

DOSSIÊ

HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO PUNK

V. 19 – 2024

REVISTA EXPEDIÇÕES:
TEORIA DA HISTÓRIA E
HISTORIOGRAFIA



ISSN 2179-6386

DOSSIÊ *HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA DO PUNK*

INTRODUÇÃO. Tiago de Jesus Vieira; João Augusto Neves Pires	01
REVISÃO CRÍTICA SOBRE O "MITO FUNDADOR" DO PUNK NO BRASIL: UM DIÁLOGO HISTORIOGRÁFICO A PARTIR DA OBRA DE ANTÔNIO BIVAR. João Augusto Neves Pires; Tiago de Jesus Vieira	05
PUNK E ANARQUISMO. Jim Donaghey	29
PARA UMA GEO-HISTÓRIA DO PUNK. Paula Guerra	47
LA EXHIBICIÓN PÚBLICA COMO SÍNTOMA DE EMERGENCIA ESTÉTICA Y POLÍTICA: PUNKS EN LA CIUDAD Y LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES (1977-1989). Pablo Esteban Cosso	65
A CONSTRUÇÃO DO UNDERGROUND PUNK CARIOCA (1978-1984). Dylan Fernando Silva	83
MULHERES ROCKEIRAS: TRAJETÓRIAS NO UNDERGROUND CURITIBANO. Carolina de Andrade Cardoso	103
GRITOS SUBURBANOS, CANTOS TORCEDORES. Micael Lázaro Zaramella Guimarães	125
BOTINADA- A ORIGEM DO PUNK NO BRASIL (2006): UMA REPRESENTAÇÃO COMO ESCRITURA FÍLMICA DA HISTÓRIA. Julierme Moraes	145
MASCULINIDADES DISSIDENTES E PERFORMANCE QUEER EM <i>AMERICAN</i> , DA BANDA PURE HELL. Moacir Oliveira de Alcântara	163
JOY DIVISION E AS PAISAGENS SONORAS DE COLAPSO: CRISE DO TRABALHO E NEOLIBERALISMO NO PÓS-PUNK. Rafael Florencio da Silva	181
PUNKS Y PSICODÉLICOS: REBELIÓN ESTÉTICA Y SUBVERSIÓN POLÍTICA EN LA ESCENA UNDERGROUND. Jan Clefferson Costa de Freitas	201
ENTRE O VETO E A REVOLTA: BREVE ANÁLISE DA CENSURA AO PUNK ROCK NO BRASIL. Fernando Calderan Pinto da Fonseca & Renan Costa de Negri	221
DO PUNK AO FUNK: A "NOVA" JUVENTUDE SKATISTA, PRESENTISMO E IDENTIDADES LÍQUIDAS NUM MUNDO EM TRANSFORMAÇÃO. Leonardo Brandão & Tiago de Jesus Vieira	241
RELATO DE EXPERIENCIA: LOS REMOTOS ANTECEDENTES DEL PUNK TUCUMANO. José María Saravia	261

Para uma geo-história do punk¹:

Um percurso pela cidade, com as suas cartografias afetivas, as suas cenas e as suas vivências

For a Geo-History of Punk:

A Journey Through the City, with Its Affective Cartographies, Scenes, and Experiences

Para una geo-historia del punk:

Un recorrido por la ciudad, con sus cartografías afectivas, sus escenas y sus vivencias

Paula Guerra²

Resumo: Este artigo começa por argumentar que a participação em cenas musicais obedece a lógicas de apropriação, de interação e de interpretação de espaços urbanos, rurais e periurbanos. Centra-se no movimento punk em Portugal, especificamente em Lisboa e na sua área metropolitana. Arreigado numa metodologia de perfil predominantemente qualitativo, este artigo assenta na espacialização de três biografias: Rui Rocker, João Ribas e Zé Pedro, três figuras emblemáticas do punk em Portugal. Através destes trajetos, iremos analisar os movimentos, os significados, os modos de fruição, de

¹ Este artigo decorre do projeto de pesquisa Keep It Simple, Make It Fast! Prolegómenos e Cenas Punk – um Caminho para a Contemporaneidade Portuguesa (1977-2012) - KISMIF. Este projeto foi financiado pela FCT (PTDC/CS-SOC/118830/2010). No presente, o KISMIF insere-se no desenvolvimento do projeto *Sons Pe(r)didos. Lost and Found Sounds. Cultural, Artistic and Creative Scenes in post-Pandemic Times*. Este encontra-se em desenvolvimento no Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Para mais detalhes, consultar <https://www.kismifcommunity.com/pt/>.

² Paula Guerra é Professora Associada de Sociologia na Universidade do Porto e Investigadora no Instituto de Sociologia da mesma Universidade. Paula é Professora Associada Adjunta do Griffith Centre for Social and Cultural Research da Griffith University na Austrália. É ainda investigadora do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória, do Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território (CEGOT) e do DINÂMIA'CET – Iscte, Centro de Estudos sobre a Mudança Socioeconómica e o Território. É fundadora/coordenadora da Rede Todas as Artes: Rede Luso-Afro-Brasileira de Sociologia da Cultura e das Artes e da KISMIF (kismifconference.com e kismifcommunity.com). É presidente da International Association for the Study of Popular Music (IASPM) Portugal e vice-coordenadora da Research Network de Sociologia da Arte da European Sociological Association. Coordena vários projetos de investigação subordinados às culturas juvenis, sociologia das artes e da cultura, cocriação, metodologias e técnicas de investigação, culturas DIY, entre outros temas. Tem igualmente orientado vários projetos de mestrado, doutoramento e pós-doutoramento nas áreas mencionadas. Paula é editora-chefe (com Andy Bennett) da revista da SAGE *DIY, Alternative Cultures and Society*. ORCID: 0000-0003-2377-8045. Email: paula.kismif@gmail.com || pguerra@letras.up.pt

apropriação e de (re)significação do espaço urbano por parte destes atores, desvelando a importância das suas cartografias sentimentais na constituição de uma cena punk complexa, reticular, diversa e afetiva que se transmuta e amplifica até ao presente.

Palavras-chave: punk; cenas musicais; espaços urbanos; periféricos e periurbanos; cartografias sentimentais; Área Metropolitana de Lisboa.

Abstract: This article argues that participation in music scenes obeys the logic of appropriation, interaction, and interpretation of urban, rural, and peri-urban spaces. It focuses on the punk movement in Portugal, specifically in Lisbon and its metropolitan area. Based on a predominantly qualitative methodology, this article is based on the spatialisation of three biographies: Rui Rocker, João Ribas, and Zé Pedro, three emblematic punk figures in Portugal. Through these paths, we will analyse the movements, meanings, modes of enjoyment, appropriation, and (re)signification of urban space by these actors, revealing the importance of their sentimental cartographies in the constitution of a complex, reticular, diverse, and effective punk scene that has been transmuted and amplified to the present day.

Keywords: punk, music scenes, urban, peripheral and peri-urban spaces, sentimental cartographies, Lisbon Metropolitan Area.

Resumen: Este artículo comienza argumentando que la participación en escenas musicales obedece a lógicas de apropiación, interacción e interpretación de espacios urbanos, rurales y periurbanos. Se centra en el movimiento punk en Portugal, específicamente en Lisboa y su área metropolitana. Arraigado en una metodología de perfil predominantemente cualitativo, este artículo se basa en la espacialización de tres biografías: Rui Rocker, João Ribas y Zé Pedro, tres figuras emblemáticas del punk en Portugal. A través de estos recorridos, analizaremos los movimientos, los significados, los modos de disfrute, apropiación y (re)significación del espacio urbano por parte de estos actores, revelando la importancia de sus cartografías sentimentales en la constitución de una escena punk compleja, reticular, diversa y afectiva que se transforma y amplifica hasta el presente.

Palabras clave: punk; escenas musicales; espacios urbanos; periféricos y periurbanos; cartografías sentimentales; Área Metropolitana de Lisboa.

Dedico este artigo à memória de João Ribas, Rui Rocker e Zé Pedro.

Por todas as viagens e descobertas de territórios que as suas histórias de vida me têm proporcionado.

Os primeiros territórios do punk

Nas décadas que sucederam à de 1970, assistiu-se a um crescente envolvimento juvenil nas cenas musicais urbanas *underground*; envolvimento esse que ainda na contemporaneidade se mantém ativo, algo que se deve, sobretudo, às sucessivas crises e obstáculos económicos, políticos, sociais e culturais pelos quais foi passando primeiro o Norte Global, e depois o Sul Global. As cenas musicais urbanas disruptivas, nas quais se inclui o *punk*, possuem a si associado um ideal de inquietude e de questionamento manifesto em novas tipologias de criação artístico-musical que se imiscuem nos espaços urbanos, e especialmente nos periurbanos, inexoravelmente interligadas com a vida quotidiana. Se o punk não existe sem afetos, também não existe sem territórios.

Em Portugal, isso foi, por demais marcante. No início, o país era somente a sua capital: Lisboa. E isso aconteceu para todas as manifestações culturais e artísticas de pendor cosmopolita num país marcado pela saída recente de uma longa ditadura que cerceou o desenvolvimento de Portugal como um todo e cultivou uma macrocefalia imperialista assinalável, quer do ponto de vista cultural, quer económico, quer social. Os diferentes territórios - as periferias, os centros e as regiões periurbanas -, como são os casos de Lisboa (Olivais), de Alvalade e Sintra - respetivamente, não podem ser encarados como espaços isolados ou desprovidos de cultura, mas como territórios dinâmicos onde jovens criam cenas musicais próprias. Os territórios, são, assim, objeto de uma reconstrução social e simbólica incessante por intermédio das ações dos atores que neles vivem. E reside nessa reconstrução a potencialidade de metamorfose de sentidos dos territórios vivenciais. Aliás, de forma simplista, sabemos que os territórios têm sido caracterizados por uma hibridização contínua entre o urbano e o rural (GUERRA ET AL., 2023), onde a cultura e a vida urbana se expandem para áreas suburbanas e periurbanas devido, primeiramente, à industrialização e, posteriormente, à digitalização. E o *punk* não ficou de fora deste movimento. E isto é algo que não se pode dissociar uma outra dimensão

essencial do movimento punk: a prática do "faça-você-mesmo" (DIY), central para essas cenas musicais, principalmente para as periféricas, como é o caso de Sintra. A falta de acesso a recursos formais e as distâncias geográficas em relação aos grandes centros fizeram com que bandas e fãs portugueses precisassem de criar alternativas, como a divulgação e eventos informais em espaços locais. O DIY representa um modo de resistência cultural e de afirmação identitária que desestabiliza as fronteiras convencionais do espaço urbano central e das formas tradicionais de apoio à música.

Além disso, nos contextos periféricos e periurbanos, onde a oferta de locais físicos de apresentação musical era e é limitada, a "cena afetiva" e a cena virtual ganham relevância. Cenas afetivas (GUERRA *et al.*, 2023) ou as paisagens afetivas (KROGH, 2023) referem-se a laços e redes que mantêm as comunidades unidas por afinidade musical, bem como possibilitam a disseminação e continuidade de uma cena musical além dos limites geográficos. Essas regiões funcionam como espaços de inovação cultural e resistência aos padrões culturais dominantes dos grandes centros. Como pretendemos aqui destacar, o cenário periférico distingue-se pela sua informalidade, e o punk afirma-se como uma prática de contracultura e identidade regional, que deu voz a jovens portugueses que, muitas vezes, não tinham acesso aos circuitos de mainstream cultural; usando a música como veículo de expressão e transformação social.

Se pensarmos nos contributos de Bourdieu (1989), deparamo-nos com o que o autor define como campo: um espaço de relações sociais, estruturado pela luta por diferentes formas de capital, nomeadamente o económico, o cultural, o social e o simbólico. Aplicado à cidade, e tomando-o como mote para a elaboração deste artigo, o conceito de campo social revela o modo como diferentes agentes, tais como os governos locais, empresas, moradores e demais organizações, competem por poder e recursos. Considerando Harvey (2012), a urbanização neoliberal exacerba essas disputas, dando origem a um cenário de exclusão social e de desigualdade económica que acaba por se espelhar no movimento punk. Assim, o espaço urbano reflete e reproduz as hierarquias sociais, transformando a cidade em um microcosmo das lutas sociais. Por seu turno, o *habitus*, entendido como um sistema de disposições internalizadas (Bourdieu, 1977), é central para entender a experiência urbana e, neste caso, também a experiência urbana do punk dos nossos entrevistados, dado que os indivíduos moldam os seus hábitos e

estilos de vida com base nas condições materiais e simbólicas do espaço urbano em que vivem. Wacquant (2023), a este respeito, relaciona o *habitus* ao espaço urbano segregado, argumentando que bairros e zonas geográficas marginalizadas desenvolvem disposições específicas que refletem as suas condições de vida precárias.

Assim, as divisões espaciais nas cidades (e no punk) não são apenas geográficas, mas também simbólicas. Novamente, Bourdieu (1991) argumenta que o espaço social se organiza em torno de hierarquias simbólicas que classificam indivíduos e grupos; um aspeto tanto mais evidente no contexto do movimento punk e na *praxis* dos nossos entrevistados. A segregação urbana, analisada por Wacquant (1996), opera como um mecanismo que reforça desigualdades sociais ao estigmatizar determinadas áreas, como os "guetos" e as periferias urbanas. Esses espaços são vistos não apenas como locais de pobreza, mas também como lugares de desordem e criminalidade, perpetuando uma violência simbólica que naturaliza a exclusão. Nas suas mais recentes palavras, Wacquant (2023: 17) assinala que Bourdieu

convida o leitor a explorar a cidade através do que eu chamo dialética entre espaço simbólico (as categorias mentais através das quais percebemos e organizamos o mundo), espaço social (a distribuição de capital nas suas diferentes formas) e espaço físico (o ambiente construído). (...) A sociologia tipológica de Bourdieu dá-nos ferramentas (...) para desafiar o cânone dos estudos urbanos. (...) Proponho-me repensar o "urbano" como o domínio da acumulação, diversificação e contestação dos capitais, no plural e como terreno para a fusão e conflito de *habitus* variegados, fazendo da cidade um espaço central e um objeto de disputa de lutas históricas (Wacquant, 2023, p.17).

Para a elaboração deste artigo, partimos de uma premissa base, a de que a participação nas cenas musicais urbanas *underground* depende de lógicas de usufruição, interação e interpretação dos espaços físicos urbanos, rurais e periurbanos. Esta premissa constitui, portanto, o enquadramento para tomarmos três casos como basilares para o entendimento da consolidação da cena punk em Portugal. Estamos-nos a referir a João Ribas³, que nasceu e viveu em Lisboa, mais concretamente em Alvalade; Rui Ramos aka

³ João Ribas (1965-2014) foi um distinto músico *punk*, cantor, compositor, letrista e instrumentista português (SILVA & GUERRA 2015). Foi membro fundador das bandas *Ku de Judas*, *Censurados* e *Tara Perdida*. A vida de João Ribas é uma sinédoque da própria história do punk em Portugal, estando presente em três das quatro vagas do estilo até hoje. Pertenceu à segunda geração de bandas punk portuguesas com os *Ku de Judas*, ao lado dos *Mata-Ratos*, *Crise Total* e *Grito Final*. Nos *Censurados* e *N.A.M.*, e ao lado dos *Peste*

Rui Rocker⁴, que nasceu e residiu em Algueirão-Mem Martins - Sintra⁵ e Zé Pedro⁶, que nasceu na Estrela, mas viveu em Lisboa no Bairro Olivais Sul⁷. Pretendemos patentear as especificidades da participação na cena punk de João Ribas, de Rui Rocker e de Zé Pedro a partir de três lugares distintos de experiência – ou como equacionamos, cartografias sentimentais (GUERRA, 2019) – da região metropolitana de Lisboa.

Uma outra pretensão inerente a este artigo é fixarmos uma abordagem mais alargada na revisitação dos territórios e do *underground* artístico-musical, para identificar especificidades que possam ser úteis para compreender o ressurgimento e manutenção de cenas musicais underground em cidades cosmopolitas como Lisboa no presente. As cartografias sentimentais deste artigo dizem respeito à necessidade de captar o processo de produção de uma cena punk *underground*, bem como de captar o movimento dessa cena nos espaços físicos e psicossociais dos nossos agentes sociais (Rui Rocker, João Ribas e Zé Pedro). Refere-se igualmente a um processo sociológico de captação das experiências vividas pelos agentes sociais por meio de práticas e discursos quotidianos, enquanto se cria uma rota de simbologias e conexões com outros agentes sociais e com os territórios. Deste modo, assinalamos duas âncoras teóricas norteadoras. A primeiro, em que se procura demonstrar como o conceito de cena parte – na sua definição – de uma relação

& *Sida e Lulu Blind*, fez parte da terceira geração. Com os *Tara Perdida*, foi parte integral da quarta geração, juntamente com os *K203*, *Fonzie*, *Easyway*, *Gazua*, *PunkSinatra* e *Dalai Lume*. Participou em vários projetos paralelos como por exemplo os *Kamones* e os *Oso Ruído*.

⁴ Rui Ramos, também conhecido por Rui Rocker (1964-2013), foi um dos fundadores dos Crise Total, uma banda *anarco-punk* seminal em Portugal. Mecânico e músico amador, manteve outros projetos ligados ao punk (SILVA & GUERRA 2015). O seu legado inspirou imensos membros de bandas, tanto pelo seu perfil, mas também como guitarrista dos *Crise*, dos *Crise Total*, dos *Profilaxia*, dos *Rolls Rockers* ou dos *Asfixia*.

⁵ Região urbana do concelho de Sintra, pertencente à Área Metropolitana de Lisboa. Em 2021 era a maior freguesia de Portugal em termos de população residente.

⁶ Zé Pedro (1956-2017) nasceu na freguesia da Estrela, em Lisboa. Durante muitos anos, viveu com a família nos Olivais, zona norte de Lisboa. Aos quatro anos, foi com a família para Timor; regressou aos seis anos ao bairro dos Olivais, onde viria mais tarde a encontrar a banda *Xutos e Pontapés*. Zé Pedro foi compositor, músico e guitarrista. Obteve o estatuto de maior roqueiro português. Foi também DJ, radialista, crítico musical e formador-pedagogo.

⁷ Todas as entrevistas realizadas no âmbito deste estudo foram conduzidas em conformidade com os princípios éticos de pesquisa científica. Os participantes foram informados detalhadamente sobre os objetivos do estudo, a metodologia aplicada, e os possíveis usos dos dados coletados. O consentimento informado foi obtido previamente, garantindo que os participantes compreendessem plenamente os seus direitos, incluindo o direito de desistir da participação a qualquer momento sem necessidade de justificativa. Além disso, foram asseguradas a confidencialidade e o anonimato das informações fornecidas, de acordo com as diretrizes éticas e legais aplicáveis. Mais, as três entrevistas tipo história de vida que estão na base deste artigo foram transcritas e analisadas com base em procedimentos de análise de conteúdo categorial. A ministração das entrevistas seguiu todos os requisitos éticos da *American Sociological Association* e da Universidade do Porto. Procedemos, ainda, à obtenção de consentimento informado junto destes atores sociais do *punk* para a utilização de excertos para efeitos de análise sociológica.

com os territórios e com os locais que pautam a vivência quotidiana dos agentes sociais, ou seja, pretendemos evidenciar as especificidades da participação na cena *punk* de João Ribas, Rui Rocker e Zé Pedro, a partir de três lugares de vivência distintos, ainda que todos eles pertencentes à cidade/região de Lisboa [Alvalade, Sintra e Lisboa (Olivais)]. A segunda âncora relaciona-se com uma abordagem mais ampla de revisitação dos territórios e das cenas artístico-musicais, com o intuito de identificar especificidades que, ainda na atualidade, podem ser úteis para a compreensão da reemergência/manutenção de cenas musicais *underground* ativas em cidades cosmopolitas, como no caso de Lisboa. E aqui, tudo acontece, pela rememoração de cenas significativas, pelo cruzamento de memórias e afetos na contemporaneidade, passados 40 anos da emergência destas criatividades. E este eixo permite-nos, simultaneamente, identificar dinâmicas e cenas de criatividade *underground* contemporânea, como observar a transformação dos territórios no quadro de um processo de urbanização generalista, mas que soube introduzir matizes específicas de afetos e sensibilidades territoriais.

Geografias disruptivas. Ou como do planeamento nasceu a revolta

Começando por Alvalade, um bairro icónico de Lisboa, é um exemplo de desenvolvimento urbano do pós-guerra em Portugal, marcado pela sua estrutura modernista e, mais tarde, pela forma como o seu ambiente urbano se entrelaçou com movimentos culturais (PEREIRA, 2016), incluindo o *punk*. Ao longo das décadas, o bairro de Alvalade experienciou mudanças urbanísticas que não apenas moldaram a sua configuração física, mas também influenciaram a cena cultural e musical emergente (MOURA, 2019), especialmente o movimento *punk* que floresceu em Portugal nos anos 1980 e 1990. Na verdade, Alvalade foi um dos primeiros bairros lisboetas a ser planeado seguindo os princípios modernistas de urbanismo (COSTA, 2010), podendo ser mesmo entendido como uma cidade dentro de outra cidade (ACCIAIUOLI, 2015). O seu desenvolvimento remonta aos anos 1940 e 1950, quando a cidade se expandia rapidamente e precisava abrigar uma classe média em ascensão, num contexto de modernização e industrialização sob o regime do Estado Novo. O Plano de Urbanização de Alvalade foi idealizado pelo arquiteto Faria da Costa e é notável pela disposição de grandes avenidas, áreas residenciais multifamiliares, e a criação de espaços verdes integrados à vida urbana.

Alvalade foi desenhado como um bairro de uso misto, equilibrando moradia, comércio e serviços públicos (MOURA, 2019).

Em contraste com os bairros históricos de Lisboa, onde as ruas estreitas e irregulares são predominantes, Alvalade destaca-se pela organização geométrica e pela busca por funcionalidade, incorporando elementos como calçadas amplas, jardins e equipamentos urbanos modernos (TOSTÕES, 1994). Com o passar das décadas, Alvalade passou por transformações urbanas e sociais que refletiram as mudanças políticas e económicas de Lisboa. Nos anos 1970 e 1980, com o declínio do Estado Novo e a transição para a democracia após a Revolução dos Cravos, Lisboa enfrentou uma abertura cultural e a urbanização acelerada trouxe novos desafios e dinâmicas para bairros como Alvalade (MOURA, 2019). Esta abertura impulsionou uma nova geração que começava a questionar valores e a expressar-se de forma alternativa, incluindo através do movimento *punk*, que encontrava em Alvalade um ambiente propício para se desenvolver.

Alvalade tornou-se, portanto, num bairro marcante para a cena *punk* e *underground* de Lisboa (GUERRA, 2018), dada a sua localização central, mas fora dos principais centros turísticos. A presença de uma classe média com jovens procurando novas identidades culturais ajudaram a criar um cenário fértil para o surgimento de uma contracultura *punk*. Os jovens do bairro começaram a frequentar espaços alternativos, incluindo cafés e bares onde podiam ouvir bandas locais e internacionais, numa expressão de rebeldia e de busca por identidade, criando, simultaneamente, redes de afinidades (COSTA, 2008). Alvalade foi o lar de vários desses locais informais onde bandas de *punk* e de *rock* alternativo podiam se reunir e tocar, muitas vezes em espaços improvisados, como garagens, e em pequenos bares (VILELA, 2015), os quais passaram a apoiar essa cena emergente.

A arquitetura e a configuração do espaço urbano de Alvalade contribuíram para que o movimento *punk* encontrasse um lugar no bairro. O design modernista, com os seus grandes espaços e estruturas abertas, permitiu que os jovens se apropriassem de áreas urbanas para expressões culturais e artísticas não convencionais (BARROCO, 2012). Havia um certo distanciamento em relação ao centro histórico de Lisboa, mas uma proximidade cultural e geográfica suficiente para que esse território fosse um ponto de encontro acessível. Eventos de bandas *punk* (MOURA, 2019), algumas vezes clandestinos, faziam

parte do cenário cultural local, e Alvalade tornou-se um epicentro para bandas punk locais.

Por seu turno, Sintra é conhecida por seu rico património histórico, cultural e natural, sendo um dos locais mais emblemáticos de Portugal em termos de arquitetura romântica e paisagens culturais (GUERRA, 2011). Durante o século XX, especialmente após os anos 1960, Sintra passou a abrigar uma população suburbana em expansão, com bairros residenciais e áreas urbanizadas que contrastavam com o centro histórico e atraíam novos residentes de diversas origens (GUERRA & QUINTELA, 2018). No entanto, o município de Sintra manteve um certo isolamento cultural e administrativo, que favoreceu a criação de uma contracultura distinta. Apesar de não ser um epicentro urbano como Lisboa, Sintra tornou-se um ponto de resistência para o *punk* e outras subculturas alternativas, devido ao seu ambiente periférico e à sua relativa independência em relação ao centro lisboeta. Sintra oferecia aos jovens uma sensação de afastamento e liberdade, possibilitando que as subculturas musicais encontrassem espaço para crescer. A cena *punk* em Sintra teve uma base forte na década de 1980 e 1990 (GUERRA, 2011), especialmente em áreas residenciais e espaços informais, como garagens e pequenos bares, onde bandas podiam reunir-se e experimentar sons. A presença de Sintra na cena *punk* foi marcada por uma forte atitude DIY, em grande parte por causa do distanciamento das oportunidades culturais formais de Lisboa. A partir de Sintra, surgiram conexões com outras cenas *punk* em Lisboa, mas Sintra manteve sua identidade cultural de “periferia rebelde”, onde os jovens se expressavam fora do *mainstream* (CROSSLEY, 2008) e da cultura mais formalizada e turística de Lisboa.

Por fim, o bairro dos Olivais, que foi um dos maiores projetos de urbanização modernista de Lisboa, desenvolvido nos anos 50 e 60 para abrigar a crescente classe trabalhadora e as famílias da classe média. Projetado com base nos princípios modernistas de zonas habitacionais bem definidas, espaços verdes e infraestruturas públicas (OLIVEIRA, 2012), os Olivais foram planeados para oferecer habitação acessível numa configuração suburbana, mas com fortes ligações ao centro de Lisboa. Este desenvolvimento foi parte do esforço do Estado Novo para modernizar e expandir Lisboa, atendendo à demanda por moradia de uma população urbana em crescimento (OLIVEIRA, 2019). Nos anos 1970 e 1980, os Olivais tornaram-se um bairro vibrante (ALMEIDA &

FERNANDES, 1986), com uma juventude multicultural que mantinha uma conexão próxima com o centro lisboeta, mas também uma certa autonomia. As áreas residenciais abertas e os espaços comunitários projetados no bairro criaram oportunidades para que os jovens se envolvessem em atividades culturais, incluindo música e subculturas emergentes (GUERRA, 2011).

Com a sua configuração suburbana e acessibilidade, os Olivais foram um dos bairros onde a cena *punk* encontrou um ambiente acolhedor e propício para se desenvolver. A proximidade com o centro de Lisboa permitia que os jovens do bairro tivessem acesso a eventos da capital, mas também criava um espaço para que pudessem formar suas próprias bandas e organizar concertos locais, trazendo o espírito DIY do *punk* para dentro do bairro. Pequenos bares e outros espaços nos Olivais transformaram-se em pontos de encontro para bandas e fãs de *punk*, onde a música se misturava com uma postura crítica e rebelde frente às estruturas políticas e sociais de Portugal. A juventude dos Olivais era em grande parte composta por filhos de trabalhadores e de migrantes – no espectro da classe média – que, nos anos 1980, estavam ansiosos por expressar as suas identidades e resistir a uma vida suburbana convencional (SILVA & ELIAS, 2019). O bairro fornecia o cenário ideal para que o *punk* se firmasse como uma resposta ao conformismo social, e o espírito de coletividade e solidariedade entre os jovens facilitava a organização de eventos *punk* independentes, sem o apoio das estruturas culturais mais centralizadas de Lisboa. Embora Sintra e os Olivais tenham desenvolvimentos urbanos e arquitetónicos diferentes – o primeiro como um centro histórico e cultural afastado e o segundo como um bairro modernista suburbano –, ambos contribuíram de forma única – tal como Alvalade – para o crescimento da cena *punk* em Lisboa. E claro que os protagonismos territoriais de João Ribas – em Alvalade –, de Zé Pedro – nos Olivais – e de Rui Rocker – em Sintra foram os propulsores de toda uma dinamização de uma cena e de cenas *punk underground* portuguesas seminais.

Entre métodos, ideias e imaginações. Tudo para perceber o punk

Recentemente, argumentei que os estudos qualitativos dominaram o campo dos *youth studies* (GUERRA, 2022), tendência essa que seguimos para a elaboração deste artigo, partindo do princípio da exaltação da importância dos atores sociais em termos das suas

experiências vivenciais. Na ótica de Njie e Asimiran (2014), em relação à aplicação de uma metodologia de pendor qualitativo, existe um questionamento sobre a natureza da verdade das asserções. Alternativamente, Silverman (2000) defende que uma investigação de caráter qualitativo – como aquela que aqui apresentámos – se destaca de uma investigação quantitativa sobretudo pela sua ênfase no tratamento holístico dos fenómenos sociais que são abordados a partir de experiências subjetivas e vivenciais, deixando de estar latente uma lógica de análise baseada na identificação de causas e efeitos. Paralelamente, a estes contributos, podemos acrescentar as asserções de Stake (2010), no sentido em que o autor desvenda o caráter epistemológico da investigação qualitativa como sendo existencial e construtivista. Assim, postulamos que a compreensão de um determinado fenómeno social, tal como as cenas musicais em função dos territórios, se prende com a mobilização de um vasto leque de contextos influenciadores: temporal, espacial, histórico, político, económico, cultural, social e pessoal.

Através destas asserções, aquilo que pretendemos destacar são as virtudes humanistas de uma técnica como a história de vida, tendo sido esta última realizada a cada um dos “nossos” *punks*. A experiência social, territorial e musical, no nosso entendimento, é demasiado complexa para ser apenas captada através de processos de amostragem ou cálculos estatísticos. Em alternativa, procuraremos revelar significados e interpretar a realidade social e os tecidos urbanos através da experiência destes agentes sociais, isto porque defendemos que “A forma como as pessoas somam ou dão sentido à realidade combinada com as suas suposições subjacentes que determinam o seu comportamento é de suma importância para os investigadores que seguem a trajetória de investigação qualitativa” (NJIE & ASIMIRAN, 2014, p.35).

A João Ribas, Rui Rocker e Zé Pedro foram aplicadas entrevistas ao nível da história de vida. Todo o processo permitiu o fomento de laços de proximidade, uma vez que as entrevistas foram, frequentemente, realizadas em contextos familiares, de convívio com amigos e colegas. Esta técnica também me permitiu – enquanto investigadora – entrar no mundo dos significados, das representações e das subjetividades dos entrevistados; permitiu-me *fazer parte de*, ao invés de enveredar por uma perspetiva de observação externa. Desta forma, encontra-se cabimento para os contributos de Denzin e Lincoln (2004), de que a investigação qualitativa consiste numa abordagem multi-métodos, uma

vez que pressupõe uma análise interpretativa e naturalista do objeto de estudo, o que, por conseguinte, significa que através dela se estudam os fenómenos no seu ambiente natural, tentando-se dar-lhes sentido a partir dos significados que as pessoas lhes atribuem. Esta possibilidade conduz o investigador a recolher uma enorme variedade de materiais empíricos, na ânsia de conseguir descrever cientificamente significados rotineiros na vida dos agentes sociais.

Nesta linha, Leedy e Ormrod (2005) rebatem a ideia de que a metodologia qualitativa não é uma abordagem a ser adotada quando o que é esperado são resultados rápidos e resposta sistematizadas, isto porque se trata de uma metodologia que envolve uma aproximação sensível e compreensiva do sujeito e do objeto de estudo. Peshkin (1993) individualiza um conjunto de características que pautam a investigação qualitativa e que, na nossa perspetiva, servem os propósitos por nós enunciados, a saber: descrição, interpretação, verificação e avaliação. Na descrição, é suposto revelar a natureza de uma situação, que, neste caso, será a natureza da relação entre a cena musical *punk* e o contexto territorial na vida de três indivíduos. A interpretação desta relação potencia a obtenção de novos conhecimentos, conceitos e a descoberta de problemas que afetam as experiências dos indivíduos. De notar, ainda, que se optou por tipologia de estudo de caso, tomando cada uma das trajetórias dos três atores como um caso de estudo. Além da adoção de um critério que se baseia na importância do território – centro, periurbano e periferia – também nos apoiamos nos contributos de Hartley (2004), quando se afirma que o estudo de caso consiste numa tipologia de investigação detalhada e baseada na recolha de dados ao longo de um período. Assinala-se que cada entrevista demorou, em média, três meses, uma extensão temporal que respalda a ideia defendida por Yin (2003), sobre o facto de os estudos de casos pretenderem, acima de tudo, dar resposta às questões “como” e “porquê”. Efetivamente, “o estudo de caso concentra-se no conhecimento experiencial do caso e na atenção especial à influência do seu contexto social, político e outro, que só pode ser escavado pela experiência e tato do investigador” (NJIE & ASIMIRAN, 2014, p.36).

Cenas, mais cenas e outras cenas. A periferia, o urbano e o periurbano no punk...e o que havia de punk *neles*

Ao termos como objetivo uma revisitação dos territórios e das cenas artístico-musicais *punk* periféricas, centrais e periurbanas – aqui aprofundando o nosso escopo de análise –, importa introduzir o conceito de efeito-território (ANDRADE & SILVEIRA, 2013). Esta noção é significativa se atendermos à escala do território português, em que as fronteiras físicas se esbatem devido à proximidade geográfica potenciada pela facilidade de deslocação. O efeito-território é compreendido sociologicamente como sendo descritivo dos benefícios ou dos prejuízos socioeconómicos que afetam os grupos sociais em função da sua localização no tecido espacial. Viver em determinado lugar pode significar, para uns, o acesso a oportunidades e, para outros, que vivem, por exemplo, numa outra margem do rio, pode significar ausência de oportunidades. Historicamente, o território português esteve sempre dividido por grupos socioeconómicos: centros urbanos, periurbanos e periferias. Estas divisões evitavam as situações de conflito que Simmel (1983) objetava. Conquanto, nas trajetórias e nas dinâmicas vivenciais de João Ribas, de Rui Rocker e de Zé Pedro, existia sempre uma lógica de superação dessas barreiras físicas e territoriais, sendo a cidade vista como um todo. Porém, também não podemos deixar de constatar que Lisboa, na década de 1970 ou na de 1980, ainda possuía uma rede de transportes deficitária, o que dificultava a mobilidade e o deslocamento. Tal como nos referem os nossos protagonistas:

Era de comboio. Cheguei a ir ver concerto de comboio até ao Porto e não havia mais nada. Quando havia um concerto íamos todos. Depois a partir daí, com onze anos, como não tinha guto, e como os meus pais também não tinham possibilidades, eram todos pessoal de trabalho (Entrevista Rui Rocker, 2012-2013)

Chegamos a ir para o Porto, a alugar uma camioneta cheia de pessoal para concertos. Sempre que era fora, era sempre festa e aventura. Além dos concertos também havia na altura bastante pessoal que se juntava ao pessoal e quando ia uma banda ia o pessoal todo atrás. Havia muito isso de chegares ao Porto ou a Coimbra e estarem lá tipo 20 gajos aqui de Lisboa. (Entrevista João Ribas, 2012-2013)

As vindas a Lisboa eram preparadas durante a semana, pois não havia a mobilidade e os transportes que hoje existem. E para isso tínhamos de fazer um plano durante a semana! Vínhamos ao Rossio, ao Sábado, íamos

apanhar o autocarro e então vínhamos passar a tarde ao Rossio, como se fosse assim, uma coisa... [risos] (Entrevista Zé Pedro, 2013-2015)

De facto, dever-se-á assinalar que a assimetria territorial, quer em termos de organização espacial quer em termos de rede de acessos, contribuiu, em larga medida, para explicar o desenvolvimento acelerado de cenas musicais urbanas nuns locais em detrimento de outros. Tendo em conta que nos importa, efetivamente, compreender as dinâmicas dos territórios e as cenas musicais a si associadas, atentemos, primeiramente, nos percursos de cada um dos nossos estudos de caso.

Começamos por João Ribas. Este foi um músico, cantor, compositor, letrista e instrumentista português que marcou o *punk rock* português. Foi um dos fundadores de bandas como *Ku de Judas*⁸ (ver Figuras 1 e 2), *Censurados*⁹ (ver Figuras 3 e 4) e *Tara Perdida*¹⁰. João Ribas e a sua vivência no escopo da cena musical *punk* confunde-se com a história do *punk* em Portugal, uma vez que esteve na génese na criação de algumas das mais emblemáticas bandas desta cena musical. Os membros da banda *Ku de Judas* eram todos naturais de Alvalade e começaram por tocar na escola local, sendo que apenas mais tarde se mudar-se-iam para a sala de ensaios de Lisboa, a Senófila.

⁸ *Ku de Judas* foi uma banda portuguesa de Punk Hardcore formada em 1983.

⁹ Os *Censurados* foram uma banda de Punk rock portuguesa. Foi formada em Lisboa no ano de 1988, por João Ribas, Samuel Palitos, Orlando Cohen e Fred Valsassina. Esta banda marcou a segunda geração do *punk rock* português.

¹⁰ *Tara Perdida* é uma banda portuguesa de punk rock, formada a 10 de Junho de 1995.



Figuras 1 e 2 Banda Kú de Judas no Jardim dos Coruchéus em Alvalade em 1982

Fonte: Arquivo KISMIF.

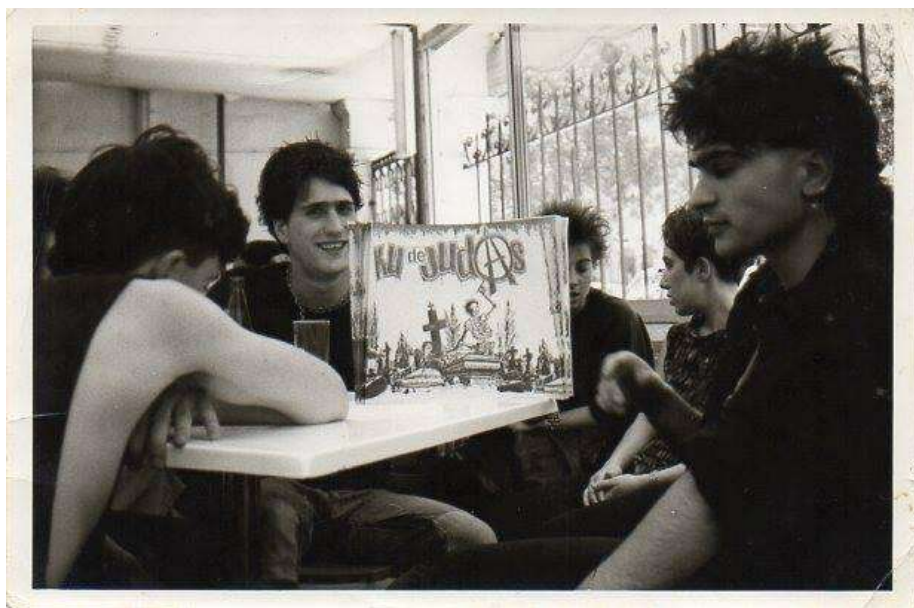


Figura 3 Kú de Judas no lançamento do seu álbum, em 1985

Fonte: Arquivo KISMIF.

Figura 4 Censurados, na gravação do videoclipe da música "Sopa" em Alvalade



Fonte: Arquivo KISMIF.

Mais tarde, em 1988, quando João Ribas regressa de uma viagem à Alemanha, decide formar um novo projeto com João Pedro Almendra, que, entretanto, tinha saído dos Peste & Sida: os *Censurados*. Esta banda pauta-se pelas letras simples, diretas e em português. Anos mais tarde, porém, em 1995, depois do fim dos *Censurados*, João Ribas e Cró juntam-se a Ruka e Orélio e formam os *Tara Perdida*. Em 1997, esta banda sai em digressão, tendo feito a abertura para bandas emblemáticas da cena *punk* internacional, como os *NOFX* e *Soziedad Alkoholika*.



Figura 5 Rui Rocker em concerto com os Crise Total no Rock Rendez Vous em 1983

Fonte: Arquivo KISMIF.



Figura 6 Rui Rocker na Estação de Comboio de Algueirão em 2013

Fonte: Arquivo KISMIF.

Rui Rocker foi um dos fundadores dos históricos *Crise Total*¹¹ (ver Figuras 5 e 6), sendo que também os *Rolls Rockers* e os *Asfixia* foram bandas que viriam a fazer parte da carreira de Rui Rocker. Rui foi, como João Ribas, uma figura incontornável do *punk* português, e ambos guitarristas. Desde a adolescência que ambicionou sempre ter bandas, chegando a montar no quintal dos avós um pequeno estúdio para dar seguimento a esse desejo. As bandas, na verdade, foram surgindo, destacando-se as *Choque*, *Crise*, *Profilaxia*, *Santa Vulva*, *Pixas Paradas Conceptual*, *Feijão Freud*.



Figura 7 Fotografia do João Ribas
Fonte: Arquivo KIMIF, Bárbara Cabral

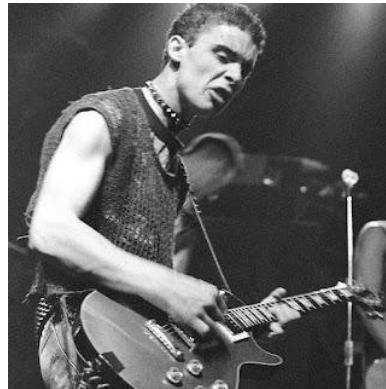


Figura 8 Fotografia de Rui Rocker
Fonte: Arquivo KISMIF.



Figura 9 Zé Pedro em concerto com os Xutos & Pontapés
Fonte: Arquivo KISMIF.

¹¹ Grupo de punk do Algueirão formado em 1983. Participaram no 1.º Concurso do Rock Rendez-Vous. O tema "Assassinos no Poder" foi incluído no alinhamento da compilação "Ao Vivo no Rock Rendez-Vous em 1984" da Dansa do Som.

Por fim, Zé Pedro. Foi um compositor, músico e guitarrista e fundador da banda *Xutos & Pontapés*¹². Aos seis anos, regressou a Lisboa, tendo crescido no bairro dos Olivais. Apesar de ser o guitarrista desta última banda, é considerado um ícone para o rock português, tendo sido compositor de alguns dos seus clássicos. Na década de 1990, participou, em conjunto com o colega de banda, Kalú, na banda de Jorge Palma, *Palma's Gang*¹³ e colaborou com a Antena 3, onde apresentou, com Henrique Amaro, o programa *MúsicaAvariada*.



Figura 10 Zé Pedro na Senófila em 1982

Fonte: Arquivo KISMIF.

Importa, neste momento, encaminhar a nossa reflexão em torno das cenas musicais urbanas, periurbanas e periféricas, tomando como ponto de partida, precisamente, os espaços/territórios que perpassam estas três trajetórias. Mercado-Celis (2017) defende que o desenho espacial de uma music scene local se refere a uma escala metropolitana e que os centros urbanos são considerados como polos criativos (PANCOT & LUSIANI, 2021)

¹² Os *Xutos & Pontapés* são uma banda portuguesa de rock formada no final do ano de 1978.

¹³ *Palma's Gang* foi um projeto musical português formado em 1992, composto por Jorge Palma e elementos da banda *Rádio Macau* edos *Xutos e Pontapés*.

no âmbito das cenas musicais locais. Pela nossa parte, acrescentaríamos a esta escala de centro, outras escalas territoriais, nomeadamente territórios tidos como periurbanos – Sintra – e periféricos – Olivais. Estas três escalas geográficas mesclam-se no contexto de reprodução de uma cena musical, uma vez que os artistas e participantes na cena – neste caso, na cena *punk* - vagueiam e deslocam-se entre espaços e contextos, como foi o caso de João Ribas, Rui Rocker e Zé Pedro. Estes acabam por, no nosso entendimento, por atuar como agentes criativos independentes que acabaram por criar a sua própria rede dentro da cena musical local *punk*.

Guerra *et al.* (2023) enunciam que o contexto português, desde sempre, se pauta por uma polarização entre os centros urbanos e as zonas periféricas e periurbanas, sendo estas últimas uma mescla das características dos territórios urbanos (concentração de serviços, espaços, instituições e oportunidades) e periféricos (ausência de poder político, económico, cultural, mas frutíferas na promoção de atividades independentes e contestatárias). Ainda sobre esta questão da polarização, é inevitável discutir as desigualdades nos acessos a oportunidades económica, bem como o acesso a equipamentos e infraestruturas. Vejamos, Zé Pedro – proveniente do centro urbano e cosmopolita que é Lisboa -, desde cedo esteve presente em salas de ensaio, enquanto Rui Rocker tinha de utilizar os recursos que lhe eram disponibilizados, tendo ensaiado várias vezes no quintal dos seus avós. Sobre este tópico, Mercado-Celis (2017) destaca ainda que os *urban music studies* têm analisado e identificado – crítica e sistematicamente – a existência de espaços específicos, dentro dos distritos urbanos, que possuem características que representam eras e estilos musicais específicos. A respeito, podemos tomar como exemplo o Rock Rendez-Vous, um dos mais conhecidos clubes de Lisboa, no Bairro do Rego, em Portugal, que esteve a funcionar durante a década de 1980. Foi aqui que se formaram e se apresentaram a maioria das bandas portuguesas de renome. A este nível, o centro urbano de Lisboa assumia-se fulcral e pulsante de uma cena artística, algo que obrigava a artistas como Rui Rocker a afastarem-se dos territórios que habitavam, de modo a terem a oportunidade de participarem nesta cena musical.



Figura 11 Rui Rocker no quintal dos avós em Algueirão em 1988

Fonte: Arquivo KISMIF.

Ainda, no que às cenas periurbanas respeita, importa adiantar que estas dinâmicas de mobilidade urbana e social, e de participação na cena musical *punk* por parte de João Ribas, Rui Rocker e Zé Pedro, pode ser associada a um padrão de mobilidade intraurbana. Esta mobilidade reflete, precisamente, a capacidade de movimentação dos artistas e dos participantes em determinada cena musical sem que a mesma se altere ou modifique. Se analisarmos esse processo com uma lente contemporânea, podemos ainda perspetivar a emergência de múltiplos clusters económico-criativos, desde o centro de Lisboa, passando por Sintra e Alvalade, ampliando-se a outras zonas geográficas de Portugal. Através das trajetórias e da vivência destes músicos, no escopo de um ambiente urbano e citadino, podemos asseverar que nos encontramos perante um processo cultural e artísticos de larga escala, do qual resulta a cena *punk* como *output*. Para a reflexão da cena *punk* na década de 1980 e 1990 em Portugal, devemos, desse modo, pensá-la como sendo uma criação estética híbrida, resultante de uma constante interação dos seus participantes com múltiplos espaços sociais e urbanos que compõem a região metropolitana de Lisboa.



Figura 12 O famoso quarto do apartamento de João Ribas em Alvalade em 1984

Fonte: Arquivo KISMIF.

O próprio conceito de cena, como postulado por Straw (1991) refere-se a uma comunidade que é geograficamente localizada, com elementos e objetivos comuns, mas que também possui diversidade interna, de acordo com as características socioeconómicas daqueles que nela participam. Notamos que João Ribas, em termos de lugar de classe de família, pertencia à classe de Especialistas das Profissões Intelectuais e Científicas, a de Rui Rocker aos Trabalhadores Independentes, e a de Zé Pedro aos Quadros Dirigentes. Este cruzamento é algo que Straw (1991) apelida de *cross-fertilization*. A cena *punk*, ao produzir música, produzia também dinâmicas de consumo, significados, identidades e promovia relações diversas com os espaços físicos, sendo esta última uma *feature* da dimensão extra-local da cena *punk* portuguesa, devido à polarização territorial de que falávamos (GUERRA ET AL., 2023).

A participação de João Ribas, de Rui Rocker e de Zé Pedro na cena *punk* portuguesa, bem como as bandas das quais eram membros e fundadores, ilustram uma consciência urbana. Na cultura popular, as cenas musicais descrevem encontros em ambientes urbanos, bem como enfatizam o controlo e a receção de estímulos intermináveis, que

marcavam as viagens das periferias e dos territórios intra-urbanos/periurbanos para os centros e vice-versa.

Partindo de Toiskallio (2000), podemos mencionar que a participação na cena *punk*, por parte destes atores, pode ser vista como um mundo de experiências, produzidas pela cidade enquanto ambiente e pela interação humana. Este mundo de experiências recaiu na adaptação de João Ribas, Rui Rocker e Zé Pedro à circunstância da cidade de Lisboa, o que se espelha no que Simmel (1969) chamou de mentalidades metropolitanas, dentro da qual podemos destacar um processo de distinção social individual em relação à cena e dentro da mesma. Interpretando os contributos de Simmel, afirmamos que a interação destes três músicos com a cena *punk* integra uma aversão silenciosa, que, por si, se enquadra no que podemos designar por uma atitude *blasé*, ou seja, uma tentativa de manter o mundo à distância. No caso específico destes nossos protagonistas, o grau de cada mentalidade metropolitana é diferente, indiciando a sua relação com o espaço físico urbano e intraurbano.



Figura 13 A estreia dos Xutos & Pontapés na sala Alunos de Apolo, em Lisboa, em 1979

Fonte: Arquivo KISMIF.

Tal como noutras cidades cosmopolitanas, em Lisboa existiam espaços públicos cheios ou vazios, espaços privados e espaços semipúblicos, em cada um deles poderia se ser tido como uma cena independente. Além de estes espaços possuírem limites físicos, também possuem limites simbólicos (KLOOSTERMAN, 2020): sendo esses limites, as causas que levam os indivíduos a escolherem os lugares/cenas em que querem participar, mas que também os que selecionem, dando origem à noção de exclusividade dentro de determinada cena (GOFFMAN, 1986). Este sentimento de exclusividade e de diferenciação em relação a quem fazia parte da cena, advém do contexto de modernidade e de pluralidade que se vinha a formar desde a Revolução dos Cravos de 1974 (GUERRA, 2021). Mormente na década de 1980, rompe-se com um Portugal “fechado, pobre, homogéneo e com uma sociedade civil pobre” (GUERRA, 2021, p.167), ao operar-se um conjunto de profundas mudanças no país, que, por sua vez, contribuiu para a manifestação e afirmação de cenas como a *punk*, principalmente em cidades como Lisboa, Porto, Coimbra, locais de desenvolvimento de culturas juvenis (GUERRA ET AL., 2023), das quais João Ribas, Rui Rocker e Zé Pedro foram protagonistas. São as percepções dos nossos entrevistados em relação aos territórios, mas também em relação às cenas e cultura *punk*, que merecerão maior atenção e análise de seguida.

De Sintra a Lisboa, são quantas horas de distância?¹⁴

O *punk* explodiu no Reino Unido praticamente no final da década de 1970, ainda que, o mesmo não tenha sido absorvido da mesma forma por todas as sociedades, sendo Portugal um exemplo. Devido ao débil acesso a cultura, as cenas musicais como a *punk* acabavam por assumir contornos específicos, que não estavam apenas associados à condição socioeconómica dos agentes sociais, mas que também dependiam dos territórios e da geografia do país. Por vezes a deslocação era difícil, os espaços e as infraestruturas eram geograficamente concentrados e havia também pouca oferta cultural, principalmente para aqueles que se afastavam – em termos de gosto – do mainstream, que assaltava o imaginário da sociedade portuguesa. A única alternativa era criar micro-cenas, micro-cosmos experienciais – os tais mundos de experiências que referimos.

¹⁴ Título inspirado na música “Pra Ti Maria”, dos Xutos & Pontapés.

No final da década de 1970 e no início da década de 1980, as classes trabalhadoras – como vimos no caso de Rui Rocker – estavam confinadas àqueles territórios que aqui designámos de periurbanos (Sintra; e também a margem sul de Lisboa); territórios esses que se pautavam por algum tipo de deficiência cultural, económica ou social e que, por seu turno, dependiam dos centros urbanos – como Lisboa –, para as colmatar, tornando a deslocação num impreterível vivencial. Se pensarmos no caso específico das cenas musicais ou da cena *punk*, territórios como Sintra podem ser perspetivados como cidades invisíveis (SANTOS, 1990, p.53), aspeto esse que propiciou a incorporação e a manifestação da cultura *punk* por parte de Rui Rocker. No caso de Zé Pedro e de João Ribas, ao residirem nos Olivais ou em Alvalade, em Lisboa, a manifestação e o interesse pela cultura *punk* surgiram através das oportunidades que o contexto socioeconómico que as suas famílias e local de residência lhe proporcionaram. Leiamos o seguinte excerto,

Olha, o impacto do punk mundialmente foi enorme, não é? Porque era uma coisa que meteu toda a gente a funcionar e acho que a arte mudou muito naqueles anos, em 1976/1977 principalmente, porque havia muito do it yourself. Foi a primeira vez em que isso aparece e, então, montes de bandas apareceram, montes de artistas. Esteticamente acho que a arte mudou nessa altura. (...) Antes do 25 de abril era difícil ter uma informação exata do que se estava a passar lá fora e nesses anos havia muito a tendência de vasculhar e de se estar à procura entre o projeto revolucionário em curso e aquilo que a gente gostava muito de ter informação. Eu tive a sorte de ir lá fora, tive a sorte de fazer um inter-rail – eu, como se calhar uma série de gente – e de ter contactado mais diretamente com aquilo que se estava a passar lá fora, com essa realidade. Então, isso ajudou-me muito a ter uma noção e aí ter encontrado uma série de gente cá dentro que estava muito motivada para essas novas linguagens, nesse caso musicais (Entrevista Zé Pedro)

No que se refere a Rui Rocker, o seu interesse também despertou após uma viagem a Londres, proporcionada pelo seu pai. Essa viagem fez com que ganhasse vontade de contribuir para o movimento do *punk* português:

Eu comecei a dar-me com punks tinha cerca de dez ou onze anos, que foi quando o meu pai me levou para Londres e me disse “Tens a mania dos gajos esquisitos, com as pulseiras e essas coisas, então ficas por cá”. E eu não falava inglês nem nada, e ele deixou-me lá com uma gaja toda maluca, não sei o que ele falou com ela, só sei que a rapariga levou-me para um sítio onde viviam uns vinte e tal gajos... (Entrevista Rui Rocker)

Por contraste, no discurso de João Ribas, o contacto com a cena *punk* deu-se no âmbito do contexto português, com um concerto da banda UHF. É após esse primeiro

contacto que o território, nomeadamente Alvalade, passa a ganhar expressão na sua trajetória.

Quando era chaval, para aí com 13/14 anos, já ouvia falar em *Minas & Armadilhas*, *Corpo Diplomático*, os *Aqui d'El Rock*¹⁵, *Faíscas*¹⁶, já se ouvia falar, mas ainda era muito chaval, UHF... vi um concerto em 78/79 de UHF com Elvis Costello e depois a partir daí comecei a ir a concertos. Comecei a ir mais a concertos e comecei a ouvir mais Xutos & Pontapés, também nessa altura aí em Alvalade toda a gente ouvia punk... (Entrevista João Ribas)

Se, no Reino Unido, a adesão ao movimento *punk* estava interligada a um sentimento generalizado de precariedade juvenil, no caso português, aquilo que se verificava era um gosto e uma curiosidade por uma estética e por um som diferente daquilo que se ouvia. Havia inerente um princípio de mudança que começou numa escala micro, mas que depressa se alastrou, permitindo-nos falar de uma cena *punk* intra-territorial ou intraurbana. Lisboa, enquanto cidade, estava segmentada em função de ofertas, oportunidades e práticas, o que originava restritas formas de interação social (GUERRA & BENNETT, 2020).

Seguindo Abramo (1994), podemos vislumbrar que o *punk* na vivência destes músicos emergiu não como uma máscara, mas sim como uma alternativa, uma vez que propiciou lógicas de exposição do eu no espaço público, ou seja, em vários territórios físicos e simbólicos. O *punk* foi, para eles, um fazer expressivo (ABRAMO, 1994, p.105). À medida que Lisboa crescia enquanto centro e enquanto polo cultural e criativo, tornava-se cada vez mais central, o *punk* mediava outras especificidades territoriais, fazendo com que outros territórios, como os Olivais, Alvalade e Sintra, emergissem como espaços de alteridade, isto porque estes contextos mostravam “oposições, a parte interna e a parte externa, o centro e a periferia, o integrado à sociedade urbana e o não integrado”

¹⁵ O *Aqui d'El-Rock* foi uma banda fundada em Lisboa, no Bairro do Relógio (aka Bairro do Cambodja), por Zé Serra (bateria), Fernando Gonçalves (baixo elétrico), Alfredo Pereira (guitarra elétrica) e Óscar Martins (voz e guitarra elétrica). Os *Aqui d'El-Rock* foram a primeira banda a alcançar registo discográfico em vinil neste estilo musical.

¹⁶ Os *Faíscas* foram a primeira banda portuguesa de *punk rock*, formada em Lisboa, em 1977, por Paulo Pedro Gonçalves, Pedro Ayres Magalhães, Jorge Lee e Emanuel Ramalho. Introduziram em Portugal um estilo musical inovador, baseado no poder da redução do rock aos dois ou três acordes essenciais. Tiveram uma passagem efémera, terminando a atividade em 1979, com a gravação apenas de uma maqueta na Rádio Comercial.

(LEFEBVRE, 1969, p.63). Estas ideias plasmam-se nos discursos de João Ribas, Rui Rocker e Zé Pedro:

Apesar de isto [Algueirão – Sintra] ser uma terra de bandas de rock, havia os Rádio Macau, que antes de ser Rádio Macau eram o Crânio, havia os WC Porno que também tocavam punk naquela altura, mas um punk com mais eletrónica à mistura como os Devo, mas era punk na mesma, havia montes de bandas por aí, havíamos nós, os Crise que depois ia ser os Crise Total. Aqui havia muitas bandas, mas punks mesmo, de pulseiras e cabelo espetado ou revoltado e blusão pintado éramos quatro basicamente. Existiam algumas bandas como os 35 Left, ou Banda do Lixo que faziam rock que devido à qualidade do material soava a punk, por vezes bem rude. E havia os mais para a frente tipo os Pastilha Eléctrica (rock'n'roll a partir e blues) (Entrevista Rui Rocker).

Antes, o pessoal da freakalhada que era assim o pessoal jovem que ouvia música na altura e já parava muito aqui em Alvalade; era o ponto de encontro de muita gente, de músicos. E muitas bandas se formaram nos anos 70 aqui também. Mas foi connosco que a coisa explodiu. (Entrevista João Ribas).

Eu vivi foi muito tempo nos Olivais. Quem ensaiava nos Olivais era uma banda anterior, a que eu fiquei ligado por amizade, e que ensaiavam na minha garagem, que eram os Faíscas, onde estava o Pedro Ayres Magalhães. Daí é que o Pedro me estava sempre a picar, que eu devia ter uma banda. E então, depois dos Faíscas, seguiram-se os Xutos... (Entrevista Zé Pedro).

Nos três excertos acima apresentados, vimos diferentes tipos de práticas em função dos territórios, bem como um vislumbre da formação de micro-cenas *punk* em função do contexto (MARTIN-IVERSON, 2021). Rui descreve Sintra como sendo um polo de surgimento de bandas emblemáticas na cena musical portuguesa, retratando esse território como um centro de criatividade e de criação que, posteriormente, se alastrava ao centro de Lisboa devido à sua oferta de espaços de concertos e de estúdios de gravação. Por outro lado, João Ribas, em relação a Alvalade, fala-nos num território propício para encontro de jovens com interesses e gostos comuns, evidenciando a agregação de agentes sociais que, mais tarde, vieram a dar origem a uma cena. Tal convoca-nos Straw (1991), designadamente, o conceito de *cross-fertilization*, isto é, um espaço físico de dinâmicas de consumo, significados, identidades, no qual se promove relações interpessoais e criativas. É em Alvalade e através da percepção de João Ribas, que identificamos a dimensão extra-local da cena *punk* portuguesa (GUERRA ET AL., 2023). Por seu turno, Zé Pedro refere-se aos Olivais, a zona onde cresceu e viveu durante bastante tempo. Ao ser uma região mais

centralizada da cidade de Lisboa, onde oferecia a sua casa como estúdio, servia o propósito da dignificação da origem marginal, periférica e periurbana de outros membros/bandas da cena *punk* portuguesa, operando quase numa lógica de *gatekeeping*. O que evidencia que o centro urbano se assume como um abrigo de outras culturas e de outras realidades artísticas (GUERRA, 2022). Esta última ideia é confirmada por João Ribas, ao mencionar outras regiões periurbanas, de forte pungência artística no que ao *punk* diz respeito:

Almada sempre foi uma zona que... em Lisboa também há mais, há pessoal que vinha dos Olivais, Benfica e assim, mas Almada, Margem Sul, sempre foi. Falei-te dos UHF. A Margem Sul sempre teve montes de bandas e ainda tem. Eu vou a Almada e há estúdios de ensaios aqui e ali, continua, se calhar, tem mais do que aqui. (Entrevista João Ribas)

Ainda a este respeito, Rui Rocker expõe que,

Em Cacém, na altura, havia um ou dois que vinham ter connosco ou iam ter com os de Queluz, onde havia um núcleo porreiro que era os de Amadora, Benfica. E todos os sábados, religiosamente, reuníamos na Feira da Ladra. Para estarem os punks todos juntos, para parecermos muitos. Na altura não havia telemóveis, não havia bares e era a única forma do pessoal trocar discos e cassetes e fanzines. (Entrevista Rui Rocker)

Zé Pedro vai mais longe, chegando a refletir sobre as especificidades arquitetónicas e sociais dos Olivais que, por conseguinte, viriam, também, a contribuir para a formação de uma cena musical.

Com o percurso do meu pai, nós estivemos três anos em Timor. Depois, passado esse período, habituámo-nos a ser um bocado clã. Não tínhamos assim muitos amigos de fora. Quando fomos realmente para os Olivais, seria aí nessa altura, os Olivais também era um bairro pioneiro arquitetónica e socialmente, e tentava-se juntar ali uma série de gente, vários estratos sociais. (Entrevista Zé Pedro)

É a partir destas especificidades territoriais que a oferta e a produção cultural assumem pertinência, uma vez que a música *punk* também emanava da correlação entre os indivíduos e os espaços. Em Alvalade, Sintra e Lisboa, como vemos nos discursos dos nossos entrevistados, criou-se uma dialética entre a estetização dos seus quotidianos, bem como uma própria quotidianização da estética (GUERRA, 2020) *punk*, materializada na criação de espaços de produção e de consumo musical alternativos, proporcionando uma visão sobre a cidade como sendo um espaço pluridimensional (Featherstone & Turner, 1995).

Como vemos, nas asserções de Blum (2003), a espacialidade na cena *punk* portuguesa é determinante, pois são nos espaços que se inscrevem as práticas artísticas e criativas de João Ribas, Rui Rocker e Zé Pedro, bem como é nele que se reproduzem as relações de reciprocidade. As cenas musicais sempre possuíram uma forte relação com o urbano, aliás é isso que se verifica no caso do *punk* em Sintra, Alvalade e Lisboa. Ao termos um vislumbre de três tipos de territorialização da cena *punk*, em três territórios diferentes, podemos mencionar que a cena *punk* deixa de ser local e passa a ser translocal (BENNETT & PETERSON, 2004, p. 6). Esta cena, como temos visto através do percurso de João Ribas, Rui Rocker e Zé Pedro, encena-se a partir de um ideal de viagem, de movimento e de mudança, mas também de criação. Em síntese, a cena *punk* portuguesa apoiava-se numa forte componente visual da vida urbana e periurbana, cuja força é sentida nas novas espacialidades de deslocamento – inclusive virtuais como verificamos na produção de *merchandising* e de fanzines punk em outros locais

O *punk* é uma vivência. O *punk* é um lugar. O *punk* é um território

Aquilo que foi pretendido, ainda que brevemente, foi demonstrar os moldes em como a cena *punk* portuguesa foi disruptiva, algo que se deveu, sobretudo, a especificidades territoriais que influenciavam e ditavam os modos de atuação das culturas juvenis na década de 1980. Na verdade, a questão que se assume determinante, nesta pesquisa, prende-se com a enunciação de tipologias de criação artístico-musical que partiram das especificidades dos espaços urbanos, periféricos e periurbanos, estando o maior detalhe em regiões como a de Alvalade – descrita como um polo de encontros -, Sintra, apresentada por Rui Rocker enquanto um centro criativo e de emergência de bandas charneira à escala portuguesa, e Lisboa, mais concretamente os Olivais, referenciada por Zé Pedro como um local de oportunidades, de heterogeneidade e de produção artística cosmopolita.

É inegável que a participação na cena *punk* por parte de João Ribas, Rui Rocker e Zé Pedro, adveio das suas condições socioeconómicas, mas também da sua vivência quotidiana no território. Se João Ribas teve o primeiro contacto com o *punk* através de concertos de bandas portuguesas, em espaços situados em regiões periurbanas, tais como

Benfica, por exemplo; Zé Pedro e Rui Rocker puderam partilhar de uma experiência translocal (BENNETT & PETERSON, 2004), materializada na frequência de concertos em cidades como Londres, o epicentro do movimento *punk* na década de 1970. Assim, constámos que, na vivência dos nossos entrevistados, a participação na cena *punk* dependeu de lógicas de usufruição, interação e de interpretação dos espaços físicos urbanos, e sobretudo periurbanos; algo que também se pode constatar pelo tipo de música que era por eles produzida, pelas mensagens e pelas atitudes revolucionárias, características de uma vivência territorial e social (ver músicas dos *Ku de Judas*, *Crise Total* e *Xutos & Pontapés*).

Deste modo, pudemos enunciar a existência de uma cena que se relaciona com os territórios e com os locais que pautam a vivência quotidiana dos agentes sociais, apesar de reconhecermos que se trata de uma abordagem que pode ser explorada, posteriormente, numa lógica extensiva, diacrónica e sincrónica. Paralelamente, com a elaboração deste artigo, iniciámos um processo analítico e reflexivo de revisitação da cena *punk* a partir dos territórios, identificando especificidades que na atualidade nos servirão utilmente. De facto, ainda se mantêm as assimetrias territoriais – porventura de forma menos acentuadas do que na época que se retratou – entre vários territórios, como Alvalade ou Benfica, ainda possuem as suas especificidades dentro do próprio campo artístico e que merecerão ser exploradas.

Referências

- ACCIAIUOLI, Margarida. *Casas com escritos – Uma história da habitação em Lisboa*. Lisboa: Ed. Bizâncio, 2015.
- ABRAMO, Helena W. *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.
- ALMEIDA, Pedro Vieira de; FERNANDES, José Manuel. *História da arte em Portugal: a arquitectura moderna*. Lisboa: Publicações Alfa, 1986.
- ANDRADE, Luciana Teixeira; SILVEIRA, Leonardo Souza. Efeito-território. Explorações em torno de um conceito sociológico. *Civitas*, v. 13, n. 2, p. 381–402, 2013.
- BARROCO, Sofia. Bairro(s) de Alvalade – O paradigma do urbanismo português. *Portuguese-language Network of Urban Morphology, ISCTE – Instituto Universitário de Lisboa*, julho de 2012.
- BENNETT, Andy; PETERSON, Richard. *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. EUA: Vanderbilt University Press, 2004.
- BLUM, Alan. *The Imaginative Structure of the City*. Montreal: McGill-Queen's University Press, 2003.

- BOURDIEU, Pierre. *Language and Symbolic Power*. Harvard University Press, 1991.
- BOURDIEU, Pierre. Social Space and Symbolic Power. *Sociological Theory*, vol. 7, n.º 1, pp. 14-25, 1989.
- BOURDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge University Press, 1977.
- COSTA, João Pedro. *Bairro de Alvalade: um paradigma no urbanismo português*. 4ª ed. Lisboa: Livros do Horizonte, 2010.
- CROSSLEY, Nick. Pretty connected: the social network of the early UK punk movement. *Theory, Culture & Society*, v. 25, n. 6, p. 89-116, 2008.
- DENZIN, Norman; LINCOLN, Yvonna S. *Strategies of qualitative inquiry*. 2nd ed. London: Sage, 2004.
- FEATHERSTONE, Mike; TURNER, Bryan S. Body & society: An introduction. *Body & Society*, v. 1, n. 1, p. 1-12, 1995.
- FIRMINO DA COSTA, António. *Sociedade de Bairro. Dinâmicas sociais da identidade cultural*. Oeiras: Celta, 2008.
- GOFFMAN, Erving. *Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience*. Lebanon, NH: Northeastern University Press, 1986.
- GUERRA, Paula. A instável leveza do rock: génese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal. Tese de Doutoramento, Universidade do Porto, 2011.
- GUERRA, Paula. So Close Yet So Far: DIY Cultures in Portugal and Brazil. *Cultural Trends*, v. 30, n. 2, p. 122-138, 2021.
- GUERRA, Paula. Under-Connected: Youth Subcultures, Resistance and Sociability in the Internet Age. In: GILDART, Keith; GOUGH-YATES, Anna; LINCOLN, Sian; OSGERBY, Bill; ROBINSON, Lucy; STREET, John; WEBB, Peter; WORLEY, Matt (eds). *Hebdige and Subculture in the Twenty-First Century: Through the Subcultural Lens*. London: Palgrave Macmillan, p. 207-230, 2020c.
- GUERRA, Paula. Quando a geografia afetiva e a cartografia sentimental se juntam. Uma leitura possível de Ulisses: entre o amor e a morte. In: LIMA, Márcia Edilene; TOPA, Francisco. (eds). *Ulisses entre o amor e a morte e seus vários temas*. São Paulo: Editora Horizonte, p. 127-158, 2019.
- GUERRA, Paula; BENNETT, Andy. Punk Portugal, 1977-2012: A Preliminary Genealogy. *Popular Music History*, v. 13, n. 3, p. 215-234, 2020.
- GUERRA, Paula; MOREIRA, Tânia; SOUSA, Sofia. Sounds and Peripheral Places: Trajectory and Portrait of the Rock Scene in Tâmega (Portugal) Over the Last Decade. In: BENNETT, Andy; CASHMAN, Dan; GREEN, Ben; LEWANDOWSKI, N. (eds). *Pop Music, Culture and Identity*. London: Springer, p. 53-66, 2023.
- GUERRA, Paula. *Vozes da raiva, punk e subculturas: um roteiro pelas culturas juvenis no Portugal contemporâneo*. In: PEREIRA, Cláudia; BELEZA, Joana (orgs.). *A cultura material nas (sub)culturas juvenis: do DIY às trocas digitais*. São Paulo: Editora PUC e Editora Mauad, 2018.
- HARTLEY, Jean. Case study research. In: CASSELL, Catherine; SYMON, Gillian (eds). *Essential Guide to Qualitative Methods in Organizational research*. London: Sage, p. 323-333, 2004.
- HARVEY, David. *Rebel Cities: From the Right to the City to the Urban Revolution*. Verso, 2012.
- KLOOSTERMAN, Robert C. The Wayfarer: Visions of the Urban in the Songs of Bruce Springsteen. *City, Culture and Society*, v. 21, p. 100340, 2020. Disponível em: <https://doi.org/10.1016/j.ccs.2020.100340>.

- LEEDY, Paul D.; ORMROD, Jeanne Ellis. *Practical Research: Planning and Design*. Upper Saddle River, NJ: Prentice Hall, 2005. Disponível em: <https://journals.sagepub.com/doi/10.3102/0013189X022002023>.
- LEFEBVRE, Henri. *O direito à cidade* [The Right to the City]. São Paulo: Documentos, 1969.
- LOPES PEREIRA, Diana. A casa dos meus avós no bairro de Alvalade: considerações entre o projeto arquitetônico e a vida de uma família. *Cadernos do arquivo municipal*, 2ª série, n. 5, p. 123–131, 2016.
- KROGH, Maud. Affective Landscapes, Scenes, and Arrangements. *Journal of Extreme Anthropology*, v. 7, n. 1, p. 80–103, 2023.
- MARTIN-IVERSON, Sean. The Value of the Underground: Punk, Politics, and Creative Urbanism in Bandung, Indonesia. *Cultural Studies*, v. 35, n. 1, p. 110–135, 2021.
- MERCADO-CELIS, Alejandro. Districts and Networks in the Digital Generation Music Scene in Mexico City. *Area Development and Policy*, v. 2, n. 1, p. 55–70, 2017.
- MOURA, Luiz Alberto. UM jardim punk no Bairro de Alvalade: de símbolo do Estado Novo a ícone do punk rock português. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, v. 2, n. 2, p. 81-97, 2019.
- NJIE, Baboucarr; ASIMIRAN, Soaib. Case Study as a Choice in Qualitative Methodology. *IOSR Journal of Research & Method in Education*, v. 4, n. 3, p. 35-40, 2014.
- OLIVEIRA, Tiago Cardoso. A evolução do planeamento urbano de Olivais Sul a Telheiras. In: CONCEIÇÃO, Luís. (ed.), *Dispersos de Arquitectura*. Instituto Superior Manuel Teixeira Gomes, p. 123–131, 2012. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/329554358_A_evolucao_do_planeamento_urbano_de_Olivais_Sul_a_Telheiras.
- OLIVEIRA, Tiago Cardoso. A modernidade complexa dos bairros dos Olivais. *Cadernos do arquivo municipal*, 2ª série, n. 12, julho-dezembro 2019.
- PANCOT, Chiara; LUSIANI, Maria. Beyond Dualism? Exploring the Polyphonic Dimension of Cultural Productions. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, v. 51, n. 1, p. 73–91, 2021.
- SANTOS, Milton. *Metrópole corporativa fragmentada: o caso de São Paulo* [Fragmented corporate metropolis: The case of São Paulo]. São Paulo: Nobel, Secretaria de Estado da Cultura, 1990.
- SANTOS SILVA, Augusto.; GUERRA, Paula. *As palavras do punk. Uma viagem fora dos trilhos pelo Portugal contemporâneo*. Lisbon: Alêtheia, 2015.
- SILVERMAN, David. Analyzing talk and text. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (eds). *Handbook of Qualitative Research*. Newbury Park, CA: Sage, p. 821–834, 2000.
- SIMMEL, George. A natureza sociológica do conflito. In: MORAES, E. (ed.). *Simmel*. São Paulo: Ática, 1983.
- STAKE, Robert E. Case Studies. In: DENZIN, N.K.; LINCOLN, Y.S. (eds). *Handbook of Qualitative Research*. Newbury Park, CA: Sage, p. 435–453, 2000.
- STRAW, Will. Systems of Articulation, Logics of Change: Communities and Scenes in Popular Music. *Cultural Studies*, v. 5, n. 3, p. 368–388, 1991.
- TOISKAALLIO, Kalle. Simmel Hails a Cab: Fleeting Sociability in the Urban Taxi. *Space and Culture*, v. 3, n. 6, p. 4-20, 2000.
- TOSTÕES, Ana Cristina. O bairro de Alvalade. In: MOITA, Irisalva (coord.). *O livro de Lisboa*. Lisboa: Livros Horizonte, p. 519–522, 1994.
- VILELA, Joana Stichini. *Lisboa, anos 70*. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2015.

YIN, Robert K. *Case Study Research: Design and Methods*. 3rd ed. Thousand Oaks, CA: Sage, 2003.

WACQUANT, Löic. Bourdieu na cidade. Desafios à teoria urbana. Lisboa: Outro Modo Cooperativa Cultural, 2023.

WACQUANT, Löic. The Rise of Advanced Marginality: Notes on its Nature and Implications. *Acta Sociologica*, vol. 39, n.º 2, pp. 121-139, 1996.