

Subúrbio Molotov: o desenvolvimento e a reinvenção do punk carioca no bairro do Meier, na década de 1980

Molotov suburb: the development and reinvention of carioca punk in the Meier neighborhood in the 1980's

Diego Santos Vieira de Jesus¹



Resumo: O objetivo é examinar como o Meier reuniu condições para o desenvolvimento e a reinvenção do punk carioca no início da década de 1980. O argumento central aponta que, num contexto de entendimento do subúrbio carioca enquanto espaço de releituras criativas de gêneros artísticos nacionais e estrangeiros e de reinvenção dos próprios locais com a redemocratização brasileira, o Meier era um bairro de fácil acesso por jovens que moravam no subúrbio e possuía um local fechado específico que permitia a esses jovens socializarem com outros que tinham os mesmos interesses musicais e as mesmas críticas ao sistema político-econômico e sociocultural, visto por eles como opressor. Apropriando-se da estética e do comportamento rebeldes mas não da violência e os adaptando no processo de reinvenção do punk nacional e carioca, a atuação de bandas punk no Meier – em particular o Coquetel Molotov – serviu de estímulo para a criação de outras bandas que se identificavam com o gênero musical e atraiu jovens que não só adotavam a contestação nas formas de vestir e de agir, mas manifestavam sua crítica à situação de precariedade material em que viviam no Meier e em outros bairros da cidade e do Estado do Rio de Janeiro.

Palavras-chave: Punk. Meier. Rio de Janeiro. Subúrbio. Década de 1980.

Abstract: The aim is to examine how the neighbourhood of Meier met the conditions for the development and the reinvention of carioca punk in the early 1980s. The central argument points that, in a context of understanding of the Rio de Janeiro's suburbs as spaces for creative re-reading of national and foreign artistic genres, Meier was an easily accessible neighbourhood to young people who lived in the suburbs and had a specific closed location that allowed these people to socialize with others who had the same musical interests and the same critiques of the political, economic and sociocultural system, seen as oppressive. Taking advantage of the rebellious aesthetics and



behavior but not of violence and adapting them in the process of reinvention of national and carioca punk, the performance of punk bands in Meier – in particular, Coquetel Molotov – served as a stimulus for the creation of other bands that were identified with the musical genre and attracted young people who adopted not only the contestation in the ways of dressing and acting, but in the manifestation of their criticism of the situation of material precariousness in which they lived in Meier and other neighbourhoods of the city and the state of Rio de Janeiro.

Keywords: Punk. Meier. Rio de Janeiro. Suburbs. 1980s.

Diego Santos Vieira de Jesus
Subúrbio Molotov: o desenvolvimento e a reinvenção do punk carioca no bairro
do Meier, na década de 1980

Artigos



Introdução

O bairro do Meier, localizado na Zona Norte do Rio de Janeiro, é uma das regiões da cidade que serviram como irradiadoras de diversos estilos e gêneros musicais que marcaram a diversidade cultural carioca e preservaram tradições e vivências locais. Por exemplo, o movimento Clube do Samba, nascido na casa do compositor João Nogueira no bairro, resistia à entrada de ritmos estrangeiros no mercado fonográfico brasileiro e à patrulha do regime militar no fim da década de 1970. A iniciativa reunia sambistas como Beth Carvalho, Paulinho da Viola, Clara Nunes, Clementina de Jesus e Alcione e permitia a descoberta de novos talentos do gênero musical a fim de gerar empregos para músicos e fazer o samba tocar mais nas rádios cariocas, fluminenses e nacionais. Na sede do Clube, realizavam-se de rodas de samba a aulas de manifestações artísticas e criativas relacionadas a esse gênero musical, que reuniam músicos de inúmeras regiões do estado do Rio de Janeiro (SAPIA; ESTEVÃO, 2012). Quanto ao funk carioca, um dos pioneiros do gênero musical no fim da década de 1970, o DJ Marlboro, veio de uma família pobre do Meier e tocava em várias comunidades de menor renda no estado, combinando elementos do Miami Bass e da música popular brasileira e carioca. A cultura que se desenvolveu em torno do funk carioca agregou pessoas da periferia do Rio de Janeiro em bailes realizados no bairro, expressou aspectos da cultura brasileira como a sensualidade combinados a elementos de sociedades diferentes e permanece em constante mutação, agregando ainda mais tendências até os dias de hoje. Os bailes funk no Rio de Janeiro representam centros da vida pública em favelas e outras comunidades mais pobres, em especial nas Zonas Norte e Oeste da cidade (SANSONE, 1998). O gênero resultou da apropriação criativa de uma tecnologia barata por não-músicos para a produção de uma música destinada a setores marginalizados da população (PALOMBINI, 2009), e as visões pejorativas e preconceituosas em relação ao gênero evidenciam, de acordo com Vianna (1990), a resistência em relação às formas de vida e de cultura que fogem aos padrões tradicionais, conservadores e reacionários de grupos elitistas, da mídia e do próprio Poder Público.

Entretanto, um dos gêneros nem sempre mencionados quando se fala das culturas musicais irradiadas pelo bairro é o punk rock. Por exemplo, a banda Coquetel Molotov – uma das mais renomadas bandas do punk rock nacional, surgida em 1981 numa pista de skate no bairro de Campo Grande – recompôs-se em 1984 baseada na banda Diário de Bordo, da região chamada “Chave de



Ouro”, no Meier. O Coquetel Molotov e diversas outras bandas de punk rock tocavam em uma gafeira chamada Dancy Meier, localizada próxima à linha de trem que atravessa o bairro. A Dancy Meier tornou-se ponto de encontro de punks não só do Meier, mas de várias regiões do subúrbio carioca e também de cidades da Baixada Fluminense e outras regiões do Estado do Rio de Janeiro, e um dos locais de referência para a expressão artística da juventude que se identificava com o gênero musical e a produção artística punk em todo o Brasil (BIVAR, 2001; CAIAFA, 1985). Grande parte desses jovens que frequentavam a Dancy Meier pertencia a populações de baixa renda e, baseada no lema “do it yourself” (“faça você mesmo”), produzia e se identificava com músicas cujas letras criticavam a situação política brasileira marcada pela corrupção e pela insegurança institucional num contexto de fim da ditadura militar, pelas desigualdades socioeconômicas e pela manipulação da mídia. As vestimentas – que incluíam jaquetas de couro, adereços pontiagudos e roupas rasgadas – e o gestual desses jovens – como caretas e soerguimento do dedo médio – revelavam a rebeldia quanto a padrões sociais das tradicionais famílias cariocas – inclusive as do subúrbio – e provocavam o choque em relação a valores consolidados na sociedade brasileira, particularmente durante o regime militar (VIEIRA, 2011).

O objetivo deste artigo é examinar como o Meier reuniu condições para o desenvolvimento e a reinvenção do punk carioca, particularmente a disseminação do gênero musical punk rock e da cultura associada a ele, no início da década de 1980. O argumento central aponta que, num contexto de entendimento do subúrbio carioca enquanto espaço de releituras criativas de gêneros artísticos nacionais e estrangeiros e de reinvenção dos próprios locais com a redemocratização brasileira, o Meier era um bairro de fácil acesso por jovens que moravam no subúrbio e possuía um local fechado específico – a Dancy Meier – que permitia a esses jovens socializarem com outros que tinham os mesmos interesses musicais e críticas ao sistema político-econômico e sociocultural, visto por eles como opressor. Apropriando-se da estética e do comportamento rebeldes mas não da violência e os adaptando no processo de reinvenção do punk nacional e carioca, a atuação de bandas punk no Meier – em particular o Coquetel Molotov – serviu de estímulo para a criação de outras bandas que se identificavam com o gênero musical e atraiu jovens que não só adotavam a contestação nas formas de vestir e de agir, mas manifestavam sua crítica à situação de precariedade material em que viviam no Meier e em outros bairros da periferia da cidade e do Estado do Rio de Janeiro.

O estudo exploratório contou com dados coletados a partir de pesquisa



bibliográfica, além de entrevistas semiestruturadas realizadas com cinco frequentadores da Dancy Meier, sendo todos homens na faixa etária de 55 a 60 anos em 2019. Na década de 1980, três deles moravam no Meier, e os outros dois, em Campo Grande. Quatro se auto intitulam brancos, e um deles se vê como negro. Hoje, todos moram em bairros da Zona Norte da cidade, e um deles continua a viver no próprio Meier. Embora na atualidade todos se coloquem como “membros da classe média”, na época todos faziam parte de uma “população de baixa renda”. Foram coletados também depoimentos de participantes do punk carioca disponibilizados em blogs e trechos do documentário “Punk Molotov”, de 1983, que retrata o surgimento do punk no Rio de Janeiro, em especial com o foco no Coquetel Molotov. O material coletado foi inicialmente organizado em duas categorias: as reinvenções do subúrbio carioca, com ênfase no Meier; e as reinvenções do punk nacional e do punk carioca. A seguir, foram apresentadas as reinvenções do punk no Meier no início da década de 1980 a partir do material coletado. Conforme orienta Bowen (2009), realizou-se, após a categorização, a interpretação dos dados e, logo depois, a análise das informações com base nos conceitos teóricos.

O termo “reinvenção” foi utilizado neste estudo referindo-se a uma reconfiguração de elementos e de relações sociais em uma resposta criativa a desafios e questões externas ou internas que se colocam para territórios, comunidades e movimentos sociais e artísticos (PORTO-GONÇALVES, 2006). A reinvenção refere-se a um processo de renovação que pode ocorrer nas instituições sociais de forma tanto incremental – incorporando-se novos elementos sem que haja uma alteração das propriedades básicas de tais instituições – como radical ou disruptiva, que rompe com padrões fundamentais anteriores (BESSANT et al., 2005). As causas de uma reinvenção podem estar relacionadas tanto a fatores exógenos, tais quais crises econômico-financeiras e mudanças de regime político, como endógenos, a exemplo de movimentos criativos dos indivíduos em interação numa comunidade para responder a questões colocadas para seu grupo. Longe de considerar que os elementos estudados sejam reinventados uma única vez, este estudo assume que tanto territórios como comunidades e movimentos sociais e artísticos estão sujeitos a processos de mudança contínua, o que não significa que a reinvenção aconteça com a mesma frequência ou traga sempre o mesmo perfil de transformação a cada caso.

As reinvenções do subúrbio carioca



No debate acadêmico, a ideia de “subúrbio” na cidade do Rio de Janeiro costuma ser usada em referência aos bairros que são atravessados pelas linhas de trem e são geograficamente afastados do “centro” da cidade. Tipicamente, eles são colocados nessa produção acadêmica como áreas habitadas por populações de renda mais baixa e são associados à pobreza, à subalternidade e, frequentemente, à criminalidade. Entretanto, essa “alteridade próxima” pode ser representada de múltiplas formas, tanto negativas como positivas (PEIRANO, 2000). Na dimensão negativa, o “subúrbio carioca” é concebido como um espaço associado ao mau gosto, à carência de bens materiais e, cada vez mais, à marginalidade e ao crime; na positiva, é caracterizado como berço de tradições esportivas como o futebol e espaços de expressões culturais e artísticas como o samba e o carnaval de rua, nas quais se desenvolvem memórias afetivas e laços interpessoais entre os membros da população de renda mais baixa na cidade. Tais polaridades parecem se complementar e revelam a distribuição desigual de bens e serviços no espaço urbano e do acesso a eles pelos agentes que o ocupam (BOURDIEU, 2001), de forma que o subúrbio do Rio de Janeiro se constitui em contraste ao estilo de vida mais cosmopolita e abastado da Zona Sul, tradicionalmente alocada como referência simbólica carioca por seus equipamentos culturais de grande visibilidade internacional e seus pontos turísticos, dos quais as Zonas Norte e Oeste da cidade são explicitamente mais carentes (GUIMARÃES; DAVIS, 2018).

Num dos principais estudos que versaram sobre o subúrbio carioca, Soares (1990) aponta que a ideia de “subúrbio” no Rio de Janeiro ganhou força após a década de 1930 com a incorporação de zonas rurais à trama urbana, particularmente aquelas que tinham sido influenciadas pelo avanço das linhas de trem e de bonde. Tais avanços ocorreram em face de políticas estabelecidas pelo governo de Getúlio Vargas durante o Estado Novo (1937-1945), que envolveram a construção de conjuntos habitacionais, a realização de obras de saneamento e urbanização e a eletrificação dos trens, os quais serviriam como meios de transporte principais da população menos favorecida que desenvolvia relações de dependência em relação ao centro da cidade. Todavia, a região do “subúrbio” também era caracterizada pela oferta precária de serviços básicos, como água, esgoto, pavimentação e iluminação (SOARES, 1990).

A partir da década de 1970, diante do fortalecimento das atividades fabris nos subúrbios e da ocupação das praias como local de residência de camadas privilegiadas da sociedade carioca, as visões críticas acerca da organização do espaço urbano no Rio de Janeiro se fortaleceram (ABREU, 1987). As referências ao “subúrbio” carioca passavam a ser feitas cada vez mais com o termo “periferia”,



que evidenciava a criação de espaços confinados marcados pela precarização de condições socio-habitacionais, em contraposição à situação de bem-estar e de bonança de outras regiões da cidade, e pela carência de alternativas de vida para seus habitantes. Naturalizava-se a visão de que todo espaço afastado do centro da cidade e da Zona Sul seria proletário e liminar entre o rural e o urbano, constituído por habitações dispostas em grandes lotes, nas quais viviam, além da população de mais baixa renda, também pessoas de renda média que poderiam ascender socialmente (MARTINS, 2008). Como em outras cidades latino-americanas, a periferia colocava-se como um espaço de heterogeneidade, em que se situavam diversos atores sociais com objetivos múltiplos. Em face da heterogeneidade social e cultural, ela não aparecia como um território livre de conflitos (HIERNAUX; LINDÓN, 2004).

No contexto da redemocratização brasileira a partir da década de 1980, a maior expressão de diversos movimentos sociais – como os feministas, os negros e os LGBT+ – modificou gradualmente o panorama político dos bairros do subúrbio carioca, ao mesmo tempo em que atividades criminosas – em especial o avanço de tráfico de drogas na cidade – aumentaram a vigilância sobre a ordem pública nesses espaços e nas suas rotinas, em especial nas favelas. As múltiplas configurações da criminalidade e os conflitos urbanos causados diante do seu avanço tornaram-se focos primordiais dos estudos acadêmicos a partir de então, em particular na área de Antropologia. Zaluar (1985), por exemplo, realizou um estudo sobre as organizações sociais na Cidade de Deus, na Zona Oeste da cidade do Rio de Janeiro, e examinou as maneiras diversas dessas organizações, tanto as dedicadas ao lazer e às reivindicações sociais como as quadrilhas de traficantes de drogas e armas que afetavam a vida local. Outros antropólogos e também sociólogos dedicaram-se ao estudo de “tribos” ou “gangues” que se formavam nesses subúrbios, as quais em geral se reuniam em torno de manifestações culturais e artísticas coletivas. O foco desses estudos estava predominantemente nas visões de mundo e nas atitudes de tais grupos, além de suas produções estéticas. Ao contribuírem para um melhor entendimento dos grupos que se formavam nos bairros das Zonas Norte e Oeste, essas investigações contribuíram para um mapeamento da diversidade cultural da cidade, que acompanhavam os estudos sobre o agravamento da violência nessas mesmas regiões (GUIMARÃES; DAVIS, 2018).

Num contradiscurso às versões do subúrbio/periferia como área de delinquência ou de marginalidade, especialistas apontavam que movimentos de jovens de baixa renda dessas regiões produziam uma vasta e rica produção cultural, criando



circuitos próprios que não se limitavam apenas à crítica às condições de vida precárias nem à rebeldia tradicionalmente associada à transição da adolescência para a vida adulta, mas incorporavam releituras criativas de gêneros artísticos nacionais e estrangeiros e reinventavam os próprios locais onde ocorriam. No caso do punk no Rio de Janeiro, o trabalho emblemático de Caiafa (1985) aproximava-se de uma perspectiva sociológica sobre gangues e guetos e desmistificava visões correntes na época de que o punk estaria ligado exclusivamente à delinquência juvenil ou que ele seria uma mera resposta a um quadro de crise política no contexto da transição democrática e de precariedade socioeconômica, ou seja, como um simples produto de fatores externos e não do potencial criativo dessa juventude. Nesses circuitos, o Meier ocupava um papel importante em face das inúmeras manifestações culturais surgidas ou propagadas por jovens artistas do bairro. No caso do punk, espaços fechados do bairro como a Dancy Meier compunham, com ruas da Lapa e a pista de skate de Campo Grande, um mapa urbano próprio (CAIAFA, 1985).

As reinvenções do Meier enquanto parte do subúrbio carioca² passaram, em grande parte, não apenas pela introdução de projetos de modernização e urbanização, mas também pela vida cultural e artística desenvolvida no bairro. O Meier teve a primeira linha de bondes suburbanos – que mais pareciam caixas de fósforos puxados a burros – e, ao longo do tempo, ganhou bares e restaurantes onde se reuniam intelectuais, escritores e artistas como Lima Barreto, Coelho Cavalcanti e Moacir de Almeida (CRULS, 1949). O comércio fortaleceu-se no entorno dos antigos engenhos, uma série de capelas foram implantadas, e novos núcleos se desenvolviam com mais intensidade. Quando os trens da Estrada de Ferro Pedro II começaram a circular em 1858, a ocupação de regiões do subúrbio como o Meier foi definitivamente realizada às margens da linha férrea e na proximidade das estações³.

A intensificação da vida noturna no final da década de 1930 e no início da década de 1940 e a dinamização das atividades urbanas no eixo da rua Dias da Cruz – como a inauguração do Cine Imperator, maior sala de cinema da América da Latina na ocasião, com 2.400 lugares, e que hoje se tornou o Centro Cultural João Nogueira, e mais três outros cinemas hoje fechados ou transformados em igrejas protestantes – trouxeram uma grande movimentação cultural para o bairro. Já na década de 1960, a inauguração do Shopping do Meier – tido por muitos historiadores como o primeiro do Brasil – alimentou as atividades comerciais no bairro, bem como o surgimento de uma série de estabelecimentos comerciais no seu entorno. Anos depois, o bairro – atravessado pela linha do trem



– foi um daqueles em que foram realizadas as obras do Rio Cidade, desenvolvido pelo Instituto Municipal de Urbanismo Pereira Passos e executado pela Riourbe, em duas fases: de 1993 a 1996 e de 2003 a 2004. As melhoras ficaram visíveis em ambos os lados do bairro, em particular na revisão do traçado das ruas, na fresagem e no recapeamento asfáltico, no tratamento paisagístico, na melhoria da iluminação pública e da arborização e na instalação de novo mobiliário urbano. Desde a sua criação, o bairro foi tido como um celeiro de personalidades de destaque na cultura carioca e nacional, como os escritores Lima Barreto e Arthur Azevedo, o jornalista Dias da Cruz, o ator e jornalista Eduardo Magalhães e o ministro General Dionísio Cerqueira – conhecido como “Dignificador dos Subúrbios Cariocas” –, além de atores e humoristas na contemporaneidade. Contando com uma série de escolas particulares, estaduais e municipais e campi de universidades, o bairro também dispõe na contemporaneidade de diversos cursos de idiomas, academias de dança e clubes esportivos, como o Sport Club Mackenzie (FRAIHA, 2008; MORAES, 2011).

As reinvenções do punk nacional e do punk carioca

A partir da Segunda Guerra Mundial, o rock n’ roll operou como uma das representações culturais da adolescência que viabilizou a transgressão do mundo adulto e legitimou posições políticas contra instituições vistas como conservadoras ou repressoras (CITRO, 2008). Entretanto, indivíduos somente começaram a se denominar ou se autodenominar como “punks” em meados na década de 1970 em centros urbanos dos Estados Unidos e do Reino Unido e eram considerados, por inúmeros setores dessas sociedades, como desviantes das regras vigentes por conta da estética e dos comportamentos que adotavam, muitos dos quais apareciam amplamente associados à música que produziam e escutavam (OLIVEIRA, 2011). As primeiras influências musicais que deram origem ao punk rock datam de 1965, nos Estados Unidos, com bandas de rock que começavam a desenvolver no underground o visual em termos de penteados, roupas e gestos como o Velvet Underground e The Stooges. Logo tomaram fôlego elementos de caráter político-ideológico, como os fanzines e os manifestos antimilitaristas. Pouco tempo depois, o Reino Unido tornou-se polo irradiador do punk, especialmente pela influência de bandas como o Sex Pistols. Gradualmente, formaram-se vivências e práticas culturais marginais que desembocaram na criação de uma cultura baseada em experiências da vida cotidiana, como a literatura marginal, a estética visual e o rock n’ roll (BASTOS, 2005).



Segundo Home (2004), o punk era um desenvolvimento direto do rock n' roll da década de 1960 e carregava com ele uma linguagem apropriada por indivíduos inseridos em laços de socialização definidos no contexto das ruas e desejosos de expressar simultaneamente sua frustração e seu desejo por mudanças sociais. Assim, o gênero musical e a cultura que se desenvolveu em torno dele relacionavam-se mais às experiências sociais desses indivíduos do que aos fenômenos da cultura de massa ou da indústria do entretenimento, que veio a explorar o gênero musical posteriormente visando ao lucro (HOME, 2004). No gênero musical do punk rock, o som é rápido e percussivo e marcado por vocais violentos, cuja simplicidade destoava da complexidade e da sofisticação do rock progressivo que se fazia na época e que gerava estrelas as quais faziam com que o rock perdesse grande parte da sua força de contestação (CAIAFA, 1985).

Segundo Piccolo (2013), grupos hegemônicos em termos de poder social rejeitavam, rotulavam e estigmatizavam grupos minoritários, classificando as identidades desses grupos como desviantes por serem distintas das suas, como os punks. Becker (1977) aponta que a criação desses desvios dá-se por meio da elaboração de regras – cuja infração é definida como desvio – e da aplicação das mesmas, que permite rotular pessoas específicas como marginais. A identidade dos punks tornava-se um estigma, que, de acordo com Goffman (1988), é um atributo altamente depreciativo que faz com que aqueles rotulados como “anormais” não sejam plenamente aceitos nas interações sociais e sejam reduzidos a estereótipos de menor valor social ou concebidos como “desacreditados”. Nesse sentido, Piccolo (2013) coloca que a música, os cabelos moicanos, as roupas pretas e rasgadas, as correntes, os brincos e as pinturas faciais que imprimiam identidade aos punks eram condenados pelos grupos hegemônicos como indícios de rebeldia da juventude e de enfrentamento das regras sociais, e aqueles que se enquadravam nesse perfil eram estigmatizados.

Ao Brasil, as primeiras informações relacionadas ao punk chegaram na segunda metade da década de 1970, particularmente com as produções de bandas como Ramones e Sex Pistols e as reportagens que evidenciavam o caráter contestador e marginal do punk no contexto norte-atlântico (OLIVEIRA, 2011). Já na década de 1980, conforme diferentes grupos se identificavam e faziam leituras próprias do gênero musical e de toda a cultura associada a ele, fazia-se necessária uma compreensão mais detalhada desses processos de identificação, que fosse além da estética e do determinismo etário (VIEIRA, 2016). Tornava-se cada vez mais evidente que os sujeitos eram detentores da capacidade de apropriação e de reinvenção dos referenciais punk, aglutinando principalmente jovens suburbanos,



mas sem que se buscasse homogeneidade entre eles. O objetivo era justamente o contrário: externalizar a pluralidade a partir da exploração da potencialidade individual (PEDROSO; SOUZA, 1983). Muitos desses jovens foram influenciados por bandas inglesas como The Clash e Sex Pistols e vinham caracterizados por expressões de contracultura, rebeldia e visual afrontador. O gênero musical e a cultura associada a ele influenciou substancialmente o rock brasileiro produzido durante a década de 1980, como fica claro na produção da banda de Brasília Aborto Elétrico, que mais tarde daria origem à Legião Urbana e ao Capital Inicial. O som das bandas de punk rock nacionais era cru e seco, sem uma preocupação extrema com acordes e melodias muito elaboradas. Tiveram relevância no país bandas como Inocentes, Cólera e Garotos Podres (SOUZA, 2018).

O punk no Brasil colocou-se, assim, como um processo complexo de produção relacional de identidades, no qual assumiu centralidade a criação de representações distintas ao longo do tempo (VIEIRA, 2011). Num primeiro momento, os autores que buscaram compreender o fenômeno colocavam-no com um movimento social, surgido a partir da década de 1970, em resposta a uma conjuntura social opressora, uma ação reativa aos problemas sociais, num contexto de crise que abriu espaço gradual para a implementação de reformas político-econômicas neoliberais (OLIVEIRA, 2011). Nesse contexto, de acordo com Gallo (2008), elementos como o anarquismo ganharam força dentro do movimento. Todavia, Oliveira (2006) destaca que seria reducionista afirmar que o movimento punk como um todo se identificava com o anarquismo, uma vez que grande parte dos jovens sequer conhecia as ideias desenvolvidas por anarquistas, nem houve uma deliberação em algum congresso ou conferência punk no Brasil na direção do anarquismo.

Naquele momento, enquanto algumas bandas que faziam punk rock entravam no circuito comercial, outras continuavam mais alinhadas à cultura marginal e pouco prestigiada, fazendo produções mais duras, aceleradas e distorcidas que manifestavam a radicalização da postura anticomercial e o repúdio à indústria cultural (BASTOS, 2005). Segundo Bivar (2001), o movimento punk vinha em resposta particularmente à forma comercial que o rock n' roll tinha assumido desde meados da década de 1970, de forma que sua proposta não era apenas estreitar a relação entre os consumidores e produtores desse gênero musical, mas sinalizar que cada indivíduo poderia ser o produtor de suas próprias canções, baseado no lema “do it yourself” (“Faça você mesmo”). A partir da criação da própria música, geravam-se oportunidades de se elaborarem visuais e posições que caracterizariam uma “cultura punk”. No caso brasileiro, o autor



argumenta que, mais do que uma reprodução das modalidades estrangeiras, o punk era pautado no estilo de vida das classes populares, em especial na sua “suburbanidade” (BIVAR, 2001).

Entretanto, esse argumento foi questionado amplamente, já que, em países nos quais o punk tinha nascido e se disseminado primeiramente – Estados Unidos e Reino Unido –, ele já era fundado em aspectos da vida das classes populares, em especial dos jovens, e, no caso do Brasil, já era possível detectar a existência de punks em cidades como Brasília, nas quais esses jovens vinham de classes de renda mais alta. Além disso, o autor parece abstrair do fato de que havia rivalidades entre grupos de punks no momento original de sua escrita, o início da década de 1980, concebendo o movimento como se fosse homogêneo e coeso. A violência entre os “mauricinhos” e os “punks do subúrbio” mostrava-se relacionada, de acordo com Pedroso e Souza (1983) ao analisarem o caso de São Paulo, às visões e às representações que os próprios punks tinham do que era o “punk”. Segundo os autores, a representação predominante era calcada na noção de que o indivíduo punk era antiburguês, anti-hippie e antimoda, de maneira que, para manter essa imagem, era fundamental a manutenção de uma atitude violenta que alimentava os conflitos entre os grupos (PEDROSO; SOUZA, 1983).

Melucci (1997) argumenta, contudo, que não era possível encontrar nos punks brasileiros elementos de movimentos sociais mais tradicionais ou organizados, de forma que era mais adequado enxergar os punks no país no contexto de redes conflituosas de produções culturais e artísticas bastante heterogêneas. Nesse contexto, Kemp (1993) sustenta que os punks seriam, na verdade, “grupos de estilos”, ou seja, coletividades juvenis que utilizam um estilo como referência para o pertencimento e que formulam não somente uma estética própria, mas modelos de comportamento. Por conta disso, circunstâncias que envolvem o convívio entre os membros de um grupo seriam particulares e únicas, de maneira que os elementos supostamente globais do grupo poderiam funcionar ou não como reguladores da identidade coletiva. Ainda que grande parte dos grupos punk na década de 1980 compartilhasse elementos como a dispensa de aprendizado formal para se tocar rock n’ roll, a postura de discordância das regras sociais, a liberdade e a independência na construção da identidade, Gonçalves (2005) ressalta que o contexto social em que o punk atuava definia as ideias passíveis ou não de adaptação em relação ao imaginário punk que vinha do exterior. Nesse sentido, a reelaboração de representações ocorre de acordo com as circunstâncias da vivência de cada grupo em contato com o seu tecido social, ajustando os elementos que melhor condigam com a sua realidade.



Seguindo essa linha de raciocínio, é possível compreender o argumento de Caiafa (1985) de que, em relação à violência, os punks cariocas se diferenciavam dos paulistas, uma vez que a identificação dos punks do Rio de Janeiro com a violência dava-se por vias simbólicas a fim de atacar a sociedade de formas visuais e sonoras, e cada grupo carioca o fazia de uma forma distinta. Se à primeira vista ser punk no Rio de Janeiro era somente vestir-se de preto, usar cabelos moicanos e correntes, a expressão das identidades punks cariocas tornou-se mais heterogênea, estando ligadas à tomada de atitude, à desvinculação de padrões sociais e à crença na mudança (PICCOLO, 2013).

Esse dinamismo no Rio de Janeiro tornou-se mais evidente no início da década de 1980, quando se formaram diversas bandas e casas de espetáculo que abriram espaço para tal tipo de som, em especial no subúrbio e no Centro da cidade. A pista de skate do bairro de Campo Grande é considerada um dos locais mais importantes que deram início ao punk carioca em torno de 1981 e 1982 (SOUZA, 2018). Gradualmente, os jovens que frequentavam as pistas de skate começaram a utilizar visuais com roupas pretas e adereços de couro, braceletes e pinos. O punk surgiu no Rio de Janeiro de maneira concomitante à prática do skate, mas paulatinamente começou a se tornar independente de tal prática. A agregação de jovens em torno do punk ficara clara no Encontro Punk dos Subúrbios no bairro de Rocha Miranda, na Zona Norte do Rio de Janeiro, em 1982, e na formação da primeira banda punk carioca, o Coquetel Molotov, cuja composição original era Tatu, César Ninne, Olmar Lopes e Lúcio Flávio (CAIAFA, 1985). A emergência do punk carioca ligado ao skate e sua gradual dissociação elucidam a forma não-essencialista de construção da identidade punk no Rio de Janeiro (VIEIRA, 2016), cabendo, agora, voltar-se para as especificidades locais na definição dessa identidade no bairro do Meier.

As reinvenções do punk no Meier no início da década de 1980:

Os resultados

No Rio de Janeiro, o punk organizava-se em locais no Centro da cidade, em especial na Praça Mahatma Gandhi, na Cinelândia, mas os principais lugares estavam no subúrbio, como a pista de skate em Campo Grande e a Dancy Meier. A Dancy Méier era uma boate pequena, localizada em um sobrado na Avenida Amaro Cavalcanti, rua que corre junto à linha do trem que atravessa o bairro. Ela ficava em cima de uma loja de móveis, bem próxima à estação de trem (CAIAFA, 1985). Segundo Essinger (1999), a Dancy Meier chegou a reunir, ao longo de



1983, mais de 100 pessoas por noite, as quais vinham de bairros como o próprio Meier, Tijuca, Santa Cruz e Campo Grande e de outros municípios, como Duque de Caxias e Nilópolis. Sua localização próxima à estação de trem fazia com que se juntassem pessoas na passarela para ver a movimentação do local, sempre composta por pessoas caracterizadas de forma radical.

De acordo com um dos entrevistados neste estudo que frequentava o local e era morador do Meier na ocasião, a Dancy Meier funcionava como uma combinação de clube e boate voltada principalmente para a gafeira e a discoteca, mas, em um domingo por mês, ela abria as portas para os punks. Outro entrevistado que era morador do Meier à época apontou que a Dancy “recebia muita gente do subúrbio mesmo. Era gente do próprio Meier e dos bairros próximos. Muita gente vinha de lugares mais distantes, mas era uma galera bem da periferia mesmo. Tinha gente que gostava mais da Dancy, porque o Centro ficava muito afastado e tinha dificuldade de transporte nos domingos”. Um dos frequentadores de Campo Grande afirmou que o Meier era um bairro de acesso relativamente fácil, o que colaborou para a seleção da Dancy Meier como um point para os punks: “O Meier era bem fácil de se chegar para a maior parte da turma. Você podia vir de ônibus, de trem dependendo do horário ou se você podia ficar na casa de alguém de um dia pro outro... Para alguns, era uma viagem, mas sempre valia a pena”.

O mesmo entrevistado afirmou que jamais se sentiu discriminado na Dancy Meier por ser negro: “Muito pelo contrário! [risos]. Tinha preto, branco, homem, mulher [...]. Mais homem que mulher, é verdade! Mas todo mundo se respeitava muito, mesmo quando aquela nossa dança parecia pancadaria!”. O respeito e a não-agressividade entre os frequentadores foram confirmados pelo próprio proprietário da Dancy Meier, em depoimento oferecido ao documentário “Punk Molotov” (1983), de João Carlos Rodrigues:

Pra mim, é um movimento novo. A presença deles te assusta. [...] Inclusive, nós temos policiais aqui, nós temos pessoas do juizado. Estão sempre olhando. Então, aqui não tem drogas, não tem tóxico, não tem nada. [...]. Nenhuma agressividade, nada. [...] Pra mim, é um movimento novo. Embora a aparência deles seja agressiva, eles não são agressivos.

Acerca do visual, todos afirmavam que o objetivo era chocar. “Era tudo muito preto, muito couro, muito rasgado [...]. Eu usava corrente no pescoço, tinha moicano... Mandava toda aquela imagem de almofadinha pro caralho!”, disse um dos entrevistados que morava no Meier. “Cara, a gente era fodido... Morava mal



pra caralho... Como você vai rir disso tudo? Não tinha como! Por isso, a gente metia casaco preto, corrente, roupa rasgada [...]. Era como se a gente falasse ‘Vocês aí do sistema querem fingir que a gente não existe, mas está aqui pra meter o pau no cu de vocês !’, disse um dos entrevistados que morava em Campo Grande.

No diálogo entre os punks e os elementos do seu entorno, Caiafa aponta que o principal alvo das letras das músicas do punk rock carioca e das posturas e gestos adotados por eles era o “sistema”, que assumia a figura de um ator político como o governo brasileiro, lideranças de grandes potências como o presidente norte-americano Ronald Reagan, instituições internacionais como o Fundo Monetário Internacional (FMI) e grandes empresas de comunicação como a Rede Globo, todas acusadas pelos punks de “opressão”; daí advinha a necessidade de criticarem todas as instituições que os levavam a péssimas condições de vida, fossem em termos econômicos ou culturais (CAIAFA, 1985). “O governo era um bando de filho da puta, os Estados Unidos eram uns filhos da puta que queriam fazer a gente engolir aquelas merdas enlatadas que eles produziam, a Globo era uma manipuladora filha da puta! Ou seja, a gente queria era destruir esses filhos da puta todos que faziam parte do sistema”, disse um dos frequentadores da Dancy Meier que morava no bairro à época. Uma das bandas que melhor canalizavam essas insatisfações era o Coquetel Molotov, que tinha na Dancy Meier um dos seus principais espaços de apresentação. “Cara, olha a letra do Coquetel: ‘Odeio TV! Odeio você! Pare de ser idiota!’ [cantando] Caralho, a gente berrava isso! Era muito foda!”, disse um dos frequentadores moradores do Meier, em referência à música “Ódio às TVs”.

Um dos frequentadores da Dancy Meier que morava em Campo Grande justificava que o ódio era, pelo menos em parte, resultado de rumos políticos incertos diante do fim da ditadura militar brasileira: “A gente vivia num lugar de merda, vivia num país de merda e não sabia o que ia acontecer. A gente não se sentia representado por nada. O povo falava de Caetano Veloso, Chico Buarque [...]. A gente detestava essas merdas! Isso era coisa de gente de Zona Sul. Aí você ouvia o Coquetel e via alguém que falava aquilo que você sentia!”. Todos os entrevistados afirmaram que não tiveram formação universitária ou conhecimento acadêmico sobre o anarquismo, que tantos autores apontam como base para o movimento punk no mundo. “Cara, nunca tinha ouvido falar dessa porra [anarquismo] na vida! A gente não tinha esse conhecimento bonitinho, que você aprende na faculdade, não. A gente tinha era muita raiva. Muita! Conhecimento formal era zero [...]. Mas não era só raiva, não. Era uma vontade de



fazer alguma coisa nossa, que tivesse a nossa cara. A gente não só respondia às merdas do mundo lá fora. A gente queria também mostrar um pouco que a gente era capaz de se vestir do jeito que a gente queria, de mostrar o que a gente sentia [...]. Era mostrar que a gente tinha personalidade!”, disse um dos entrevistados que era morador do Meier.

Um dos entrevistados apontou que “a Dancy fez tanto barulho, que uma galera da mídia e da Zona Sul foi lá para ver o que rolava”. O crítico de cinema e música Tom Leão disse em seu blog que “o Hermano [Vianna, antropólogo e pesquisador musical] escreveu a primeiríssima matéria sobre a turma [do punk] na revista ‘Pipoca Moderna’. Nas quintas-feiras, a turma se encontrava ali perto [no Meier], no corredor do Cine Imperator (dava pra fazer street e tudo). Só depois, quando o Circo Voador foi pra Lapa, é que os encontros mudaram de lugar. E a turma aumentou consideravelmente” (LEÃO, 2012). Mas, na visão dos frequentadores da Dancy Meier entrevistados durante esta pesquisa, muito da essência do movimento que se desenvolvia no Meier se perdeu. “Quando o povo da Zona Sul começou a se meter, [o punk produzido no subúrbio] virou modinha. Não tinha mais a mesma graça, a mesma verdade. Eles [os punks da Zona Sul] queriam combater o sistema, mas era tudo um bando de mauricinho! Um bando de alienado, que vivia de droga e sexo, que nem diz aquele garoto que fala no ‘Punk Molotov’. A gente sentia era o sofrimento do subúrbio, trem lotado, marmita requentada... Já até decorei a fala daquele cara! Era muito o que a gente sentia!”, disse um dos entrevistados que era morador do Meier, em referência à fala de um punk no início do documentário de Rodrigues.

Todos falam com nostalgia dos últimos dias da Dancy Meier. “Eu sinto saudade de tudo... Até dos policiais que ficavam ali perto e ficaram nossos amigos [...]. Da proibição de fazer barulho até tarde porque a casa era muito conservadora [...] [risos] Era 83 já isso. O punk na Dancy durou pouco, mas foi intenso, forte. Tempo necessário para ser inesquecível, em especial os shows do Coquetel [...]. Muito foda lembrar disso tudo [...]. Chego a ficar arrepiado”, disse um dos entrevistados, morador de Campo Grande à época. “Eu sinto saudade do que eu era na Dancy: rebelde, mandando tudo pra casa do caralho [...]. Hoje eu sou um velho, um senhor de idade. Virei aliado do sistema! Continuo no Meier, mas hoje meu negócio é caminhar pelo Jardim do Meier e torcer pra não ser roubado no caminho!”, disse um dos frequentadores da Dancy Meier que era morador do próprio bairro.

O Coquetel Molotov não chegou a gravar um LP, sendo que o que hoje existe são reproduções de fitas cassetes e rolos convertidos para CDs feitos por alguns poucos colecionadores e vídeos da banda feitos em filmadoras da época, que



foram convertidos para o formato digital e disponibilizados em plataformas como o YouTube. A ausência de registros fonográficos oficiais revela o desinteresse de gravadoras mais tradicionais da época em gravar o punk rock brasileiro mais agressivo. Ainda assim, o som pesado e as letras críticas do Coquetel Molotov influenciaram a formação de outras bandas, e muitos dos músicos que passaram pela banda envolveram-se em outros projetos musicais. “Cara, Renegados, Drakma, Autoridades, Kazbah [...]. Todas elas surgiram com a influência do Coquetel ou tinham algum ex-membro de uma das formações da banda. Parte dessa galera já se conhecia desde a época da pista de Campo Grande, mas a maior parte se conheceu ali na Dancy”, disse um dos entrevistados, que morava no Meier à época.

As reinvenções do punk no Meier no início da década de 1980: análise e discussão dos resultados

Ao se analisarem os resultados apresentados acima, pode-se dizer que a organização do punk no Meier e a grande frequência de jovens da periferia do Estado do Rio de Janeiro no local – ambas identificadas pelos entrevistados em suas falas – é compatível com a dinâmica apresentada anteriormente por Guimarães e Davis (2018): o desenvolvimento da diversidade cultural no Rio de Janeiro – neste caso, representada pelo punk – oferecia em parte uma resposta a problemas sociais que se colocavam para tais indivíduos, como a pobreza, a corrupção governamental e a manipulação midiática. Isso foi possível no contexto de redemocratização brasileira na década de 1980, o que permitiu maior expressão de movimentos sociais que reinventavam os bairros do subúrbio carioca. Ao passo em que problemas como a criminalidade e a delinquência se disseminavam nesses espaços, o surgimento de manifestações culturais, artísticas e estéticas de grupos de jovens de baixa renda como os punks no Meier criava circuitos próprios que transcendiam as condições precárias de vida ou a rebeldia adolescente e trazia a reinvenção não só do gênero punk, mas do próprio Meier – que, além do que polo irradiador do samba ou do funk carioca, tornava-se também um dos principais centros de produção do punk no Brasil, em linha com o argumento desenvolvido por Caiafa (1985).

Mais do que um espaço confinado e marcado pela precarização de condições socio-habitacionais como coloca Martins (2008), o Meier aparece como não só um território disseminador de atos de contestação em relação a fatores externos por meio do punk, mas um local aglutinador que viabilizava as interações num



movimento criativo de jovens que se reconheciam como partes de um mesmo grupo e se respeitavam enquanto tais. O reconhecimento de que o punk não era meramente reativo a eventos exógenos fica claro quando um dos entrevistados afirma que “[a] gente não só respondia às merdas do mundo lá fora. A gente queria também mostrar um pouco que a gente era capaz de se vestir do jeito que a gente queria, de mostrar o que a gente sentia [...]. Era mostrar que a gente tinha personalidade!”. Além disso, o respeito pelos demais membros do grupo é visível quando um dos entrevistados aponta que “todo mundo se respeitava muito, mesmo quando aquela nossa dança parecia pancadaria”, em vez de assumir a violência de muitos punks paulistas como os estudados por Pedroso e Souza (1983).

A reinvenção do punk no Meier relaciona-se mais ao que Home (2004) aponta como as experiências sociais e os sentimentos dos indivíduos de menor renda do que a fenômenos da cultura de massa, que depois veio a se apropriar de elementos do próprio punk visando ao lucro. A relevância dessas experiências é notória na fala de entrevistados que dizem que “a gente [os punks do Meier] não se sentia representado por nada. [...] [V]ocê ouvia o Coquetel e via alguém que falava aquilo que você sentia!”. Contrariamente a Gallo (2008) e numa linha próxima à de Oliveira (2006), vê-se que elementos teóricos mais elaborados como o anarquismo não tinham grande espaço no punk desenvolvido no bairro do subúrbio carioca (“A gente não tinha esse conhecimento bonitinho, que você aprende na faculdade, não. A gente tinha era muita raiva”, dissera um dos entrevistados). Não havia, como apontara Melucci (1997), elementos de movimentos sociais mais tradicionais ou organizados, mas redes heterogêneas de embate de produções culturais. No caso dos punks no Meier, tal embate – que não pressupunha a utilização da violência física – tornava-se mais explícito quando membros da elite que vivia na Zona Sul da cidade começaram a se interessar pelo movimento que se desenvolvia na Dancy Meier e não eram reconhecidos pelos punks do subúrbio como autênticos: “Eles [os punks da Zona Sul] queriam combater o sistema, mas era tudo um bando de mauricinho !”, afirmara um dos entrevistados.

Todavia, o potencial crítico do punk desenvolvido no Meier parece ter se esvaído com o tempo, culminando na fala de um entrevistado que dizia ter se tornado “aliado do sistema”. Embora todos os entrevistados nesta pesquisa reconheçam a relevância do movimento cultural de reinvenção do punk ocorrido no Meier na década de 1980, eles também veem que tal movimento não se sustentou em face do desinteresse das gravadoras em gravar o punk rock da periferia e que



hoje problemas que já se manifestavam na época em que frequentavam a Dancy Meier – como a violência urbana – agravaram-se, conforme aponta um dos entrevistados: “[H]oje meu negócio é caminhar pelo Jardim do Meier e torcer pra não ser roubado no caminho”.

Considerações finais

O dinamismo social da cultura punk era capaz de abarcar incorporações, modificações e múltiplas formas de resistência e reinventar a relação entre o produto cultural, o seu produtor e o seu consumidor, que poderia também se tornar produtor e fabricar produtos que se relacionavam diretamente com sua realidade cotidiana (OLIVEIRA, 2011). Em termos sociopolíticos, pode-se entender que as reinvenções – como as trazidas pelo punk desenvolvido no Meier na década de 1980 – permitem ler os contextos de redefinição política da própria sociedade – naquele momento, a brasileira passando pela sua redemocratização, cheia de contradições socioeconômicas – em termos culturais e geracionais, nos quais são levados em conta elementos como classe, raça e origem.

Foi possível observar que o Meier tornou-se um polo importante do desenvolvimento do punk carioca num momento especial, em que o subúrbio carioca se colocava enquanto um espaço de releituras criativas de gêneros artísticos nacionais e estrangeiros e de criação de focos de resistência à opressão político-econômica diante do processo de redemocratização brasileira. Conforme apontaram os entrevistados, ele era um bairro de um acesso relativamente fácil por jovens que moravam no subúrbio da cidade do Rio de Janeiro ou em cidades vizinhas, e a Dancy Meier permitia que esses jovens socializassem compartilhando interesses e gostos musicais, além da rebeldia e da revolta em relação ao governo, às potências estrangeiras e aos meios de comunicação, concebidos como opressores.

Não havia nesses jovens apenas uma postura reativa às condições desfavoráveis de vida, mas o desejo de manifestação de suas identidades individuais. Eles se apropriaram e adaptaram a estética e o comportamento rebeldes, mas não a violência como os punks paulistas, mostrando as particularidades no processo de reinvenção do punk nacional e carioca. A partir da atuação de bandas como o Coquetel Molotov no Meier, outras bandas que se identificavam com o gênero musical foram criadas, o que acabou por atrair mais jovens que contestavam não só as formas de vestir e de agir de uma sociedade mais tradicional e conservadora, mas que denunciavam a precariedade material em que viviam na cidade e no



Estado do Rio de Janeiro.

Referências

ABREU, Maurício de Almeida. A evolução urbana do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Instituto Pereira Passos, 1987.

BASTOS, Yuriallis Fernandes. Partidários do anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-punk. *Caos: Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, João Pessoa, n. 9, p. 284-433, 2005.

BECKER, Howard S. Uma teoria da ação coletiva. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

BESSANT, John; LAMMING, Richard; NOKE, Hannah; PHILIPS, Wendy. Managing innovation beyond the steady state. *Technovation*, Essex, v. 25, n. 12, p. 1366-1376, 2005.

BIVAR, Antonio. O que é punk. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BOURDIEU, Pierre. A miséria do mundo. Petrópolis: Vozes, 2001.

BOWEN, Glenn A. Document analysis as a qualitative research method. *Qualitative Research Journal*, Thousand Oaks, v. 9, n. 2, p. 27-40, 2009.

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

CITRO, Silvia. El rock como un ritual adolescente: trasgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit. *Revista de Música TRANS-Transcultural*, Barcelona, n. 12, 2008.

CRULS, Gastão. Aparência do Rio de Janeiro: notícia histórica e descritiva da cidade. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1949.

ESSINGER, Silvio. Punk: anarquia planetária e a cena brasileira. São Paulo: Editora 34, 1999.

FRAIHA, Sílvia. Bairros do Rio: Méier & Engenho de Dentro. Rio de Janeiro: SESC, 2008.

GALLO, Ivone Cecília D'Avila. Punk: cultura e arte. *Vária História*, Belo Horizonte, v. 25, n. 40, p. 747-770, 2008.

GOFFMAN, Erving. Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GONÇALVES, Paula Vanessa Pires de Azevedo. Ser Punk: a narrativa de uma identidade jovem centrada no estilo e sua trajetória. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

GUIMARÃES, Roberta Sampaio; DAVIES, Frank Andrew. Alegorias e deslocamentos do “subúrbio carioca” nos estudos das ciências sociais (1970-2010). *Sociologia e*



Antropologia, Rio de Janeiro, v. 8, n. 2, p. 457-482, 2018.

HIERNAUX, Daniel; LINDON, Alicia. La periferia: voz y sentido en los estudios urbanos. Papeles de población, Toluca, v. 10, n. 42, p. 101-123, 2004.

HOME, Stewart. Assalto à cultura: utopias, subversão, guerrilha na (anti)arte do século XX. São Paulo: Conrad, 2004.

KEMP, Kenia. Grupos de Estilo Jovens: o “Rock Underground” e as práticas (contra) culturais dos grupos “punks” e “trashs” em São Paulo. 1993. Dissertação (Mestrado em Antropologia) –Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1993.

LEÃO, Tom. I was a teenage punk: na cova do leão. Vonuatu, 25 maio 2012. Disponível em: <http://nacovadoleao.blogspot.com/2012/05/i-was-teenage-punk.html>. Acesso em: 9 jan. 2019.

LINHARES, Marcos André Seixas. A área central do Meier: dos trilhos para o asfalto. In: LIMA, Evelyn Furquim Werneck; MALEQUE, Miria Roseira (org.). Espaço e cidade: conceitos e leituras. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007. p.119-132.

MARTINS, José de Souza. A aparição do demônio na fábrica. São Paulo: Editora 34, 2008.

MELUCCI, Alberto. Juventude, tempo e movimentos sociais. Revista Brasileira de Educação, Rio de Janeiro, n. 5, p. 5-14, 1997.

MORAES, Carlos Meier. O Rio de Janeiro de antigamente. [Rio de Janeiro], 29 jan. 2011. Disponível em: <http://oriodeantigamente.blogspot.com/2011/01/meier.html>. Acesso em: 5 jan. 2019.

OLIVEIRA, Antônio Carlos de. Os fanzines contam uma história sobre punks. Rio de Janeiro: Achiamé, 2006.

OLIVEIRA, Roberto Camargos de. Do punk ao hardcore: elementos para uma história da música popular no Brasil. Temporalidades, Belo Horizonte, v. 3, n. 1., p. 127-140, 2011.

PALOMBINI, Carlos. Soul brasileiro e funk carioca. Opus, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 37-61, 2009.

PEDROSO, Helenrose Aparecida da Silva; SOUZA, Heder Cláudio Augusto de. Absurdo da realidade: o movimento punk. Campinas: Editora Unicamp, 1983.

PEIRANO, Mariza. A antropologia como ciência social no Brasil. Etnográfica, Lisboa, v. 4, n. 2, p. 219-232, 2000.

PICCOLO, Fernanda Delvalhas. Ocupações punk no Rio de Janeiro: visões de mundo e constituição das identidades. Teoria e Cultura, Juiz de Fora, v. 8, n. 1, p. 59-70, 2013.

PORTO-GONÇALVES, Carlos Walter. A reinvenção dos territórios: a experiência



latino-americana e caribenha. In: CECENÑA, Ana Esther. Los desafíos de las emancipaciones en un contexto militarizado. Buenos Aires: CLACSO, 2006. p.151-197.

PUNK MOLOTOV. João Carlos Rodrigues (dir.). Rio de Janeiro: [s.n.], 1983. 1 vídeo (33 minutos). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=X_9aPI4M7S0&t=68s. Acesso em: 10 jan. 2019.

SANSONE, Livio. Funk Baiano: uma versão local de um fenômeno global? In: SANSONE, Livio; SANTOS, Jocélio Teles dos. Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana. Salvador: Dynamis Editorial: Programa a Cor da Bahia: Projeto Samba, 1998. p. 219-240.

SAPIA, Jorge Edgardo; ESTEVÃO, Andréa Almeida de Moura. Considerações a respeito da retomada carnavalesca: o carnaval de rua no Rio de Janeiro. Textos escolhidos de cultura e arte populares, Rio de Janeiro, v. 9, n. 1, p. 57-76, 2012.

SOARES, Maria Therezinha de Segadas. Divisões principais e limites externos do Grande Rio de Janeiro. In: SOARES, Maria Therezinha de Segadas; BERNARDES, Lysia Maria Cavalcanti. Rio de Janeiro: cidade e região. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Turismo e Esportes, 1990. p.134-146.

SOUZA, Carlos Eduardo de. O Triângulo Carioca. Memórias de Campo Grande, 19 ago. 2018. Disponível em: <http://memoriascampogrande.blogspot.com/2018/08/>. Acesso em: 31 dez. 2019.

VIANNA, Hermano. Funk e cultura popular carioca. Estudos históricos, Rio de Janeiro, v.3, n.6, p. 151-295, 1990.

VIEIRA, Tiago de Jesus. Uma outra historiografia do punk. História em Reflexão, Dourados, v. 5, n. 10, p. 1-19, 2011.

VIEIRA, Tiago de Jesus. A defesa da legitimidade suburbana do punk nacional nos estudos da década de 1980. Revista Sapiência: Sociedade, Saberes e Práticas Educacionais, Iporá, v. 5, n. 2, p. 109-122, 2016.

ZALUAR, Alba. A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza. São Paulo: Brasiliense, 1985.

Notas

¹Doutor em Relações Internacionais pela PUC-Rio e docente e pesquisador do Programa de Mestrado Profissional em Gestão da Economia Criativa da ESPM-Rio.

²A ocupação da região do Meier iniciou-se no século XVI, quando Estácio de Sá doou aos jesuítas a Sesmaria de Iguaçú, que incluía alguns bairros do atual Grande Meier e outros como Tijuca e São Cristóvão. No entorno do atual bairro do Meier, os jesuítas instalaram três engenhos de açúcar – Engenho Velho, Engenho Novo e São Cristóvão –, que, com a utilização de um grande número de escravos, estimularam a ocupação territorial e a expansão demográfica da região, inicialmente nos dois primeiros. Em 1759, o Marquês de Pombal expulsou os jesuítas, e as terras passaram para o controle



de Manuel Gomes, Manuel da Silva e Manuel Teixeira, que almejaram explorar madeira e, posteriormente, devastaram as matas existentes para o cultivo de frutas e hortaliças, formando espaços vazios que atraíram posseiros e foreiros e permitiram a ocupação do solo. O desenvolvimento da região foi alimentado com uma nova administração do Engenho Novo, recebido por herança pelo Capitão de Milícias José Paulo da Mata Duque Estrada, cujo pai havia comprado o espólio dos padres. Tal desenvolvimento deu-se com a introdução de roçados, muares e galináceos e a construção de uma olaria e de um trapiche. As terras dos Duque Estrada foram sendo estendidas para facilitar o escoamento da produção. O casamento de uma das herdeiras dos Duque Estrada com o Comendador Miguel João Meyer, português de origem alemã e um dos homens mais ricos da cidade no fim do século XVIII, contribuiu ainda mais para o crescimento da região. Desde o século XVIII até o Segundo Império, a região adensou-se gradativamente, com a ocupação por chácaras e sítios. Já em 1870, o imperador D. Pedro II doou a fazenda São Francisco de Paula a seu acompanhante em frequentes cerimônias oficiais, Augusto Duque Estrada Meyer, filho de Miguel João Meyer e conhecido como o “Camarista do Paço” por seu livre acesso às Câmaras do Paço Imperial. A propriedade ia do Engenho de Dentro, na atual rua Dias da Cruz, à Serra dos Pretos-Forros – na qual escravos fugidos formaram quilombos desde o século XVIII –, terminando no Caminho de Jacarepaguá. Os herdeiros abriram ruas em seus domínios, que até hoje existem no bairro com os seus nomes, como Joaquim Meyer (filho) e Joaquina Rosa (esposa). Além disso, a posse de joias permitiu a Augusto Duque Estrada Meyer tornar-se proprietário de um maior número de terras na região (LINHARES, 2007).

³O crescimento de população junto à linha férrea acompanhou o surgimento de novas estações intermediárias. Nas proximidades, as terras foram sendo loteadas, e as ruas pantanosas foram sendo saneadas, dando aos bairros feições mais urbanas na região do Grande Meier, como Lins de Vasconcelos, Engenho Novo, Engenho de Dentro e Piedade. O crescimento da Linha Auxiliar Estrada de Ferro Rio Douro levou a uma ocupação em outro sentido, de forma mais irregular, mas que permitiu o surgimento de bairros como Cachambi, Maria da Graça e Del Castilho. Em maio de 1889, foi inaugurada a “Parada do Meyer”, uma nova estação. Posteriormente, o nome “Meyer” – pronuncia-se “Maier” – foi aportuguesado para “Meier”. O crescimento da população e do número de loteamentos levou a um processo ainda precário de urbanização, de forma que a região do Grande Meier chegou a sofrer epidemias de cólera. Com o maior saneamento, mais moradores chegavam, e novos estabelecimentos eram criados, de forma que o Meier passou a ser conhecido como a “capital do subúrbio”. Com o desmembramento do Engenho Novo em 1903, o Meier liderou o processo de desenvolvimento regional, com a implantação de casas de negócios e magazines, como a Casa Marques, a Casa Lopes, a Foto Quesada e as confeitarias Moderna e Japão, que passaram a atrair pessoas de todas as regiões da cidade. A construção da Basílica do Imaculado Coração de Maria – única em estilo mourisco na cidade –, em 1908; o prédio do Quartel do Corpo de Bombeiros, em 1914; e o Jardim do Meier, construído em 1919, contribuíram para melhorar a arquitetura do bairro e a qualidade de vida da população (MORAES, 2011).