

**Joy Division e as paisagens sonoras de colapso:
crise do trabalho e neoliberalismo no pós-punk**

**Joy Division and the soundscapes of collapse:
work crisis, neoliberalism, and post-punk**

**Joy Division y los paisajes sonoros del colapso:
crisis del trabajo, neoliberalismo y post-punk**

Rafael Florencio da Silva¹

Resumo: Este artigo analisa como o Joy Division, dentro do movimento pós-punk, captura as transformações sociais e econômicas do final dos anos 1970, expressando-as em paisagens sonoras de colapso. A crise do trabalho e a reestruturação da economia mundial assinalam o fim do fordismo e o avanço do neoliberalismo, impulsionando a flexibilização e precarização do trabalho, privatizações e gentrificação dos espaços urbanos. Essas mudanças estruturais reorganizam os afetos do capitalismo contemporâneo, como a ansiedade e a depressão, que transbordam na sonoridade da banda. Elementos como ritmos repetitivos, atmosferas densas e letras melancólicas expressam a desilusão do período, enquanto a produção de Martin Hannett, com o uso de reverberação e silêncios, amplifica a atmosfera espacial da crise. Assim, o Joy Division transforma a experiência da crise em uma paisagem sonora de colapso.

Palavras-Chave: Joy Division, pós-punk, geografia cultural, crise do trabalho, neoliberalismo

Abstract: This article analyzes how Joy Division, within the post-punk movement, captures the social and economic transformations of the late 1970s, expressing them in soundscapes of collapse. The crisis of labor and the restructuring of the global economy marked the end of Fordism and the rise of neoliberalism, driving labor flexibilization and precarization, privatizations, and gentrification of urban spaces. These structural changes reorganize the affects of contemporary capitalism, such as anxiety and depression, which overflow into the band's sound. Elements such as repetitive rhythms, dense atmospheres, and melancholic lyrics express the disillusionment of the period, while Martin Hannett's production, through the use of reverberation and silences, amplifies the spatial

¹ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Geografia da Universidade de São Paulo. E-mail: silvaflorenciorafael@gmail.com

atmosphere of the crisis. Thus, Joy Division transforms the experience of crisis into a soundscape of collapse.

Keywords: Joy Division, post-punk, cultural geography, labor crisis, neoliberalism

Resumen: Este artículo analiza cómo Joy Division, dentro del movimiento post-punk, captura las transformaciones sociales y económicas de finales de los años 1970, expresándolas en paisajes sonoros de colapso. La crisis del trabajo y la reestructuración de la economía mundial marcaron el fin del fordismo y el auge del neoliberalismo, impulsando la flexibilización y precarización del trabajo, privatizaciones y gentrificación de los espacios urbanos. Estos cambios estructurales reorganizan los afectos del capitalismo contemporáneo, como la ansiedad y la depresión, que se reflejan en el sonido de la banda. Elementos como ritmos repetitivos, atmósferas densas y letras melancólicas expresan la desilusión del período, mientras que la producción de Martin Hannett, mediante el uso de reverberación y silencios, amplifica la atmósfera espacial de la crisis. Así, Joy Division transforma la experiencia de la crisis en un paisaje sonoro de colapso.

Palabras Clave: Joy Division, post-punk, geografía cultural, crisis del trabajo, neoliberalismo

Introdução

O Joy Division capturou, por meio da música, as transformações sociais e econômicas do final dos anos 1970, elaborando paisagens sonoras que refletiam o colapso da cidade industrial e a alienação crescente no capitalismo tardio. O surgimento do pós-punk, enquanto fratura do punk rock, expandiu as possibilidades formais e conceituais da música popular, permitindo que as bandas da cena incorporassem novas influências e experimentações sonoras. Nesse contexto, este artigo² estrutura-se em quatro eixos principais: (1) a cena pós-punk e sua ruptura estética com o punk, incorporando elementos do modernismo e das vanguardas artísticas; (2) a crise do trabalho e os processos de gentrificação, que reorganizaram o espaço urbano e transformaram a relação entre cultura e economia; (3) a construção da estética sonora do Joy Division como reflexo e antecipação dos novos afetos estruturantes do capitalismo, como a ansiedade e

² SILVA, Rafael Florencio da. *Pós Punk: fratura estética e novos aspectos formais da cultura*. Playlist elaborada como material complementar para este artigo, reunindo referências sonoras discutidas no texto. Spotify. Disponível em: <<https://open.spotify.com/playlist/3cPjZlF7agT5Sih9brpdJw>> Acesso em: 21 mar. 2025.

a depressão; e (4) a elaboração das paisagens sonoras de colapso no álbum *Unknown Pleasures*, no qual a produção de Martin Hannett, a estrutura musical da banda e a atmosfera urbana interagem para consolidar um som que traduz a precarização do mundo neoliberal.

Do punk ao pós-punk: fratura estética e novos aspectos formais da cultura

A movimentação daquilo que ficou conhecido como post punk, new musik ou mesmo new pop, teve seu início em 1977 com o fim do impacto inicial do punk rock, talvez o último movimento musical cuja estética rompeu os limites bem delineados da arte e sua produção de bens de consumo sob a égide da indústria cultural, tomando de assalto as artes plásticas, moda, literatura, cinema, quadrinhos, entre outros segmentos da cultura pop.

Exemplo desse impacto do punk rock na cultura pop, é a lenda que ronda o show feito pelos Sex Pistols na cidade de Manchester em junho de 1976, em que todas as quarenta pessoas presentes no Lesse Free Trade Hall saíram decididas a montar uma banda ao término da apresentação. Lenda ou não, integrantes de diversas bandas de pós-punk de Manchester como o Joy Division/New Order, The Fall, Magazine, The Smiths, entre outras, foram formadas por jovens que estavam presentes nesse dia. Se o ano de 1977 foi o ápice e o declínio da fase inicial do punk rock com o lançamento do primeiro disco do The Clash e o primeiro e único álbum dos Sex Pistols, o *Never Mind The Bollocks, Here's The Sex Pistols*, ele sinalizou o fim da fase clássica do punk rock com a dissolução de sua principal banda, dando início à fratura que levaria ao pós-punk.

Para o crítico musical e escritor Simon Reynolds, a fórmula do punk rock já apresentava sinais de esgotamento. Para alguns, ela havia se integrado ao mainstream com a adesão de bandas punks junto aos grandes conglomerados da indústria fonográfica e com a mídia em geral. Na Inglaterra, esse momento marcado pelo fim dos Sex Pistols apresentou a fratura entre aqueles que permaneceram “punks lúmpen”, e que acreditavam que o punk rock deveria seguir como uma expressão da raiva e do inconformismo das ruas, mantendo-se acessível e sem maiores pretensões estéticas, e outros que enxergavam nessa fratura uma oportunidade para romper com uma tradição musical mais que estabelecida na cultura pop.

Musicalmente, o punk rock era uma versão mais crua e distorcida do rock dos anos 1950 e 1960, uma estética já experimentada por bandas como The New York Dolls e The

Heartbreakers em Nova York. Peter Hook, baixista do Joy Division e do New Order, descreve que o impacto gerado pelos Pistols no Lesse Free Trade Hall de Manchester se deu muito mais pela estética vocal e a postura agressiva e cínica de Johnny Rotten no palco que pelo som apresentado pela banda, que basicamente era o velho rock n'roll (HOOK, 2015). Ainda que seja possível tomarmos como marco cronológico o ano de 1977 como o início do pós-punk, as diferenças entre este e o punk rock se deram mais por clivagens estéticas e verve pelo experimentalismo que as diferenças de classe de seus integrantes.

A fratura do punk rock originou por um lado os movimentos punk Oi! na Inglaterra e o hardcore nos Estados Unidos, que deram continuidade à fórmula clássica do gênero introduzindo alguma mudança no estilo, mas mantendo sólido o seu núcleo. Por outro, essa fratura originou o pós-punk inglês, a new wave, a cena indie estadunidense e a no wave novaiorquina, e que introduziram uma série de estilizações e inovações estéticas que dilapidaram o núcleo do punk rock sem abrir mão da coesão do estilo, aderindo ao experimentalismo. Para nos ater ao objeto desse artigo, a banda Joy Division, vou me limitar ao pós-punk como essa continuidade da fratura estabelecida no punk rock.

O pós-punk foi um movimento de vanguarda popular que deu continuidade ao vazio niilista do slogan “No Future” do punk rock. Como seria o futuro da música sem futuro? Essa vanguarda enxergou a possibilidade de não só romper com a tradição musical do rock n'roll em sua forma, mas também em seu conteúdo. Bandas como Public Image Limited (Pil) fundada por John Lydon – ex- Johnny Rotten - após a sua saída dos Sex Pistols, Joy Division, The Fall, Gang of Four, Talking Heads, Throbbing Grise e os Contortions, a vanguarda do pós-punk, procuraram incorporar ao punk rock o noise, o jazz, o funk, a música contemporânea, o reggae, o dub e a disco music em sua estrutura.

Gang of Four, The Raincolts, Soft Cell, Cabaret Voltaire e Talking Heads, para citar algumas, foram bandas formadas em faculdades e escolas de arte que na época funcionavam com subsídios do Estado inglês – com exceção dos Talking Heads que eram dos EUA - possibilitando a convivência de jovens burgueses e da classe trabalhadora, distinta da no wave novaiorquina, uma cena mais elitizada formada por artistas plásticos, cineastas, poetas, pintores e atores. Havia também os intelectuais autodidatas como John Lydon, Mark E. Smith e Ian Curtis, que advinham dos extratos da classe trabalhadora mais abastada e que não frequentaram a academia, instruindo-se através da literatura.

Nessa perspectiva, para Simon Reynolds (2016) o cerne do pós-punk foi fundir a arte e a literatura modernista do século XX, experimentando e recriando temas e técnicas

modernistas no interior da música pop. O nome do Cabaret Voltaire advinha do movimento dadaísta, a exemplo dos Talking Heads que sonorizaram um poema de Hugo Ball na canção *I Zimbra* do disco *Fear Of Music* (1979), uma canção dançante atravessada pelo funk e a disco music fundidas com elementos tribais. Os integrantes do Gang of Four eram leitores de Karl Marx e da Internacional Situacionista, e se inspiravam tanto nos poemas de Brecht e no cinema de Godard, quanto no funk e na disco music estadunidense.

A literatura de ficção científica de William S. Burroughs, J.G. Ballard e Phillip K. Dick eram referência obrigatória de letristas do pós-punk como Ian Curtis e Mark E. Smith. Os designers que criaram a identidade visual do movimento, como Malcom Garret e Peter Saville, dos selos Fast Product e Factory, respectivamente, tomaram como referência movimentos modernistas como o futurismo italiano, o construtivismo soviético, o De Stijl e a Bauhaus. O pós-punk se dedicava a expandir os limites do conteúdo do punk rock através do modernismo, e nesse aspecto, o pós-punk era art rock, uma clivagem na forma da música convencional que alimentava o punk rock como o rock n'roll, o garage e os mods, inserindo elementos modernistas na forma e no conteúdo.

De partida, ao experimentar na forma, o pós-punk inovou o uso das guitarras por um registro minimalista e cortante que privilegiava as nuances da canção em detrimento dos solos de guitarra e das bases blueseiras, optando por uma base rítmica cheia de espaços, como podemos observar na guitarra de Bernard Sumner do Joy Division, ou de Andy Gill, do Gang of Four, que absorveu o funk criando uma mistura ácida e dura entre o punk rock e o Chic de Nile Rodgers. Esse estilo compacto permitiu que a guitarra se tornasse não a base da música ou seu instrumento principal, mas uma textura que renunciava a grande parte do espaço sonoro que lhe era atribuída.

Essa abertura de espaço na estrutura da canção possibilitou que o contrabaixo passasse à frente da guitarra e abandonasse a sua função de mero instrumento de apoio, cumprindo tanto uma função melódica na música quanto uma arquitetura de grooves, levando os baixistas de pós-punk a se referenciar em artistas como Sly Stone e James Brown, no reggae raiz e no Dub jamaicano, criando um estilo disco punk de pista dançante. Segundo Mark Fisher (FISHER, 2022), o pós-punk mantinha uma relação direta com a experimentação sonora do Atlântico Negro, e a fratura entre o pós-punk e o punk lúmpen consistiu em grande parte na retomada do pop negro dos anos setenta, contrariando o veredito do punk rock de que durante a primeira metade da década de setenta não havia nada de interessante musicalmente.

Refutando esse prognóstico do punk rock, o pós-punk se filiou à art glam de David Bowie e do Roxy Music, em bandas experimentalistas como Captain Beefheart, King Crimson e ao krautrock alemão da primeira metade da década de setenta, junto ao minimalismo ruidoso do Velvet Underground. Nesse contexto, a figura vanguardista de David Bowie pavimentou o caminho experimentalista e intelectual que o pós-punk trilhou. Logo após abandonar a fase Ziggy Stardust/ Aladinsane/ Helloween Jack, uma trilogia que explorava os traços de uma mesma persona, Bowie gravou o álbum *Young Americans* (1975), fundindo o rock com a soul music estadunidense, expandindo ainda mais essa fusão no álbum *Station to Station* (1976), em que Bowie reuniu elementos do cânone europeu da música clássica e os sintetizadores do Kraftwerk, aliado ao groove da soul music na faixa título do álbum.

Quando em 1977 o punk rock inglês se tornou conhecido mundialmente, Bowie – que estava morando e trabalhando em Berlin com Brian Eno – lançou quatro álbuns nesse mesmo ano, *Low* e *Heroes*, e dois álbuns de Iggy Pop, *The Idiot* e *Lust for Life*, os quais Bowie e Toni Visconti assinaram a produção, e Brian Eno apesar de seu intenso trabalho, não fora creditado. Nesses álbuns, Bowie se afastou do rock estadunidense, voltando-se à Europa e criando álbuns em que os sintetizadores eram tão importantes quanto as guitarras, sobrepostos à batida motorik do Kraftwerk e do NEU!, criando músicas feitas de camadas e texturas em uma atmosfera em que o canto muitas vezes não tinha palavras, como o caso de *Low*.

Percorrendo a paisagem da Berlin Oriental, ao comentar sobre a experiência de ter feito um álbum como o *Low*³ (1977), em uma entrevista Bowie disse que “tendo visto o Bloco Leste, a forma como Berlim Oriental sobreviveu naquele ambiente, era algo que eu não conseguia expressar em palavras. Então texturas eram necessárias.” (Apud REYNOLDS, 2016, p. 24). As sobreposições de camadas de instrumentos eletrônicos modelados pelo ritmo e voz criavam as texturas que traduziam a paisagem urbana de uma Europa moderna, em vias de se desindustrializar, alienada em si e calcada na música eletrônica do krautrock alemão, se dissociando da música produzida nos EUA. Quando o punk rock estourava no mundo cantando “No Future”, Bowie dava a forma ao futuro (SILVA, 2022) que surgiria depois do punk.

³ BOWIE, David. *Low*. Produção de David Bowie e Tony Visconti. [S.l.]: RCA Records, 1977. 1 disco sonoro (vinil, CD ou digital). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2WoYXkNRjp8>>. Acesso em: 15 mar. 2025.

Ainda que o pós-punk tenha propiciado espaços para as experimentações dissonantes da no wave de Lydia Lunch ou o reggae desconstruído e sofisticado das Slits, o pós-punk foi um movimento predominantemente masculino e branco. Sua inserção na práxis política se deu pela adesão de vários grupos junto ao Rock Against Racism e a Liga Antinazi, em um momento em que a direita fascista e xenófoba britânica personificada nas ações do National Front – partido de ultradireita – ganhava as ruas na Inglaterra. Mas logo o movimento expandiu sua postura e reflexão política para além do agit-prop e a postura panfletária do punk, buscando uma postura analítica da sociedade em suas letras que não abrisse mão do experimentalismo estético.

O Gang of Four, em sua posição marxista, saiu do estilo de denúncia direta do punk, adotando a crítica da vida cotidiana enquanto categoria do capital, influenciados pela teoria da Sociedade do Espetáculo tal como formulada por Guy Debord (1997). A alienação pelo consumo no cotidiano flertava com pulsões sexuais personificadas no corpo em uma análise da relação da forma mercadoria, em *Damaged Goods*. O Talking Heads problematizava uma certa psicogeografia, ao inserir a relação entre os sujeitos e sua subjetividade na apreensão do tecido urbano nos álbuns *More Songs About Buildings and Food* (1978) e no já citado *Fear of Music*.

Essa psicogeografia pode ser percebida na paisagem subjetiva construída em *Life During Wartime*, canção do já citado álbum *Fear of Music*. A letra da canção fala sobre a violência das armas de fogo dos grandes centros urbanos como Huston e Detroit, atravessa as camadas do cotidiano do sujeito e sua liberdade negativa sob a dominação do trabalho, para o qual não sobrava tempo nem para relações afetivas, nem para o ócio, nem para o lazer, como nos seguintes versos:

Ouvi falar de uma van carregada de armas, com malas e pronta para partir. Ouvi falar de alguns túmulos, ao lado da rodovia, um lugar onde ninguém sabe. O som dos tiros, à distância, já estou me acostumando com isso. Morei num sobrado geminado, morei no gueto, já morei por toda essa cidade. (...) Isso não é uma festa, isso não é uma discoteca, isso não é brincadeira. Isso não é o Mudd Club ou o CBGB, não tenho tempo para isso agora. (TALKING HEADS, 1979, tradução nossa)

As tramas do tecido urbano vão se desdobrando no cotidiano. Especulação imobiliária, trânsito caótico, trabalho noturno “Eu durmo de dia, eu trabalho à noite/ Talvez eu nunca chegue em casa” (Ibidem), falta de perspectiva de mudança, burocracia, informática e vigilância do Estado “Temos computadores, estamos grampeando linhas telefônicas/ Eu sei que isso não é permitido” (Ibidem) confluíam nesse sujeito sem

identidade, imerso no anonimato e deslocado socialmente “Tenho três passaportes, alguns vistos, você nem sabe meu nome verdadeiro” (Ibidem), perpassado pela estrutura da família burguesa.

As bandas de pós-punk se serviram da estratégia formulada pelo punk rock – e talvez a mais importante – do “Do It Yourself” (DIY), ou faça você mesmo. Pequenos selos independentes recém-criados como a Rough Trade, Mute, Factory, Subterranean e a SST estadunidense foram fundadas com esse mesmo horizonte, em que as bandas editavam seus próprios discos e as gravadoras os lançavam rapidamente. Promotores locais e coletivos de músicos organizavam os espaços de shows para essas bandas, que junto aos fanzines e pequenas revistas criaram um circuito alternativo que retroalimentava a cena.

Os semanários musicais conhecidos como o New Music Express (NME), Sounds, Melody Maker e Record Mirror funcionavam como espaço de divulgação de shows e resenhas de bandas em que filosofia e sociologia eram mobilizadas como parte de um debate crítico feito nesses periódicos. Todo esse caldo gerou um período o qual Mark Fisher denominou como modernismo popular:

A ecologia cultural a que me referi anteriormente – a imprensa musical e as partes mais desafiadoras do serviço público de radiofusão – fazia parte de um modernismo popular no Reino Unido, assim como o pós-punk, a arquitetura brutalista, os livros da Penguin e a BBC Radiophonic Workshop. (FISHER, 2022, p. 33)

Desdobrando o conceito de Mark Fisher, esse período o qual o autor denomina modernismo popular foi um momento em que “a cultura popular não precisava ser populista” (Ibidem). Técnicas modernistas eram trabalhadas coletivamente, e o projeto modernista do séc. XX de “produzir formas adequadas ao momento presente foi retomada e renovada” (Ibidem). Isso consistiu em um momento em que a indústria cultural ainda não havia se adequeado aos parâmetros do que estava surgindo na cultura pop e na música, permitindo que procedimentos técnicos de vanguarda operassem dentro da cultura de massas sem a sua standardização imediata.

De acordo com Márcia Tosta Dias (2008), o público consumidor brasileiro de discos na década de setenta tinha mais de trinta anos, enquanto a média de idade no mercado internacional era de treze a vinte e cinco anos. Essa cenário de expansão do mercado fonográfico em relação ao segmento do público jovem também possibilitou que diversas bandas que experimentavam na forma e no conteúdo da música pop encontrassem lugar no mainstream, como o Pil, New Order, Depeche Mode, The Cure, The

Human League, Talking Heads, Gang of Four, Psychodelic Furs, Echo and The Bunnymen, Siouxsie & the Banshees, Bauhaus, The Smiths, e outros.

O cenário político em que o pós-punk se desenvolve faz parte de um movimento maior em que as relações de trabalho passam a se reorganizar evidenciando os primeiros sintomas da crise do trabalho que estrutura o capitalismo em crise. A recessão econômica mundial na década de setenta leva à derrocada da esquerda liberal dos dois principais países anglófilos com a eleição de Ronald Reagan nos EUA e Margaret Thatcher no Reino Unido, abrindo o caminho para a reestruturação da economia e ao conservadorismo cultural de direita. A relação entre esse cenário e a emergência do pós-punk se encontram correlacionados, e para isso, pretendo utilizar o conceito de periodização tal qual formulado por Fredric Jameson:

Trata-se também, ao menos no uso que faço dele, de um conceito de periodização, cuja função é correlacionar o surgimento de novos aspectos formais na cultura com o surgimento de um novo tipo de vida social e de uma nova ordem econômica — o que é frequentemente chamado, em tom de eufemismo, de modernização, sociedade de consumo pós-industrial, de sociedade da mídia e do espetáculo, ou, ainda, de capitalismo multinacional. (JAMESON, 2006, p.20)

Crise do trabalho e gentrificação do espaço urbano na cidade de Manchester

As experimentações do pós-punk tanto em relação à forma quanto ao conteúdo enquanto novos aspectos formais da cultura correspondem a esse momento em que o surgimento de um novo tipo de vida social advindo da crise do trabalho e de uma nova ordem econômica foram sintetizadas no neoliberalismo. Gostaria de problematizar brevemente o conceito de crise do trabalho tal como formulado por Robert Kurz (1993) como estruturante desse processo de modernização em justaposição ao conceito de realismo capitalista de Mark Fischer, (2020) enquanto atmosfera cultural dessa crise do trabalho no processo histórico contemporâneo.

O conceito de crise do trabalho consiste na centralidade da categoria trabalho como organizador da vida cotidiana e da acumulação de capital. Essencialmente, a expansão do modo de produção capitalista consiste na mais-valia gerada pela força de trabalho como forma de geração de valor. A necessidade da força de trabalho possibilitou à classe trabalhadora, através de conquistas históricas, direitos trabalhistas como o reconhecimento jurídico dessa relação, jornada de trabalho, férias remuneradas, bem como a adequação da indústria e do Estado a esses direitos. Essa crise do trabalho é

problematizada por Kurz a partir das análises de Marx (1985) sobre a composição orgânica do capital.

A crise do trabalho é um limite interno e histórico do capital, em que o investimento no capital constante (infraestrutura e maquinaria que transmite valor) desenvolve as forças produtivas ao mesmo tempo em que expulsam o valor trabalho, isto é, o gerador de mais-valia, do processo produtivo. Essa contradição interna do capital pode ser observada historicamente a partir da revolução da microeletrônica, quando a informatização passa a se tornar presente nas mais diversas esferas do cotidiano.

Um exemplo de como esse desenvolvimento expulsa o valor trabalho é a automação da linha de produção do processo produtivo, em que cada vez mais a presença de trabalhadores na linha de produção robotizada é menos necessária, levando a um processo de terceirização e precarização do trabalho ao mesmo tempo em que uma massa de trabalhadores não tem mais acesso ao trabalho como forma de reprodução. É sintomático que esse seja o momento em que as estruturas de organização de bem-estar social começam a ruir, marcando a passagem do fordismo que organizava a sociedade no pós-guerra para uma nova fase do capital, o pós-fordismo.

Em *A situação da classe trabalhadora na Inglaterra*, Engels (2010) definia a cidade de Manchester como “o tipo clássico da moderna cidade industrial” (ENGELS, 2010, p. 85) ao observar o processo de industrialização da grande Manchester, berço da Revolução Industrial. Segundo Giacomo Bottà (2012), as origens da cidade industrial remontam às “shock towns” do século XVIII em Lancashire, com Manchester sendo seu exemplo mais icônico. As shock towns eram antigas vilas rurais que foram profundamente transformadas pela produção industrial, crescendo em um ritmo vertiginoso, sem qualquer tipo de regulamentação urbana.

Engels destaca que, com a chegada da técnica e a introdução dos primeiros teares a vapor em Manchester, seguiu-se a expropriação dos artesãos que trabalhavam na manufatura têxtil, mas que ainda conservavam as pequenas propriedades onde praticavam a agricultura e não dependiam exclusivamente do salário para se reproduzir. No final do séc. XVIII, essa classe fora absorvida pela indústria e expropriada das atividades agrícolas e pequenas propriedades, dependendo exclusivamente do salário como forma de reprodução. Sujeitos à liberdade negativa do mundo do trabalho, passaram a depender exclusivamente da venda de sua força de trabalho para sobreviver.

A infraestrutura necessária, tanto para a chegada de matéria prima para a indústria quanto para o escoamento da produção, altera profundamente a paisagem da cidade de Manchester, com a construção em 1759 do primeiro canal importante da Inglaterra, que ligava a cidade às minas da região da foz do rio Mercey. A primeira ferrovia importante do país fora construída em 1830 com o objetivo de ligar o centro industrial de Manchester à cidade portuária de Liverpool (ENGELS, 2010). Segundo Engels, a cidade industrial passa a se organizar racionalmente com as fábricas localizadas no vale do rio Tame, nos arredores da cidade.

A produção do espaço urbano da Manchester do séc. XIX obedece a essa mesma forma de racionalização, separando a classe burguesa que reside nos centros e a classe trabalhadora que circunda a zona comercial “Manchester é construída de um modo tão peculiar que podemos residir nela durante anos, ou entrar e sair diariamente dela, sem jamais ver um bairro operário ou até mesmo encontrar um operário (...)” (ENGELS, 2010, p. 88). Como destaca Giacomo Bottà (2009), a complexidade urbana de Manchester colocava ricos e pobres em proximidade espacial, mas sem qualquer interação entre si. Os trabalhadores viviam em habitações insalubres, sem infraestrutura social ou espaços de lazer. Décadas se passaram antes que o planejamento urbano regulasse esses espaços.

No documentário de Grant Gee, intitulado *Joy Division*⁴ (2007), Tony Wilson descreve sua percepção da paisagem urbana da cidade de Manchester em meados dos anos setenta, como uma consequência das condições herdadas da Revolução Industrial: “Realmente era imunda e suja, uma cidade suja e velha” (GEE, 2007, 2m45s). No período, os ecos da Manchester industrial ainda se faziam presentes na paisagem urbana. Os imponentes edifícios construídos pelos barões da indústria do séc. XIX faziam parte da paisagem, bem como as ferrovias e os canais junto aos numerosos terrenos baldios habitados por escombros. A classe trabalhadora persistia no trabalho da fábrica, cada vez menos presente devido à recessão econômica “Na década de 70, a primeira cidade industrial do mundo tinha se tornado a primeira a entrar na era pós-industrial” (REYNOLDS, 2006, p.115).

Manifestação da crise do trabalho, fábricas e galpões passaram a ser gradualmente desocupados e os bairros de trabalhadores, compostos por casas geminadas vitorianas de

⁴ JOHNSON, Tom; WINTERBOTTOM, Jacqui; EASTWOOD, Stephen. *Joy Division*. Direção: Grant Gee. Reino Unido: Hudson Productions, 2007. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=XRP88dkHdFw>> Acessado em: 02/03/2025.

tijolos vermelho escuro que ocupavam quarteirões, começaram a ser demolidos para dar lugar ao boom imobiliário através de processos de gentrificação do espaço urbano conduzido pelo Estado inglês, em que “comunidades trabalhadoras antigas foram desintegradas, e moradores de cortiços foram removidos para edifícios altos e conjuntos habitacionais que logo se tornariam laboratórios de pulverização social” (Ibidem).

Oriundo de Salford, cidade que faz parte da Grande Manchester, Stephen Morris descreve em etapas esse processo talhado em sua memória. A primeira vez que foi a Manchester quando criança, viu os bairros compostos pelas casas de tijolos que se estendiam de ponta a ponta nas ruas. Quando retornou, esses mesmos lugares estavam reduzidos a pilhas de escombros. Em outra ida à cidade, viu que edifícios estavam sendo construídos, e ainda na adolescência, observou os grandes prédios futuristas de concreto que haviam sido erguidos, chamados por ele de “o câncer do concreto” (GEE, 2007, 3m54s).

O que Morris relata era o processo de produção espacial dos conjuntos habitacionais feitos para a classe trabalhadora, os *Hulme Crescents*, empreendimentos públicos que se tornaram o paradigma urbano dos planejadores para a reconstrução e desenvolvimento da cidade. Trata-se de gigantescos blocos de edifícios de concreto projetados para abrigar mais de 13.000 pessoas e que foram construídos onde antes havia bairros de trabalhadores, e cuja arquitetura opressora logo afetou o estado de saúde mental de seus moradores.

Segundo Giacomo Bottà (2012), as cidades industriais europeias no período passaram por um processo de abandono dos governos nacionais. Áreas industriais e residenciais tiveram uma grande desvalorização imobiliária, sendo destruídas ou lacradas, aguardando a valorização desses espaços. “Os custos humanos dessas transformações nunca foram devidamente contabilizados, mas uma ou duas gerações da classe trabalhadora (ou ex-classe trabalhadora) tiveram que lidar com desemprego em massa e, frequentemente, depressão e suicídio” (BOTTÀ, 2012, p. 117, tradução nossa). Em 1977, cerca de 250.000 comprimidos foram prescritos para os habitantes desse conjunto em uma engenharia de controle social, enquanto bares de alto padrão e edifícios corporativos passaram a ocupar o centro da cidade (REYNOLDS, 2006).

Sumner também fala sobre o trauma da transformação do espaço urbano durante sua infância no bairro de classe trabalhadora em que morava, fortemente ligado por um

grande senso de comunidade que havia entre os moradores. Nos anos sessenta, o governo desapropriou o bairro e realoca os habitantes em um bloco de torres:

Vivi uma série de outras interrupções nesse período. Então, quando as pessoas comentam sobre a obscuridade das músicas do Joy Division, aos vinte e dois anos eu já havia tido muitas perdas em minha vida. O lugar onde eu morava, onde tinha as minhas lembranças mais felizes, tudo isso havia sumido. Tudo o que restou foi uma fábrica de produtos químicos. Percebi, então, que nunca mais poderia voltar para aquela felicidade. Existia esse vazio. (apud FISHER, 2022, p.81-82)

Ao analisar a relação subjetiva dos sujeitos com o espaço, Giacomo Bottà (2012) se utiliza do conceito elaborado por Böhme (apud BOTTÀ, 2012) de atmosfera como um conceito espacial que não se origina do sujeito ou do objeto, ainda que guarde características de ambos. A atmosfera é justamente o espaço que permite aos objetos articularem a sua presença ao mesmo tempo que é percebida corporalmente pelos sujeitos, evidenciando como os elementos espaciais interagem com os indivíduos e a cultura. As transformações do trabalho, a desindustrialização, a especulação imobiliária, paisagem urbana degradada e o senso de perda do campo do vivido no cotidiano da cidade compõem a atmosfera espacial expressa nas paisagens sonoras de colapso da música do Joy Division, bem como outros afetos, tais como ansiedade e depressão, que passam a se tornar estruturais da crise do trabalho e parte do realismo capitalista.

Afetos e subjetividade no Joy Division

Diferente das outras bandas de pós-punk do período, o Joy Division mergulhou profundamente nos afetos que passaram a estruturar o neoliberalismo. Os anos de atividade do grupo entre 1976-1980 é um momento em que o mundo da social-democracia, fordista e industrial do norte global se torna obsoleto, e o novo período do capitalismo, neoliberal, informatizado e consumista toma forma (FISHER, 2022). Como uma precognição, o grupo canalizou não só os afetos do nosso presente, mas a forma inerente da crise do trabalho que estrutura esses afetos.

O Joy Division foi formado em 1976 e contava com Ian Curtis, Peter Hook, Bernard Sumner e Stephen Morris — vocal, baixo, guitarra e bateria, respectivamente. Com exceção de Morris, que já possuía formação musical, o restante da banda teve de aprender a tocar seus instrumentos enquanto começava a compor as primeiras músicas. O nome do grupo foi sugerido por Ian Curtis, que à época estava lendo o livro *House Of Dolls*, de 1965 — escrito pelo sobrevivente do Holocausto de número Ka-Tsetnik 135633 — e que

contava o cotidiano de uma divisão específica do campo de concentração de Auschwitz chamada de *Divisão da Alegria* [Joy Division], onde mulheres judias eram mantidas como escravas sexuais para as tropas alemãs que retornavam do front.

No primeiro EP do grupo, o *An Ideal for Living*⁵ (1978), Bernard Sumner ilustrou a capa com a imagem de um garoto da juventude hitlerista tocando um tambor. Essas referências fizeram com que inicialmente o Joy Division passasse a ser associado com o nazismo. No caso do Joy Division, havia uma fascinação mórbida da banda pelos horrores da humanidade, como analisa Reynolds (2006), e da tensão interna que essa relação provocava. Após o fim do Joy Division e já no New Order, em entrevista Sumner comenta como a beleza da arte, a arquitetura e o design dos uniformes do nazismo — desenhados e fabricados pela grife Hugo Boss, empresa que se ergueu beneficiada pelo regime nazista — se destacavam, apesar do ódio e da dominação do regime. Hook fala sobre uma sedução sombria, da sensação física que se tem ao “flertar com alguém assim... Para nós, era uma sensação muito, muito forte” (REYNOLDS, 2006, p.131).

Ian Curtis era obcecado pela cultura alemã da década de setenta, pela fase berlinense de Lou Reed, Iggy Pop e David Bowie, pelo som do krautrock alemão de bandas como NEU! e o Kraftwerk – cujo álbum *Trans Europe Express* era tocado na íntegra por Curtis antes das apresentações do Joy Division. O fascínio pela morbidez da humanidade, pela estética nazista e pela tecnologia da Alemanha moderna eram incorporados ao trauma urbano da Manchester do pós-guerra, uma marca profunda na psique do Joy Division. Ainda que partilhassem os traumas coletivos de filhos da classe trabalhadora em uma Manchester pós-industrial, a estética e a direção do som da banda eram direcionadas por Ian Curtis, que continha em si muito desse fascínio pelo mórbido. Leitor de Kafka, Conrad, Dostoiévski, Beckett, Burroughs e Ballard, Curtis se interessava pela psicologia das massas do fascismo. Deborah Curtis, esposa de Ian, relata que “Me chocava ver que todo o tempo livre do Ian era gasto lendo e pensando sobre o sofrimento humano” (apud REYNOLDS, 2006, p. 132).

Curtis também se interessava por histórias de distúrbios psiquiátricos, chegando a trabalhar em um centro de reabilitação para pessoas com problemas de saúde mental e portadoras de deficiência, antes de sua própria epilepsia se manifestar e ele passar a

⁵ JOY DIVISION. *An Ideal for Living* EP. Manchester: Self-released, 1978. Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=06jjbIAkqUI> >. Acesso em: 15 mar. 2025. Tanto o EP quanto sua capa podem ser encontrados nesse link.

consumir os remédios receitados pelos médicos para a doença que o levaram a uma depressão profunda, culpa, angústia, e posteriormente, ao suicídio.

O álbum *Unknown Pleasures* (1979) é menos sobre a depressão que assolava a pessoa de Curtis e mais sobre a transmutação que alinhava o fascínio pela tecnologia e técnica modernista – coube a *Closer* (1980), o segundo álbum do grupo lançado de maneira póstuma após a morte de Curtis em 1980, carregar todo o peso da dor e da depressão do vocalista. Nesse sentido, o primeiro álbum da banda é uma captura do início do neoliberalismo e da atmosfera espacial de Manchester do período, expressa em paisagens sonoras de colapso.

O conceito clássico de paisagem que é mobilizado pelos geógrafos parte da percepção subjetiva dos indivíduos de uma fração do espaço arranjada entre elementos culturais e naturais da paisagem, captada através dos sentidos como visão, audição, tato, olfato e paladar. O pesquisador e compositor Raymond Murray Schafer procurou desenvolver o conceito de paisagem sonora em seu livro *A afinação do mundo* (2011), buscando entender as transformações da paisagem sonora natural para a era pós-industrial, em que o termo pode se referir tanto a ambientes reais ou a construções abstratas e composições musicais.

Giacomo Bottà (2006) utiliza o conceito de textscape – paisagem textual – o uso de localidades, topônimos, nomes de ruas, monumentos e distritos em letras de músicas, a fim de criar uma paisagem textual que pode ser mais ou menos reconhecível. Algumas bandas da cena, como os Smiths, fazem referência explícita ao ambiente construído, mencionando pontes de ferro, ferrovias desativadas e cemitérios, além de citar diretamente distritos de Manchester, especialmente os mais degradados à época.

Já o Joy Division evita nomear ou representar diretamente o ambiente construído em suas músicas, concentrando-se mais em seus efeitos psicológicos subjetivos. Suas letras evocam a paisagem urbana por meio da monotonia e desolação, criando um "textscape" sombrio, que só se reconecta a Manchester através da interpretação e circulação entre os ouvintes. (BOTTÀ, 2006, p. 124, tradução nossa)

São essas composições musicais forjadas na subjetividade do grupo que criam atmosferas mais abstratas e psicológicas, transmitindo a alienação e a desolação sem nomear explicitamente os lugares, gerando a paisagem sonora que emana de *Unknown Pleasures*. Uma trama amarrada entre crise do trabalho, fratura do punk, Ballard, Burroughs, Kafka, Conrad, Dostoiévski, dub, disco music e o gótico comprimidos em

imagens sonoras, hologramas sônicos do produtor Martin Hannett criados a partir de sobreposições de camadas junto aos elementos gráficos de Peter Saville. Um conjunto gestado no modernismo popular e que transformava o Joy Division mais em arte do que rock. “Isso significava que o grupo poderia ser abordado não como uma agremiação de assuntos individuais expressivos, mas com uma consistência conceitual.” (FISHER, 2022, p. 80)

Paisagens sonoras de colapso: a construção do espaço em *Unknown Pleasures*

A espacialidade da paisagem sonora de *Unknown Pleasures*⁶ é introduzida ao ouvinte através da arte gráfica da capa do álbum produzida pelo designer Peter Saville. Com um fundo preto fosco, a capa traz o gráfico do primeiro pulsar captado por ondas de rádio, o PSR B1919 +21. Fruto da explosão de uma supernova, o pulsar é uma estrela de nêutrons que, ao converter a energia de seu movimento de rotação em um campo magnético, emite poderosos feixes de radiação em espasmos estelares. Esse gráfico espasmódico com seus picos de sinal remetem à uma sombria paisagem natural na forma do relevo de uma cadeia de montanhas sobre um fundo de matéria negra, oferecendo todo relevo espacial e densidade capturada nessa obra do Joy Division.

Partindo da fratura do punk rock do *Warsaw* da primeira fase da banda, o Joy Division rompe com o andamento rápido e distorcido do punk, “tornando a música mais severa e esparsa” (REYNOLDS, 2006, p. 128). Tal como as outras vanguardas do pós-punk, o baixo de Hook vem à frente na música conduzindo a melodia, de tal forma que a guitarra de Sumner se torna um instrumento de acompanhamento que adota o tom minimalista do modernismo, deixando sobras de espaços na música para serem preenchidos pontualmente. Isso dá margem para que esses espaços possam ser ocupados por sintetizadores, efeitos eletrônicos, camadas de delays e reverbs que constroem a ambiência do álbum, proporcionando a sensação de espacialidade quase física nas músicas do Joy Division.

Segundo o pesquisador musical Eirik Askerøi (2021), o espaço parece ser o elemento central que caracteriza o som do Joy Division em termos de produção de estúdio. Para o pesquisador, é de responsabilidade de Martin Hannett o desenvolvimento da

⁶ JOY DIVISION. *Unknown Pleasures*. Álbuns disponíveis nas plataformas digitais para acompanhamento da escuta durante a leitura deste artigo. Spotify: <<https://open.spotify.com/intl-pt/album/5Dgqy4bBg09Rdw7CQM545s?si=3BEbay79St-COIYnGg-h1A>>. YouTube: <<https://youtu.be/aYTTxS3ZQGQ?si=vvgXvtdnKBx9wb4>>. Acesso em: 21 mar. 2025.

espacialidade do som do grupo, no qual Hannett se utilizou de marcadores sônicos tais como timbres distintos - a sonoridade metálica da guitarra de Bernard Sumner - o uso de efeitos de estúdio como reverb e delay digital, que Hannett aplicava para criar uma sensação de distanciamento e alienação, além da estrutura rítmica e dinâmica - como o uso repetitivo de padrões instrumentais e a "rigidez mecânica" da bateria de Stephen Morris.

Hannett também se utilizava de marcadores espaciais (ASKERØI, 2021), que se referem à maneira como o som interage com o ambiente, tanto no espaço físico do estúdio de gravação quanto na percepção do ouvinte. Estes marcadores envolvem a manipulação do uso de ecos e camadas sonoras no ambiente de estúdio, separação extrema dos instrumentos na mixagem, além da "separação sonora totalmente limpa e clara, não apenas para instrumentos individuais, mas para cada elemento da bateria" (REYNOLDS, 2006, p. 134).

O Strawberry Studios, onde foi gravado o *Unknown Pleasures*, possuía uma acústica controlada e espaço tratado de forma a evitar interferências naturais, permitindo a separação extrema dos instrumentos, que resultou no som limpo, espaçoso e desconectado das gravações (ASKERØI, 2021). Esse procedimento também fez com que Hannett coisificasse Stephen Morris como um objeto mecânico de uma linha de produção. Ele fazia com que Morris gravasse cada peça da bateria em separado, a fim de evitar qualquer vazamento de som de uma peça para outra "Primeiro a parte do bumbo, depois a parte da caixa, depois os pratos" (apud REYNOLDS, 2006, p.135).

Além dos hematomas proporcionados ao músico que tinha que simular as outras partes da bateria batendo em seu próprio corpo, esse procedimento técnico permitia a Hannett um controle total tanto sobre o timbre da bateria de Morris quanto à montagem da composição da bateria em estúdio, a qual ele aplicava delays e reberbs para cada peça da bateria. Dessa forma, Hannett buscava mimetizar uma bateria eletrônica nas canções do Joy Division, como na música *She's Lost Control*.

De qualquer forma, foi Morris que talvez mais tenha contribuído para que o Joy Division soasse tão diferente das outras bandas. Ao desacelerar o andamento do punk, Morris conseguiu uma levada em que as batidas da caixa eram mais lentas e pontuadas, intercaladas por viradas rápidas e econômicas. O ataque era dado pelo ritmo frenético da batida no chimbal, que justaposta ao ritmo da caixa, criava uma sensação de uma batida

acelerada e lenta ao mesmo tempo, ainda que canções do Joy Division oscilassem entre 140 e 170 bpm, um andamento rápido (ASKERØI, 2021).

A interação do baixo à frente dos outros instrumentos, guitarra minimalista e bateria lenta e acelerada ao mesmo tempo, criava uma espacialidade orgânica nas músicas do Joy Division que fora capturada e ampliada por Hannett. *Digital*, primeira música do grupo produzida por Hannett, tinha esse nome a partir do delay digital AMS que equipava o Strawberry Studios, uma novidade tecnológica à época, que oferecia ao produtor o controle da ambiência. A letra de Curtis, em que o eu lírico da canção se sentia sufocado pelo medo e pelo mundo ao redor, levava ao refrão “Day in/ Day out” (JOY DIVISION, 1988) em que, dia sim e dia não, emulam o funcionamento de um circuito eletrônico analógico aberto/fechado em linguagem binária.

Uma das técnicas de Hannett para criar a sensação de espaço era aplicar um delay de microssegundos que criava a sensação de ressonância em um espaço fechado nas músicas do Joy Division, com dimensões realistas e reflexos de som (REYNOLDS, 2006, p. 134). Esse fascínio pelo espaço não era uma exclusividade das técnicas experimentais de estúdio. Hannett era partidário da psicogeografia, definida pelos situacionistas como o “Estudo dos efeitos do meio geográfico, conscientemente planejado ou não, que age diretamente sobre o comportamento afetivo dos indivíduos” (apud GONÇALVES, 2019, p.101).

Hannett fazia incursões em prédios, fábricas e galpões abandonados, terrenos vazios com pilhas de escombros, praças e espaços públicos da cidade bem como lugares afastados, em que muitas vezes realizava gravações do som ambiente dos locais em que para o produtor “lugares públicos desertos, prédios de escritórios vazios... me davam barato” (apud REYNOLDS, 2006, p.133). Ele utilizava essas gravações na produção das canções do Joy Division entre as camadas dos instrumentos, criando hologramas sônicos que exercem um papel espectral na música do grupo como na introdução da música *Insight*.

São esses marcadores espaciais, camadas de espaços compostas pelos sons da cidade abandonada pós-industrial que justapostas aos marcadores sônicos, aos efeitos eletrônicos de estúdio e a estrutura musical minimalista da banda, que expressam uma paisagem sonora que opera no plano físico da música em sua ambiência e no plano subjetivo da escuta do ouvinte. Ainda que esses sons sejam originários da cidade de Manchester, eles condensam uma psicogeografia (DEBOARD, 1997) capaz de se remeter

a qualquer espaço urbano. O título das canções do álbum reforçam o lugar desse indivíduo em uma paisagem sonora quase onírica desse mundo pós-industrial. Pretendo comentar brevemente algumas canções do álbum *Unknown Pleasures*⁷ levando em conta a subjetividade da paisagem sonora da obra.

O álbum inicia com a canção *Disorder*, em que o eu lírico da canção procura por alguém que possa guiá-lo para fora de um lugar em que a perda do sentimento e das sensações ficam fora de controle, cada vez mais rápido em meio a andares de edifícios e fluxo de veículos, lugar em que o eu lírico canção permanece ansiando por novas sensações. A explosão sonora do sintetizador ao fundo da música reforça essa ansiedade eufórica de perda eminente. Em *Day Of The Lords*, com seu ritmo duro e arrastado, o eu lírico se encontra preso dentro de um cômodo sem retratos e de janelas fechadas - da infância à juventude - onde vê noites de esporte sangrentas, corpos e amizades interrompidas. Imobilizado pelo ambiente claustrofóbico, o eu lírico se questiona para onde essa situação o levará.

Insight é introduzida através do som de um elevador velho se abrindo na chegada, ecoando espacialmente pelo ambiente. Esse ruído espectral permeia toda a música, pontuada por uma caixa que passa pelo processamento de um sintetizador de bateria. O baixo se mantém reto por toda música. O eu lírico da canção, constatando a impossibilidade dos sonhos se realizarem, assume a postura passiva de um espectador apático aos próprios desejos, assumindo a perda da vontade de querer mais, sem medo, apegado à lembrança da juventude.

She's Lost Control tem a sua bateria orgânica transformada em um ritmo inorgânico, quase eletrônico, com o som de uma lata de spray acentuando a batida em meio a melodia do baixo e a base da guitarra, em que o vocal de Curtis, cheio de delays, narra a história de uma garota que perde o controle constantemente. A letra fala sobre uma jovem epilética que Curtis conhecera na repartição pública em que trabalhava, e com a qual desenvolveu uma relação de amizade. Curtis, após um período sem vê-la, soube que ela morrera durante um ataque da doença, lançando sombras sobre sua própria condição.

As canções *Shadowplay* e *Interzone* possuem um ataque de guitarra mais próximo ao punk, e ambas se valem da figura da cidade para esboçar uma série de percepções do sujeito desse espaço subjetivo. Em *Shadowplay*, o centro da cidade é o lugar onde todas as

⁷ As letras da banda Joy Division estão disponíveis em: JOY DIVISION. *Letras de músicas*. Letras.mus.br. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/joy-division/>. Acesso em: 19 mar. 2025.

ruas se cruzam, onde o eu lírico da canção permanece imerso em um jogo de sombras, se movendo silenciosamente encenando a própria morte, incrédulo ao observar a multidão que vai embora após assistir a dança dos assassinos e sentir o odor de corpos.

Através das fronteiras fluídas da cidade, o eu lírico da canção atravessa o espaço urbano em *Interzone*. Ele cruza com alguns personagens desse ambiente urbano, como um profeta na esquina e crianças brincando em uma cerca de arame onde se encontra um corpo. Casas iguais, janelas, corredores e brilhantes luzes neon sinalizam um urbanismo claustrofóbico em que o eu lírico não encontra lugar, e procura uma saída em uma busca por seus amigos, os quais ele acredita, podem estar mortos.

Em conjunto, o álbum *Unknown Pleasures* expressa uma paisagem sonora de colapso através percepção subjetiva da banda sobre a atmosfera criada pelas mudanças da paisagem urbana de Manchester originadas pela crise do trabalho e pelos processos de gentrificação e seus efeitos psicológicos. Suas letras evocam a paisagem urbana por meio da monotonia, desolação, alienação, ansiedade e depressão, criando um "textscape" sombrio que somado aos marcadores sônicos e espaciais do processo de gravação e produção, formam as paisagens sonoras de colapso da banda.

É importante frisar que, para Mark Fisher, as doenças mentais não se dão no âmbito privado dos indivíduos, mas são um sintoma social que surge nos primórdios do capitalismo e que passam a estruturar cada vez mais os afetos enredados no processo de modernização. Se autores como Adorno, Lefebvre e Guy Debord estavam de acordo que o tédio era o afeto estrutural do fordismo – indústria cultural, sociedade burocrática de consumo dirigido e sociedade do espetáculo, respectivamente – a previsibilidade do cotidiano sempre igual do fordismo que envolvia a rotina de ir ao trabalho, voltar para casa, lazer, dormir e voltar ao trabalho no dia seguinte, tudo regulado pelo tempo do trabalho da indústria, se desestrutura justamente na passagem do fordismo para o pós-fordismo em sua relação com a psique coletiva da sociedade do trabalho:

Na medida em que a produção e a distribuição são restruturadas, também é reestruturado o sistema nervoso. Para funcionar com eficiência como um componente do modo de produção *just in time* [por demanda], é necessário desenvolver uma capacidade de responder a eventos imprevisíveis, é preciso aprender a viver em condições de total instabilidade, de "precariedade", para usar um neologismo horroroso. Períodos de trabalho alternam-se com dias de desemprego. De repente, você se vê preso em uma série de empregos de curto prazo, impossibilitado de planejar o futuro. (FISHER, 2020, p. 63)

A visão de Fisher sobre as questões de saúde mental da sociedade do trabalho se justapõe à crise do trabalho e ao colapso da modernização. Enquanto para Kurz (1993) as contradições imanentes ao capitalismo pautado na dissociação do valor trabalho do processo produtivo leva a um ciclo de crises econômicas cada vez mais próximas entre si, até um ponto insustentável do colapso social no processo de modernização, podemos intuir que tais condições caracterizam o transtorno bipolar enquanto patologia mental própria (FISHER, 2020) do sujeito automático do capital em crise.

Oscilando entre ciclos de auge e depressão econômica, de excitação maníaca descontrolada na forma de bolhas financeiras e quedas econômicas depressivas, o capitalismo “alimenta e reproduz oscilações de humor da população em um nível nunca antes visto em outro sistema social” (FISHER, 2020, p.63). Os ciclos de crise econômica, a precarização e a flexibilização do trabalho levam os sujeitos a incerteza do futuro e dão ossatura à ansiedade e à depressão, além de outras enfermidades psicológicas que não são apenas um problema químico e biológico de reposição de dopamina e serotonina dos indivíduos, mas estruturas psíquicas - como outras estruturas do capitalismo - que colapsaram diante das condições instáveis do pós-fordismo (Ibidem).

O Joy Division sintetizou em sua música os efeitos subjetivos da transformação urbana, do colapso econômico e da precarização do trabalho. A ansiedade e a depressão, cada vez mais estruturais no capitalismo tardio, tornaram-se os afetos centrais de sua estética. Combinando fascínio pelo mórbido, experimentação tecnológica e técnicas modernistas, a banda construiu verdadeiras paisagens sonoras de colapso, traduzindo em som a alienação de sua época. A importância atual do Joy Division para Mark Fisher é justamente o fato de eles canalizarem esses afetos estruturais do nosso presente, o futuro deles, em sua obra: “eles capturaram o espírito deprimido dos nossos tempos” (FISHER, 2022, p. 73).

Considerações finais

O surgimento do pós-punk no final dos anos 1970 representou uma fratura com a simplicidade do punk, abrindo espaço para experimentações formais e conceituais que refletiam de maneira mais profunda a desestruturação econômica e social do período. Em cidades industriais como Manchester, a crise do trabalho e a desindustrialização criaram um ambiente de alienação e desesperança, moldando tanto a paisagem urbana quanto as manifestações artísticas. O Joy Division incorporou essa atmosfera espacial em suas

canções, desenvolvendo uma sonoridade que traduzia os efeitos psicológicos e subjetivos da precarização do trabalho e do esgotamento do fordismo. Assim, o pós-punk não foi apenas uma inovação musical, mas também um documento sonoro das transformações estruturais do capitalismo.

No caso do Joy Division, essa crise influenciou diretamente a subjetividade de seu som. A desintegração do espaço industrial e a falta de perspectivas para os trabalhadores ressoam na sonoridade da banda, que adota um tom frio, mecânico e introspectivo. A alienação e o isolamento expressos nas letras e na produção musical refletem um cenário urbano em transição, onde os antigos bairros operários e fábricas abandonadas compunham a paisagem urbana. O som do Joy Division, marcado por silêncios, ecos e atmosferas opressivas incorporou esse cenário de colapso nas suas canções.

As paisagens sonoras de colapso criadas pela banda representam uma síntese entre espaço urbano, produção musical e experiência subjetiva. A produção de Martin Hannett, o uso de reverbs e espacialidade sonora, acentuaram o sentimento de vazio e deslocamento, transformando a experiência da cidade em um elemento próprio da música, capturando a tensão entre a ruína industrial e o neoliberalismo que começava a se consolidar. Dessa forma, a banda criou uma estética capaz de antecipar e traduzir os afetos do capitalismo contemporâneo, onde a ansiedade, o isolamento e a incerteza se tornaram elementos estruturantes da experiência social.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor W. e HORKHEIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento: fragmentos filosóficos*. Tradução: Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.
- ASKERØI, Eirik. Transmissions: Sonic Markers of Difference in the Sound of Joy Division. *Punk & Post-Punk*, v. 10, n. 2, p. 201-220, 2021.
- BOTTA, Giacomo. Dancing to the Architecture: British Post-Punk, Industrial and DIY. *Cultural Sociology*, v. 3, n. 1, p. 117-133, 2009. DOI: 10.1177/1749975508100673.
- _____. Pop Music, Cultural Sensibilities and Places: Manchester 1976–1997. *Journal of Popular Music Studies*, v. 21, n. 3, p. 233-250, 2009. DOI: 10.1111/j.1533-1598.2009.01205.x.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DIAS, Márcia Tosta. *Os donos da voz*. Indústria Fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo, Boitempo, 2008.
- FISHER, Mark. *Realismo capitalista: é mais fácil imaginar o fim do mundo do que o fim do capitalismo?* São Paulo: Autonomia Literária, 2020.
- _____. *Fantasmas da minha vida: escritos sobre depressão, assombrologia e futuros perdidos*. São Paulo, SP: Autonomia Literária, 2022.

- GONÇALVES, G. R. A deriva e a psicogeografia e suas possibilidades para os trabalhos de campo em Geografia Urbana. *Ateliê Geográfico*, Goiânia, v. 13, n. 3, p. 100–111, 2019. DOI: 10.5216/ag.v13i3.58750. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/ateliê/article/view/58750>. Acesso em: 3 set. 2024.
- HOME, Stewart. *Assalto à Cultura. utopia subversão guerrilha na (anti) arte do séc XX*. São Paulo: Conrad editora do Brasil, 2004.
- HOOK, Peter. *Joy Division: Unknown Pleasures: a biografia definitiva da cult band mais influente de todos os tempos*. São Paulo: Seoman, 2015.
- JAMESON, Fredric. *A virada cultural: reflexões sobre o pós-modernismo*. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2006.
- KURZ, Robert, *O Colapso da Modernização. Da derrocada do socialismo de caserna à crise da economia mundial*. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1992.
- MARX, Karl. *O Capital – Crítica da Economia Política*. Livro I, tomo I (volume 1). São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- _____. *O Capital – Crítica da Economia Política*. Livro III, tomo II (volume 2). São Paulo: Abril Cultural, 1985.
- REYNOLDS, Symon. *Beijar o Céu*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2006.
- _____. *Postpunk: romper todo y empezar de nuevo - 1 a ed. 2a reimp. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra, 2016. 560 p.; 20x14 cm.*
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Sites da Internet

- SILVA, Rafael Florêncio da. Devaneio Lunar: a forma do futuro em David Bowie. *Le Monde Diplomatique Brasil*, nov 2022. Disponível em: <https://diplomatique.org.br/devaneio-lunar-a-forma-do-futuro-em-david-bowie/> Acesso em: 30/08/2024