

***Botinada* - a origem do punk no Brasil (2006):
uma representação como escritura fílmica da história**

***Botinada* - a origem do punk no Brasil (2006):
A representation as a filmic writing of history**

***Botinada* - a origem do punk no Brasil (2006):
Una representación como escritura fílmica de la historia**

Julierme Moraes¹

Resumo: No artigo em tela visamos problematizar o documentário *Botinada*: a origem do punk no Brasil (2006), do diretor Gastão Moreira, partindo de chave teórico-metodológica alicerçada nas perspectivas de Roger Chartier (1990) e Robert Rosenstone (2010). Traçando um panorama geral acerca do surgimento do punk no mundo e incidindo foco na chegada do movimento no Brasil, buscamos analisar criticamente a película no sentido de compreender os motivos pelos quais ela pode ser considerada uma representação que se consubstancia em “escritura fílmica da história”.

Palavras-chave: *Botinada*; punk; representação; escritura fílmica.

Abstract: In this article, we aim to problematize the documentary *Botinada*: the origin of punk in Brazil (2006), directed by Gastão Moreira, based on a theoretical-methodological key grounded in the perspectives of Roger Chartier (1990) and Robert Rosenstone (2010). By tracing a general overview of the emergence of *punk* in the world and focusing on the arrival of the movement in Brazil, we seek to critically analyze the film in order to understand the reasons why it can be considered a representation that materializes as “filmic writing of history”.

Keywords: *Botinada*; punk; representation; filmic writing.

¹ Professor Doutor do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Estadual de Goiás/UEG. E-mail: juliermemoraes27@gmail.com

Resumen: En el presente artículo, buscamos problematizar el documental *Botinada: a origem do punk no Brasil* (2006), dirigido por Gastão Moreira, partiendo de una clave teórico-metodológica basada en las perspectivas de Roger Chartier (1990) y Robert Rosenstone (2010). Trazando un panorama general sobre el surgimiento del punk en el mundo y centrándonos en la llegada del movimiento a Brasil, buscamos analizar críticamente la película con el objetivo de comprender las razones por las cuales puede considerarse una representación que se materializa en una “escritura fílmica de la historia”.

Palabras clave: Botinada; punk; representación; escritura fílmica.

Introdução

O ensaio em tela é produzido no fito de inter-relacionar a tríade História, Cinema e movimento *punk*, tendo como objeto privilegiado de análise o documentário² *Botinada: a origem do punk no Brasil* (2006), de Gastão Moreira³. À luz da seara da *Nova História Cultural*, que na perspectiva de Robert Darnton (1986), possui como principal interesse a maneira pela qual as pessoas pensam e interpretam o mundo, conferindo significado e emoção, bem como tomando como fonte de inspiração a premissa segundo a qual as linguagens artísticas — enquanto representações de mundo — nos interpelam cotidianamente na construção de uma versão histórica acerca de determinada realidade pretérita e/ou presente, nossa reflexão visa problematizar o modo pelo qual o filme

² Aderimos à perspectiva adotada por Fernão Ramos, que aponta: “Em poucas palavras, documentário é uma narrativa com imagens-câmera que estabelece *asserções* sobre o mundo, na medida em que haja um espectador que receba essa narrativa como asserção sobre o mundo. A natureza das *imagens-câmera* e, principalmente, a *dimensão da tomada* através da qual as imagens são constituídas determinam a singularidade da narrativa documentária em meio a outros enunciados assertivos, escritos ou falados” (RAMOS, 2008, p. 22).

³ Gastão de Andrade Moreira nasceu em São Paulo a 5 de dezembro de 1966. Graduado em Direito pela PUC-SP, residiu em Londres e se interessou pela cena musical, especialmente o *rock*, acompanhando shows nos principais centros europeus. Na década de 1990, residindo em São Paulo, trabalhou como VJ na MTV Brasil e na TV Cultura. Também foi guitarrista da banda *R. I. P. Monsters*. No decênio de 2000, já residindo em Florianópolis, trabalhou como radialista na Atlântida FM, assim como foi baixista da banda *Kratera*. Em 2006, dirigiu *Botinada*. Na virada do decênio de 2000 para 2010, Gastão Moreira voltou a morar em São Paulo onde trabalhou com apresentador do canal Fashion TV. Atualmente, Gastão é youtuber do canal *KazaGastão*. Com mais de 300 mil inscritos, o canal é dedicado ao *rock underground* e produz entrevistas, análise de músicas, apresenta bandas, biografias e histórias do cenário musical vinculado ao *rock* (FILMOW ARTISTAS, s.l, s.d).

mencionado constrói uma representação consubstanciada em uma “escritura fílmica da história” do início do movimento *punk* brasileiro.

Para tanto, do ponto de vista teórico, a noção de representação é fundamental na abordagem vislumbrada. De acordo com Sandra Pesavento (2006), apropriado pelos historiadores em suas práticas de pesquisa, as representações abriram as portas para a análise do fenômeno representacional presente em todas as culturas ao longo do tempo, pois os homens elaboram ideias acerca da realidade que se traduzem em imagens, discursos e práticas sociais qualificadoras e orientadoras de percepções acerca do real. Neste prisma, para Roger Chartier (1990), as representações constituem-se em esquemas intelectuais incorporados referentes ao mundo social, criadores de figuras que dotam o presente de sentido, auxiliam no entendimento do outro, bem como contribuem para decifrar espaços. Sempre determinadas por interesses dos grupos que as forjam, tais percepções do universo social não são neutras, uma vez que através de seus discursos produzem estratégias e práticas cuja tendência é impor autoridade, legitimar projetos ou justificar condutas e escolhas, individuais ou de grupo.

Nota-se que o conceito de representação é cercado de diversos desdobramentos e inúmeras possibilidades de inter-relacionamentos. A inter-relação escolhida para a abordagem de *Botinada* é a noção de “escritura fílmica da história” elaborada por Robert Rosenstone (2010). O historiador canadense ancora-se em dois pontos fundamentais. Por um lado, na premissa segundo a qual os filmes e os textos escritos pelos historiadores consistem em representações da realidade, isto é, constroem discursos sobre os tempos passados, referindo-se a acontecimentos, momentos e movimentos reais, mas também se utilizando do irreal e do ficcional; por outro, na ideia de que, na contemporaneidade o conhecimento histórico de base não se restringe aos textos históricos, mas, sim, é veiculado por inúmeros meios, sendo a linguagem visual, especialmente os filmes históricos, uma das principais maneiras pelas quais os indivíduos adquirem consciência acerca do pretérito.

Rosenstone (2010) acena especificamente para o trabalho dos pesquisadores da história com os chamados filmes históricos, definindo tal gênero de filmes com base na proposição de que se constituem em películas que possuem algum elemento do passado como tema e afetam o modo pelo qual as pessoas enxergam esse passado. Sugerindo que as histórias contadas nas películas cinematográficas não devem ser analisadas com os mesmos critérios daquelas contadas nas páginas de um livro, mas investigadas em termos

de linguagem histórica fílmica — a maneira pela qual o passado é representado nos filmes —, o historiador norte-americano ratifica sua tese central afirmando que os cineastas que tratam do passado construindo escrituras fílmicas da história, em especial, concebendo como as questões e os problemas levantados nesses filmes continuam vivos para nós no presente, são ou podem ser considerados historiadores.

Com efeito, ao lançar para o centro do debate das relações entre História e Cinema a problemática de pensar que a história não somente é representada pelos historiadores tradicionais, mas também pelos diretores de filmes históricos, Robert Rosenstone nos abre lastro para a problematização de *Botinada* (2006) enquanto uma representação proposta por Gastão Moreira que se consubstancia em “escritura fílmica da história”, uma vez que a película busca representar historicamente as “origens” do movimento *punk* no Brasil, entre 1976-1984, tendo como cenário privilegiado a cidade de São Paulo, bem como trazendo à baila um movimento expressivo do passado como tema e afetando o modo pelo qual a expectatorialidade cinematográfica, televisiva, do streaming ou outros meios, enxergam esse pretérito ou são dados a compreendê-lo como realidade.

Em vista disso, o presente ensaio será formalmente dividido em três momentos. Primeiramente, buscamos delinear um quadro do surgimento mundial do movimento *punk* e suas principais características. Em seguida, nos detemos na recepção do *punk* no Brasil e na análise crítica do filme. Por fim, tecemos alguns argumentos conclusivos sobre a capacidade da película em consubstanciar uma “escritura fílmica da história”. Passemos à abordagem.

O movimento *punk* no mundo: panorama sintético

O delineamento de um quadro com contornos precisos do surgimento mundial do movimento *punk* e suas características consiste em uma árdua tarefa, tanto em virtude de suas especificidades em cada lugar do mundo, como devido as suas diversas faces identitárias, tornando tal empreendimento bastante tortuoso e sob pena de determinado descrédito acadêmico. De todo modo, tal empreendimento, mesmo que panorâmico, é necessário, especialmente no sentido de, posteriormente, problematizarmos o filme *Botinada*. Sendo assim, tendo como base uma bibliografia já bastante instrumentalizada nos estudos sobre o movimento, incorremos no desafio.

O decênio de 1960, do ponto de vista cultural, foi marcado por um processo histórico catalizador de um descontentamento de jovens — *hippies*, roqueiros, intelectuais, estudantes secundaristas e/ou universitários, enfim, em sua maioria excluídos sociais, sobretudo dos Estados Unidos, mas também dos grandes centros da Europa — que se lançaram em experiências socioculturais, políticas e estéticas de crítica comportamental e contestação ao *establishment* capitalista de configuração social tecnocrática. Sobre esse movimento de contracultura, Theodore Roszak (1972) acentua que os jovens, amadoristicamente e até mesmo de forma grotesca deram efeito prático às teorias rebeldes dos adultos descontentes, transformando as hipóteses dos livros em experiências. Entre elas, por um lado, nos EUA, ocorreu a luta pelos direitos civis capitaneada por Martin Luther King, a potencialização do movimento feminista na proposição de igualdade de gênero e valores tradicionais, as manifestações contrárias à guerra do Vietnã, o movimento de *contracultura* e seus desdobramentos no surgimento de comunidades alternativas, bem como os festivais de *rock n' roll* — tais como *Monterrey*, *Woodstock* e *Ilha de Wight* —; por outro, na Europa, desencadearam-se os movimentos estudantis, sobretudo o de *Mai de 1968* francês e o questionamento dos valores tradicionais e dos poderes constituídos, a moda experimental, a androgenia, assim como o *rock n' roll* de bandas como *The Beatles* e *The Rolling Stones*, conquistando popularidade e se tornando símbolo de rebeldia. Tanto nos EUA quanto na Europa, segundo Carlos Alberto Messeder Pereira,

Há três nomes que iniciaram, pelo menos em suas grandes linhas, esta verdadeira revolução cultural que a música rock dos anos 60 sintetiza, constituindo-se, assim, em referências obrigatórias para quem quiser evocar o “espírito” desta época. São eles: Os Beatles, Bob Dylan e os Rolling Stones. De ambos os lados do Atlântico, o trabalho destas pessoas abria novos caminhos para a música. Mas, além disso, elas eram capazes, principalmente, de encarnar a revolta e as aspirações de toda uma juventude rebelde que via na aliança entre Arte, comportamento e contestação uma nova possibilidade de expressão e sustentação de sua identidade (PEREIRA, 1986, p. 44-45).

Na década de 1970, em certa medida, como desdobramento das experiências supramencionadas, em especial do *rock n' roll*, o movimento *punk* surgiu nos Estados Unidos da América e na Inglaterra — especialmente entre os jovens descendentes de operários das regiões periféricas/subúrbios de Nova York e Londres⁴ — como movimento

⁴ Legis Mcneil e Gillian McCain (2010), enfatizam que, num primeiro momento nos EUA, o punk surgiu mais como fenômeno musical contrário ao sistema de indústria cultural, do que propriamente com feições de um

underground expressivo e culturalmente potente no sentido de contestação das desigualdades socioeconômicas, padrões comportamentais e poderes políticos constituídos, se expandindo entre os jovens de outros países e demarcando um espaço de resistência e rebeldia catalisado pela música, com bandas inglesas como *Sexy Pistols* e *The Clash* e norte-americanas como *Ramones* e *Pure Hell*, cujos poucos acordes e letras distópicas representavam uma juventude escamoteada socialmente pelos valores tradicionais, mas ávida por ser enxergada e ouvida.

O movimento se apresentava naquele contexto, como enfatiza Ivone Gallo (2010), essencialmente como ruptura aos movimentos de jovens anteriores; por um lado, trazia uma descrença de valores como amor, amizade e esperança — típicos do movimento *hippie* —, especialmente devido à potência do capitalismo moderno conservador, tomando contornos comportamentais de atitude violenta e irreverente; por outro, constituiu-se como uma espécie de revanche em busca de autonomia, recusando-se aderir aos canais convencionais de participação política, expressão musical-estética e relação banda e público, além de assumir uma independência cristalizada no ideal *Do It Yourself*, pois “ninguém fará por você”.

A recusa do *punk* ao circuito já canonizado pelas bandas de *rock n’ roll* pertencentes ao *mainstream* da década de 1970 desvela tal filosofia, na perspectiva de Craig O’Hara (2005). O pesquisador aponta que os punks possuíam uma ética segundo a qual não precisavam depender dos produtores, ricos homens de negócios, para organizar sua diversão ou lucrar com ela, podendo eles mesmos fazê-la bem e sem visar lucro, tanto na produção de shows, passeatas, lançamento de discos, publicação de livros e fanzines, quanto na direção de lojas de discos, distribuição de literatura, estímulo a boicotes e participação política. Assim, as bandas tenderam “[...] a tocar apenas entre si porque têm ideias semelhantes sobre cooperação e não têm as atitudes competitivas que prevalecem na indústria musical” (O’HARA, 2005, p. 152).

movimento contestatório clássico, característica que seria arregimentada de maneira mais explícita na Inglaterra, especialmente devido à situação de exclusão social, política, econômica e cultural que os jovens suburbanos londrinos estavam inseridos. Tiago de Jesus Vieira faz ponderações argutas sobre a chegada do punk à Inglaterra, apontando: “[...] a ideia de *punk* ainda estava mais relacionada com o fenômeno musical, do que com a de um movimento contestatório, embora as músicas das diversas bandas que passaram a surgir no período posterior, se dedicaram a tal tarefa. Portanto, este aspecto contestador aliado com um novo gênero musical, configurou-se como um cenário fecundo, para que a onda *punk* ganhasse grande projeção dentro da sociedade inglesa, ao ponto de que sua ressonância espalhasse por todo mundo” (VIERA, 2012, p. 38).

O movimento *punk* aderiu a uma atitude comportamental independente e irreverente em termos estético-musicais, de moda e vestimenta. No intuito de ser ouvida, a juventude articulou uma sonoridade com percussões graves, poucos acordes, geralmente simples e rápidos, cuja variação vocal é que ditava o som (CAIAFA, 1985), acompanhado de letras que denunciavam a sociedade em desmoronamento do Welfare State, o aceleramento da inserção dos partidos de vertente conservadora ao poder e sua incapacidade de proporcionar um futuro alvissareiro. Eric Hobsbawm deixa mais claro uma crise estrutural do período, ao enfatizar:

A economia mundial que enfrentava os problemas das décadas de 1970 e 1980 não era mais a da Era de Ouro, embora fosse, como vimos, o produto previsível daquela era. Seu sistema de produção fora transformado pela revolução tecnológica, globalizado ou “transnacionalizado” em uma extensão extraordinária e com consequências impressionantes. [...] A melhor maneira de ilustrar tais consequências é através do trabalho e do desemprego. A tendência geral da industrialização foi substituir a capacidade humana pela capacidade das máquinas, o trabalho humano por forças mecânicas, jogando com isso pessoas para fora dos empregos. [...] O número de trabalhadores diminuiu relativamente, absolutamente e, em qualquer caso, rapidamente. O crescente desemprego dessas décadas não foi simplesmente cíclico, mas estrutural. Os empregos perdidos nos maus tempos não retornariam quando os tempos melhoravam: não voltariam jamais” (HOBBSAWM, 1995, p. 402-403).

Em face das colocações de Hobsbawm, é possível salientar que os jovens punks, para serem vistos partiram para a agressão visual e a rebeldia, buscando vestir-se com roupas rasgadas, desbotadas, jaquetas de couro ou jeans, pulseiras e rebites spike, piercings em várias partes do corpo, coturnos ou tênis surrados, cortes de cabelo coloridos ou espetados, além de frequentarem ambientes *underground* em grupos, as chamadas gangs. Esteticamente, investiram abertamente em ser vistos negativamente — ótica já cristalizada na sociedade a respeito dos jovens pobres —, visando tornar ainda mais visível sua condição de exclusão e o caráter preconceituoso que a reforçava (ABRAMO, 1994). Por esse motivo, a escolha estética do movimento privilegiou o sujo, o escuro e a violência, representando como dejetos o produto mais puro da sociedade moderna, bem como aderindo à tristeza, à revolta e ao desespero como marca distintiva de distopia (GALLO, 2010).

A partir dos contornos traçados pode-se afirmar que o movimento *punk*, de certo modo, enquanto desdobramento *underground* das experiências contraculturais dos anos de 1960, no decênio posterior potencializou a postura de enfrentamento à ordem vigente

pelo viés sociopolítico e estético, especialmente no sentido do choque sonoro e visual, da transgressão comportamental e da distopia, por sua vez pautada na descrença dos valores tradicionais e hegemônicos. Se colocando contrário ao *mainstream* da indústria cultural, bem como ao modelo estrutural do sistema capitalista, o movimento inseriu sua própria exclusão no espelho social e a representou como feridas profundas criadas pelo pela própria sociedade industrial, tecnocrata e desigual, no sentido de estilizá-la com base na rebeldia violenta e libertária. Dessa forma, já no final do decênio de 1970 o movimento encontrou eco em várias partes do mundo, cada uma a sua maneira e com diversas facetas identitárias, sendo o Brasil um desses lugares.

A chegada do punk no Brasil e o filme *Botinada*

Constitui-se num consenso bibliográfico que a chegada do movimento punk no Brasil ocorreu em plena Ditadura civil-militar (1964-1985), muito pouco tempo após seu surgimento lá fora. Como assevera Ivone Gallo (2010), precisamente em 1977, o movimento surgiu em São Paulo e adjacências, posteriormente ganhando vulto no Rio de Janeiro, Brasília, Salvador, Recife e região Sul do país, e tomando corpo mais preciso a partir dos anos de 1980, momento no qual ocorreu uma autorreflexão acerca de suas premissas norteadoras e crítica social desgastada pela imprensa. Marcos Napolitano faz uma síntese mais ampla desse processo, enfatizando:

[...] podemos localizar entre 1977 e 1985 o auge de uma significativa “cultura independente e alternativa”, que se manifestava não só na expressão artística, mas em posturas comportamentais diante da nova conjuntura social e cultural que o país atravessava [...]. Parece ter ocorrido uma convergência de características culturais e comportamentais que marcou uma geração de jovens do final dos anos 1970 e início dos anos 1980, jovens estes que haviam crescido sob a ditadura, sob o AI-5 e, mesmo possuindo o natural desejo de participação, até porque a ditadura ainda era uma realidade contundente, viam seus caminhos cerceados e limitados, seja por fatores políticos, seja por fatores econômicos (NAPOLITANO, 2017, p. 124-25).

Naquele contexto, ainda ditatorial, pois o AI-5 seria revogado apenas em 1979⁵, as correntes mais críticas do movimento chocaram-se de frente com a ditadura, sofrendo

⁵ Sobre o processo de abertura política, Virgínia Fontes e Sônia Regina de Mendonça afirmam: “A pressão exercida pelos debates, passeatas, comícios e manifestações parlamentares impôs à ‘linha dura’ negociar sobre forma de sua viabilização. A Anistia finalmente decretada em 1979, conquanto fosse um avanço político efetivo, beneficiava integralmente, no entanto, todos os militares envolvidos no aparato repressivo,

perseguições policiais, censura e criminalização pela imprensa e mídia (GALLO, 2010). Entretanto, o *punk* se manteve vívido e cresceu entre os jovens das periferias dos grandes centros citados. Justamente sobre esse processo histórico que é construída a representação proposta por Gastão Moreira em *Botinada*.

Botinada: a origem do punk no Brasil, dirigido, montado e produzido por Gastão Moreira, foi lançado no ano 2006, após quatro anos de pesquisa intensa, 77 pessoas entrevistadas, mais de 200 horas de vídeo e milhares de horas em ilhas de edição que deram vazão a um documentário com 110 minutos. Buscando representar a história do *punk* brasileiro à luz da realidade da cidade de São Paulo, o diretor propõe um recorte para sua escritura fílmica entre 1976 e 1984, se utilizando do estilo de documentário direto, cuja tessitura se baseia nas entrevistas com os agentes do processo histórico, fotografias, animações, matérias de época difundidas em jornais, revistas, rádio e televisão, assim como em uma bibliografia canônica sobre o tema, inclusive entrevistando alguns autores de obras clássicas sobre o movimento brasileiro, tais como Antônio Bivar (1982) e Silvio Essinger (1999).

Logo na introdução de *Botinada*, a representação traz para o centro do debate a especificidade do movimento *punk* brasileiro e as preocupações que nortearam o diretor do filme. Ao som do Hino nacional instrumental e acelerado, há um primeiro enquadramento em plano fechado com certo desfoque em jovens punks caminhando em direção à câmera para bater na tela a frase: “Se punk é lixo, a miséria e violência, então não precisamos importá-la da Europa, pois já somos a vanguarda do punk em todo o mundo”. Um corte dita o tom de crítica social e estética permeada de imagens de arquivo de shows *punk* no Brasil, ao som extra diegético da música *Oi! Tudo bem*, da banda *Garotos podres*; em seguida um depoimento delineia a sociedade brasileira como opressora, apontando que em tal lugar social o *punk* se coloca como “um espelho perverso disso”.

A frase inicial da sequência fora atribuída a Chico Buarque de Holanda por Antônio Bivar na obra canônica *O que é Punk* (1982)⁶. Ela já dita o tom da película, já demonstrando que também é a interpretação do diretor a ideia segundo a qual o *punk* brasileiro não foi uma cópia importada do *punk* estrangeiro, mas, sim, uma adaptação a nossa realidade

o mesmo não ocorrendo para os antigos participantes da luta armada” (FONTES & MENDONÇA, 1988, p. 77).

⁶ A obra foi intitulada *O que é punk?*, constituindo-se na primeira obra impressa acerca do punk brasileiro, sendo publicada originalmente em 1982 pela editora Brasiliense na Coleção “Primeiros Passos”.

específica, demasiadamente propícia à identificação dos jovens. Ademais, são montados na mesma cena a justaposição de imagens de arquivo e do depoimento lançado para expectatorialidade, funcionando como expressão da noção de miséria, exclusão, opressão e dificuldades que um país como o Brasil impunha aos jovens, ao mesmo tempo em que traz como traço característico do *punk* brasileiro a proposta de que a juventude se colocou em denúncia/luta contra o *status quo* por meio da estética “feia”, “suja”, enfim, confrontante, expressando os problemas sociais, políticos e culturais que lhes atravessavam e lhes foram impostos justamente pela estrutura nacional.

Tal introdução abre caminho para Gastão Moreira representar em matéria fílmica uma resposta ao que é o *punk* brasileiro. Com base em inúmeros depoimentos de personalidades consideradas pioneiras do movimento em São Paulo, pesquisadores, imagens de época e recortes de jornais, cuja montagem coloca em sequência planos americanos (PA) e primeiros planos (PP), construindo cenas sonorizadas com muitas músicas extra diegéticas⁷ e nas quais são lançadas inúmeras interpretações, variando conforme o depoente, que trazem o *punk* como um movimento político, um movimento de rebeldia juvenil, um movimento anárquico, um movimento de desconstrução social, um movimento comportamental e um movimento estético-musical.

Além do certo destaque atribuído ao contexto ditatorial da chegada do *punk* no Brasil, sobre o qual os depoentes expressam a repressão policial que sofreram justamente porque aderiram à estética visual e comportamental de confronto ao considerado “politicamente correto”, salta aos olhos o depoimento de Antônio Bivar, que escreveu uma “história oficial” do movimento e vivenciou de dentro aquele processo histórico. Na película, o jornalista afirma o *punk* como “identificação geral com a insatisfação com uma música e com o comportamento” e, em sua obra clássica, já havia enfatizado que o movimento era substancialmente formado por “[...] uma geração que, insatisfeita com tudo, acaba de invocar o espírito de mudança” (BIVAR, 1982). A representação que bate na tela coaduna todas as interpretações lançadas pelos depoimentos — movimento político, de rebeldia juvenil, anárquico, de desconstrução social, comportamental, estético-musical — à perspectiva de Antônio Bivar (1982), isto é, *punk* enquanto junção de insatisfação geral, tanto estética-comportamental quanto sócio-política. O fato de se

⁷ Tal modelo de montagem que é plasmado em *imagens-câmera* será adotado em praticamente todo o filme. Portanto, a partir daqui não iremos mais apontá-lo efusivamente.

pautar em uma obra canônica, demonstra a intenção da representação em buscar nortear didaticamente a expectatorialidade fílmica, trazendo vozes de autoridade que atribuem credibilidade à memória dos agentes daquele processo histórico, logo, à narrativa do filme.

Adentrando à marca de origem do movimento no Brasil e no modo como se deu a recepção pelos jovens agentes do processo, o diretor prima pela discussão do lugar social de seu surgimento, dando voz a agentes de Brasília e São Paulo. Enquanto os brasilienses enfatizam que os discos chegaram primeiramente na capital federal, os paulistas buscam descredibilizar o marco histórico, enfatizando que apenas a fruição dos discos não caracterizaria o início, mas, sim, a “atitude *punk*”, uma vez que, ao contrário dos jovens brasilienses — filhos de professores, diplomatas, enfim, de uma classe econômica privilegiada —, eles teriam a atitude, especialmente em virtude de sua situação social desprivilegiada economicamente, isto é, sua situação periférica em um grande centro urbano. Muito embora soe como “neutra” a interpretação existente na película, inclusive abrindo margem para o depoimento do pesquisador do rock brasileiro do período Paulo Marchetti (2001), que ressalta o surgimento simultâneo nas duas cidades, a montagem de Gastão Moreira atribui maior ênfase aos depoimentos dos paulistas⁸, tomando partido de sua interpretação segundo a qual o *punk* brasileiro nasceu em São Paulo.

Com efeito, não é demais lembrar que a bibliografia canônica na qual *Botinada* é pautada também segue essa mesma linha, pois Antônio Bivar (1982) já havia enfatizado com muita clareza que *punk* brasileiro surgira na cidade de São Paulo, a maior do país, onde as coisas acontecem e as informações são mais acessíveis, portanto, lugar privilegiado à erupção de um movimento jovem rebelde, assim como ocorrera no caso do *punk* londrino. Nesta medida, o documentário defende a ideia que o *punk* brasileiro surgiu em São Paulo devido ao cosmopolitismo da cidade e do descontentamento de jovens oriundos de uma classe social desprivilegiada economicamente, excluída e reprimida do ponto de vista sociocultural, mas ávida por se colocar esteticamente contrária a ordem vigente no Brasil. Atestando tal proposta, percebe-se que o próprio subtítulo da película, “a origem do punk no Brasil”, prima pela marca de origem em São Paulo, na medida em

⁸ O próprio documentário possui uma maioria esmagadora de depoimentos dos sujeitos de São Paulo.

que no decorrer da narrativa fílmica o diretor incorre em uma elaboração tropológica metonímica, pois o todo (Brasil) é reduzido a uma de suas partes (São Paulo)⁹.

Ao traçar um quadro da “chegada da informação” no Brasil, a representação fílmica demarca como marcos históricos os Lp’s *Ramones* (1976), da banda *Ramones*, *Never Mind The Bollocks* (1977), da banda *Sex Pistols*, além de uma matéria sobre o *punk* publicada pela revista *Pop*, entretanto, enfatizando o universo escasso de informações entre os jovens. Na sequência de imagens-câmera com ênfase nos recortes de jornais, revistas e entrevistas filmadas de época, o diretor problematiza depoimentos que demarcam um processo histórico (1976-1977) de adesão ao movimento desencontrado, porém bastante pujante. São mencionadas bandas como *Made in Brazil*, *Joelho de Porco* e *Banda do Lixo* enquanto propostas de fruição da juventude, ao mesmo tempo em que bate na tela uma desarticulação de informações e a adesão estético-musical e comportamental dos jovens punks, sem efetivamente terem devida consciência acerca da filosofia do movimento, com exceção da estética visual — jaquetas de couro, coturnos, camisetas de bandas, adornos metálicos e cortes de cabelo inusuais para o período.

Em seguida, o diretor propõe uma retrospectiva do modo como certa insatisfação com a fruição estética do *rock progressivo* internacional e a repulsa à música popular brasileira (MPB) alimentou os jovens na direção da fruição do *punk*, bem como representa como foram sendo construídos meios alternativos para a difusão do movimento, adentrando aos canais de difusão via fitas K7 e Lp’s dos *Sex Pistols*, *Ramones*, *The Clash*, *The Jam*, *Stooges*, *Danmed*, *MC5*, etc. A sequência de cenas à luz dos recortes de jornais, fotografias da época, imagens de arquivo de shows diversos, articulada aos depoimentos e ao som extra diegético *punk*, trazem inicialmente a seguinte frase de Clemente (Banda *Inocentes*): “Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira; para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer”. Ela dita estilo narrativo que o diretor procura demarcar a segunda outra ideia em sua representação fílmica: a de que o *punk* surgiu no Brasil — reduzido metonimicamente à São Paulo — em função do descontentamento

⁹ Desdobramento da metáfora, a metonímia é concebida pelo teórico e historiador estadunidense Hayden White como um tropo que reduz o todo de alguma coisa a uma das partes dessa coisa. White utiliza a expressão “cinquenta velas”, quando usada para significar “cinquenta navios”, como via exemplar de uma redução do todo a uma de suas partes. Ademais, argumenta que o termo “navio” é substituído pelo termo “vela” de modo a reduzir o todo a uma de suas partes. Portanto, a metonímia é redutiva. White enfatiza: “Pela metonímia, portanto, pode-se simultaneamente distinguir entre dois fenômenos e reduzir um à condição de manifestação do outro (WHITE, 2008, p. 49).

inicialmente estético-musical com as bandas de *rock* da época e com a MPB já inserida no mercado e difundida, sobretudo entre os jovens universitários de classe média. Ao traçar esse quadro representacional, Gastão Moreira novamente dialoga com as proposições de Antônio Bivar (1982), que publicou a frase do integrante da banda *Inocentes* em sua obra canônica, assim como historicizou o surgimento do *punk* no mundo enquanto crítica ao *rock* progressivo do *mainstream*, sendo o Brasil um dos receptores privilegiados dessa tendência e atribuidor da especificidade brasileira no que toca o contexto social, político e econômico, além do descontentamento também com a *mainstream* brasileiro, a MPB¹⁰.

O filme também lança para o centro da representação a sociabilidade do punks e os meios de difusão do movimento. É delineada uma contextualização atinente às informações escassas — muito em virtude das distorções da imprensa e das dificuldades econômicas dos jovens —, entretanto, não desmobilizando a adesão ao *punk*, na medida em que foram surgindo bailes e pontos de encontro nos quais os jovens foram se formando em gangs. Por um lado, há um destaque para os bailes em espaços sociais, como *Construção* e *Templo do Rock*, em que os adeptos do movimento foram construindo sua sociabilidade por meio do som das fitas K7 contendo coletâneas de *punk* mundial. Por outro, a representação não deixa lacuna quanto à inserção das músicas nas rádios, cujos programas de pioneiros, tais como Kid Vinil na *Rádio Excelsior* de São Paulo e Marcelo Nova em rádio da Bahia, propiciavam aos jovens excluídos socialmente e desprivilegiados economicamente gravarem as músicas tocadas e levarem para os bailes. Em suma, a noção de força do movimento, porém de precariedade quanto aos meios de difusão, muito em função das condições socioeconômicas, ressoam na narrativa fílmica e demonstram novamente a reelaboração fílmica daquilo já constituído na seara acadêmica, vide exemplo, por Antônio Bivar (1982).

Em nova sequência, *Botinada* adentra ao universo das relações intrafamiliares do punks de São Paulo, plasma um mapa da cidade e atribui destaque à Vila Carolina, bairro da zona norte, assim como demarca as primeiras bandas surgidas no final dos anos de

¹⁰ Antônio Bivar (1982) foi além, ao enfatizar que os punks só gostavam de música punk, não gostando até mesmo de outro gênero de *rock*, pois refutavam a MPB porque suas canções de protesto eram feitas por artistas de classe média e que ganhavam dinheiro com elas romantizando a pobreza, não gostavam das canções de amor porque elas só abordavam temas irrelevantes, e não se viam representados nas músicas do Ceará, da Bahia, de Pernambuco, de Minas Gerais ou do sertão devido ao grau regionalista. Enfim, enfatiza que tudo de música brasileira era considerado distante da realidade punk e do clima da metrópole paulistana.

1970. Acerca da recepção do movimento entre os familiares dos jovens, a representação destaca a rejeição das mães e as toma como mimese de uma estrutura sociopolítica da ordem vigente que rejeitava a atitude estético-comportamental dos punks. No que condiz à Vila Carolina, o primado é pela sociabilidade suburbana, isto é, periférica dos jovens do movimento, além da maneira pela qual tal sociabilidade deu origem à primeiras bandas. Nesse sentido, são representados como pioneiras as bandas *Condutores de cadáver*, *A15*, *Restos de nada* e *Cólera*. A partir de depoimentos de vários integrantes dessas bandas, a película autentica a visão de que a proposta era, sob orientação do ideal *Do It Yourself* e do som das bandas ícones do *punk* mundial, fazer músicas sobre suas respectivas realidades, consideradas “autenticamente” brasileira. Subjaz na representação do pioneirismo das bandas demarcadas na narrativa fílmica, a mesma demarcação efetuada por Antônio Bivar (1982).

O resgate histórico, talvez mais emblemático, da escritura fílmica construída por Gastão Moreira é plasmado na tela quando a narrativa procura reconstituir via sequência imagens-câmera recorrentes os locais de encontro dos jovens punks de São Paulo — shows, festivais, Largo São Bento, loja Punk Rock e outros —, bem como os conflitos/hostilidades surgidos entre 1979-1982, primando por dar voz aos sujeitos históricos acerca das divergências entre as gangs de São Paulo e do ABC paulista. Como prelúdio narrativo, os depoimentos dão destaque à violência dos grupos — com muitas brigas entre as gangs, inclusive com explosão de bombas caseiras em shows —, com também para o fato de que tal rivalidade prejudicou a consolidação do movimento e sua maior organização, como intercâmbio entre bandas e organização de shows e festivais. Nestas cenas, vem para o primeiro plano a justificativa-mestra para a rivalidade. Gastão Moreira recorta e amplifica o discurso de que os punks do ABC eram mais violentos e, automaticamente, outorgavam para si a “verdadeira essência *punk*”, pois eram menos favorecidos economicamente e se situavam na região de efervescência do movimento operário brasileiro da virada da década de 1970 para 1980, enquanto os de São Paulo, além de serem “playboys” e não participar efetivamente da causa operária, tinham acesso ao caleidoscópio de informações do universo *punk*, aparecendo constantemente na imprensa escrita e televisiva, ações nas quais os jovens do ABC eram excluídos.

Esta sequência talvez seja a mais contundente de toda a representação plasmada em imagens-câmera pelo diretor, pois, com raras exceções na historiografia dos anos de 1980 — que são efetivamente os guias de conhecimento histórico de base utilizados pelo

diretor —, os pesquisadores margearam tal experiência conflituosa, tomando o movimento *punk* pela unicidade identitária. Destarte, pode-se auferir que, não obstante buscar representar certa “coerência” do movimento *punk* em toda a narrativa fílmica, trazendo uma maioria de depoimentos, imagens de época e recortes de jornais que autenticam determinados pontos de vista historiográficos, ao mesmo tempo em que sugerem isso ao expectador, o diretor foge um pouco do seu *modus operandi* “coerente”, plasmando na tela a existência de identidades que se chocam. Fato curioso desse procedimento é que mesmo no choque de identidades, fica visível a tomada de partido pelo ideal *punk* suburbano, de classes sociais mais baixas, de atuação baseada na violência e atento na crítica destrutiva da ordem vigente, perspectiva já recorrente na historiografia aqui exemplificada com Antônio Bivar (1982).

Retomando o fio da narrativa fílmica pautado em Antônio Bivar (1982), *Botinada* também constrói uma cronologia de acontecimentos no sentido de lançar para a expectatorialidade a pujança do movimento a partir do ano de 1982, representando via depoimentos e imagens de arquivos, os primeiros Lp’s e shows mais bem organizados. Acerca dos discos, demarca *Grito Suburbano* (abril de 1982), com músicas das bandas *Olho seco*, *Cólera* e *Inocentes*, *Lixomania* (setembro de 1982), da banda homônima, e *Sub* (lançado em março de 1983), com músicas das bandas *Cólera*, *Ratos de Porão*, *Psycóze* e *Fogo Cruzado*. No que toca os primeiros shows, menciona o choque provocado pela banda *Inocentes* no Gallery, em agosto de 1982, especialmente por ser um clube requintado de São Paulo; o evento realizado no mesmo mês no Salão Beta da PUC, reunindo *Inocentes*, *Ulster* e *Passeatas* como uma tentativa de apaziguar os conflitos entre as gangs de São Paulo e do ABC, porém reprimido pela ditadura militar sob a justificativa de que os punks atearam fogo no salão; e o show em outubro no salão Luso Brasileiro no bairro Bom Retiro, que reuniu *Ratos de Porão*, *Fogo Cruzado*, *Lixomania*, *Estado de coma* e *Ulster*, mas que acabou reprimido pela política que encerrou o evento.

A narrativa fílmica aloca tais acontecimentos numa projeção ascendente, num registro sincrônico dos acontecimentos prenunciando o grande marco histórico, o acontecimento de maior vulto — tanto na historiografia do movimento *punk*, quanto em sua escritura fílmica —: o festival *Começo do fim do mundo* realizado no Sesc Pompéia nos dias 27 e 28 de novembro de 1982. Organizado por Antonio Bivar¹¹ e Callegari (guitarrista

¹¹ Que inclusive lançou sua obra canônica no evento.

dos *Inocentes*), o festival contou com a apresentação de praticamente todas as bandas *punk* de São Paulo e do ABC, além de inúmeras outras atividades vinculadas ao movimento, tais como exibição de documentários e divulgação de fanzines. O filme ainda menciona depoimentos segundo os quais os moradores do entorno do Sesc se assustaram com a “invasão” *punk* e a polícia foi chamada, naturalmente, entrando em confronto com os jovens, porém não prejudicando que o festival cumprisse o seu propósito, ao passo em que todas as atividades previstas foram desenvolvidas.

Com grande repercussão na imprensa brasileira e estrangeira, o *Começo do fim do mundo* é representado na proposição fílmica enquanto um acontecimento do período que é transformado em fato histórico, sobretudo porque é rememorado pelos punks em seus depoimentos com base na interpretação do apaziguamento do conflito entre as gangs de São Paulo e do ABC, da magnitude das atividades divulgadoras do movimento no Brasil e da repercussão na imprensa estrangeira. Segundo Carlos Alberto Vesentini (1997), no processo de abordar fatos históricos em um momento posterior, inclusive por quem participou daquela experiência, acontecimento e fato se confundem e ganham ar de objetividade que, entre outros desdobramentos, promove a separação entre fato e interpretação. Assim, acontecimentos crescem como fatos à medida que crescem como ideia, como significação. Portanto, é possível auferir que a escritura fílmica de Gastão Moreira, sequenciando na mesma perspectiva interpretativa recortes de jornais da época, muitas imagens de arquivos e, especialmente, depoimentos dos agentes do processo, preenche tal acontecimento com uma interpretação plausível, já rememorada e difundida — inclusive na historiografia —, que o confere credibilidade e dota o *Começo do fim do mundo* de uma aura de objetividade, contribuindo para cristalizá-lo como acontecimento histórico unívoco, como história, alheia a construções ideológicas e desvencilhada de um processo histórico permeado de contradições.

Em última instância, o diretor encerra *Botinada* com base em depoimentos que traçam um quadro de dispersão do movimento *punk*, o paradeiro de alguns daqueles depoentes e o que deixaram de legado. Quanto à dispersão, é construída a ideia de que ocorreu porque houve uma marginalização do movimento superdimensionada na imprensa brasileira, com a caracterização excessiva da violência dos punks, ocasionando o fechamento de lojas de discos e pontos de encontro dos jovens de São Paulo. Acerca do paradeiro atual daqueles jovens do início dos anos de 1980, enfatiza a variedade de atividades profissionais desempenhadas, recortando depoimentos de sujeitos históricos

desempregados, que se tornaram motoboys, agentes culturais, jornalistas, músicos, etc. Por fim, no tocante ao legado do *punk*, amarra a perspectiva segundo a qual o movimento abriu caminho para o *rock* brasileiro *mainstream* que viria posteriormente, assim como retoma depoimentos que sinalizam que o grande legado seria a filosofia *Do It Yourself*.

Considerações Finais

Não há como negar a importância histórica do filme *Botinada: a origem do punk no Brasil*, pois consiste em uma representação envolvente, didática e muito bem elaborada acerca do início do movimento *punk* na cidade de São Paulo na virada dos anos de 1970 para 1980. De todo modo, é preciso fazer mais algumas ponderações acerca da obra pelo simples fato de ser um documentário, na medida em que independentemente do tipo, os filmes documentários sempre fizeram mais do que refletir o mundo real, sempre são posicionados, não se constituindo em aulas de história neutras, mas, sim, numa habilidosa obra que deve ser interpretada pela expectatorialidade com o mesmo cuidado atribuído à interpretação de um filme dramático (ROSENSTONE, 2010).

No caso de *Botinada*, Gastão Moreira opta pelo documentário direto. Neste tipo de película, as asserções da narrativa são feitas por meio de diálogos (depoimentos, entrevistas, etc.) com participação mais ativa do cineasta, ao contrário do documentário clássico no qual a voz *over* (“voz de Deus”) lança argumentos como um ser onisciente (RAMOS, 2008). Neste sentido, Bill Nichols (2005) enfatiza que a voz do documentário pode defender uma causa, apresentar um argumento, como também transmitir um ponto de vista, uma vez que é a maneira especial de expressar um argumento ou perspectiva. À luz desses argumentos, aufere-se que as asserções do diretor são efetuadas na montagem da *imagem-câmera*, que plasma na tela recursos de animação, organiza didaticamente a disposição das entrevistas e constrói uma narrativa que privilegia a voz dos entrevistados, naturalmente, sempre de acordo com o ponto de vista pretendido. Dessa maneira, os questionamentos do diretor somente aparecem em forma de montagem (sendo lançados na própria *imagem-câmera*), na forma de apresentação de capítulos, procedimento que busca dar certo tom de neutralidade e objetividade, que sabemos não existir em qualquer película cinematográfica.

Não foi possível ter acesso a totalidade de horas gravadas por Gastão Moreira, mas sua escritura fílmica da história lança indícios de que os questionamentos acerca de todos

dos temas tratados podem ter sido direcionados por leituras prévias de uma documentação histórica/bibliográfica de base, a partir da qual os entrevistados também foram sendo direcionados por meio destes questionamentos. De toda a sorte, é possível enfatizar que a representação proposta pelo diretor defende um ponto de vista, plasmando a história em imagens, depoimentos, arquivos de época e animação que expressam as experiências e a historicidade do movimento *punk* no Brasil à luz de uma historiografia canônica, especialmente da obra *O que é Punk* (1982), escrita por Antônio Bivar. Em outras palavras, basicamente o roteiro do documentário, que é perceptível no modo como foi montado, lança para o centro gravitacional da narrativa perspectivas amplamente difundidas por Bivar e posteriormente na historiografia canônica.

Isso quer dizer que foram feitas escolhas. Para exemplificar, convém destacar: 1) a escolha pela noção de identidade *punk* de origem nas classes desprivilegiadas, excluídas socialmente, enfim, periféricas/suburbanas, alicerçadas inicialmente na recusa do *rock n' roll* que ascendeu ao *mainstream*; 2) a proposição que reduz a origem do movimento no Brasil à experiência vivenciada em São Paulo; 3) a elaboração narrativa sequencial ascendente que representa alguns shows de *punk* no ano de 1982 com o prelúdio de um marco histórico, o fato do festival *Começo do fim do mundo*. Naturalmente, tais escolhas elidem outras possíveis, consistindo em uma tomada consciente de partido, interpretativo e construtora de uma “verdade” histórica.

Acerca da noção de “identidade *punk*” defendida no filme, Tiago de Jesus Vieira, assim se manifesta acerca da historiografia:

Ao tomar a confluência dos elementos de aceção identitária presentificados nos estudos relativos à temática *punk* na década de 1980, e ao compará-los as três concepções de sujeitos formuladas por Stuart Hall (2005), permite-se mensurar que as definições identitárias desses autores, recorrentemente, expressaram um *punk* brasileiro que se aproxima da idealização do sujeito sociológico e/ou moderno, pois, os *punks* eram majoritariamente retratados como compartilhando características comuns que conferiam a esses uma espécie de “coerência”, como no caso dos referenciais suburbanos e sua atuação fundamentada na violência. [...] Foi recorrente, nessas pesquisas, a busca pela legitimação do *punk* no Brasil a partir da suburbanidade, dando ênfase a um *punk* combativo que se insere como mais um personagem ativo na luta de classe. [...] O sujeito que era retratado nessas investigações dispunha de certa “coerência” (VIEIRA, 2020, p. 180-181).

À luz destes argumentos, não há como negar que a representação fílmica de Gastão Moreira é construída narrativamente de modo muito semelhante a narrativa da história

escrita. Isso nos encaminha também para a tomada de partido da experiência de São Paulo como se ela fosse a totalidade do Brasil. Conforme expressa Hayden White (2008) sobre o procedimento narrativo dos historiadores, ao atribuir aos eventos históricos funções diferentes, hierarquizando suas significações no propósito de construir um conjunto completo desses eventos como um processo compreensível aos seus leitores, o historiador incorre nos procedimentos de inclusão, exclusão, realce e/ou subordinação destes eventos. Similarmente, em *Botinada* a experiência dos jovens de Brasília constitui-se em um dos eventos representados — inclusive tema de depoimentos —, entretanto, a experiência do movimento de São Paulo é realçada por meio de uma elaboração metonímica, uma vez que a experiência de todo o movimento *punk* brasileiro é reduzida à uma de suas partes/experiências ocorridas em São Paulo.

Ainda segundo Hayden White (2008), não existem fatos históricos “brutos”, mas, sim, eventos históricos que os historiadores, conforme o protocolo linguístico adotado na narrativa, busca transformá-los discursivamente. Esse é o caso de o *Começo do fim do mundo* representado no filme, pois seu diretor reconstitui como eventos históricos os primeiros Lp’s e alguns shows organizados em São Paulo; uma espécie de preparação cronológica para o grande ato, o fato histórico, o *Começo do fim do mundo*, momento catártico da narrativa para um expectador que se identifica com o *punk*. Nesta medida, a escolha não é descompromissada, pois o protocolo linguístico utilizado no filme já havia reduzido metonimicamente o Brasil à São Paulo, sendo o diretor responsável apenas por dar prosseguimento coerente e carregá-lo de interpretações que lhe atribuem credibilidade, especialmente alicerçando-se nos depoimentos dos agentes do processo histórico.

De um modo geral, nossos argumentos não elidem as inúmeras qualidades e a importância histórica de *Botinada*, pois não é intenção cobrar exatidão factual/histórica do filme, muito menos uma apenas reprodução imagética do que já fora escrito sobre o tema; muito pelo contrário, nossa proposta é sinalizar para o leitor a necessidade de um olhar crítico, não tomando o documentário como representação de uma “realidade neutra”, produto de geração espontânea da experiência histórica exposta em *imagens-câmera* sem o devido direcionamento prévio por parte de seu diretor. Inclusive, tal direcionamento prévio é expresso na capacidade de montagem e elaboração estética da película que são dignas de notas positivas. O diretor trabalha com depoimentos articulados sequencialmente à recortes de jornais e revistas, imagens de época e de shows,

conseguindo expor seu ponto de vista de maneira didática e cronológica, resgatando a historicidade do movimento *punk* de São Paulo de modo alvissareiro e envolvente, especialmente quando lança para o expectador os conflitos entre os punks de São Paulo e do ABC, fugindo um pouco ao direcionamento canônico já proposto na historiografia do movimento.

Com efeito, *Botinada* nos permite, por meio das qualidades singulares da experiência fílmica, um envolvimento com a experiência da “origem” do *punk* em São Paulo, criando a sensação de que não estamos apenas assistindo a história, mas passando pelos eventos do passado e vivenciando (mesmo que momentaneamente) a experiência daqueles jovens que aderiram ao movimento *punk* brasileiro, seja por questão estética, política, econômica e social, seja apenas por considerá-lo diferente do proposto pela ordem vigente. Em suma, ao contrário de outros filmes sobre o início do movimento *punk* na capital paulista¹², a representação de Gastão Moreira indubitavelmente consubstancia-se em uma “escritura fílmica da história”¹³. Mesmo compreendendo o fato de que o documentário se alicerça na historiografia canônica, não há como negar que ele aborda um tema — movimento *punk* do Brasil reduzido à São Paulo — do pretérito ainda vivo na experiência presente, invariavelmente afetando a maneira pela qual os expectadores passam a compreendê-lo como realidade desse pretérito. Como agravante qualitativo, o filme ainda possui a capacidade potencial e real de alcançar uma quantidade muito maior de fruição estética do que as obras acadêmicas podem aspirar¹⁴. Enfim, esses são os principais elementos de uma representação que se transforma em uma “escritura fílmica da história” e, sem nuances, *Botinada* demonstra possuí-los.

Fonte

BOTINADA: a origem do punk no Brasil. Direção: Gastão Moreira. São Paulo: ST2 vídeo, 2006 (110 min), son, color.

¹² Convém destacar dois, ambos de 1983: *Garotos de Subúrbio*, de Fernando Meirelles, e *Punks*, de Sara Yahkni e Alberto Gieco.

¹³ Não arriscaríamos da dizer que Gastão Moreira pode ser considerado um cineasta-historiador, porém, é possível tecer o argumento supramencionado.

¹⁴ *Botinada* está disponível no canal da plataforma *Youtube* intitulado *Kasagastão*, contando com mais de 510 mil visualizações e 1200 comentários, em sua maioria positivos, seja por aqueles que dizem já conhecerem o movimento *punk*, seja pelos neófitos no tema. Além disso, os depoimentos e/ou os argumentos do filme são efusivamente citados em estudos sobre o movimento punk da cidade de São Paulo.

Referências Bibliográficas

- ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.
- BIVAR, Antônio. **O que é Punk**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- CAIAFA, Janice. **Movimento Punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel; Rio de Janeiro: Bertrand, 1990.
- DARNTON, Robert. **O Grande massacre de gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. Rio de Janeiro. Graal, 1986.
- ESSINGER, Silvio. **Punk: anarquia planetária e a cena brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- FILMOW. <https://filmow.com/gastao-moreira-a143716/>. Acesso em 10 de fevereiro de 2025.
- FONTES, Virginia & MENDONÇA, Sônia Regina. **História do Brasil recente: 1964-1980**. São Paulo: Ática, 1988.
- GALLO, Ivone. Por uma historiografia do Punk. **Projeto História**. Revista do Programa de Estudos Pós- Graduação de História, vol. 41, 2010, p. 2176-2767.
- HOBBSAWM, Eric. **Era dos Extremos: o breve século XX: 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- KASAGASTÃO. <https://www.youtube.com/@kazagastao>. Acesso em 1 de Fevereiro de 2025.
- MARCHETTI, Paulo. **O diário da turma 1976-1986 – a história do rock de Brasília**. São Paulo: Editora Conrad, 2001.
- MCNEIL, Legis & MCCAIN, Gillian. **Mate-me por favor: uma história sem censura do punk**. Porto Alegre - RS: L & PM, 2010.
- NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas - SP: Papirus, 2005.
- NAPOLITANO, Marcos. **Coração Civil: a vida cultural brasileira sob o regime militar (1964-1985)**. São Paulo: Intermeios Casa de Artes e Livros, 2017.
- O'HARA, Craig. **A filosofia do punk: muito mais do que barulho**. São Paulo: Radical Livros, 2005.
- PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **O que é contracultura**. São Paulo: Nova Cultura: Brasiliense, 1986.
- PESAVENTO, Sandra Jatahy. **História & história cultural**. 2ª Edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.
- RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal...o que é mesmo documentário?** São Paulo: Editora do Senac São Paulo, 2008.
- ROSENSTONE, Robert. **A história nos filmes, os filmes na história**. São Paulo: Paz e Terra, 2010.
- ROSZAK, Theodore. **A contracultura: Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil**. Rio de Janeiro, Editora Vozes Ltda, 1972.
- VESENTINI, Carlos Alberto. **A teia do fato: uma proposta de estudo sobre a memória histórica**. São Paulo: Hucitec, 1997.
- VIEIRA, Tiago de Jesus. **O Punk nunca há de morrer: a trajetória da constituição de identidades punk em Ilha Solteira - SP 1994 a 2001**. Programa de Pós-Graduação em História, Instituto de Ciências Humanas e Sociais – Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), 2012.
- _____. Panorama das investigações sobre o punk no Brasil e suas construções identitárias (1982 – 2010). **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, [S. l.], v.

16, n. 2, 2020, p. 175–192, 2020. Disponível em:

<https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/135>. Acesso em: 6 fev. 2025.

WHITE, Hayden. **Meta-história**: a imaginação histórica do século XIX. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 2008.