

Punk Molotov: imagens do anarquismo em movimento

Larissa Guedes Tokunaga

Diversitas / USP, Brasil

Larissa Guedes Tokunaga

Doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Humanidades, Direitos e outras Legitimidades pelo Diversitas/USP e graduação (bacharelado e licenciatura) em História pela Universidade de São Paulo. Tem experiência na área de História, com ênfase em História do Tempo Presente. Autora de artigos sobre o Anarquismo.

Resumo

Em *Punk Molotov*, o diretor João Carlos Rodrigues acompanha alguns momentos dos jovens da banda de punk rock Coquetel Molotov, entrevistando-os diretamente e inclusive participando de forma onipresente na narrativa audiovisual. O recorte espacial e temporal, focalizado na periferia da cidade do Rio de Janeiro nos estertores da ditadura civil-militar (1983-1984), sinaliza a intenção de representar uma construção identitária à margem da estrutura hegemônica. Todavia, os limiares entre uma identidade territorializada e a construção de uma imagem performática se tornam esboçados no decorrer da narrativa. O modelo que o diretor e os jovens protagonistas cultivavam acerca do movimento anarquista, sintetizado em emblemática cena do empunhar de livros de autores clássicos do movimento, incitou ao questionamento da tenuidade das representações identitárias. O estilo cênico se apropria de referenciais anarquistas, embora tal construção não pareça se enraizar em uma ética ortodoxa do pensamento libertário. Transitando entre a rebeldia estética do punk e um desejo em devir de forjar um novo ethos libertário, percebe-se como as imagens se alinham em um exercício cotidiano de “sujeitos nômades”. Pensando nas identidades sob o prisma da singularidade, à luz do arcabouço conceitual das ideias de Gilles Deleuze e Félix Guattari, tem-se como escopo interpretar a iconicidade das representações anarquistas veiculadas pelo documentário *Punk Molotov*¹.

Palavras-chave: Movimento punk, Anarquismos, Identidades, Subjetividades, Singularização.

Abstract

In *Punk Molotov*, director João Carlos Rodrigues follows some moments by the young people from the punk rock band Coquetel Molotov, directly interviewing them and additionally participating as a constant presence in its audiovisual narrative. The spacial and temporal segment, which focuses on the periphery of the Rio de Janeiro city during the ending times of the civil-military dictatorship (1983-1984), signals the intent to represent an identity construction outside the hegemonic structure. However, the limits between a territorialized identity and the edification of a performative image become eroded during the narrative. The model that both director and young protagonists nurtured around the anarchist movement, synthesized in a poignant scene in which they hold books by the movement's authors, incited the questioning of how tenuous identity constructions can be. The scenic style appropriates anarchists referentials, though such a construction doesn't seem to root itself in an orthodox ethics of libertarian thought. Transitioning from the rebellious aesthetic of punk to a desire and becoming of a new libertarian ethos, one understands how images align in an everyday exercise of “nomad subjects”. Thinking about identities under a singularities point of view, in light of the conceptual baggage brought by Gilles Deleuze and Félix Guattari, the scope is to interpret the iconic anarchist representations undergone by the *Punk Molotov* documentary.

Introdução

O documentário *Punk Molotov* é representativo de uma fonte audiovisual construída em formato de manifesto. O diretor acompanha uma banda de *punk rock* em suas múltiplas expressões, defendendo um posicionamento de insubordinação social a partir dos registros simbólicos, sonoros e discursivos. João Carlos Rodrigues surge no enquadramento e se apropria do nome do grupo: Coquetel Molotov como instrumento para a destruição do conservadorismo social. Esta especificidade incita à investigação do emprego de uma linguagem que aciona artifícios para o engendramento de subjetivações e singularizações. Estes con-

1. Ensaio derivado da Dissertação de Mestrado intitulada *Coquetel Molotov contra o Sistema: o arquétipo de um sujeito anarcopunk no documentário Punk Molotov (1983-1984)*. O trabalho contou com financiamento da CAPES. “O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001”

ceitos, trabalhados por Deleuze e Guattari, desmontam a homogeneidade da ideia de identidade que, à primeira vista, parece ser o mote do vídeo.

Tendo em vista a mobilização de símbolos anarquistas pelos integrantes da banda e sua ressignificação através da mediação do diretor, decidiu-se investigar como são traçados os tênues limiões entre devir e identidade no bojo do documentário. Enquanto os modelos identitários supõem uma territorialização, o devir imprime uma marca de processo perene, sujeito às historicidades e disputas de intenções entre os atores sociais. Como os referenciais anarquistas são apropriados nessas construções identitárias que evocam a concepção de “sujeitos nômades”? O *ethos* libertário proposto parece se imiscuir a uma estética que dilui a essência identitária em favor de um processo de desidentificação constante em relação aos modelos hegemônicos.

É necessário sublinhar, para tanto, que o contexto em que o documentário foi forjado suscita tal discussão na medida em que o próprio Brasil, em plenos estertores da ditadura civil-militar, buscava realinhar suas expectativas em torno de uma identidade em um futuro próximo. Entre 1982 e 1984 a chamada “distensão” do regime abriu ensejo à emergência de novas oposições e rearranjos políticos. Todavia, como se verá, é justamente a questão da representatividade que é posta em xeque pela produção audiovisual em exame.

Imagens do anarquismo entre a identidade e o devir

Boate Dancing Méier, Campo Grande, zona oeste do Rio de Janeiro, 1982. Logo no início do vídeo, há um monólogo que imprime a marca da alteridade: a periferia não teria os privilégios dos estratos da zona sul do Rio de Janeiro. O jovem em primeiro plano carrega acessórios que marcam uma revolta individual, mas sua fala menciona a árdua faina coletiva. O vociferar, aqui, é um meio de introduzir o espectador ao choque cultural/social que se tenciona produzir.

O discurso abre espaço à linguagem visual, às roupas e acessórios que, focalizados mais de perto, poderiam aparentemente marcar um posicionamento identitário. Quando o espectador é introduzido ao espaço em que jovens dançam o pogo e escutam o som da banda, tem-se o desenho estereotipado do espanto, do dissenso que o visual provocaria. O próprio estilo musical que emerge como um dos protagonistas do documentário, o *punk rock*, reveste as imagens de um teor combativo, quase beligerante.

Todavia, a conversa com a banda é informal, filmada no bairro dos integrantes, trazendo à tona a ideia de autodidatismo e aprendizagem tão caros ao ideário anarquista de horizontalidade e pedagogia libertária. O sintomático são os cortes e a aparição destacada do bloco *Bakunin*, o único a ser nomeado no decorrer do documentário. A imagem do empunhar de livros clássicos sobre a história do anarquismo é acompanhada pelo som de uma marcha de resistência. Os rostos das crianças no bairro periférico estão cobertos pelos livros, surgindo uma sugestão de identidade em formação.

A imagem do anarquismo é induzida pelo diretor na medida em que o vocalista da banda relata que ganhou um livro sobre o movimento do próprio João Carlos Rodrigues, o qual expressa diretamente sua concepção de uma presumida associação dos *punks* com o anarquismo. À primeira vista, pelo desenho territorializado, com planos fixos e enfoques tradicionais, a identidade da rebeldia juvenil é exposta como algo espontâneo. Contudo, seria reducionista mapear identificações de tribos juvenis, haja vista a porosidade dos diálogos entre a agressividade como posicionamento *punk* e a adoção de um *ethos* libertário. As canções e diálogos são atravessados por questões sociopolíticas urgentes, tais quais a construção de usinas nucleares, a cooptação da mídia, o imperialismo, a exploração cotidiana do trabalhador.

A fim de que se entenda por que a interpretação do vídeo em questão não deve ser resumida a uma lente identitária, trabalha-se com a concepção pós-estruturalista que mostra como a identidade é convencionalizada por múltiplos agenciamentos, dentre eles os institucionais. Os procedimentos policiais de referência, tais como carteira de identidade e impressão digital só são alguns deles. Em

outras palavras: “a identidade é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável”. (Guattari e Rolnik 1986, 68-69)

A barreira do modelo fixo cai por terra à medida em que o espectador toma contato com as falas autocríticas dos jovens cariocas. Com isso, se faz necessário ressaltar que entender a construção das identidades como algo performativo, sob o prisma da intenção de provocar um choque nas percepções, contribui para o entendimento do posicionamento transitório do descolamento em relação às subjetivações hegemônicas. O documentário faz questão de sugerir a adoção de outro modelo de subjetividade que não o da elite, alienada, que subscreveria a adoção vazia de um visual rebelde por puro modismo.

O conceito de “sujeitos nômades”, cunhado por Rosi Braidotti, foi pensado pela autora como um movimento de desestabilização dos papéis socialmente codificados. Embora extensível a uma questão de gênero, adota-se aqui a ideia de figurações em trânsito que se descolam das subjetivações homogeneizadoras. As ficções políticas evocadas pela autora contribuem para a compreensão da narrativa audiovisual, uma vez que o posicionamento iconoclasta do vídeo tenciona fabular outros mundos possíveis. Segundo a autora aduz:

O nômade por outro lado se posiciona pela renúncia e desconstrução de qualquer senso de identidade fixa. O nômade é semelhante ao que Foucault chamou de contramemória, é uma forma de resistir à assimilação ou homologação dentro de formas dominantes de representar a si próprio. (Braidotti 2002, 10)

Não se trata de um conceito que explicaria totalmente a construção do documentário, embora ele atente para a dimensão de negociação perene implicada no acionamento dos símbolos anarquistas. Quando o documentarista entrevista os integrantes da banda e formula questões direcionadas, tais quais a da diferença entre anarquismo e marxismo, lê-se a tentativa de estabelecer gestos de outridade. Se a música fosse colocada apenas como objeto de fruição, de prazer estético, o formato do *agitprop* perderia sua intencionalidade transgressora. Assim, as intervenções do diretor, que surgem no próprio enquadramento em gestos iconoclastas, incitam a pensar no movimento de devir que não se resume à representação de um casulo identitário confortável.

O nomadismo é construído desde a tentativa fílmica de distanciamento de um documentário tradicional até a oposição explícita a elementos como a MPB, a política vigente e os valores que endossariam a servidão voluntária dos sujeitos. As imagens sociais que surgem no entremeio do vídeo são pontuadas de forma irônica, a fim de desmontar a supremacia dos discursos dominantes. É o caso da aparição do então presidente norte-americano Ronald Reagan, em nítida menção à Guerra Fria e às suas consequências sociais perniciosas. A violência passaria, pois, de elemento identitário a corolário político-institucional: A estrutura corrompida engendraria elementos de violência que não seriam inerentes às subjetividades periféricas, mas uma reação por parte delas.

A revolta é tomada como um processo de formação de consciência processual: o despertar de uma raiva em relação à opressão da relação exploratória capital/trabalho. O documentário, a partir das entrevistas e da veiculação de canções que reiteram um movimento de formação de consciência, transita entre a apologia a uma identidade e a dessubjetivação para a singularização. Na esteira de diversas pesquisas que têm colocado acento na nomadização do sujeito, autores como Peter Pélbart assinalam um processo de dessubjetivação no bojo da filosofia da diferença herdada de Nietzsche. No caso da produção audiovisual em questão, nota-se uma fratura identitária a partir do momento em que se questiona a própria militância política na cena anarcopunk. Um dos jovens que surge no enquadramento questiona o fato do movimento musical se articular de maneira frágil à militância política, emergindo uma dessubjetivação em rela-

ção aos indivíduos tidos como alienados. O gesto esboçado é o de ceticismo em relação a uma identidade *punk rocker* alijada em relação aos contextos excludentes. Concomitantemente, é também um aceno reticente em relação ao futuro: não se poderia prever que construções coletivas doravante derivariam da cena musical.

Mesmo que o som da banda seja contundentemente refratário às condições sociopolíticas vigentes, a militância política seria um patamar ainda concebido em maturação. Nesse sentido, a prática cotidiana do *skate* surge em imagens que evocam a forma não-essencialista de construção da identidade punk no Rio de Janeiro. Os campeonatos de skate, tendo como cerne o *free-style*, são filmados em repetição como um devir, um processo de encontros e adoção de novos ideários a partir das relações intersubjetivas. Diversos praticantes do esporte passaram a aderir ao ideário, embora os exercícios de resistência fossem práticas independentes. Não haveria uma correspondência fixa entre o skate e o punk, embora os limiares móveis possam justamente ser vislumbrados em devir. A sociabilidade na pista é enfocada por João Carlos Rodrigues como um complemento do devir-criança que é estampado no bloco *Bakunin*. O processo formativo das subjetividades é representado como um possível porvir, um futuro outro.

Segundo a definição de Guattari e Deleuze, “devir é rizoma, é contágio; devir não se opõe a uma forma, não quer atingir a forma definitiva, nunca se conclui numa forma; nunca atinge, nunca concretiza a forma para qual tende.” (Deleuze e Guattari 1997, 19).

O ideário anarcopunk não projeta uma sociedade em um futuro vindouro, mas esboça liames antiautoritários não transpassados pela violência institucional. Em um dos diálogos registrados pelo vídeo, o integrante da banda assevera que anarquismo não é bagunça, mas uma forma de se opor às opressões impostas verticalmente pelos poderes externos. Tal crítica se alinha às desconstruções engendradas pelo próprio anarquismo em torno das alegadas afirmações de que o movimento seria impraticável.

Se o diretor chega a endossar em alguma medida o anarquismo enquanto estereótipo da violência, as entrevistas com os integrantes desmontam o modelo midiático do caos, da rebeldia juvenil sem motivação. As imagens do subúrbio são intercaladas ao som de *Metrópole*, canção que reitera o contexto social que incitaria à revolta. Na letra, surge a denúncia da frieza e egoísmo subjacentes à vida urbana. (Punk Molotov 1982) O anarquismo é realçado a partir das críticas às instituições que, por si só, já engendrariam a violência.

Os contornos que delimitariam tanto a identidade punk quanto a anarquista são esboroados pelo próprio devir que alcança seu epítome a partir do registro da canção “1999”. Ao final da música, o vocalista assevera: “já que nós fomos tão longe, vamos ficar no presente: 1984.” (Punk Molotov 1982) As utopias são convertidas em heterotopia, fazendo coro com outro verso que, em eco anarquista, diz: “A ideia de que a revolução está em nossas mãos”. (Punk Molotov 1982) A aposta na imanência se traduz na recusa de instituições que mediarium as relações intersubjetivas. E é nesse sentido que o fazer-musical independente assume uma linguagem do dissenso.

As relações que o documentário estabelece com seus espectadores estão inseridas em conflitos simbólicos que envolvem a experiência de adoção de um visual, de uma ocupação do espaço e de um fazer musical que têm como intencionalidade desestabilizar as perspectivas hegemônicas de quem assiste a esse movimento. O sociólogo Bourdieu já atentou para a questão da apropriação de um “poder simbólico” como algo inextricável da estrutura de dominação material. Para ele, “o que faz o poder das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia”. (Bourdieu 2010, 15)

Ao final de seu manifesto, o diretor atribui o designativo de “anti-neo-careta” à banda. (Punk Molotov 1982) O neo-careta seria aquela subjetividade capitalís-

tica que se apropria de símbolos da rebeldia e fagocita a própria revolta. Seriam os chamados punks de boutique, que não encarnariam a revolta contra os poderes dominantes, embora adotassem um visual transgressor. O contradiscurso emoldura a narrativa fílmica, inserindo-a em um prisma micropolítico em que as músicas, o visual e o esporte não são neutros, mas ocupam um papel de agência nas resistências cotidianas.

O potencial criativo emerge como ferramenta de fabulação de uma vida outra, de modo que a construção narrativa se isenta de uma função meramente jornalística. Grande parte do documentário é dedicada aos registros sonoros da banda, de modo que ouvir esse fazer-musical e a denúncia social embutida nas letras convoca o espectador a se tornar participante ativo do gesto de resistência. Assim, as fronteiras identitárias são implodidas em prol de uma enunciação coletiva ainda incipiente. Segundo Deleuze:

A fabulação não é um mito impessoal, mas também não é ficção pessoal: é uma palavra em ato, um ato de fala pelo qual a personagem nunca para de atravessar a fronteira que separa seu assunto privado da política, e produz, ela própria, enunciados coletivos. (Deleuze 1990, 264)

A arte combativa, não de teor afirmativo, mas de escancaramento do negativo, se associa a uma rebeldia muito cara aos anarquismos. A palavra inflamada e os gestos corporais de resistência e desaprovação de códigos normativos domesticadores surgem em uma ação estético-política que se articula com um prisma da filosofia da diferença. Não se trata de acolher o exótico, mas de expor a singularidade justamente para denunciar a sociedade brasileira ditatorial e excludente.

Nessa arena agonística, percebe-se que ao mesmo tempo em que há a prefiguração identitária já há a emergência da própria crítica à identidade molar. A identidade de João Carlos Rodrigues, leitor de Bakunin, é posta em cena. Seu documentário é divulgado como ação-direta, mas a consciência de que uma transformação social é um processo individual/coletivo em devir se torna escancarada por meio da narrativa inconclusa, sem um final redentor. A denúncia que se vislumbra ao final do vídeo é a da neutralização por parte da elite da postura de insubmissão por meio da adoção de símbolos desprovidos de revolta social. Na imanência, esses confrontos não anseiam atingir algum patamar de poder, mas sim tornar patente a inviabilidade da dinâmica sociopolítica atual.

Se um aspecto ficou mais do que patente no decorrer da interpretação do documentário, é a “invenção de si” que o diretor defende. *Punk Molotov* começa com a enunciação de um sujeito e termina com outra, que é a do próprio diretor. A não-renúncia-de-si-mesmo seria vista como um primeiro patamar de resistência do sujeito às instâncias hegemônicas. Assim, o próprio visual performático, inextricavelmente atrelado ao “fazer musical” e ao ethos skatista, seria visto como um libelo do sujeito contra os signos hegemônicos. É um processo que não envolve somente autoafirmação em um contexto de depauperamento, mas um movimento de fuga em relação às capturas de subjetividade.

As imagens, sonoridades e discursos circulam a partir de uma série de negativas: o nomadismo atua contra as capturas do sistema dominante. A incorporação do conceito anarquista de ação-direta, embora ocorra de maneira superficial, alude à negação das mediações institucionais que acabariam por converter as condutas em mercadoria. Há uma intencionalidade patente que subjaz ao registro da banda, uma vez que esta é vista como o grupo musical que tem as letras mais políticas de todo o país. Mas que tipo de engajamento o diretor tinha em vista quando afirmou isso? Certamente, a tática revolucionária dos anarquistas do século XIX, com sua agenda de boicotes, greves e sabotagens, não se coadunaria com o contexto em que *Punk Molotov* foi construído. O fazer-musical, em consonância com as imagens de corte rápido, emergiria como movimento de singularização, revolução molecular sintetizada na figura da “bola de neve que

desce em avalanche contra as ditaduras e opressões.” (Punk Molotov 1982)

Entre a destruição e a construção: considerações finais

A partir do desenrolar do roteiro, nota-se que os modelos de anarquismo que se desenham vão da destruição à construção. Se no princípio o espectador é confrontado com signos corrosivos, no final o manifesto do diretor é propositivo, acende uma fagulha da outridade. Segundo Peter Pélbart, o nihilismo tem uma face ativa que catalisa o desejo do novo. No ponto limite da descrença, é possível passar para o lado avesso, revirando os afetos tristes e propondo a força vital que move os sujeitos. A sobrevivência que se impõe, diante das imagens de caos social e da explosão atômica que marca o desfecho do vídeo, acende uma esperança de revolta em um porvir não muito distante, no qual o fim é apenas um ponto de interrogação.

Para teóricos pós-estruturalistas como Félix Guattari, que se aproximam dos anarquismos contemporâneos justamente por criticarem a noção de uma revolução teleológica e universalista, engajar-se em uma “singularidade” também representaria o desenvolvimento de uma consciência libertária. A revolta, não do indivíduo fechado em si mesmo, mas do sujeito que anseia à singularização coletiva, poderia, segundo a visão do autor, abalar os significados correntemente atribuídos aos papéis sociais.

O modelo de sujeito *anarcopunk* é idealizado por meio do discurso que não se presta à serialização, isto é, à subsunção das subjetividades a um padrão. Por isso, a caracterização da efêmera rebeldia juvenil, comumente anexada ao punk, não é uma imagem consolidada por João Carlos Rodrigues. Concebida como um gesto de resistência política, a invenção de novas falas, estéticas e ritmos passaria a compor uma estratégia imediatista do anarquismo contemporâneo. Uma estratégia que também é exibida como gesto espontaneísta, desvinculada de bandeiras fixas e prescritivas.

Os artifícios fílmicos de Punk Molotov acentuam o desejo de promover ações microscópicas à esfera de possíveis devires, possíveis experimentações transgressoras. Não bastaria exibir a performance musical da banda: seria necessário ilustrá-la a partir de um tênue diálogo com um anarquismo icônico para escancarar a relação de alteridade entre as resistências subjetivas e as instituições promotoras da exclusão. Assim, o anarquismo pode ser vislumbrado a partir de gestos singelos: o discurso contra as instituições, a focalização de capas de obras anarquistas, o ensaio da banda sem gravadoras bancando o fazer-musical, a sociabilidade livre na pista de *skate*. O anarquismo se transfigura em devir ao se desmontar o puro estereótipo de agressividade destrutiva. Como mostrariam alguns anarquistas, a corrosão também teria um potencial criativo.

Bibliografia

- Bourdieu, Pierre. 2010. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Braidotti, Rosi. 2002. *Diferença, Diversidade e Subjetividade Nômade*. Tradução de Roberta Barbosa. Labrys, estudos feministas. Nº1-2, julho/dezembro.
- Canclini, Néstor Garcia. 2009. *Diferentes, Desiguais e Desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.
- Deleuze, Gilles. 1990. *Cinema 2. A imagem-tempo*. Traduzido do francês por Eloisa de Araújo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense.
- Goldman, Emma. 2007. *O Indivíduo, a sociedade e o Estado, e outros ensaios*. São Paulo: Hedra.
- Guattari, Félix e Rolnik, Suely. 2008. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Editora Vozes.
- GUATTARI, Félix. 1987. *Revolução Molecular: pulsações políticas do desejo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- Moraes, Everton de Oliveira. 2010. *Deslocados, desnecessários: o ódio e a ética nos fanzines punks (Curitiba, 1990-2000)*. Dissertação de Mestrado, Universidade Fe-

deral de Santa Catarina.

Passetti, Edson. 2003. *Anarquismos e sociedade de controle*. São Paulo: Cortez.

Rancière, Jacques. 2009. *A Partilha do Sensível*. São Paulo: Editora 34.

Silva, Jorge E. 2006. *O Anarquismo Hoje: uma reflexão sobre as alternativas libertárias*. Rio de Janeiro: Achiamé.

Pélibart, Peter. O avesso do niilismo: cartografias do esgotamento. São Paulo: N-1 Edições, p.345, 2013.

Tokunaga, Larissa Guedes. 2016. *Coquetel Molotov contra o sistema: a construção do arquétipo de um sujeito anarcopunk no documentário Punk Molotov – Rio de Janeiro (1983-1984)*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo.

Touraine, Alain. 1994. *Crítica da Modernidade*, Petrópolis: Vozes.

Fonte audiovisual

Punk Molotov. 1982. De João Carlos Rodrigues. Brasil. YouTube. Disponível em: https://youtu.be/X_9aPI4M7SO Acesso em 13 de novembro de 2020.