

O ser e estar punk: a incursão dos Titãs em um gênero que rejeita o mercado

COMUNICAÇÃO MÚSICA POPULAR

Matheus Rocha Grain
UDESC – *matheus_rocha541@hotmail.com*

Luiz Henrique Fiaminghi
UDESC - *lhfiaminghi@yahoo.com.br*

Resumo. Este texto é parte da investigação conduzida durante a pesquisa de mestrado (GRAIN, 2018) e busca tratar a apropriação do punk pela banda paulista Titãs no álbum *Cabeça Dinossauro* (1986). Considerando o lugar privilegiado ocupado pela banda na indústria fonográfica brasileira e a proposta de não inserção em uma lógica mercadológica na produção musical articulada pelos punks, refletiremos a relação dos Titãs com esse gênero musical a partir dos conceitos *ser* e *estar* punk. O primeiro pressupõe uma adequação às visões de mundo e atitudes preconizadas pelos punks na vida cotidiana, enquanto o segundo, compreendido como modismo, é alcançado através da mera apropriação de signos visuais, musicais e comportamentais denotativos do imaginário do que é um sujeito punk.

Palavras-chave. Titãs; *Cabeça Dinossauro*; Punk; Gênero musical.

Title. *Ser or estar punk: the incursion of Titãs into a genre that rejects the market*

Abstract. This text is part of the investigation conducted during the master's research (GRAIN, 2018) and seeks to address the appropriation of punk by the São Paulo band Titãs on the album *Cabeça Dinossauro* (1986). Considering the privileged place occupied by the band in the Brazilian phonographic industry and the proposal of not inserting a market logic in the musical production articulated by punks, we will reflect about the relationship of the Titãs with this musical genre from the concepts of *ser* and *estar* punk. The first presupposes an adaptation to the worldviews and attitudes advocated by punks in daily life, while the second, understood as fad, is achieved through the mere appropriation of visual, musical and behavioral signs denoting the imaginary of what is a punk subject.

Keywords. Titãs; *Cabeça Dinossauro*; Punk; Musical genre.

1. Introdução

Formada em 1982, a banda paulista Titãs completa, em 2020, 38 anos de carreira. Durante o período, a banda atravessou diversas fases, dialogando com diferentes gêneros e estilos musicais, respondendo a novas correntes musicais e concepções artísticas, acompanhando as trajetórias, fases da vida e reagrupamentos de seus integrantes e adequando-se a novas demandas do mundo profissional e mercado fonográfico. Dentre os gêneros musicais explorados, destaca-se o punk, principalmente no álbum *Cabeça Dinossauro* (1986). O objetivo deste texto é investigar a apropriação do punk, um gênero que propõe, em sua gênese, o distanciamento da indústria fonográfica e do mercado, pelos Titãs, uma banda que possuía contrato com uma das maiores gravadoras do Brasil e aparecia com frequência nos

mais populares programas de auditório do país na década de 1980. Dessa tensão emergem críticas à apropriação feita pelos Titãs, que seria inautêntica. A partir dessa dubiedade identitária, refletiremos sobre o binômio ser e estar punk, que emerge da diferença entre bandas que faziam parte do Movimento punk e aquelas que faziam visitas pontuais ao gênero musical.

2. O álbum *Cabeça Dinossauro*

Em novembro de 1985, Tony Bellotto foi preso por portar heroína e confessou ter recebido o papelote de Arnaldo Antunes, que também foi preso. Bellotto, encontrado com 30 miligramas da droga, pagou a fiança e foi solto em seguida. Os 128 miligramas de heroína encontrados em poder de Antunes, por outro lado, caracterizaram tráfico de entorpecentes, um crime inafiançável, fazendo que o cantor passasse 26 dias preso. Esse episódio repercutiu na agenda de shows e imagem da banda.

Pouco mais tarde, em abril de 1986, os Titãs se reuniram no estúdio Nas Nuvens, no Rio de Janeiro, para a gravação do terceiro disco da banda, *Cabeça Dinossauro*. Devido às letras agressivas e iconoclastas, o álbum, inicialmente, encontrou resistência para sua difusão nas rádios e na TV. Antunes recorda que “o clima do disco tinha uma revolta contra o episódio da prisão” (ANTUNES apud DAPIEVE, 2015, p. 100) - nota-se que as canções *Estado Violência* e *Polícia* fazem menção direta ao ocorrido, enquanto que as outras canções, a nível de conteúdo temático, denunciam os desacertos e fragilidades das instituições e do Estado. Essa característica contestatória é bastante valorizada nas visões de mundo do rock, assim como foi valorizada na mídia especializada na época do lançamento do álbum, visto que se distancia da suposta alienação do pop, aquela música que ofereceria constante reiteração do mundo como ele é, uma vez que seria incumbência do músico de rock se portar enquanto sujeito insatisfeito e articulador da transformação.

Dessa forma, Frith (1981, p. 40) aponta que o rock busca autenticidade em qualidades como intensidade artística e relação verídica com a experiência. Nessa perspectiva, a produção em massa corrompe a música ao fazer uso de fórmulas previamente testadas que inibem a criação individual. O conceito central de valorização, portanto, é a autenticidade, que é perdida através da comercialização. Paradoxalmente, os Titãs recebem a alcunha de fazer música articulada pelo *mainstream* que faz o público pensar. Desta posição no mercado, emergem tensões, uma vez que a banda incorporou em sua produção pressupostos estéticos e visões de mundo do punk. Para melhor tratar a dualidade em que os Titãs estavam inseridos, o próximo item expõe um breve histórico do punk.

3. Punk

Conforme Caiafa (1985), o punk emerge enquanto denominação referente a bandas inglesas surgidas em 1976 e 1977 que produziam um tipo de som pautado por temática textual agressiva, cínica e com denúncias no âmbito político-social; instrumentação composta por guitarra, baixo, bateria e vocal; vestimentas como suásticas, alfinetes no rosto e coturnos; construção musical formal simples (poucos acordes e linhas vocais de fácil execução, apontando para um uso direto do instrumento e da voz em contraposição ao virtuosismo do rock progressivo – entre os ideais do rock progressivo, destacam-se a procura pela reprodução de ícones estéticos da música de concerto europeia, relação bem definida de Obra/compositor, que resulta em pouca improvisação, e pensamento orquestral do complexo sonoro, tendo como parâmetro a genialidade do compositor).

O punk, segundo Frith (1981, p. 257), reverbera o conceito socialista de uso “racional” do lazer, onde se ultrapassa a característica de simples renovação da energia humana utilizada enquanto força de trabalho para alcançar um aspecto de engajamento. Portanto, o punk critica o que é compreendido como escapismo ligeiro do entretenimento comercial. A justificativa da autenticidade repousa em afirmações como “o pequeno é bonito” e que qualquer um está apto a se expressar musicalmente através do punk, democratizando o fazer artístico àqueles sem educação musical formal e habilidades técnicas lapidadas. Assim, a música “não é mais fruto de trabalho árduo, exigindo uma história de acúmulo de conhecimento” (CAIAFA, 1985, p. 36).

Nessa perspectiva, a mensagem do punk poderia ser deturpada no momento em que o processo de criação e produção musical passasse para as mãos das *majors* (fato que, segundo os punks, redundava em um processo de homogeneização) e não mais pertencesse aos músicos (os indivíduos imbuídos de artisticidade e autenticidade). A aproximação a gravadoras independentes concedia ao punk autoridade sobre seu próprio idealismo: a atenção se distancia do mercado e se volta aos músicos e à representação de uma comunidade. A atitude antiprofissional na gravação revela “uma relação com a música enquanto meio de sobrevivência antes de um meio de obtenção de lucro” (FRITH, 1981, p. 157), desafiando os músicos contratados pelas grandes gravadoras.

A primeira onda do punk e o momento de sua maior projeção da grande mídia se dilui em fins de 1977, logo após sua explosão em 1976, e dá espaço para uma nova tendência chamada *new wave*, onde se integram ritmos e estilos diversos, havendo predominância de sons eletrônicos e elementos visuais amplamente coloridos. Dada sua forte relação com o

universo da produção musical das grandes gravadoras e com aparatos tecnológicos, a *new wave*, entre os integrantes do Movimento, era compreendida como “morte do punk”, uma vez que aqueles que articulam sua produção artística dentro dos pressupostos da *new wave* seriam vistos enquanto “alienados” e “vendidos para o sistema” (CAIAFA, 1985, p. 113).

Em 1981, o punk renasce em todo o mundo, com o som muito mais rápido e com canções curtas, na forma do *hardcore*, gerando o lema *punk is not dead* (o punk não está morto). Desse renascimento, ocorre a eclosão do Movimento em Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. No documentário *Botinada: A origem do punk no Brasil* (2006), que propõe um mito fundador do punk no Brasil, trata-se da divergência se a gênese ocorreu em São Paulo ou Brasília. Os paulistas se defendem afirmando que os brasilienses “filhinhos de papai”, apesar de terem tido acesso a discos de punk antes do que eles, não possuíam a vivência em conjunto – aspecto que viria a definir o que é “realmente” ser punk. Nessa perspectiva, o ser punk não se daria somente na assimilação de bens culturais, e sim na adoção de uma maneira de ser e estar no mundo, uma forma de apreensão da realidade que impulsiona todas as esferas de comportamento e de relação entre os pares – e com o outro. Dessas divergências, emergiram conflitos entre grupos a fim de definir quais seriam os “verdadeiros e falsos punks”, como as disputas entre os punks da *city* (São Paulo) e os punks do ABC - os últimos acusavam os primeiros de serem “mauricinhos”, uma vez que não pertenciam ao subúrbio.

4. Titãs e punk

A produção acadêmica sobre o punk se distancia de um conceito de identidade fechado, compreendendo o punk enquanto conjunto de representações diversas, por vezes ambíguas, que geram novas práticas grupais e individuais daqueles que assumem tal postura. Logo, “punk seria [um] conjunto de falas, imagens e sonoridades que carregam esse nome, e que são como que uma matéria para o pensamento de uma infinidade de indivíduos que constroem suas subjetividades em torno desses signos” (MORAES, 2010 apud VIEIRA, 2011, p. 14).

Acompanhando as reportagens de 1986, do jornal Folha de São Paulo, sobre o lançamento do álbum *Cabeça Dinossauro*, destacaremos algumas falas do discurso da mídia especializada no que concerne à aproximação dos Titãs com o punk. Villas (1986) compara o *Cabeça Dinossauro* com a produção das bandas punks paulistas e alega que é incapaz de “ouvir os Titãs” nas faixas iniciais do álbum, visto a identificação com uma sonoridade que se aproxima do punk – estética que difere grandemente da produção dos álbuns anteriores: “A gente ouve a primeira música, a segunda, a terceira, e não consegue achar os Titãs. Me passa

pela cabeça o grupo Cólera, o Olho Seco, os Garotos Podres, os Ratos de Porão [...] *Cabeça Dinossauro* é um disco chocante, punk, nervoso e muito curioso” (VILLAS, 1986, p. 253). Miguel (1986, p. 78), entretanto, sugere o termo “punkóide”, denunciando o entre-lugar ocupado, uma vez que a sonoridade apresentada pelos Titãs difere daquela da cena independente do punk paulista.

Tendo em mente esse discurso da mídia especializada, vale considerar a distinção entre duas visões externas ao Movimento que identificam o que define um punk no Brasil proposta por Vieira (2011a): a produção jornalística na imprensa e trabalhos acadêmicos produzidos a partir da década de 1980. A primeira perspectiva parte do pressuposto que a identificação com o punk é resultado da assimilação de bens culturais da “cultura punk”, onde o ser punk é relacionado a características supostamente universais, como cortes de cabelo (privilegiando o moicano), vestuário e consumo da música punk. Tal perspectiva aponta para uma relação causal: para ser punk, basta assimilar signos, visuais e sonoros, denotativos ao punk, e frequentemente o indivíduo que adota tal identificação é tratado como “o outro, o desviante, aquilo que não deve ser” (VIEIRA, 2011a, p. 5). Assim, a intenção punk de agressão simbólica, no âmbito visual e sonoro (CAIAFA, 1985), seria suavizada a partir do momento que o punk integra a moda e ocorre sua cooptação pelo mercado, visto que o punk ganharia status de exotismo, um emblema prototípico de rebeldia jovem utilizado como estratégia comunicativa pela indústria fonográfica.

A perspectiva acadêmica problematiza concepções naturalizadas do que definiria um punk, onde a constituição do ser punk não ocorre simplesmente através da assimilação de elementos culturais. Tal indefinição do que viria a representar a totalidade do ser punk é observável dentro do próprio Movimento, onde evidenciou-se “que para os grupos já não bastava vestirem-se com punks, ou ouvir música de punk; era necessária uma vivência de um punk” (VIEIRA, 2011a, p. 9). O ser punk, a autenticidade, no Movimento, seria proveniente da adoção da cultura punk enquanto “modo de vida” (PEREIRA, 2006, p. 38).

Assim, “a estética punk dizia tanto sobre o estilo musical quanto sobre o estilo de vida que o acompanhava, o que, de certa forma, servia como elemento de distinção entre os que simplesmente se vestiam como punks e os que viviam como punks” (SEVILLANO, 2016, p. 77). Dessa perspectiva emerge o binômio ser e estar punk. O primeiro aponta para um congelamento identitário no qual as características comportamentais e as visões de mundo articuladas pelos punks, respeitando as diferenças das apropriações locais (GONÇALVES, 2005), são adotadas enquanto forma de apreensão da realidade, de interferência no mundo e

concepção artística. Disto, surgem as acusações de “traidor do movimento”, uma vez que as identificações não seriam situacionais e fluídas, e sim um determinismo de ser ou não ser. O estar punk diz respeito a adoção de um amontoado de signos comportamentais, sonoros e visuais que seriam suficientes, na perspectiva da mídia, para o alcance do ser punk. Tal prática atuaria como estratégia de inserção em uma “província de significado” (VELHO, 1994), onde não há necessidade de pertencimento ao Movimento ou se adequar às exigências caras ao grupo para o status de pertencimento, como a relação próxima entre músico e plateia (declínio da imagem de ídolo), pertencimento à cena independente e pertencimento a uma classe social específica.

Desta forma, apesar das aproximações estéticas, sonoras e comportamentais com o punk, o lugar dos Titãs no *mainstream* resultou, segundo Sérgio Britto,¹ em acusações de que a banda, com *Cabeça Dinossauro*, estaria diluindo o que as bandas punks paulistas faziam. Ainda assim, Clemente, que foi integrante das bandas punk Condutores de Cadáver, Inocentes e Plebe Rude, aponta um progresso na sonoridade dos Titãs em relação aos álbuns anteriores tendo em vista a adoção de uma estética mais próxima ao punk de minimalismo: “Tinha muita informação no som da banda, eles estavam indo por um caminho que de repente não era o caminho certo. Daí quando eles acertaram o pique, aí ficou legal, daí deu aquela coisa forte que é o Titãs hoje”.² Miklos revela um ideal de autenticidade semelhante àquele veiculado pelas visões de mundo do punk, onde o excesso de virtuosismo e complexidade formal destituiriam a autenticidade do repertório da banda:

Não tem cabimento ficar sobrando, fazer 700 acordes, 800 frases, isso não cabe na música que a gente faz. E o público reconhece a autenticidade [...] Passamos por um longo período que chamávamos músicos sensacionais, mas isso dava uma afrouxada na coisa da banda. Obviamente tínhamos músicos fantásticos de apoio, caras que tocam para caralho, mas isso não interessa nem um pouco para nossa estética (MIKLOS apud BERNARDO; AMADO, 2014).

Como apontado por Miklos, o conceito de “o pequeno é bonito” deve ser compartilhado pelos músicos que integram os Titãs, e isso pode ser observado na fala de Branco Mello quando trata da entrada do baterista Mario Fabre na banda após a saída de Charles Gavin, em 2010:³ “Quando ele [Fabre] foi tocar com a gente, já estava incorporado em como a gente funciona. Ele não foi lá querer mostrar mais do que precisa [tecnicamente]. Para tocar com a gente não precisa disso. Não é a exuberância que funciona, é mais a inteligência”. Nessa perspectiva, o excesso de racionalização, representado musicalmente pela técnica e pelo virtuosismo, apagaria a expressividade da banda. A “inteligência”, portanto, é a

capacidade de permanecer fiel ao que é compreendido como “espírito do rock” – uma característica enérgica e espontânea que seria corrompida pela racionalização. Entretanto, os Titãs possuíam contrato com uma major e a sonoridade divergia grandemente de bandas punks da cena independente, visto a qualidade de gravação das faixas, presença marcante do produtor Liminha e aproximações com outros gêneros musicais. Paulo Miklos afirma:

A gente nunca foi do Movimento punk. Tocávamos nos mesmos lugares e temos a mesma influência, mas nós também temos uma influência muito maior do legado da música popular brasileira. Nós somos essa trombada estética da música brasileira, que reconhece a importância das letras, do tropicalismo, do Clube da Esquina. Sempre fomos muito interessados nisso e no rock ‘n’ roll em todas as suas fases, começando pelo punk com a ideia do faça você mesmo (MIKLOS apud BERNARDO; AMADO, 2014).

Consciente do entre-lugar ocupado, Miklos comenta sobre acusações de bandas como o Ira! de que os Titãs seriam uma banda de pop rock: “Os Titãs nunca tiveram vergonha de ser, em determinadas fases, uma banda pop [...] Já o Ira!, não, tinha essa coisa de vender ‘integridade’, de ser a banda fiel às suas origens, fiel ao punk” (MIKLOS apud CARDOSO, 2014). Miklos está ciente das visões de mundo em trânsito no rock e considera “ser uma banda pop” como uma acusação, visto que, nos discursos de algumas bandas de rock, as canções pop seriam alienadas e não estariam atreladas à experiência individual, artisticidade e à contestação. O *Cabeça Dinossauro*, apesar de ter sido produzido sob o contrato de uma *major*, articula elementos de subversão e experiência individual. Sobre o *Cabeça*, Clemente afirma:⁴ “foi o primeiro disco com uma temática forte a vender [no Brasil]. Redefiniu uma maneira de abordagem da música pop. Antes a música pop tinha que ser idiota, e a partir daquele momento a música pop não precisava ser mais idiota, ela podia ter conteúdo e mesmo assim atingir um grande público”. Dessa forma, a aproximação pontual dos Titãs com o punk, que foi retomada em álbuns posteriores, como *Titanomaquia* (1993) e *Nheengatu* (2014), desperta reações mistas por sua adequação temático-sonora e sua inadequação de pertencimento ao Movimento.

5. Conclusões

A condição de “estar” algo e não de “ser” algo já havia sido apontada por Ciro Pessoa quando falava sobre os motivos de sua saída dos Titãs em 1983:

Eu queria fazer só rock and roll, e a banda [Titãs] era uma banda tropicalista. Eu não gostava de ficar cantando reggae, eu achava ridículo. Embora eu gostasse, e goste, de reggae, eu acho é um tipo de ritmo que a pessoa deve estar muito centrada só

naquilo, se não fica uma imitação [...] nunca gostei de falsificação ou de parecer algo.⁵

O comentário revela uma noção que trata as identificações pontuais e estratégicas, portanto não interiorizadas e “autênticas”, como diluição e cooptação simplista de elementos em trânsito na cultura popular. Arnaldo Antunes, entretanto, afirma: “ao contrário de muitos grupos, não fazemos caricatura de reggae ou caricatura de funk. Há uma originalidade, uma veracidade” (ANTUNES apud GONÇALVES, 2012). Com isso, nota-se que o discurso de Antunes responde ao paradoxo do “ser” e “estar” a partir de uma ficção essencialista onde a música dos Titãs não foi construída em um momento específico dentro de condições de possibilidade particulares, e sim a resgatada "do interior" da banda, sempre tendo estado ali a espera de emergir. Britto reitera tal perspectiva:⁶

No fundo nosso trabalho tem uma unidade grande e forte em termos de som, porque a gente “cavou” um som próprio, a gente começou a aprender a tocar um instrumento há pouco tempo [...] e a gente não se prende muito a clichês pré-estabelecidos. A gente inventou nosso funk, a gente inventou o nosso reggae, por causa disso há intersecção em todos esses gêneros.

Sobre o punk, cremos que o entre-lugar ocupado pelos Titãs supera a condição de modismo a partir do momento em que não se trata de uma abstração ou um não-lugar, e sim a construção de “novas formas de pertencimento” (LOPES, 2012, p. 15-16). Em um momento histórico marcado “pela emergência de uma cultura das mídias e de um processo de trocas transculturais nunca vistos na história da humanidade” (LOPES, 2012, p. 16), os Titãs articulam sua produção artística em meio a forças aparentemente antagônicas, mas a veracidade à experiência dos músicos e as letras com conteúdo que fariam “o público pensar” geraram aceitação tanto entre os integrantes do Movimento quanto integrantes de classe média-alta. Da dualidade de “ser” e “estar”, não se trata de se “ler a favor” ou “ler contra” as forças em oposição, e sim de “ler entre” à medida que esta atitude possibilite “movimentos, deslocamentos, infidelidades, aproximações e afastamentos” (LOPES, 2012, p. 19) sem ferir a legitimidade dos discursos dos locutores.

Assim, é importante notar que Antunes nomeia a identificação com o punk como “dado punk”, visto que a aproximação da banda é temporária e estratégica, e este dado possibilita a construção de algo novo que se adegue às demandas e desejos da banda em determinado momento: “O dado punk é a coisa da vitalidade. Como movimento, [o punk] passou, e o que passa sempre deixa frutos, assim como nos anos 60 havia dados estéticos do

rockabilly com os quais se compôs uma coisa nova” (ANTUNES apud VILLAS, 1986, p. 253). A adoção de uma identificação com o punk aponta para uma forma no rock de se opor à uma suposta homogeneização no cenário pop, de explorar um conceito de arte que investe na autenticidade e espontaneidade assim como carrega significados de subversão que se adequam ao conteúdo temático contestatório do *Cabeça Dinossauro*.

Portanto, a desterritorialização do punk, canções que são identificadas enquanto punk compostas e interpretadas por bandas que não participam do Movimento, aponta para a emergência de um conceito-punk, transformando o gênero em elemento de manancial semântico musical (GRAIN, 2018) que possui significados relativamente estáveis de contestação, subversão e rejeição à tecnocracia e que são ativados na *poiesis*, podendo ser acessados através de aproximações sonoras, textuais e comportamentais sem a necessidade de pertencimento ao Movimento

Referências

- BERNARDO, Kaluan; AMADO, Miguel. *Entrevista com Paulo Miklos*. 2014. Disponível em: <<https://medium.com/perdidos-no-ar/entrevista-paulo-miklos-titas-ae8ee7dd144a>>. Acesso em: 10/maio/2018
- Botinada: a origem do punk no Brasil*. MOREIRA, Gastão. Documentário. DVD, 110 minutos. St2 vídeo. 2006.
- CAIAFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- CARDOSO, Tom. *Paulo Miklos*. 2014. Disponível em: <http://www.revistastatus.com.br/2014/07/14/paulo-miklos/>. Acesso em: 11/maio/2018.
- DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 2015.
- FRITH, Simon. *Sound effects: youth, leisure, and the politics of rock'n'roll*. Nova Iorque: 1981.
- GONÇALVES, Paula de Azevedo. *Ser Punk: a narrativa de uma identidade jovem centrada no estilo e sua trajetória*. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade de São Paulo. São Paulo, 2005.
- GRAIN, Matheus Rocha. *Titãs: construção de identidade, noção de gênero e significado musical*. 2018. Dissertação (Mestrado em Música), Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis. 2018.
- GUSHIKEN, Rafael. 1982: *O marco zero da década de ouro do rock nacional*. 2012. Disponível em: <http://www.palcoalternativo.com.br/2012/11/13/1982-marco-zero-dadecada-de-ouro-do-rock-brasileiro/>. Acesso em: 04/maio/2018.
- LOPES, Denilson. *Do entre-lugar ao transcultural*. In: *No coração do mundo: paisagens transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, p. 21-46, 2012.

MIGUEL, Antônio Carlos. *Blues-rock e punk-funk para jogar luz no Brasil*. Somtrês, São Paulo, Editora Três, n. 91, p. 78, jul. 1986.

PEREIRA, Angélica Silvana. *Somos expressão, não subversão!: a gurizada punk em Porto Alegre*. 2006. Dissertação (Mestrado em Educação), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 2006.

SEVILLANO, Daniel Cantinelli. *Pro dia nascer feliz?: Utopia, distopia e juventude no rock brasileiro da década de 1980*. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Zahar, 1994.

VIEIRA, Tiago de Jesus. *Uma outra historiografia do punk*. Revista História em Reflexão. Revista Eletrônica, v. 5, p. 01-19, 2011.

VIEIRA, Tiago de Jesus. *(Des)caminhos da Identidade "Punk": Uma trajetória de especificidades*. Revista Trias, v. 2, p. 01-16, 2011a

VILLAS, Alberto. *Cabeça de Titãs*. Folha de São Paulo. São Paulo, 22 jun. 1986.

Notas

¹ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=28T-25T942k>. Acesso em: 02/maio/2018.

² Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=28T-25T942k>. Acesso em: 02/maio/2018.

³ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=CR-c0k1Z7VA&t=120s>. Acesso em: 01/fev/2018.

⁴ Fonte: https://www.youtube.com/watch?time_continue=361&v=mjkrQJFCmQ. Acesso em: 04/fev/2018.

⁵ Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=dtWF_9MiLdQ. Acesso em: 03/fev/2018.

⁶ Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=HvzCRuNZbEA&t=9s>. Acesso em: 05/fev/2018.