

ÍNDICE

9	NOTA À PRESENTE EDIÇÃO
11	PRÓLOGO
33	VERSÃO UM O ÚLTIMO CONCERTO DOS SEX PISTOLS
157	VERSÃO DOIS A HISTÓRIA SECRETA DE UM TEMPO QUE PASSOU
159	ROSTOS
167	LENDAS DA LIBERDADE
189	A ARTE DA DERROCADA DO PASSADO
245	A DERROCADA DA ARTE DO PASSADO
277	O ASSALTO A NOTRE-DAME
321	O ATAQUE A CHARLIE CHAPLIN
339	MARCAS DE BATOM (NUM CIGARRO)
423	EPÍLOGO
437	OBRAS CITADAS E OBSERVADAS
467	FONTES E CRÉDITOS
475	AGRADECIMENTOS
478	ÍNDICE ONOMÁSTICO

NOTA À PRESENTE EDIÇÃO

Este livro tem tido, felizmente, uma vida longa e cheia de mudanças, e em grande parte isso deve-se aos editores e produtores fora dos Estados Unidos e do Reino Unido, onde foi inicialmente publicado. Além de endereçar a minha gratidão aos editores na Chéquia, em Itália, na Turquia e em Portugal, é um prazer agradecer em especial a Nikolaus Hansen da Rogner & Bernhard, em Hamburgo; às Éditions Allia, em Paris, em particular a Gérard Berréby, Danielle Orhan, Benoit Bidoret e, com grande estima, ao meu tradutor Guillaume Godard, pelo profundo empenho de toda a gente; e também a Jane Pilgram e Jorge Herralde da Anagrama, em Barcelona. Agradeço também à companhia teatral Rude Mechs, em Austin, no Texas, especialmente ao dramaturgo Kirk Lynn, à encenadora Shawn Sides e a Lana Lesley, por terem levado à cena a sua peça *Lipstick Traces* em 1999, primeiro em Austin, depois em Nova Iorque e posteriormente de uma ponta à outra dos Estados Unidos (nunca tinha percebido realmente o que acontecera no Cabaret Voltaire até ter visto a versão que fizeram de uma única dança); a Juri Steiner, por me ter incluído, em 2016, nas celebrações do centenário do dadaísmo em Zurique; e ao Nouveau Théâtre de Montreuil, em França, por me ter convidado a participar, em 2018, numa adaptação teatral (leituras em francês e inglês, por vezes em simultâneo, com canto, bateria e guitarra, para não falar das mesas de café na plateia com as palavras WAHRHEIT, SCHÖNHEIT e GÜTIG gravadas nos tampos).

Desde a primeira publicação deste livro (1989), várias personagens e vozes que figuram nas suas páginas morreram. Incluir os seus nomes convida à modéstia: Walter Karp (1934-1989), cronista político e patriota; Ed van der Elsken (1925-1990), fotógrafo; Henri Lefebvre (1901-1991), filósofo político; Guy Debord (1931-1994), cineasta, membro fundador da Internacional Letrista e da Internacional Situacionista; Gil J Wolman (1929-1995), poeta sonoro, autor de *collages* e membro fundador da Internacional Letrista; Mario Savio (1942-1996), orador e professor; Ivan Chtcheglov (1933-1998), visionário e membro da Internacional Letrista; Joe Strummer (1952-2002), vocalista e membro fundador dos Clash; Vera Broido-Cohn (1907-2004), historiadora; Jean-Michel Mension (1934-2006), membro da Internacional Letrista; Isidore Isou (1925-2007), fundador do lettrismo; Norman Cohn (1915-

-2007), historiador; Tony Wilson (1950-2007), fundador da Factory Records e da Haçienda; Ray Lowry (1944-2008), ilustrador humorístico; Christopher Gray (1942-2009), editor e membro da Internacional Situacionista; Michael Jackson (1958-2009), cantor; Ari Up (1962-2010), cantora das Slits; Poly Styrene (1957-2011), vocalista dos X-Ray Spex; Malcolm McLaren (1946-2010), artista e empresário dos Sex Pistols; Deborah Chessler (1923-2012), letrista e empresária dos Orioles; Peter Bergman (1939-2012), membro do Firesign Theatre; Phil Austin (1941-2015), membro do Firesign Theatre; Marlene Marder (1954-2016), guitarrista das Kleenex e das Liliput; Andy Gill (1956-2020), guitarrista e fundador dos Gang of Four; Wes «Scoop» Nisker (1942-2023), criador de notícias radiofónicas; Jamie Reid (1947-2023), propagandista e designer dos Sex Pistols; Dave Allen (1955-2025), baixista e fundador dos Gang of Four; e, fora de ordem, porque ordem nesta história não existe, Serge Berna, nascido em 1924 e desaparecido por volta de 1970.

Durante o mesmo período, veio a lume uma parte importante da documentação reunida para este livro — que data de 1910 em diante: livros, jornais, folhetos, filmes, pinturas, colagens e registos sonoros obscuros, efémeros, não traduzidos ou há muito esgotados —, tendo eu procurado actualizá-la na secção Obras Citadas e Observadas. À excepção de correcções pontuais, o essencial do texto permaneceu igual.

Greil Marcus
Junho de 2025

PRÓLOGO

Do interior de um salão de chá londrino, duas senhoras muito bem vestidas observam com leve desdém um vulto lá fora, à chuva. «É aquele velho maltrapilho com a corneta de lata!», diz uma. Com o chapéu de feltro já coçado a cair-lhe sobre os olhos, o homem tenta fazer-se ouvir: «So-o-ou um anticristo!» «Passaram-se já dezassete longos anos», lê-se na legenda desta banda desenhada de Ray Lowry sobre as aventuras do suposto e já esquecido salvador da *pop* Monty Smith, «desde que Monty foi visto na sarjeta à porta da loja Sex 'n' Drugs de Malcolm MacGregor...».

Longos anos se passaram, na verdade: mas, no momento em que escrevo, os primeiros instantes de Johnny Rotten em «Anarchy in the UK» — uma gargalhada como um tremor de terra em crescendo, um grito vindo das entranhas, e logo as palavras remotas, de certo modo despojadas de toda a verborreia, lançadas nas ruas da cidade:

SOU UM ANTICRISTO

— continuam a ser do mais intenso que conheço. Ao ouvir o disco agora — ao ouvir Johnny Rotten a rasgar as frases e a lançá-las com raiva ao mundo, lembrando-me do seu sorriso devastador quando cantava —, sinto as costas contraírem-se; o corpo retesa-se enquanto um arrepio me percorre. «Quando ouvimos os Sex Pistols em “Anarchy in the UK”, em “Bodies” ou noutra faixa do género», disse uma vez Pete Townshend, dos The Who, «o que logo nos impressiona é que *isto está mesmo a acontecer*. Um tipo com cabeça, a dizer coisas que *sinceramente* acredita estarem a acontecer no mundo, e que as diz com uma convicção venenosa e uma paixão verdadeira. Toca-nos e assusta-nos — incomoda-nos. É como se alguém dissesse: “Os Alemães estão à porta! E não há maneira de os deter!”»

Uma canção *pop*, nada mais, um suposto e já esquecido êxito discográfico, um produto barato, e Johnny Rotten não é ninguém, apenas um delinquente anónimo cuja maior proeza antes desse dia de 1975 em que foi visto na Sex, a *boutique* de Malcolm McLaren na King's Road, em Londres, consistia somente em irritar os transeuntes. Não é senão uma piada — e, contudo, a voz que a transmite permanece como algo novo na história do *rock 'n' roll*, ou seja,



algo novo na cultura popular do pós-guerra: uma voz que negava todos os factos sociais e que, nessa negação, afirmava que tudo era possível.

E permanece nova porque o *rock 'n' roll* ainda não a digeriu. Nada de semelhante se ouvira antes no *rock 'n' roll*, e nada de semelhante se ouviu depois — embora, durante algum tempo, uma vez ouvida, aquela voz parecesse estar à disposição de quem tivesse coragem de a usar. Durante algum tempo, como por magia — essa magia da *pop* em que a combinação de determinados factos sociais e determinados sons cria símbolos irresistíveis de transformação da realidade social —, essa voz funcionou como uma nova espécie de liberdade de expressão. Vinda de inúmeras gargantas novas, dizia inúmeras coisas novas. Ligava-se o rádio e era-se surpreendido; era impossível escapar-lhe.

Hoje essas velhas vozes soam-nos tão sentidas e assustadoras como sempre soaram — em parte porque há irrecusável mérito nas suas exigências, em parte porque estão suspensas no tempo. Os Sex Pistols foram uma proposta comercial e uma conspiração cultural, lançada para mudar o negócio da música e ganhar dinheiro com a mudança — mas Johnny Rotten cantava para mudar o mundo. Tal como outros que, durante algum tempo, encontraram nele a sua própria voz. No pequeno espólio que deixaram podemos ouvir tudo a acontecer. E, escutando melhor, podemos sentir-nos a responder: «Isto está mesmo a acontecer.» As vozes, porém, continuam suspensas no tempo, porque não se pode olhar para trás e dizer: «Isto aconteceu mesmo.» A avaliar pelas guerras e revoluções, não se deu qualquer mudança no mundo; olhamos para trás a partir de um tempo em que, como disse certa vez Dwight D. Eisenhower, «o mundo é agora mais igual a si próprio do que alguma vez foi». Nada mudou, do mesmo modo que não mudaram as respostas às exigências absolutas que os Sex Pistols tão brevemente geraram. O choque provocado pelas exigências da música é também o choque de ver algo tão consistente passar quase despercebido no mundo: «Na verdade, isto não estava a acontecer.» A música procura mudar a vida; a vida continua; a música fica para trás; e é disso que nos resta falar.

Os Sex Pistols abriram uma brecha nos meios *pop*, nessa tela de pressupostos culturais adquiridos que determinam o que se deve ouvir e a forma como se deve reagir. Pela simples razão de que os pressupostos culturais adquiridos constituem proposições hegemónicas sobre a maneira como o mundo deve funcionar — construções ideológicas entendidas e vividas como factos naturais —, a brecha aberta nesses meios estendeu-se ao domínio da vida quotidiana. Um domínio no qual, a caminho do trabalho,

desempenhando as suas tarefas em casa ou na fábrica ou no escritório ou no centro comercial, indo ao cinema e às compras, comprando discos, vendo televisão, fazendo amor, tendo conversas, não tendo conversas, fazendo listas do que há para fazer, as pessoas efectivamente vivem. Se o julgarmos de acordo com a exigência que lançava sobre o mundo, um disco dos Sex Pistols teria de mudar a forma como cada pessoa realizava as suas deslocações diárias — isto é, teria de ligar esse gesto a todos os outros e, depois, pôr em causa a própria lógica do conjunto. Só assim esse disco poderia mudar o mundo.

Elvis Costello recorda-se bem de como as coisas aconteceram, ainda ele era Declan MacManus, um operador informático à espera do comboio para o centro de Londres. Era 2 de Dezembro de 1976, o dia a seguir à ida dos Sex Pistols a um *talk-show* da televisão para promover o disco que iria mudar o mundo: «“Meu Deus, viram os Sex Pistols na televisão ontem à noite?” A caminho do trabalho, eu ali na gare, naquela manhã, e os Pistols faziam manchetes nos jornais de toda a gente — disseram FODA-SE na televisão. Foi como se a coisa mais terrível tivesse acontecido. Se calhar é um erro confundir isto com um acontecimento relevante da história, mas foi uma grande manhã — só de ouvir a tensão arterial das pessoas aos saltos por causa disso...» Era como um velho sonho tornado realidade — como se os Sex Pistols, ou algum dos seus novos fãs, ou os passageiros naquela manhã, ou a própria televisão, tivessem alegremente redescoberto a fórmula concebida em 1919, em Berlim, por um tal Walter Mehring, e a tivessem testado à letra, palavra por palavra, escondendo o nome do jogo:

??? O que é o DADAiama???

Ao DADAiama

chega-se apenas por estações de caminhos-de-ferro fazendo uma dupla pirueta

Hic salto mortale /

Agora ou nunca /

O DADAiama põe

o sangue a ferver tal como

enraivece a multidão

no cadinho da vida /

(parte praça de touros — parte comício da Frente Unida de Esquerda — parte

Assembleia Nacional) —

1/2 prato dourado — 1/2 ferro prateado

mais mais-valia

————— = Vida quotidiana

∞

Fazendo eco um do outro, com cinquenta anos de intervalo, Costello e Mehring levantam a questão que dá forma a este livro: será um erro confundir o momento gerado pelos Sex Pistols com um acontecimento relevante da história — mas, em todo o caso, o que é a história? Será a história simplesmente um encadear de acontecimentos que deixam para trás coisas que se podem pesar e medir — novas instituições, novos mapas, novos governantes, novos vencedores e vencidos —, ou será ela também a consequência de momentos que parecem não deixar rasto, a não ser o mistério de ligações espectrais entre gente há muito separada no espaço e no tempo, mas que, de certa forma, fala a mesma linguagem? Só para nomear uma ruptura precisa: porque falam Mehring e Costello de gares de caminhos-de-ferro e da tensão arterial? A coincidência de certas palavras é um acidente, mas pode sugerir uma afinidade real. Ambos falam da mesma coisa, procuram a palavra certa que torne precisa a ruptura; pode não ter sido, afinal, um acidente. Se a linguagem que afirmam, o impulso a que dão voz, possui a sua própria história, não poderá ela contar uma história totalmente diferente da que temos ouvido ao longo das nossas vidas?

A QUESTÃO

A questão é demasiado vasta para ser tratada já — deixemo-la de parte, entregue aos contornos da sua própria forma. O que dela fica é a música. Ao ouvir agora os discos dos Sex Pistols, não parece um erro confundir esse momento com qualquer acontecimento relevante da história. Ao ouvir «Anarchy in the UK» e «Bodies», ou *This Year's Model*, de Elvis Costello, ou «Complete Control», dos Clash, «Boredom», dos Buzzcocks, «Oh Bondage! Up Yours!» e *Germfree Adolescents*, dos X-Ray Spex, «Wake Up», dos Essential Logic, «Fairytale in the Supermarket», das Raincoats, *Chairs Missing*, dos Wire, «Never Been in a Riot», dos Mekons, *An Ideal for Living* e *Unknown Pleasures*, dos Joy Division, «Once Upon a Time in a Living Room», das Slits, «At Home He's a Tourist» e «Return the Gift», dos Gang of Four, «Kerb Crawler», dos Au Pairs, «Ü», das Kleenex, ou (após Kimberly-Clark ter forçado a banda a mudar de nome) «Split» e «Eisiger Wind», das Liliput, até *Crossing the Red Sea with the Adverts*, dos Adverts (na capa, uma mancha de cor contorna uma colagem fotográfica de um bairro social, com as palavras «Terra do Leite e do Mel» escritas em fonte burocrática num painel publicitário: aquele som milenarista a abrir, feito para conduzir o ouvinte à terra

prometida ou a quarenta anos no deserto); ao ouvir essa música agora — especialmente ao ouvir *The Roxy London WC2 (Jan-Apr 77)*, álbum ao vivo com um som de péssima qualidade, no qual entre o ruído de conversas e vidros partidos podem ouvir-se vários oradores que, antes de Johnny Rotten se declarar o anticristo, não existiam sequer na mente daqueles que os geraram —, ao ouvir esse conjunto relativamente pequeno de obras, hoje descartadas em caixotes de colectâneas, bancas de pechinchas, vendas de coleccionadores ou feiras da ladra, sinto um grande respeito por tão intensa música e por ela se manter irredutível.

O que se mantém irredutível nesta música é o seu desejo de mudar o mundo. É um desejo simples e manifesto, mas nele se inscreve uma história que é infinitamente mais complexa — tão complexa como a interacção dos gestos quotidianos que descrevem o modo como o mundo tem funcionado. Esse desejo nasce com a exigência de viver não como objecto mas como sujeito da história — viver como se, de facto, algo dependesse das acções de cada um —, e essa exigência não podia senão conduzir a um caminho de liberdade. Amaldiçoando Deus e o Estado, o trabalho e o lazer, o lar e a família, o sexo e a diversão, pondo-se em causa a si mesma e ao público, a música tornou possível, por um breve instante, ter a experiência de todas estas coisas como se fossem não factos naturais, mas construções ideológicas — coisas que se havia fabricado e que, por isso, podiam ser alteradas ou mesmo abolidas. Tornou-se possível vê-las como piadas de mau gosto, e à música como piada muito melhor. E a música apareceu como um «não» que se torna um «sim», depois novamente um «não» e finalmente outro «sim»: nada é verdade senão a convicção de que o mundo que nos pedem para aceitar é falso. Se nada era verdade, tudo era possível. No meio *pop*, essa arena que a sociedade deixa à solta para que gere símbolos e os destrua, o único meio onde um zé-ninguém como Johnny Rotten teve a oportunidade de ser ouvido, todas as regras se desmoronaram. Em notas que a música *pop* nunca produzira, ouviram-se exigências que a música *pop* nunca fizera.

Por causa da absurda proclamação de Johnny Rotten — em certo sentido, ele foi sempre, desde o primeiro registo que se lhe conhece, esse velho maltrapilho à chuva que só queria libertar as suas loucas palavras («Quero dar cabo de quem passa», atira o Anticristo, enquanto lê de uma folha encardida; de gente assim, passa-se ao largo...) —, jovens discutiam filosofia, criminosos escreviam poesia, mulheres desmistificavam o feminino, uma simpática jovem judia chamada Susan Whitby mudava o nome para Lora Logic e saltava para o palco do Roxy numa bruma de violência e confusão. Toda a gente gritava sobre a melodia, sobre a

rima, sobre a harmonia, sobre o ritmo e a batida, até que o grito se tornava o próprio princípio do discurso — por vezes, até, o único. Velhas juras de maldições esquecidas, contendo desejos mais que sepultados, eram prensadas em objectos de plástico de sete polegadas, na esperança de que alguém as ouvisse e decifrasse códigos que os próprios emissores desconheciam estar a transmitir.

Comecei a interrogar-me de onde viria essa voz. Num determinado tempo, lá para finais de 1975, num determinado lugar — Londres primeiro, depois todo o Reino Unido e, por fim, muitos lugares e cidades de todo o mundo —, deu-se a negação de todos os factos sociais, e isso produziu a afirmação de que tudo era possível. «Eu vi os Sex Pistols», disse Bernard Sumner, dos Joy Division (mais tarde New Order, após o suicídio do vocalista). «Eram terríveis. E eu achava-os óptimos. Quis erguer-me e ser terrível como eles.» Os músicos faziam pouco de si próprios, denunciavam os seus antepassados e cuspiam no público, que lhes cuspiam de volta. Comecei a interrogar-me de onde viriam tais atitudes. Afinal, não passava de uma afirmação artística, mas afirmações desse tipo, comunicadas e recebidas seja de que maneira for, são raras. Eu sabia muitas coisas acerca do *rock 'n' roll*, mas disto nada sabia. Será que a voz e as atitudes nasciam do nada, ou eram provocadas? E se eram provocadas, o que as provocava?

TEM VINTE ANOS

Tem vinte anos, está de pé com um microfone na mão e, depois de se declarar o verdadeiro demónio, faz tábuas rasas de tudo o que o rodeia — reduz tudo a pó. Nega, com uma risada, os ditames da sociedade, depois puxa os cordéis da história com uma alteração de vogais tão violenta que conduz ao puro prazer. Reduz os frutos da civilização ocidental a um conjunto de acrónimos de guerrilha, e a verde e aprazível terra de Inglaterra a um aglomerado de bairros sociais. «Temos uma arquitectura tão banal e destrutiva para a alma humana, que a própria ida para o trabalho é em si uma experiência deprimente. Ruas feias, esconsas, amontoadas de lixo, o cimento varrido pela chuva e coberto de grafitis, vãos de escada das experiências de engenharia social cheios de merda, drogados, mais grafitis. Ninguém sai de casa. Não existindo sentido comunitário, os velhos morrem de desespero e solidão. A qualidade de vida baixou muito» — não são palavras de Johnny Rotten quando gravou «Anarchy in the UK» em 1976, mas de «São Bob» Geldof (o segundo nome mais falado para a atribuição

do Prémio Nobel da Paz de 1986, pelo seu trabalho a organizar angariações de fundos com bandas *pop* para combater a fome em África) quando repetia, em 1985, a crítica social de «Anarchy in the UK». Embora assim reduzida a um venenoso pastel, era mesmo isso o que a canção queria dizer — exceptuando que, nas actuações dos Sex Pistols, não era a desgraça que se ouvia, mas a alegria.

Is this the em pee el ay
 Or is this the yew dee ay
 Or is this the eye rrrrrr ay
 I thought it was the yew kay
 Or just
 Another
 Country
 Another council tenancy!

Isto é o éme pê éle aah / Ou a
 uuu dê aah / Ou o iii errrrre aah /
 Pensava que era o érre uuu / Ou
 se calhar / Outro / País /
 Qualquer / Outro arrendamento
 camarário!

Era o som da cidade a colapsar. Nesse ruído compassado e deliberado, nas palavras que se desmoronavam tão rapidamente que era quase impossível distingui-las, podia ouvir-se os factos sociais a começarem a despedaçar-se — quando Johnny Rotten enrolava os erres, era como se os seus dentes rangendo se reduzissem a pó. Era um código que não precisava de decifração: quem é que sabia o que era o MPLA, e quem é que se importava com isso? Parecia divertido pôr o mundo a pique. Sabia a liberdade. Era a liberdade de, quando veio nas notícias que uma jovem de San Diego chamada Brenda Spenser, porque não gostava de segundas-feiras, abriu fogo na sua escola e matou três pessoas, escrever uma canção que celebrava o acontecimento — tal como Bob Geldof fizera em tempos.

«I Don't Like Mondays» foi um êxito; nos Estados Unidos podia ter chegado ao primeiro lugar das vendas, se não tivesse sido suspenso para permitir um julgamento justo a Brenda Spenser. E foi pena — pois não seria uma canção como «I Don't Like Mondays» precisamente aquilo para que o «*punk*», termo que viria a caracterizar a música supostamente niilista dos Sex Pistols, remetia? E remetia para o quê, ao certo? No decurso de uma entrevista, a versão de Bob Geldof de «Anarchy in the UK», tal como as explicações dadas por Johnny Rotten a quem o entrevistava em 1976 e 1977, é uma coisa perfeitamente racional: nas suas gravações, tanto o carnívoro Johnny como São Geldof evocam as palavras do surrealista Luis Buñuel — o qual, segundo Pauline Kael, se referiu uma vez aos que elogiaram *Um Cão Andaluz* como

«uma multidão de imbecis que acham o filme belo e poético, quando ele é sobretudo um incitamento desesperado e apaixonado ao crime».

É uma questão que tem que ver com o niilismo – e «Anarchy in the UK» era, como os fãs gostavam de pensar, algo de certo modo diferente: uma travessura negativista. «“Anarchy in the UK” é uma declaração de auto-afirmação, de absoluta independência, de faz-tu-mesmo», disse o empresário dos Sex Pistols, Malcolm McLaren, e, fosse o que fosse que isso queria dizer (faz tu mesmo o quê?), não era niilismo. O niilismo é a crença no nada e o desejo de se tornar nada: o esquecimento é a sua paixão soberana. A sua melhor representação encontra-se em *Tulsa*, de Larry Clark — o seu memorial fotográfico da juventude dos anos 60, que se injectava até à morte com *speeds* em vez de se tornar aquilo que já parecia ser: uma versão local de Charley Starkweather e Caril Fugate. O niilismo pode achar expressão na arte, mas nunca satisfação. «Isto não é uma peça de teatro, Larry», disse-lhe um seu amigo das seringas depois de ele lhe ter tirado uma série de fotografias. «Isto é a vida real, porra!» «Os outros não achavam que aquilo era uma peça», disse Clark, anos mais tarde, «mas eu sim» — mesmo que ele próprio tenha entrado na peça, usando um temporizador para fotografar o sangue a escorrer-lhe pelo braço.

O niilismo significa fechar o mundo em redor do seu impulso de autodestruição; a negação é o acto que torna evidente para todos que o mundo não é o que parece — mas só quando esse acto está implicitamente consumado é que deixa aberta a possibilidade de o mundo poder não ser nada; só então o niilismo, como a criatividade, vem ocupar uma terra subitamente de ninguém. O niilista, independentemente do número de pessoas que possa ou não matar, é sempre um solipsista: ninguém existe a não ser o actor, e só os motivos do actor são reais. Quando o niilista puxa o gatilho, abre o gás, atea o fogo ou espeta a veia, o mundo acaba. A negação é sempre política: supõe a existência dos outros, chama-os à existência. Apesar disso, os instrumentos que o negativista parece ser forçado a usar — violência real ou simbólica, blasfémia, dissipação, desdém, provocação — confundem-se com os do niilista. Como negação, «Anarchy in the UK» pôde ser racionalmente traduzida em entrevistas: pretendendo provar que o mundo não é o que parece, o negativista reconhece que, para os outros, o mundo é o que parece. Mas na altura em que saiu «Holidays in the Sun», o quarto e último *single* dos Sex Pistols, editado em Outubro de 1977, quase um ano depois de «Anarchy in the UK», já nenhuma tradução racional se propunha, nem era possível.

POR ESSA ALTURA

Por essa altura, incontáveis novos grupos erguiam a voz em público, lançando exigências impossíveis, e os Sex Pistols eram banidos por todo o Reino Unido. Agitando a hipócrita bandeira da decência pública, quando não da segurança pública, as autoridades locais cancelavam-lhes os concertos; as grandes lojas recusavam-lhes os discos. Tendo retirado do mercado «Anarchy in the UK» precisamente quando o disco estava a conseguir chegar ao seu público, a EMI, a primeira editora dos Sex Pistols, rompeu com eles logo após o célebre «foda-se» televisivo que fez ganhar o dia a Declan MacManus, recolheu todos os discos e mandou-os destruir. Trabalhadores muito patrióticos recusaram sequer manusear «God Save the Queen», o *single* seguinte, um tumulto de três minutos contra o jubileu de prata da rainha Isabel II; a A&M, a segunda editora da banda, destruiu as poucas cópias que chegou a produzir. Finalmente editado pela Virgin, a sua terceira editora, «God Save the Queen» foi retirado das listas de discos da BBC e aparecia no primeiro lugar dos mais vendidos como um espaço em branco, bizarra situação em que o disco mais popular do país se havia tornado contrabando. A imprensa, para vender jornais, fabricou um pânico moral, mas o pânico depressa pareceu bem real: os Sex Pistols foram denunciados no Parlamento como uma ameaça ao modo de vida britânico, como fascistas pelos socialistas, como comunistas pelos fascistas. Johnny Rotten foi apanhado na rua e ferido com uma lâmina de barbear; outro membro da banda, atirado ao chão e sovado com uma barra de ferro.

O próprio grupo se havia tornado contrabando. Em finais de 1975, quando os Sex Pistols surgiram, invadindo um concerto e fingindo ser a banda de abertura, a electricidade foi desligada passados dez minutos; agora, para actuarem em público, eram obrigados a aparecer de surpresa e com um nome falso. Esse mesmo vazio do território que abriram — a multiplicação de novas vozes dos de baixo, a intensificação das injúrias dos de cima, ambos os lados lutando pela posse desse território à mercê — levou-os à autodestruição, em direcção ao silêncio de todo o ruído niilista.

Sempre lá esteve — a possibilidade, uma das velas que se abrem numa rua de liberdade. Porque havia um buraco negro na música dos Sex Pistols, uma obstinada avidez da destruição de valores com os quais ninguém se sentia à vontade; talvez por isso Johnny Rotten tenha sido o único cantor verdadeiramente aterrador que o *rock 'n' roll* alguma vez conheceu. Este terror viria ainda a ser afirmado de outro modo: certamente ninguém viu ainda tudo

o que há para ver em «Holidays in the Sun», e provavelmente nunca ninguém há-de ver.

Começaram como que em busca de um projecto: em «Anarchy in the UK» tinham amaldiçoado o presente e em «God Save the Queen» amaldiçoaram o passado com uma praga tão violenta que levou consigo o futuro: «NO FUTURE» —

NÃO HÁ FUTURO / NÃO HÁ
FUTURO / NÃO HÁ FUTURO
PARA TI / NÃO HÁ FUTURO /
NÃO HÁ FUTURO / NÃO HÁ
FUTURO / NÃO HÁ FUTURO
PARA MIM

NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE FOR YOU
NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE
NO FUTURE FOR ME

— assim dizia o mordaz refrão com que a canção terminava. «No future in England's dah-rrreeming!» [«Não há futuro no sooo-nho inglês!»]: o sonho inglês do seu glorioso passado, representado pela rainha, a «idiota» e principal atracção turística da nação, pilar de uma economia baseada em nada, uma espécie de bálsamo para a comichão-fantasma do Império amputado da Inglaterra. «Somos o futuro», gritava Johnny Rotten, parecendo mais do que nunca um criminoso, um doente mental fugido do hospício, um troglodita, «o vosso futuro». Considerados na imprensa precursores de um novo movimento juvenil, os Sex Pistols negaram-no com «God Save the Queen»; qualquer movimento juvenil se apresenta fazendo um empréstimo ao futuro e tentando antecipar os dividendos, mas quando não há futuro todos os empréstimos são cancelados.

Os Sex Pistols pretendiam mais do que uma entrada na nova edição revista de uma enciclopédia de sociologia sobre as subculturas juvenis na Grã-Bretanha do pós-guerra — que «mais» era esse, talvez o possamos conhecer num fragmento que constituía parte da colagem da contracapa do primeiro disco dos Clash, «White Riot»/«1977»: «O facto de haver, possivelmente, alguma tensão na sociedade, quando uma acentuada pressão leva a indústria a um impasse e a barricadas nas ruas, alguns anos depois de os liberais terem rejeitado o conceito como “romantismo datado”», escreve alguém por identificar num tempo também por identificar, «levou os jornalistas a inventar a teoria de que se trata de um choque de gerações. A juventude não é, afinal, uma condição permanente, e o choque de gerações não é nada de tão crucialmente perigoso para a arte da governação como seria o choque entre governantes e governados». E talvez tenha sido isso que

os Sex Pistols procuravam: um choque entre governantes e governados. Como banda número dois da cena *punk* de Londres, o projecto *pop* dos Clash foi sempre o de dar sentido aos enigmas dos Sex Pistols, e isso fazia todo o sentido – exceptuando o facto de uma única audição de «God Save the Queen» dissolver imediatamente qualquer sentido que pudesse haver.

A tísica aversão na voz de Johnny Rotten («We love our Queen / We mean it, man / God *save*» [Amamos a nossa Rainha / Gostamos dela a valer / Deus *salve*] – era assim mesmo que terminava) e a funda intransigência da sua música eram tão fortes que transformavam a intransigência num novo valor que tudo justificava e tudo abarcava: como som, «God Save the Queen» propunha exigências que nenhum governo podia alguma vez satisfazer. «God *save*» – a entoação significava que salvação era coisa que não existia. Um golpe de guitarra partia ao meio a canção e quem a ouvia.

O que restou depois? Talvez só o folclore: com «Pretty Vacant», o seu terceiro *single*, os Sex Pistols desenterraram, dos túmulos onde elas repousavam, as ideias dos lolardos, autores da antiga heresia britânica segundo a qual o trabalho era equivalente do pecado, rejeitando ambos. O trabalho, rezava a Bíblia, era o castigo de Deus pelo pecado original, mas não era essa a bíblia dos lolardos. Afirmavam que Deus era perfeito e que, sendo os homens e as mulheres criações de Deus, eram também eles perfeitos e não podiam pecar – salvo contra a sua natureza, pelo trabalho, pela rendição da liberdade atribuída por Deus à força dos poderosos e à mentira que diz que o mundo foi feito para outra coisa que não o puro prazer de cada um. Era um credo perigoso no século XIV e uma ideia estranha numa canção *pop* do século XX, mas ali estava ela de novo. Quem sabia de que desejos esquecidos seria ela porta-voz?

«Não imaginávamos que as coisas fossem alastrar daquela maneira», disse Bernard Rhodes, um dos co-conspiradores de Malcolm McLaren na loja Sex, em 1975, e mais tarde empresário dos Clash. «Não havia um manifesto. Não nos guiávamos por nenhum livro, mas aguardávamos... Estava a pensar na importância que teve para mim “Reet Petite”, de Jackie Wilson, o primeiro disco que comprei. Eu não precisava que alguém me dissesse o que era aquilo. Eu sabia o que era... Em 1975 estava a ouvir na rádio um especialista qualquer a debitar sobre o que podia acontecer se as coisas continuassem assim, que em 1979 haveria oitocentos mil desempregados, enquanto outro tipo dizia que se isso acontecesse seria o caos, seria mesmo – a anarquia na rua. Era *essa* a origem do *punk*. Sabíamos *isso*.»