

## REPENSAR A CULTURA DIY NUM CONTEXTO PÓS-INDUSTRIAL E GLOBAL

### RETHINKING DIY CULTURE IN A POST-INDUSTRIAL AND GLOBAL CONTEXT

### REPENSER LA CULTURE DIY DANS UN CONTEXTE POST-INDUSTRIEL ET MONDIAL

### REPENSAR LA CULTURA DIY EN UN CONTEXTO POSTINDUSTRIAL Y GLOBAL

#### Andy Bennett

Griffith University, School of Humanities, Languages and Social Science, Griffith Centre for Cultural Research, Instituto de Sociologia, Brisbane, Queensland, Australia

#### Paula Guerra

Universidade do Porto, Faculdade de Letras e Instituto de Sociologia, CITCEM, CEGOT, Dinâmia'CET, Griffith Centre for Cultural Research, Porto, Portugal

#### Tradução Ana Oliveira

DINAMIA'CET - Instituto Universitário de Lisboa, Instituto de Sociologia da Universidade do Porto, Lisboa e Porto, Portugal

**RESUMO:** A partir de meados da década de 1970, a noção de cultura *do-it-yourself* (DIY) evoluiu de um *ethos* de resistência à indústria da música *mainstream*, centrado no *punk*, para uma estética mais amplamente endossada que sustenta uma vasta esfera de produção cultural alternativa. Embora não evitando preocupações contra-hegemónicas, esta transformação do DIY no que razoavelmente se poderia chamar uma "cultura alternativa" global também o viu evoluir para um nível de profissionalismo que visa assegurar a sustentabilidade cultural e, sempre que possível, económica. Este artigo examina a longevidade da estética cultural DIY e a sua evolução num contexto global, considerando como esse crescimento exponencial nas práticas DIY coloca novas questões sobre a natureza e prevalência da estética DIY, interrogando se é necessário reposicioná-la como um aspeto cada vez mais central da vida urbana contemporânea.

**Palavras-chave:** cultura DIY, produção cultural alternativa, carreiras DIY.

**ABSTRACT:** From a point during the mid-1970s, the notion of do-it-yourself (DIY) culture has developed from a punk-focused ethos of resistance to the mainstream music industry into a more widely endorsed aesthetic underpinning a broad sphere of alternative cultural production. While by no means eschewing anti-hegemonic concerns, this transformation of DIY into what might reasonably be termed a global 'alternative culture' has also seen it evolve to a level of professionalism that is aimed towards ensuring aesthetic and, where possible, economic sustainability. This article examines the longevity of the DIY cultural aesthetic and its evolution in a global context, considering how such exponential growth in DIY practices presents new questions about the nature and prevalence of the DIY aesthetic and whether we need to reposition it as an increasingly pivotal aspect of contemporary urban life.

**Keywords:** DIY culture, alternative culture production, DIY careers.

**RÉSUMÉ:** Depuis le milieu des années 1970, la notion de culture *do-it-yourself* (DIY) est passée d'une éthique de résistance à l'industrie musicale dominante, centrée sur le *punk*, à une esthétique plus largement approuvée qui sous-tend une vaste sphère de production culturelle alternative. Sans éviter les préoccupations contre-hégémoniques, cette transformation du DIY en ce que l'on pourrait raisonnablement appeler une "culture alternative" mondiale l'a également vu évoluer vers un niveau de professionnalisme visant à assurer la durabilité culturelle et, si possible, économique. Cet article examine la longévité de l'esthétique culturelle DIY et son évolution dans un contexte mondial, en considérant comment cette croissance exponentielle des pratiques DIY pose de nouvelles questions sur la nature et la prévalence de l'esthétique DIY, en se demandant si elle doit être repositionnée comme un aspect de plus en plus central de la vie urbaine contemporaine.

**Mots-clés:** culture DIY, production de culture alternative, carrières DIY.

**RESUMEN:** Desde mediados de la década de 1970, la noción de la cultura del "hágalo usted mismo" (DIY, por sus siglas en inglés) evolucionó desde un *ethos* centrado en el *punk* de resistencia a la industria musical dominante hasta una estética más ampliamente respaldada que sustenta una amplia esfera de producción cultural alternativa. Aunque no evita las preocupaciones contrahegemónicas, esta transformación del DIY en lo que podría llamarse razonablemente una "cultura alternativa" global también la ha visto evolucionar hacia un nivel de profesionalidad que pretende garantizar la sostenibilidad cultural y, en la medida de lo posible, económica. Este artículo examina la longevidad de la estética cultural DIY y su evolución en un contexto global, considerando cómo este crecimiento exponencial de las prácticas DIY plantea nuevas preguntas sobre la naturaleza y la prevalencia de la estética DIY, cuestionando si necesita ser reposicionada como un aspecto cada vez más central de la vida urbana contemporánea.

**Palabras-clave:** cultura DIY, producción cultural alternativa, carreras DIY.

A partir de meados da década de 1970, a noção de cultura *do-it-yourself* (DIY) evoluiu de um *ethos* de resistência à indústria da música *mainstream*, centrado no *punk*, para uma estética mais amplamente endossada que sustenta uma vasta esfera de produção cultural alternativa (Bennett, 2018). Embora não evitando preocupações contra-hegemónicas, esta transformação do DIY no que razoavelmente se poderia chamar uma "cultura alternativa" global também o viu evoluir para um nível de profissionalismo que visa assegurar a sustentabilidade cultural e, sempre que possível, económica. Durante um período em que o próprio conceito de cultura é objeto de várias tentativas de hiper-comodificação, sob a bandeira cada vez mais ampla das "indústrias culturais" (Power & Scott, 2004), os muitos profissionais culturais que desejam permanecer independentes beneficiaram ao mesmo tempo da crescente ênfase, nos centros urbanos, na produção, desempenho e consumo culturais. De facto, esses profissionais são muitas vezes capazes de aperfeiçoar as competências criativas adquiridas enquanto participantes em cenas culturais *underground* e alternativas para a sua utilização em carreiras como empreendedores culturais DIY. Este artigo examina a longevidade da estética cultural DIY e a sua evolução num contexto global. Como o artigo irá ilustrar, a partir das suas raízes no movimento *punk*, o conceito DIY cresceu para abarcar um setor alternativo altamente complexo e vibrante de produção e consumo cultural a uma escala global. A secção final do artigo irá considerar como esse crescimento exponencial nas práticas DIY coloca novas questões sobre a natureza e prevalência da estética DIY, interrogando se é necessário reposicioná-la como um aspeto cada vez mais central da vida urbana contemporânea.

## **1. Cultura DIY num contexto histórico**

O termo "DIY" começou a ser ouvido pela primeira vez no início do século XX, quando foi utilizado e compreendido no contexto do melhoramento do lar (Gelber, 1997). Referindo-se à prática de criar, reparar e/ou modificar coisas sem recorrer a um especialista, o significado e a atualidade do DIY evoluíram gradualmente ao longo das décadas seguintes para abranger uma série de práticas culturais criativas. Como parte dessa evolução, o DIY assumiu uma ressonância crítica durante a década de 1950, com a Internacional Situacionista, movimento artístico e cultural que procurou satirizar e denunciar as contradições da sociedade capitalista consumista (Debord, 1992; Downes, 2007; Frith & Horne, 1987), através da criação de objetos artísticos contraculturais que contrariavam as representações culturais dominantes e utilizavam novas formas de comunicação, tais como manifestos, *fanzines* e outros, para despertar um sentimento de que a *orden des choses* (sistema) poderia ser mudada. Além disso, as reivindicações do movimento Situacionista estenderam-se à utilização dos símbolos e formas do *status quo* como meio de resistência simbólica e ideológica. Muito devido ao movimento Dadaísta do início do século XX, a Internacional Situacionista apropriou-se de imagens e objetos quotidianos,

reposicionando-os em novos contextos que lhes retiraram o seu significado original de formas que serviam para questionar, tanto a natureza da natureza da arte, como o estado da sociedade em geral.

Vinte anos mais tarde, o *ethos* DIY do movimento Situacionista foi dramaticamente ressuscitado no *punk*, uma cena que reuniu sensibilidades juvenis e compreensões estéticas de música e estilo num período crítico de crise socioeconómica (Hebdige, 1979). Embora as suas origens tenham sido os Estados Unidos, em meados da década de 1970 (Laing, 1985; Lentini, 2003), a proeminência do *punk* como uma declaração de resistência entre jovens desamparados e desiludidos foi percebida vários anos depois, quando a música e a cultura *punk* foram experienciadas pelos primeiros públicos britânicos. Durante um período em que os salários estavam congelados, a queda das taxas comerciais e a estagnação económica, e o elevado desemprego - especialmente entre os jovens -, fez-se sentir o descontentamento crescente de várias camadas da sociedade. Nesse contexto, o *punk* tornou-se uma plataforma espetacular, tanto no sentido visual, como sonoro, para a raiva e a insatisfação da juventude, ao mesmo tempo em que atua como um veículo relutante de medo e pânico moral (Holtzman, Hughes & Van Meter, 2007). O que também tornava o *punk* atraente para os músicos e para o público era o seu carácter DIY. Enquanto os estilos musicais anteriores - nomeadamente o *skiffle* (Stratton, 2010) e o *rock'n'roll* (Bielby, 2004) - também mostraram um carácter DIY distinto, todo o *ethos* musical e cultural do *punk* foi fortemente investido com uma estética DIY forte e distintiva (McKay, 1998). Na época da chegada do *punk*, a indústria da música popular tinha crescido a um ponto em que a produção e distribuição da música popular eram fortemente reguladas e fortemente rotinizadas, com música criada em grande escala e calculada para atrair o público em massa. De uma perspectiva *punk*, a consequência de tal regulação foi que a música perdeu o contato com o seu público e, ao fazê-lo, também se despojou de valor - social, cultural e politicamente. A missão chave do *punk*, portanto, era reinvestir a música de uma estética mais parecida com o que era visto como a excitação dos anos do *rock'n'roll* e, ao mesmo tempo, reinstalar uma mensagem política (Laing, 1985).

Como a cena *punk* inicial dos anos 1970 se diversificou e deu origem a uma série de novas cenas musicais e estilísticas, incluindo o *anarcho punk* (Gosling, 2004), o *punk* gótico (Hodkinson, 2002) e o *hardcore* (Driver, 2011), os princípios do DIY que tinham estado no centro do *punk* continuaram a refletir-se na forma como estes novos estilos foram criados, executados e consumidos. Embora, num contexto *mainstream*, o *pop* e o *rock* tenham sido reintegrados como formas dominantes de entretenimento musical ao vivo e gravado - sobretudo devido ao surgimento da MTV (Kaplan, 1987) e à crescente proeminência de megaeventos de música ao vivo como o Live Aid (Garofalo, 1992) - a divisão do mundo da música pelo *punk* continuou a manifestar-se sob a forma de redes alternativas de produção, performance e consumo de música,

que caracterizaram uma proliferação de cenas locais, translocais e, a partir de meados dos anos 1990, virtuais (Peterson e Bennett, 2004). De facto, para além de dar origem a uma série de subgéneros de *punk*, diretamente relacionados, seria também preciso dizer que, desde os anos 1970, a estética DIY do início da cena *punk* tornou-se uma fonte chave de influência e inspiração para uma gama sucessiva de géneros, entre eles o *rap* (Rose, 1994), o *indie* (Bannister, 2006) e a música de dança (Thornton, 1995).

## 2. DIY e cultura “alternativa” global

Durante o período em que estes géneros *pós-punk* surgiram, a desindustrialização no Norte Global contribuiu ainda mais para a prevalência de discursos DIY na música e práticas culturais associadas. Num estudo sobre a cena musical local de Liverpool, realizado em meados da década de 1980, Cohen (1991: 2) observa como,

numa cidade onde a atitude de muitos jovens era a de que tanto se podia pegar numa guitarra como fazer exames, uma vez que as hipóteses de encontrar uma ocupação a tempo inteiro em resultado de qualquer uma das opções eram as mesmas, estar numa banda era uma forma de vida aceite e podia fornecer um meio para justificar a existência de uma pessoa.

Nas décadas seguintes à publicação do estudo de Cohen, o cenário socioeconómico que ela descreve em relação a Liverpool tornou-se mais comum, não apenas no Reino Unido, mas num sentido global mais amplo. Da mesma forma, a facilidade com que os jovens, e na verdade as gerações posteriores, podem ver a música e outras práticas criativas como ocupações viáveis também evoluiu globalmente, muitas vezes em conjunto com um código de política e prática cultural DIY fortemente articulado. Esta evolução da cultura DIY num sentido global mais amplo é extremamente significativa, sobretudo devido à demonstração do DIY como uma linguagem de ação e intenção mais comumente adotada por um conjunto cada vez mais amplo de produtores culturais e seus públicos. Outrora utilizado como meio de denotar bolsas de resistência às formas tradicionais de música e à produção cultural, sobretudo num sentido localizado (por exemplo, McKay, 1998), o DIY tornou-se agora sinónimo de um *ethos* mais amplo de política de estilo de vida que une as pessoas em redes de produção cultural alternativa e translocal.

Embora o Norte Global tenha talvez liderado o processo em termos do estabelecimento das qualidades e parâmetros fundamentais das práticas culturais DIY, a prevalência das sensibilidades DIY não está de modo algum restrita a estas regiões do mundo. Pelo contrário, tal como estilos e cenas musicais como o *punk*, o *metal* e a música de dança encontraram o seu espaço em países do Sul Global, tal tem tido uma influência crítica na evolução da cultura DIY num contexto global mais amplo. Assim, tal como é agora legítimo falar de *punk*, *rap*, *indie* e vários outros géneros musicais e estilísticos enquanto formas globais de cultura (por exemplo, Nilan & Feixa, 2006), também é possível ver como a forte herança da cultura DIY,

entrelaçada com tais géneros, tem acompanhado a sua mobilidade global, encontrando uma voz em várias culturas locais em todo o mundo para produzir uma rica gama de cenas culturais DIY distintamente localizadas, mas ao mesmo tempo translocalmente ligadas.

No mesmo período, a rápida emergência da tecnologia digital criativa, embora não democratizando o processo de produção cultural num sentido universal, dadas as implicações de custo envolvidas na aquisição dessa tecnologia para uso pessoal, tornou mais fácil para um número crescente de pessoas - incluindo jovens - obter os meios para criar e divulgar os seus próprios produtos culturais, sejam eles música, literatura, arte, filme ou artefactos associados. Como tal sugere, o efeito combinado de tais mudanças socioeconómicas e tecnológicas tem ramificações significativas na posição e estatuto do DIY como discurso cultural e prática cultural na era pós-industrial. De facto, à semelhança dos músicos de Cohen (1991) em Liverpool, em meados da década de 1980, tal como a pós-industrialização lançou as bases para uma nova e aparentemente inabalável era do neoliberalismo, o que poderia legitimamente ser chamado de geração de risco global (Bennett, 2018) abraçou a criação musical e as práticas culturais criativas semelhantes como um modo de vida, frequentemente considerando-as como carreiras viáveis num contexto socioeconómico onde cada carreira pode parecer tão precária como a seguinte. Deste modo, à escala mundial, as sucessivas gerações de jovens estão a esforçar-se por trabalhar contra as potencialidades patológicas da deriva biográfica provocada pelo risco e pela incerteza, através da flexibilização das suas competências empreendedoras - musicais e extra-musicais - de uma forma orientada para a criação de carreiras DIY satisfatórias, ainda que nem sempre necessariamente economicamente gratificantes ou mesmo sustentáveis (Threadgold, 2018). Enquanto as indústrias culturais *mainstream*, que são também em grande parte produto da pós-industrialização, são impulsionadas principalmente por uma motivação de lucro, o mesmo não acontece com as práticas culturais DIY, que são frequentemente impulsionadas por motivos de gratificação criativa e estética (Ferreira, 2016).

### **3. Autoprodução artística e práticas culturais DIY**

Como indicado nas secções anteriores deste artigo, a noção de cultura DIY sofreu transformações significativas desde meados da década de 1970, primeiro quando suas associações com a juventude, música e estilo se manifestaram sob a forma do movimento *punk*. Nesta secção, iniciamos a tarefa de começar a delinear e definir um novo quadro de cultura e práticas culturais DIY que possa ser aplicado em contextos globais mais contemporâneos. Com base no trabalho etnográfico realizado pelos autores sobre a cena *punk* portuguesa, parece claro que se nos primeiros anos do *punk* o DIY foi um gesto relativamente espontâneo de resistência ao capitalismo, este evoluiu agora para uma compreensão essencialmente pré-digerida de que o *punk*, e por definição aquelas cenas musicais e culturais que vieram depois do *punk* e foram

inspiradas por ele, são vistas como símbolos. De facto, uma das conclusões fundamentais da nossa investigação é que, embora teoricamente rico, tal retrato da cultura DIY é também altamente compatível com a forma como os atores sociais se percebem reflexivamente e a sua relação intensa com as práticas quotidianas da cultura DIY. Assim, quando questionámos os nossos entrevistados sobre o carácter efetivo do DIY, estes apontaram inúmeros papéis, tarefas, funções e competências associados aos mecanismos de criação de significados, permitindo na prática que os participantes de diferentes cenas se vissem precisamente como participantes dessa cena de uma forma análoga às culturas *club* de Thornton (1995). No caso do trabalho de Thornton, e no nosso, um fio condutor é a forma como as competências adquiridas através da participação numa cena estão ligadas a artefactos e conhecimentos (implícitos e simbólicos) que são reconhecidos e estimados numa determinada cultura (Jensen, 2006).

A questão da autenticidade e a sua resposta/alternativa ao *mainstream* são configurações-chave no *ethos* DIY do *punk* português (Guerra, 2017; Silva & Guerra, 2015), como aliás são em inúmeras outras cenas culturais DIY em todo o mundo. Estas estratégias de autoprodução, baseadas em demonstrações de competências advindas da participação na cena, consolidaram-se nos últimos 30 anos, o que significa que dois terços dos entrevistados afirmam ter ou ter adquirido competências DIY através da participação em cenas locais de música *punk*, e que as redes de cooperação (Becker, 1982; Crossley, 2015) tiveram um papel fundamental na sua facilitação. Essencialmente, o que isto revela é a presença permanente de uma cena *underground* forte, sustentada pelo engajamento de jovens músicos e *gatekeepers*, amadores e profissionais, e por audiências profundamente leais. O *underground* - o termo que reúne noções de convivialidade juvenil, produção artística, desafio ao *mainstream*, performance ritual - é, em essência, uma rede criativa coletiva (Willis, 1977), que expressa a estética quotidiana em contextos de cultura juvenil. Diversas variáveis aparecem como cruciais para a nossa compreensão dessas realidades: trajetórias musicais (Finnegan, 2007: 297) ou o desenho inicial de carreiras de lazer (Blackman, 2005; MacDonald, 2011), como rotas de entrada para cenas locais de música *punk*, destacam-se como elementos críticos na compreensão das trajetórias individuais e coletivas dos atores sociais. Nesse sentido, os perfis de carreira mais comuns podem ser discutidos como combinações de papéis-chave na cena, como agente/promotor musical, incluindo uma ampla gama de perfis como fã, distribuidor, editor/músico, educador e assim por diante.

Os papéis e tarefas que estas cenas e percursos musicais implicam no *punk* português são marcados pela heterogeneidade e flexibilidade. O *ethos* DIY é representado como um ativo fortemente valorizado na prática de música amadora de base comunitária que anda de mãos dadas com o mundo *underground* (Guerra & Bennett, 2015; Guerra & Silva, 2015). O *underground* musical surge, assim, como uma

reivindicação dos jovens músicos para uma expressão artística única, ou uma experiência autêntica - não sem as suas contradições e ambiguidades internas - contra o mercado e as convenções musicais dominantes. É, no entanto, possível analisar este espaço como incluindo processos de socialização múltipla numa esfera social em que fatores de estratificação, como o capital de classe ou escolar, são jogados numa experimentação simbólica, abrindo a possibilidade de novas práticas e trajetórias culturais. Os circuitos de autoprodução musical constituem uma pluralidade de espaços socializadores, caracterizados por diversos códigos simbólicos de acordo com diferentes géneros musicais, culturas juvenis, origens sociais, contextos urbanos e aproximação aos meios profissionais, entre outros (ver Gelder & Thornton, 1997).

Como quadro geral a utilizar na abordagem desta questão, podemos olhar para a tese marxista autonomista do trabalho imaterial (Hardt & Negri, 2003; Negri, 2005) - ou seja, a noção imbricada no sistema do capital de trabalho criativo, afetivo e informativo, que se tem vindo a generalizar e a influenciar profundamente à medida que a socioeconomia pós-industrial evolui. Este tipo de conceito funciona na prática e, especificamente, no que os nossos entrevistados sentiram nas cenas musicais DIY, como um reordenamento ontológico dos princípios do trabalho e do jogo (Willis, 1977). Ao privilegiar a autonomia criativa, medindo o sucesso em termos de capital simbólico, como defende Moore (2004), e colocando ênfase no desafio e resistência institucional, este enfoque no trabalho imaterial serve as culturas DIY como uma medida alternativa e mais adequada do trabalho nelas contido. Como Dale (2008: 190) sugere, o desafio institucional da música independente foi parte de uma tentativa de "espalhar o poder, redistribuir o capital cultural e encorajar a auto-expressão". Um desses casos foi o da música *pop-punk* nos Estados Unidos, que, desde o início da década de 1990, se tornou associada a uma série de editoras e cenas locais DIY. Para Barrett (2013), o movimento *punk* nos Estados Unidos significa uma forma politizada de ação coletiva, abrangendo um complexo de contra-instituições, enquanto Dunn (2012) defende que "o *punk rock* deu início à revolução dos discos DIY", o que significa que as editoras *punk* independentes abriram um espaço de resistência à alienação da sociedade moderna.

Tudo isto, claro, levanta uma questão crítica: Dadas as formas cada vez mais complexas, localmente específicas, mas ligadas transnacionalmente, em que a cultura DIY tem evoluído desde os anos 1970, como podemos definir especificamente o que significa DIY, concretamente, num contexto contemporâneo? Alguns autores assinalam as ambiguidades, por vezes profundas, do ideal DIY, que só podem estar relacionadas com um código ético específico, subjacente a todos os movimentos, a favor da autonomia e independência face a sociedades conspícuas e orientadas para o consumo (Císar & Koubek, 2012; Gosling, 2004; O'Hara, 1999). Numa abordagem preliminar, o DIY pode significar a criação de uma alternativa simbólica através de um

espaço (físico ou metafórico) de auto-empoderamento, ajuda mútua e envolvimento social alternativo (Holtzman, Hughes & Van Meter, 2007). Alternativamente, e mais frequentemente no contexto português, tem significado práticas associativas e recreativas, organizadas pelos próprios participantes num processo de empoderamento que impacta o seu próprio projeto pessoal.

Mais do que tudo, o DIY serve como uma força contrária ao neoliberalismo. No entanto, esta é apenas uma parte da história. Devemos levar em conta várias questões que nos conectam a percursos alternativos de socialização; novas formas de educação e construção familiar; a rejeição de corporações, cadeias empresariais e multinacionais (Crossley, 2015; Haenfler, 2004, 2012, 2014; Heartfield, 2003; Moore, 2004; Ruggero, 2009); a ênfase em canais alternativos de comunicação e informação (Coopman, 2003; Dahlgren, 2007; Downing, 2001; Duncombe, 1997; McKay, 1996); a relação com estratégias de ação direta (Epstein, 1993); a produção de um sistema de vida alternativo (casas ocupadas, cooperativas) (Hemphill & Leskowitz, 2013); as práticas da cultura emancipatória DIY na aprendizagem com computadores e novas tecnologias (Kafai & Peppler, 2011); uma defesa da vida baseada em princípios ecológicos, incluindo jardinagem, *recycling* e reparação doméstica, música e reaproveitamento de alimentos desperdiçados (Kuhn, 2010; McKay, 1996); e a educação de adultos (Downes, 2007; Hemphill & Leskowitz, 2013).

Claramente, embora as práticas de produção cultural continuem a ser fundamentais para o *ethos* DIY, o que agora o distingue dos seus primeiros anos é uma filosofia de estilo de vida mais ampla e uma abordagem mais diversificada que se estende a uma série de atividades diárias. O conceito de estilo de vida foi originalmente aplicado na sociologia por Weber (1978) como um modo de considerar como aspetos do *status* social e da posição foram articulados através de exhibições de riqueza material e consumo conspícuo. O estilo de vida voltou a ficar na moda na sociologia durante o final do século XX, quando, na esteira da mudança cultural (Chaney, 1994), o significado do consumo cultural veio novamente à tona como um meio para explicar a base das identidades individuais e coletivas em contextos sociais da modernidade tardia. David Chaney é um ator-chave para este novo trabalho sociológico sobre o estilo de vida. A sua reconceptualização do estilo de vida num contexto contemporâneo é altamente instrutiva para a nossa compreensão de uma série de identidades e práticas culturais que caracterizam a sociedade moderna tardia, incluindo aquelas que sustentam a noção de cultura DIY. Nesse contexto, Chaney (1996) considera os estilos de vida como demonstrativos da crescente reflexividade exibida pelos indivíduos, tanto na prática, como na negociação da vida quotidiana. A chave para a interpretação do estilo de vida de Chaney é a sua distinção entre "estilos de vida" e "modos de vida" (1996: 97). Ele argumenta que os estilos de vida são "projetos criativos" que dependem de "demonstrações de competência do consumidor", enquanto os "modos de vida" são "tipicamente associados a uma

comunidade mais ou menos estável [e] exibidos em características como normas partilhadas, rituais, padrões de ordem social e provavelmente um dialeto distinto" (1996: 92).

Dados os resultados da nossa investigação sobre a cena *punk* portuguesa, parece claro que, embora os estilos de vida reflitam as novas tendências da sociedade - neste caso particular, em torno da aquisição de gostos musicais e da apropriação de recursos estilísticos associados, globalmente inscritos na cultura *punk* -, continuam a refletir aspetos mais antigos e mais consolidados das comunidades locais em que se formam. Assim, a língua e o conhecimento dos acontecimentos históricos mais recentes que ocorrem em Portugal têm influência na articulação do *punk* português, tal como as infraestruturas específicas, rígidas e flexíveis (Stahl, 2004), presentes em diferentes cidades do país. Estes aspetos da cultura local e vernácula fazem parte integrante do carácter do *punk* português, da sua prática cultural DIY e das formas como esta informa um leque mais alargado de sensibilidades do estilo de vida DIY. O mesmo se aplica aos *clusters* de práticas DIY noutras partes do mundo.

O facto de a cultura DIY poder ser descrita como um estilo de vida na forma apresentada acima é, em grande medida, devido a alguns dos outros fatores discutidos anteriormente neste artigo. Mais acentuadamente, talvez, a apropriação dos princípios e práticas DIY por parte de muitos indivíduos na modernidade tardia, revele a sua oposição - tanto pessoal como, em muitos casos, coletiva - ao domínio apertado do neoliberalismo num contexto global. Ao optar por um estilo de vida baseado na ideologia e na prática DIY, os indivíduos podem articular de forma mais incisiva o seu sentido de distância face às políticas institucionais e culturais da existência urbana neoliberal. À medida que os temas da cultura e da criatividade são sugados para discursos enquadrados em torno dos conceitos relacionados de "classe criativa" e de "cidade criativa" (Florida, 2005), adotando uma postura DIY que abrange aspetos do trabalho e do lazer, público e privado, os indivíduos criam e mantêm espaços habitáveis à margem dessa rápida transformação urbana.

Neste sentido, a cultura e as práticas DIY também significam novas formas vibrantes de sociabilidade. No final do século XIX, a escrita inovadora de Simmel (1950) sobre cidades e multidões urbanas apontava para o duplo efeito do anonimato como libertador e, ao mesmo tempo, expondo o desejo contínuo dos indivíduos por um sentido de comunidade e pertença. No final do século XX, uma série de teóricos, incluindo Slater (1997) e Maffesoli (1996), argumentaram que as comunidades na modernidade tardia eram muito mais propensas a serem construídas em torno de interesses comuns de lazer e consumo do que formas mais antigas de união baseadas em questões de classe, etnia, vizinhança e assim por diante. Como discutido anteriormente, com base nos resultados da nossa própria pesquisa sobre a cena *punk* em Portugal, argumentaríamos que os aspetos residuais da comunidade podem permanecer atuais, pelo menos em alguns contextos locais. No entanto, parece claro

que as formas contemporâneas de sociabilidade abarcam aspetos mais recentemente estabelecidos do lazer e do consumo. No entanto, tal como já foi referido neste artigo, com o desenvolvimento do risco e da desindustrialização, muitos recorrem agora a competências e práticas adquiridas fora do trabalho e da educação convencionais, e isto estende-se às competências adquiridas enquanto participantes em cenas musicais e outras formas de cultura alternativa. A aquisição de tais competências e a conversão dessas competências em formas mais sustentadas de prática e produção cultural sustentam as expressões contemporâneas DIY. Como tal, a cultura DIY também proporciona um espaço onde pessoas com gostos, perspetivas e experiências comuns se podem juntar e construir novas formas de comunidade, afirmando a sua solidariedade e distintividade no contexto urbano tardio e moderno.

#### **4. Conclusão**

Este artigo mapeou e explorou as origens e o desenvolvimento da cultura e das práticas DIY em relação à música e às formas culturais associadas. Começou por discutir o significado do DIY para a cultura *punk* em meados da década de 1970 e depois voltou a sua atenção para a forma como a adoção de uma forte estética DIY pelo *punk* iria tornar-se um modelo para vários estilos influenciados pelo *punk*, bem como para outros géneros como o *rap* e a música de dança. Considerou, então, como a difusão global das práticas culturais DIY, combinada com mudanças socioeconómicas significativas à escala global, deu origem a uma mudança concomitante no papel e significado do DIY como uma série de redes, translocalmente ligadas, que sustentam formas alternativas de produção cultural. A parte final do artigo passou, então, a considerar como, dado tal aprofundamento da estética DIY a um nível global, é agora possível mapear a cultura DIY não apenas em termos de formas de produção cultural, mas como base para projetos de estilo de vida, onde os indivíduos articulam um sentido de distância em relação a discursos mais *mainstream* e "oficiais" de transformação urbana sustentados pela política neoliberal. Tais articulações da prática cultural DIY também lançaram as sementes para novas formas de coesão comunitária, com o potencial para que estas sejam mantidas e desenvolvidas ao longo de um período de anos e através de gerações.

#### **REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS**

- Bannister, Matthew (2006). *White Boys, White Noise: Masculinities and 1980s Indie Guitar Rock*. Aldershot: Ashgate.
- Barrett, Dawson (2013). DIY democracy: The direct action politics of US punk collectives. *American Studies*, 52 (2): 23–42.
- Becker, Howard (1982). *Art Worlds*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bennett, Andy (2018). Conceptualising the relationship between youth, music and DIY careers: A critical overview. *Cultural Sociology*, doi:10.1177/1749975517750760.
- Bielby, William T. (2004). Rock in a hard place: Grassroots cultural production. *American Sociological Review*, 69 (1): 1–13.

- Blackman, Shane (2005). Youth subcultural theory: A critical engagement with the concept, its origins and politics, from the Chicago School to postmodernism. *Journal of Youth Studies*, 8 (1): 1–20.
- Chaney, David (1994). *The Cultural Turn: Scene Setting Essays on Contemporary Cultural History*. London: Routledge.
- Chaney, David (1996). *Lifestyles*. London: Routledge.
- Císar, Ondřej & Koubek, Martin (2012). Include 'em all? Culture, politics and a local hardcore/punk scene in the Czech Republic. *Poetics*, 40 (1): 1–21.
- Cohen, Sarah (1991). *Rock Culture in Liverpool: Popular Music in the Making*. Oxford: Clarendon Press.
- Coopman, Ted M. (2003). Alternative alternatives: Free media, dissent, and emergent activist networks. In Andy Opel & Donnaly Pompper (eds), *Representing Resistance: Media, Civil Disobedience, and the Global Justice Movement* (pp. 192-208). Westport, CT: Praeger.
- Crossley, Nick (2015). *Networks of Sound, Style and Subversion*. Manchester: Manchester University Press.
- Dahlgren, Peter (2007). Civic identity and net activism: The frame of radical democracy. In Lincoln Dahlberg & Eugenia Siapera (eds), *Radical Democracy and the Internet: Interrogating Theory and Practice* (pp. 55–72). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Dale, Pete (2008). 'It was easy, it was cheap, so what?' Reconsidering the DIY principle of punk and indie music. *Popular Music History*, 3 (2): 171–93.
- Debord, Guy (1992). *La Société du Spectacle (The Society of the Spectacle)*. Paris: Gallimard.
- Downes, Julia (2007). Riot grrrl: The legacy and contemporary landscape of DIY feminist cultural activism. In Nadine Monem (ed.), *Riot Grrrl: Revolution Girl Style Now!* (pp. 12–519). London: Black Dog.
- Downing, John D.H. (2001). *Radical Media: Rebellious Communication and Social Movements*. Thousand Oaks, CA: Sage.
- Driver, Christopher (2011). Embodying hardcore: Rethinking subcultural authenticities. *Journal of Youth Studies*, 14 (8): 975–90.
- Duncombe, Stephen (1997). *Notes from Underground: Zines and the Politics of Alternative Culture*. London: Verso.
- Dunn, Kevin (2012). 'If it ain't cheap, it ain't punk': Walter Benjamin's progressive cultural production and DIY punk record labels. *Journal of Popular Music Studies*, 24 (2): 217–37.
- Epstein, Barbara (1993). *Political Protest and Cultural Revolution: Nonviolent Direct Action in the 1970s and 1980s*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Ferreira, Vítor Sérgio (2016). Aesthetics of youth scenes: From arts of resistance to arts of existence. *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 24 (1): 66–81.
- Finnegan, Ruth (2007). *The Hidden Musicians. Music-Making in an English Town*. Middletown, CT: Wesleyan University Press.
- Florida, Richard (2005). *Cities and the Creative Class*. New York: Routledge.
- Frith, Simon & Horne, Howard (1987). *Art into Pop*. London: Methuen.
- Garofalo, Reebee (1992). Understanding mega-events: If we are the world then how do we change it? In Reebee Garofalo (ed.), *Rockin' the Boat: Mass Music and Mass Movements* (pp. 15–36). Boston, MA: Southend Press.
- Gelber, Steven M. (1997). Do-It-yourself: Constructing, repairing and maintaining domestic masculinity. *American Quarterly*, 49 (1): 66–112.
- Gelder, Ken & Thornton, Sarah (eds) (1997). *The Subcultures Reader*. London: Routledge.
- Gosling, Tim (2004). 'Not for sale': The underground network of anarcho-Punk. In Andy Bennett & Richard A. Peterson (eds), *Music Scenes: Local, Trans-local and Virtual* (pp. 168–83). Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Guerra, Paula (2017). Just can't go to sleep: DIY cultures and alternative economies from the perspective of social theory. *Portuguese Journal of Social Science*, 16 (3): 283–303.
- Guerra, Paula & Bennett, Andy (2015) 'Never mind the Pistols? The legacy and authenticity of the Sex Pistols in Portugal. *Popular Music and Society*, 38 (4): 500–21.
- Guerra, Paula & Silva, Augusto Santos (2015). Music and more than music: The approach to difference and identity in the Portuguese punk. *European Journal of Cultural Studies*, 18 (2): 207–23.
- Haenfler, Ross (2004). Rethinking subcultural resistance: Core values of the straight edge movement. *Journal of Contemporary Ethnography*, 33 (4): 406–36.
- Haenfler, Ross (2012). More than the Xs on my hands: Older straight edgers and the meaning of style. In Andy Bennett & Paul Hodkinson (eds), *Ageing and Youth Cultures: Music, Style and Identity* (pp. 9-23). Oxford: Berg.

- Haenfler, Ross (2014). *Subcultures: The Basics*. Abingdon: Routledge.
- Hardt, Michael & Negri, Antonio. (2003). *Labor of Dionysus: A Critique of the State-form*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Heartfield, James (2003). Capitalism and anti-capitalism. *Interventions*, 5 (2): 271–89.
- Hebdige, Dick (1979). *Subculture: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hemphill, David & Leskowitz, Shari (2013). DIY activists: Communities of practice, cultural dialogism, and radical knowledge sharing. *Adult Education Quarterly*, 63 (1): 57–77.
- Hodkinson, Paul (2002). *Goth: Identity, Style and Subculture*. Oxford: Berg.
- Holtzman, Ben, Hughes, Craig & Van Meter, Kevin (2007). Do it yourself ... and the movement beyond capitalism. In Stephen Shukaitis, David Graeber & Erika Biddle (eds), *Constituent Imagination: Militant Investigations, Collective Theorization* (pp. 44–61). Oakland, CA: AK Press.
- Jensen, Sune Qvotrup (2006). Rethinking subcultural capital. *Young: Nordic Journal of Youth Research*, 14 (3): 257–76.
- Kafai, Yasmin B. & Peppler, Kylie A (2011). Youth, technology and DIY: Developing participatory competencies in creative media production. *Review of Research in Education*, 35 (1): 89–119.
- Kaplan, E. Ann (1987). *Rocking Around the Clock: Music Television, Postmodernism and Consumer Culture*. London: Methuen.
- Kuhn, Gabriel (ed.) (2010). *Sober Living for the Revolution: Hardcore Punk, Straight Edge and Radical Politics*. Oakland, CA: PM Press.
- Laing, David (1985). *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Milton Keynes: Open University Press.
- Lentini, Pete (2003). Punk's origins: Anglo-American syncretism. *Journal of Intercultural Studies*, 24 (2): 153–74.
- MacDonald, Robert (2011). Youth transitions, unemployment and underemployment: *Plus ça change, plus c'est la même chose*. *Journal of Sociology*, 47 (4): 427–44.
- Maffesoli, Michel (1996). *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*, D. Smith trans. London: Sage.
- McKay, George (1996). *Senseless Acts of Beauty: Cultures of Resistance Since the Sixties*. London: Verso.
- McKay, George (1998). DIY culture: Notes towards an intro. In George McKay (ed.), *DIY Culture: Party and Protest in Nineties Britain* (pp. 2–43). London: Verso.
- Moore, Ryan (2004). Postmodernism and punk subculture: Cultures of authenticity and deconstruction. *The Communication Review*, 7 (3): 305–27.
- Negri, Antonio (2005). *The Politics of Subversion: A Manifesto for the Twenty-First Century*. Cambridge: Polity Press.
- Nilan, Pam & Feixa, Carles (eds) (2006). *Global Youth? Hybrid Identities, Plural Worlds*. London: Routledge.
- O'Hara, Craig (1999). *The Philosophy of Punk. More than Noise!* Oakland, CA: AK Press.
- Peterson, Richard A. & Bennett, Andy (2004). Introducing music scenes. In Andy Bennett and Richard A. Peterson (eds), *Music Scenes: Local, Translocal, and Virtual* (pp. 1–15). Nashville, TN: Vanderbilt University Press.
- Power, Dominic & Scott, Allen J (2004). *Cultural Industries and the Production of Culture*. London: Routledge.
- Rose, Trica (1994). *Black Noise: Rap Music and Black Culture in Contemporary America*. London: Wesleyan University Press.
- Ruggero, E. Colin (2009) *Radical green populism: Environmental values in DIY/punk communities*. MA thesis, University of Delaware.
- Silva, Augusto Santos & Guerra, Paula (2015). *As palavras do punk (The Words of Punk)*. Lisbon: Alêtheia.
- Simmel, Georg (1950). *The Sociology of Georg Simmel*. K.H. Wolf trans, ed. and introduction. New York: The Free Press.
- Slater, Don (1997). *Consumer Culture and Modernity*. Cambridge: Polity Press.
- Stahl, Geoff (2004) 'It's like Canada reduced': Setting the scene in Montreal. In Andy Bennett & Keith Kahn-Harris (eds), *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture* (pp. 51–64). London: Palgrave Macmillan.
- Stratton, Jon (2010). Skiffle, variety and Englishness. In Andy Bennett & Jon Stratton (eds), *Britpop and the English Music Tradition* (pp. 27–50). Aldershot: Ashgate.
- Thornton, Sarah (1995). *Club Cultures: Music, Media and Subcultural Capital*. Cambridge: Polity Press.

- Threadgold, Steven (2018). Creativity, precarity and illusive: DIY cultures and 'choosing poverty'. *Cultural Sociology*, doi:10.1177/1749975517722475
- Weber, Max (1978 [1919]). *Economy and Society: An Outline of Interpretive Sociology*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Willis, Paul (1977). *Learning to Labour: How Working Class Kids Get Working Class Jobs*. Farnborough: Saxon House.

**Andy Bennett.** Doutor em Sociologia. Professor de Sociologia Cultural na Griffith University em Queensland, Austrália, e investigador do Griffith Centre for Social and Cultural Research do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Membro da Associação Australiana de Sociologia (TASA) e da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular (IASPM). É associado do Centro de Sociologia Cultural da Universidade de Yale e associado do PopuLUs, o Centro de Estudos da Música Popular Mundial da Universidade de Leeds. Griffith University, 170 Kessels Road, Brisbane, Queensland, Austrália. E-mail: a.bennett@griffith.edu.au. ORCID: 0000-0003-4194-9741.

**Paula Guerra.** Doutora em Sociologia. Professora de Sociologia da Faculdade de Letras e Investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. Professora Adjunta no Griffith Center for Social and Cultural Studies na Austrália. Investigadora colaboradora no Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura, Espaço e Memória», no Centro de Estudos de Geografia e Ordenamento do Território e no DINÂMIA'CET-IUL - Centre for Socioeconomic Change and Territorial Studies, Portugal. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Via Panorâmica, s/n, 4150-564 Porto, Portugal. E-mail: pguerra@letras.up.pt. ORCID: 0000-0003-2377-8045.

**Ana Oliveira.** Doutora em Estudos Urbanos pelo Iscte – Instituto Universitário de Lisboa. Pesquisadora do DINÂMIA'CET-IUL - Centre for Socioeconomic Change and Territorial Studies e do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto. DINÂMIA'CET-Iscte, Ed. Iscte, Sala 2w4d, Av.<sup>a</sup> das Forças Armadas, 1649-026 Lisboa, Portugal. E-mail: ana.s.s.oliveira@gmail.com. ORCID: 0000-0003-4013-8584.

**Agradecimentos:** Este artigo decorre dos resultados gerados no âmbito do programa de investigação desenvolvido pelo projeto KISMIF - *Keep It Simple, Make It Fast! Prolegómenos e cenas punk, um caminho para a contemporaneidade portuguesa (1977-2012)* (PTDC/CS-SOC/118830/2010). Este projeto é financiado pelo FEDER através do Programa Operacional COMPETE da FCT, a Fundação para a Ciência e Tecnologia. É liderado pelo Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP) e desenvolvido em parceria com o Griffith Centre for Social and Cultural Research (GCSCR) e a Universidade de Lleida (UdL). São também participantes as seguintes instituições: Faculdade de Economia da Universidade do Porto (FEP), Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade do Porto (FPCEUP), Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra (FEUC), Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra (CES) e Bibliotecas Municipais de Lisboa (BLX). O projeto e os seus resultados podem ser consultados em <http://www.punk.pt>.

Receção: 10-09-2019

Aprovação: 10-01-2020

**Citação:**

Bennett, Andy & Guerra, Paula (2021). Repensar a cultura DIY num contexto pós-industrial e global. Tradução de Ana Oliveira. *Todas as Artes. Revista Luso-brasileira de Artes e Cultura*, 4(2), pp. 13-27. ISSN 2184-3805. DOI: 10.21747/21843805/tav4n2a1