



A TURNÊ CANCELADA DO DEAD KENNEDYS NO BRASIL: PUNK, NOSTALGIA E DRAMA SOCIAL

The Dead Kennedys canceled tour in Brazil: punk, nostalgia, and social drama

La gira cancelada de los Dead Kennedys en Brasil: punk, nostalgia y drama social

Caroline Govari

Doutora em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos
(Unisinos)
carolgovari@gmail.com

Thiago Pereira Alberto

Doutor em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF)
thiagopereiraalberto@gmail.com

Jonas Pilz

Doutorando em Comunicação pela Universidade Federal Fluminense (UFF)
jonaspilz@gmail.com

Resumo

Este artigo tem o objetivo de analisar a crise causada pelo pôster da turnê e o cancelamento dos shows em comemoração aos 40 anos do Dead Kennedys, que deveriam ter ocorrido no Brasil em abril de 2019. Com base na retromania proposta por Reynolds (2011), discutimos os possíveis efeitos colaterais relativos a reuniões de artistas, especialmente do gênero rock n' roll. Evidenciamos conflitos entre banda e público quanto a expectativas não cristalizadas de alinhamento políticos, no imaginário de um ethos roqueiro (PILZ; JANOTTI JUNIOR, ALBERTO, 2020). Como proposta metodológica, passamos pelos quatro estágios do drama social (TURNER, 1982), onde chegamos à conclusão de que a correlação entre revisão, relação e reação traz à tona reflexões sobre passado e presente, instaurando um acontecimento de possível incongruência expressiva e discursiva na história da banda e que, possivelmente, se cola definitivamente à sua biografia.

Palavras-chave: Dead Kennedys. Drama Social. Nostalgia.

Abstract

This paper aims to analyze the crisis generated by the poster of Dead Kennedys' 40th anniversary tour, and the subsequent cancellation of all concerts in Brazil, in April 2019. Based on what Reynolds (2011) defined as retromania, we discuss the possible side effects of artists' reunions, especially rock bands. Our main focus is on the conflict between the band and the audience regarding unsatisfied expectations of political agreement and the image of a



rock ethos (PILZ; JANOTTI JUNIOR, ALBERTO, 2020). Understanding this episode as a social drama (TURNER, 1982), our methodological proposal includes four chronological stages, from rupture to resolution. Our findings point to a correlation between revision, relation, and reaction, which brings back past events and feelings to the present time, and that even that late expressive incoherence may be included as a significant chapter of the band's history.

Keywords: Dead Kennedys. Social Drama. Nostalgia

Resumen

Este artículo tiene como objetivo analizar la crisis provocada por el póster de la gira de los 40 años de los Dead Kennedys, y la cancelación de los espectáculos en Brasil, que ocurrió en abril de 2019. Los conflictos entre el grupo y los fans brasileños se produjeron por el descontento de las expectativas acerca de un alineamiento político, esperado por el imaginario de un ethos rockero (PILZ; JANOTTI JUNIOR, ALBERTO, 2020). Nuestra metodología emplea las cuatro etapas del drama social (TURNER, 1982), y concluye que la correlación entre revisión, relación y reacción trae reflexiones acerca del pasado y del presente. Aunque tardío, el evento de incoherencia expresiva y discursiva se puede convertir en parte de la historia del grupo.

Palabras clave: Dead Kennedys. Drama Social. Nostalgia.

INTRODUÇÃO

Em abril de 2019, o pôster da turnê celebratória de 40 anos do Dead Kennedys no Brasil, prevista para o mês seguinte, teve significativo espalhamento (JENKINS; FORD; GREEN, 2013) nas plataformas de redes sociais. Na peça, do ilustrador brasileiro Cristiano Suarez, se vê uma família maquiada de palhaços, usando camisetas da seleção brasileira de futebol; os filhos empunham espingardas, e todos estão sorrindo. À frente deles, tanques de guerra e, ao fundo, uma favela em chamas. Há um balão onde uma das crianças diz: “I love the smell of poor dead in the morning¹” (FIG. 1).

¹ Tradução nossa: “Eu amo o cheiro de pobres mortos pela manhã”. A frase é uma referência intertextual a um diálogo do filme *Apocalypse Now!* (1978), de Francis Ford Coppola, onde um personagem, sobre o cenário de guerra no Vietnã, afirma: “eu amo o cheiro de napalm pela manhã”.

Figura 1: Cartaz da turnê brasileira do Dead Kennedys



Fonte: Instagram (reprodução)

A repercussão e compartilhamentos do pôster abarcou um público muito além de fãs do Dead Kennedys. Os signos da ilustração foram interpretados como uma alusão à parte da população brasileira que elegeu o atual presidente, sobretudo na visão de seus opositores. Se por um lado foi enaltecida por estes, por outro os perfis do grupo nas redes foram tomados de cobranças por um posicionamento a respeito desta arte. Diante da miscelânea, o Dead Kennedys alegou que não havia sido consultado sobre o material publicitário² e, em seguida, cancelou a turnê no país³ — frustrando a expectativa de fãs por endosso ao pôster, dada a vinculação da banda com a subcultura e gênero musical ao qual se filia⁴. A elaboração de que a postura do grupo foi inesperada, enquanto um capítulo discrepante de sua história, se explica também porque o punk rock — ao menos em porção significativa de sua fileira de artistas, álbuns e discursos — historicamente se construiu como expressão musical do anti-autoritarismo-sistêmico-fascista, estabelecendo uma espécie de incoerência neste certame⁵.

² <<https://tinyurl.com/ybgptabq>> Acesso em 25 jul 2021.

³ <<https://tinyurl.com/y9q2v9tm>> Acesso em 25 jul 2021.

⁴ <<https://tinyurl.com/yd7bko4h>> Acesso em 25 jul 2021.

⁵ Tal incômodo ganhou uma voz ilustre, quando ecoado pelo ex-vocalista Jello Biafra, fora do Dead Kennedys desde 1986: <<https://tinyurl.com/yceo43dq>> Acesso em 25 jul 2021.

Talvez seja necessário sublinhar algumas particularidades relativas ao punk dentro de um contexto nostálgico do rock, especialmente quanto a uma espécie de articulação canônica do gênero musical, que inspira um cenário que se complexifica. *A priori*, a própria urgência discursiva do punk, quando de sua eclosão, sinaliza seu presenteísmo: sob uma perspectiva geracional, o movimento se opôs frontalmente ao que entendiam como o passado (mesmo que recente) do rock ao antagonizar com o que chamavam de *dinossauros* — uma analogia referente tanto às dimensões grandiosas e corporativas de outros artistas (como os *prog-rockers*), quanto sinalizando o pertencimento destes à uma era já superada. A questão se tensiona com o processo de museificação do próprio punk, sublinhada nas tentativas de *revival* de bandas clássicas como o Sex Pistols e o próprio Dead Kennedys. Ao estarem disponíveis para uma visita nostálgica temporária, com turnês exibindo-os como uma relíquia valiosa do passado, de alguma maneira eles também se cobrem com o “aconchegante cobertor de aceitação e apreciação” (REYNOLDS, 2011, p. 7) do *rock clássico*. Ou seja, ao estabelecer performances baseadas em muito daquilo que se opuseram inicialmente (a tradição, a oportunidade de lucro de fácil, a iconoclastia), esses *dinossauros de moicano* particularizaram a relação entre punk e memória de maneira, no mínimo, contraditória. Um punk docilizado, que ajuda a apagar o gesto ameaçador e contestador que caracterizou o subgênero (ALBERTO E GUERRA, 2020) e o aproxima de seus objetos originários de crítica.

Um dos possíveis pontos focais da discussão reside aí: como uma banda batizada de Dead Kennedys, seminal do punk rock estadunidense, que faz dessa chancela uma maneira de capitalizar por meio de turnês evidentemente saudosistas (já que não se trata de um grupo em atividade plena ou recorrente), poderia se sentir tão melindrada ao ser anunciada com um pôster que provoca um presidente e seu eleitorado? Em função disso, propomos examinar um dos possíveis *efeitos colaterais* relativos ao contexto de reuniões artístico-musicais, sobretudo as situadas no rock, sublinhando crises que se estabelecem diante da recepção do público. A partir de noções como nostalgia, retromania (REYNOLDS, 2011), a crença em um *ethos* roqueiro (PILZ; JANOTTI JUNIOR; ALBERTO, 2020) dado à transgressividade (PILZ; ALBERTO, 2021) e tensionamentos possíveis reativos à coerência expressiva (GOFFMAN, 2009; PEREIRA DE SÁ; POLIVANOV, 2012) jogamos luz à percepção de um *passado idealizado vs um presente que não o cristaliza*, como uma chave de análise para pensarmos nas dimensões comunicacionais expostas no episódio Dead Kennedys.

Nessa direção, acionamos o que Koselleck (2006) situa como o espaço de experiência e o horizonte de expectativas para acompanhar algumas das implicações e tensionamentos relativos a essas reuniões nostálgicas e como elas são visibilizadas no ambiente das redes sociotécnicas contemporâneas. Especificamente, questionamos como convergem as expectativas nostálgicas a partir do seu não-atendimento simbólico e prático, na turnê anunciada e cancelada do Dead Kennedys, e os desdobramentos de agentes envolvidos nas disputas que se desencadearam.

Organizamos o artigo em três seções. Na primeira, tomamos a noção de *revisão*, pautados pela ideia da retromania como uma força central propulsora para a demanda nostálgica na cultura pop. Trata-se de um tipo de (re)arranjo que contextualiza o anseio pelos retornos, pelo consumo do que foi experienciado e, de certa maneira, dá a medida do que é desejado novamente (e talvez do que não é); tanto quando pensamos em audiências saudosas e ansiosas pelo rito do *comeback*, quanto na perspectiva do artista de retomar períodos de maior sucesso e prestígio, desativados, longínquos ou até mesmo antes inexistentes. Como no caso Dead Kennedys, o *revival* surge também como a celebração de uma *herança compartilhada* — no anseio de ser usufruída em comunhão —, o que nos leva, em um segundo momento: traçar possíveis apontamentos específicos em torno do rock diante deste cenário, sua *relação* com a política, a partir de seus imaginários solidificados por um *ethos* roqueiro com verniz transgressivo, que permeia determinados gêneros musicais. Por fim, examinamos tais conflitos decorrentes da *reação* do público, tendo como perspectivas *a)* a expectativa não atendida; *b)* o retorno de conflitos adormecidos e *c)* os desdobramentos específicos e imediatos na cena brasileira de uma turnê não acontecida, à luz de uma suposta incoerência expressiva da banda para com seu nome e gênero musical. Para tal, traçamos um percurso de análise baseado no *drama social*, proposto por Victor Turner (1982). Dentro das quatro fases que o modelo oferece, discorreremos da ruptura à tentativa de reintegração da banda, pensando possíveis enquadramentos e usos do método dentro do campo comunicacional.

1. REVISÃO: A RETROMANIA COMO BALIZA DO *PATHOS* NOSTÁLGICO

Um dos aspectos mais notáveis da música e da cultura pop contemporânea é a demanda por *revisões*⁶, termo que pensamos como um conjunto que envolve práticas, materiais, conteúdos e realizações, das mais diversas ordens e dimensões, balizadas pelo desejo — frequentemente tomado como uma expectativa de consumo, diante das lógicas do capitalismo tardio — de trazer novamente ao presente signos de mais ou menos importância do passado. O prefixo *re*, presente tanto no cognato anglo-saxão quanto em suas modulações greco-latinas como indicativo de volta a algo/alguém, direciona diversos outros termos relativos ao mesmo tipo de movimento (*revisão*, *reapresentação*, *reencenação*), que podem condicionar ou explicitar intencionalidades em uma mesma direção: a expressão nítida de um *pathos*⁷ nostálgico, um sensível social relativo às dimensões que a nostalgia ganha em nosso tecido social. A nostalgia opera como uma emoção histórica (BOYM, 2001), uma forma de expressão, notável, que condiciona dinâmicas comunicativas e interacionais, e se estabelece por meio de um repertório comum (da memória coletiva) ou singularizada (da memória individual).

Uma elaboração desta condição pode ser tomada na noção de *retromania* (REYNOLDS, 2011). Trata-se do explícito apego da cultura pop ao seu próprio passado e a constante auto referencialidade, bem como a volta de diversos elementos de décadas passadas ao presente; uma espécie de restauração histórica e historicizante relativa aos conteúdos, expressões e materiais da cultura pop alocadas a um contexto de *boom* da memória no tecido social (HUYSSSEN, 1996). É a expressão do *pathos* nostálgico de forma acelerada, na ideia de que vivemos um tempo de recordação total (HUYSSSEN, 1996), onde o pop e a memória são amplamente conectados com a velocidade midiática e tecnológica, satisfazendo o afeto saudosista particular para o consumo contemporâneo. Para além, apontam o vínculo ao passado como uma das condições imperativas do consumidor de música pop, onde o impulso retrô vetoriza certas obsessões da cultura contemporânea com comemorações, preservações e documentações disponíveis para resgate, e a ideia de herança e patrimonialização dos mais sortidos arranjos engendrados no balaio pop: músicas, filmes, moda etc.

⁶ Revisão, aqui, tem significado literal: relativa a rever algo determinado, a partir da ênfase desta ação no passado; ou seja, na necessidade ou desejo de pensar, falar, consumir algo novamente, atualizar algo que já foi feito.

⁷ *Pathos* é similar à noção de retórica aristotélica, ou seja, referente ao aspecto sentimental contido nos discursos sociais, tanto em relação ao seu conteúdo expedito, conjunto de símbolos que perfazem a mensagem, quanto na possibilidade de despertar sentimentos na recepção.

Diante deste cenário, pensamos na expressividade que a memória e a nostalgia ganham na tessitura do rock e alcançam vetores amplos e de diferentes magnitudes: é o que Bennett (2009) chama de *rock heritage* — instituições de consagração cultural (BORDIEU, 1996) que operam para um ambiente institucional altamente significativo na vetorização patrimonial do rock. Muito fundado na publicização dos arquivos como heranças do rock, forma-se uma conjuntura que atua como corpo de órgãos especializados em concessões de prestígio, capazes de reforçar o valor do rock dentro de nosso tecido social. Criam suas tessituras pelas instâncias de mídia (revistas, documentários etc.) ou de produção musical (relançamento de álbuns, turnês de retorno de bandas etc.) levando a um ciclo aparentemente infinito de avivamentos que não deixam a cultura rock apagar (ALBERTO; GUERRA, 2020).

A exibição destas coleções, irradiadas do *espírito original de uma época*, sob o signo da nostalgia, alcança diversas audiências, em amplo escopo etário. De certa maneira, estabelece entre si uma ideologia comum: a busca por artefatos carregados de *posteridade e historicidade*, referentes à forma como tais materiais são cuidadosamente preservados e apresentados de forma ordenada e carregam a “aura de uma era” (REYNOLDS, 2011, p. 15). Alcança dimensões tão diversas, em artistas, gêneros musicais, ícones de uma era específica, que se justifica pensar a nostalgia como um capital. Um capital buscado por ampla gama de artistas, cientes de que sua atuação também se relaciona com as propriedades inerentemente nostálgicas da música pop (FRITH, 1996), sua propensão para vincular indivíduos com seu passado e assim, os fundamentar emocionalmente ao presente (DENORA, 2000).

Portanto, a nostalgia é uma notável força propulsora para a demanda, por parte da audiência, desse tipo de arranjo⁸. A saudade e o contato com o passado é uma *commodity* valiosa na afetividade, na produção e na fruição do mercado musical contemporâneo: nostalgia musical vende, gera lucros e proporciona ganhos espessos para a música popular, como a recente turnê de Sandy & Junior ou filmes e turnê do Queen. O caso de reuniões de bandas nos parece emblemático. Houve um tempo em que ao encerrarem suas atividades conquistavam uma espécie de emanação histórica do período em que atuaram. Carregavam a posteridade (e com ela uma mitificação) como símbolo da derrota à inevitável passagem do tempo — e isso muitas vezes foi tido como uma virtude, um sinal de respeito à própria história e a memória de seus fãs. A constituição da aura a que Reynolds (2011) se refere diz

⁸ Esse panorama é constituído por meio de diversos elementos: desde a quantidade relevante de documentários em torno de certa historiografia pop, passando pela lógica fantasmagórica do *sampler* e dos *mash-ups*; alcança a reabilitação do vinil como mídia colecionável e se espelha nas reuniões — ou *revivals* — de bandas e canções.

respeito, em termos práticos, àquilo que os Beatles⁹ conquistaram em oposição aos Rolling Stones, o Clash ao Sex Pistols, os Smiths ao The Cure, o Nirvana ao Pearl Jam. Os primeiros encerraram suas atividades para nunca mais se oferecerem ao público em seu formato original ou clássico; assim, não apenas sua música, mas sua imagem e suas atitudes remetem continuamente a um passado perdido ou irreal. Em uma época caracterizada pelos regressos artísticos, suas separações e contínuas negativas de se reunir-se ajuda a convertê-los também em “um objeto absolutamente nostálgico, irrecuperável, perfeito para esta emoção contemporânea” (FERNANDEZ, 2014, p. 7). Os que ficam, e principalmente os que retornam, tem de lidar com uma série de questões: se tornam objeto de revisão, atravessada tanto pelo *pathos* nostálgico (ligada à ordem do afeto) quanto pelas expectativas de se cumprir demandas (atualização do discurso, coerência expressiva) de agora.

2. RELAÇÃO: AS DIMENSÕES POLÍTICAS DO DEAD KENNEDYS

Nesta direção, a reunião de grupos que interromperam suas atividades em períodos distintos e que recentemente retornaram à ativa se torna objeto de um fenômeno pautado pelas balizas da revisão e da reação, onde, no que concerne estes arranjos relacionados a bandas e público, parece se contrapor àquilo que Koselleck (2006) situa como o espaço de experiência e o horizonte de expectativas. Todos os *comebacks* vêm acompanhados também da herança do passado, ou seja, o lote de *experiências* relativas à atuação prévia de determinado grupo de rock, qualificada naquilo que podemos tomar como uma coerência expressiva e/ou artística. Esta questão é fundamental para modular o horizonte de *expectativas* da audiência — algo que parece se tornar ainda mais intenso quando se trata de *fandoms*, com certa cobrança regulada pelo capital cultural e afetivo que determinado artista inspira em seus admiradores —, mas que é imperativo no interesse de qualquer sujeito em tornar a consumir algo que há pouco *não existia mais*. Em 2019, aconteceu com o Dead Kennedys em sua turnê programada para o Brasil.

A banda começou suas atividades em 1978, em San Francisco (EUA). Tornou-se um dos mais importantes artistas de punk rock do país e um dos maiores veículos para a temática política nesta cena punk da *Bay Area* dos anos 70 e 80: seu nome é referente a uma das famílias mais tradicionais da política dos EUA, envolta em poder e tragédias. O maior

⁹ É preciso destacar a questão da morte de integrantes que simbolizavam fortemente suas respectivas bandas: John Lennon e os Beatles, Sid Vicious e o Sex Pistols, Kurt Cobain e Nirvana.

responsável por isso foi o vocalista e letrista Jello Biafra, um então estudante de governos latino-americanos da University of California, cujo interesse pela política ultrapassou as letras da banda (em canções como *Holiday In Cambodia*, *California Über Alles*, *Kill The Poor* etc.) e se materializou em sua candidatura para a prefeitura de San Francisco, ainda em 1979. Com propostas como obrigar todos os políticos a andarem de nariz de palhaço e o slogan de campanha “*Apocalypse Now!*”, Biafra ficou em quarto lugar no pleito, mobilizando mais de 6 mil eleitores na época.

A experiência promovida pelo Dead Kennedys em seu período de atuação foi intimamente relacionada a discursos e ações políticas, especificamente antagônicas ao capitalismo, neoliberalismo e conservadorismo. Por meio de sua performance musical, ao mesmo tempo em que avançava certos padrões do punk rock — mostrando um virtuosismo instrumental muito além dos poucos acordes eternizados na cartilha do gênero —, também exibiu o peso e a velocidade que os colocaram como pioneiros do hardcore. A grande marca expressiva do grupo, ainda assim, eram as letras de Biafra: irônicas e sarcásticas, fizeram dele uma espécie de comentarista político/social no mundo do rock.

Nesses termos, podemos pensar que Biafra e o Dead Kennedys se enquadram em um *ethos* roqueiro (PILZ; JANOTTI JUNIOR; ALBERTO, 2020) dado à transgressividade (PILZ; ALBERTO, 2021), uma assentamento da ideia da manifestação musical como pretensa desviante e opositora ao *establishment* e *status quo* — portanto, afeita a discursos anti-normativos e anti-sistêmicos na contramão de autoritarismos, chaveada nas discussões que aproximam o rock como o espaço da autenticidade e da fonte de resistência (FRITH, 1996; GROSSBERG, 1997). Apesar de também atrelado às estratégias do mercado, o imaginário do rock como contraventor neste mesmo sistema ainda possui alguma permanência, principalmente quando relacionado com seu espólio criativo e crítico. Devido a bandas como o Dead Kennedys, ou a cenas musicais como o punk rock, estabeleceu-se um imaginário do rock ligado a manifestações e atividades explicitamente políticas e/ou de cunho social.

Nesse sentido, a experiência proporcionada pelo Dead Kennedys em seu período inicial de atuação (entre 1978 e 1986), e especificamente na figura de Biafra, está adesivada à ideia de tonificar suas atitudes, seus discursos e sua música com discussões sobre política e comportamento, também a partir de ensaios do punk/rock a pretensões intelectuais, seja na sua proximidade com o segmento universitário ou na incorporação de filtros teóricos e agendas mais sofisticadas. Tanto à frente do grupo quanto após sua saída, Biafra se firmou como exemplar destas aproximações entre rock e ativismo político e/ou de independência,

tendo fundado sua própria gravadora (a Alternative Tentacles), satirizado ou criticando abertamente políticos (casos de Ronald Reagan em *We've Got a Bigger Problem Now*, e George W. Bush, em *That's Progress*), se posicionando contra a censura artística (fundando o *No More Censorship Defense Fund*), gravando discos de *spoken word* com forte teor político e frequentemente sendo acionado por diversos colegas (como Body Count) como ícone de integridade alternativa e/ou política, em participações especiais em discos ou eventos.

De alguma forma, o *ethos* roqueiro de Biafra, em sua dimensão política, também explica a separação da formação original da banda, que não suportou o débito financeiro de um processo realizado em 1986¹⁰ e, principalmente, suas negativas em se reunir posteriormente. Em 1998, Biafra foi processado pelos demais integrantes do grupo pela falta de pagamentos de direitos autorais relativos ao relançamento de canções do Dead Kennedys. O vocalista afirmou estar sofrendo uma retaliação por ter negado a licença da canção *Holiday In Cambodia*) para uso publicitário da marca de roupas Levi's, e seguiu acusando os ex-colegas de tentar capitalizar o espólio da banda de maneiras que considerava incoerentes com o conteúdo das canções.

Em 2001, os integrantes remanescentes do Dead Kennedys anunciaram uma reunião, primeiro com o nome DK Kennedys, e posteriormente assumindo o nome de batismo. Desde então, a banda vem utilizando uma série de outros vocalistas, também pela negativa de Biafra, que se opõe frontalmente à ideia, por meio de críticas públicas ao novo arranjo. Em 2018 ele recusou uma oferta, aceita pelos outros integrantes, feita pelo festival estadunidense Riot Fest. Talvez o melhor sumário da afirmação de Biafra em relação tanto às suas negativas quanto à nostalgia pelo grupo e pelo rock em geral esteja na canção *Those Dumb Punk Kids (Will Buy Anything)*, gravada com a banda Melvins em 2005, com versos que parecem diretamente endereçados a estas questões:

E olhe para todas essas putas reunidas pelas razões erradas/
Tocando somente músicas dos bons e velhos tempos/
Sobre como os velhos tempos eram ruins/
Então por que não a gente?/
Nós nem gostamos mais dessas coisas/
Mas olhe para todo esse dinheiro retrô/
Nós vamos processar o cara que escreveu essas canções/
Para que possamos vendê-las para comerciais/
Roubar o nome e pegar a estrada/
Destruindo tudo aquilo pelo qual a nossa banda lutou/
Nós não vamos ensaiar, vai soar pior/
Desenterre algum astro

¹⁰ Em junho de 1986, Biafra foi processado e levado ao tribunal por distribuir material ofensivo a menores no álbum *Frankenchrist*. A disputa, na realidade, não foi sequer por causa da música ou letras do disco, mas pelo pôster incluso no encarte; uma cópia da obra *Landscape XX (Penis Landscape)* de H.R. Giger. O Dead Kennedys se separou durante os julgamentos, em dezembro de 1986, devido ao aumento dos custos legais.

infantil/ Que nunca aprende as letras/ Hey, nós voltamos!/ Mostre o quanto você se importa/ A barraca de produtos é logo ali/ Compre!/ COMPRE!
(BIAFRA, 2005, tradução nossa).

A mensagem de Biafra parece expressar, a partir de seus tumultos com os integrantes do Dead Kennedys, um posicionamento ainda mais amplo: sua desconfiança em relação aos *revivals* de grupos de rock. Nos versos, ele enumera tanto as particularidades que romperam sua relação com os ex-parceiros (a venda das músicas para propagandas, o *roubo* do nome da banda) quanto a motivação estritamente monetária destes (re)arranjos. Sublinha o quanto a sede pelo dinheiro de uma algazarra nostálgica justifica uma possível *falta de respeito* e até mesmo de motivação em relação a rerepresentar o repertório do grupo para novas audiências. Quase uma década antes desta canção, Biafra já declarava ser frontalmente crítico em relação a elegias passadistas ao patrimônio ou às heranças do rock, especificamente do punk rock (FIG. 2):

Figura 2: Entrevista originalmente publicada no Search & Destroy #1-6: The complete Reprint, em 1996.

B: ~~Seis semanas antes.~~ Agora está envolvendo em pessoas que deveriam ser mais espertas classificando o que eles chamam de “punk velha guarda” (outro termo que eu odeio) como sendo uma espécie de nostalgia rosada de desenho animado sobre os “dias de ouro” dos alfinetes de segurança e caveiras e cabelos moicanos. Tentar reviver ou revender os bons velhos tempos quando todos nós cantávamos como os bons velhos tempos eram *ruins*. Há até bandas que se autodescrevem como sendo “retrô” que basicamente regravam músicas velhas, como uma banda que só toca as mais tocadas do rádio em um bar de esportes. Os punks deveriam ser melhor que isso. **Você não pode clonar o passado e esperar capturar a magia, muito menos a *rebelião*, do original.** Já vi capas de discos e logos de velhas bandas pichadas nas jaquetas de pessoas que não poderiam nunca ter ouvido falar delas. Queria saber do que eles acham que estão tentando fazer parte. Eu sei que é muita inocência, mas... *nostalgia punk*? Nunca imaginei que as pessoas fossem cair nessa, depois do tanto que a gente odiava toda aquela nostalgia dos anos 1950 Fonzie/Happy Days[®] que nos enfiavam nos anos 1970. Declaro guerra contra os Fonzies do punk rock! Saídas seguras e retrô são o *exato oposto* do que o punk queria dizer originalmente. Não vamos esquecer que o álbum que mais vendeu naqueles “dias de ouro” de 1978 era a trilha sonora de *Os Embalos de Sábado à Noite*, não os Pistols ou os Ramones. Sempre há novas cenas brotando que são tão puras e mágicas para seus inventores como o Mab e as festas na esquina da 8th com a Howard eram pra gente. Você só precisa ter curiosidade e cabeça aberta o suficiente para descobrir. Então um pouco disso vai se propagar. Um moleque de 15 anos pirando no Dead and Gone[®] na Gilman Street sente tanta energia quanto nós sentíamos há 20 anos. E por que não? Eu realmente ainda curto punk quando as pessoas têm a energia e colocam a sua própria marca e isso vira algo novo. Mas retrô é veneno.

Fonte: *Alguém come centopeias gigantes?* (VALE, 2015)

Na declaração ele parece também sugerir a clivagem entre os dois vetores sugeridos por Koselleck (2006), relativos à experiência e à expectativa e em como uma atuação prévia de uma determinada banda de rock (ou de um gênero, uma cena etc.), seu histórico expressivo, o enquadramento de seu discurso, as marcas de sua experiência, e como tudo isso se torna peça de debate quando retorna à superfície das importâncias atuais. Ou seja, como a expectativa, quando um artista/grupo, antes inativo, se dispõe como um novo acontecimento (tendo o *pathos* nostálgico como uma propulsão para esse retorno do passado) atua uma espécie de parâmetro para a atuação no presente. Nesse sentido, aportamos na perspectiva da coerência expressiva proposta por Goffman (2009), enquanto construtos dos sujeitos em sua autoapresentação; e, no caso de *sujeitos coletivos*, ou especificamente grupos como o Dead Kennedys, os imaginários criados pelo grupo ou delegados a ele, sobretudo aqueles com os quais a banda tenta(ria) se fazer reconhecer. Assim como estas posições não são estáticas, mas em constante negociação e sujeitas a *falhas*, a coerência expressiva é mais atrelada a um ideal do que uma concretude. É justamente nestas interrupções de uma pretensa estabilidade performática que Pereira de Sá e Polivanov (2012) propõem a ruptura de coerência expressiva; as singularidades percebidas como contrastantes nos construtos discursivos com certa perenidade — que cristalizam imaginários, *selves*, de indivíduos ou grupos — a partir das afetações que causam.

3. REAÇÃO: A CLIVAGEM ENTRE PASSADO E PRESENTE NO DRAMA SOCIAL DO DEAD KENNEDYS

Até aqui, nosso objetivo foi apresentar *a)* a implicação da nostalgia, como um passado idealizado, no *mercado dos revivals*, *b)* o imaginário do rock n' roll como um gênero musical opositor às grandes estruturas sociais (governos, corporações, culturas e políticas de exclusão), em especial o punk, que nutre uma relação quase simbiótica com a politização anti-sistêmica (ou mesmo apolitização) e *c)* o Dead Kennedys, como uma banda de punk rock que se insere neste mercado e neste imaginário, com suas próprias crises internas ou externas, adormecidas ou vigentes. Quando apontamos que a coerência expressiva é uma co-construção dos/entre os sujeitos, bem como suas rupturas, destacamos o caráter coletivo, subjetivo e dinâmico destas relações. Desta maneira, divulgação do cartaz da turnê de 40 anos do Dead

Kennedys no Brasil¹¹, no dia 22 de abril de 2019, primeiramente, *reforçou* a coerência expressiva do Dead Kennedys no que toca este espectro do rock como uma expressão artística e política.

Retomando as discussões realizadas por Polivanov et al (2018) e Pilz, Janotti Junior e Alberto (2020), no que tange as rupturas de coerência expressiva situadas na música e no rock, propomos uma abordagem analítica a partir dos *dramas sociais* formulados por Turner (1982). Acionamos Turner pelo objetivo deste em oferecer uma sistematização para compreender estes processos sociais em que a vivência dos sujeitos em um grupo social passa por uma “ação reparadora” (DAWSEY, 2007, p. 541). Por drama social, o autor contempla os desarranjos oriundos da complexidade de uma sociedade, como “unidades de processo anarmônico ou desarmônico que surgem em situações de conflito” (TURNER, 2008, p. 33). Turner é atento às transformações cotidianas, perceptíveis, em grupos sociais, com caráter público, e apresenta uma proposta generalista para observar situações de conflito social. A partir das quatro fases do drama social identificadas por Turner — ruptura social, crise, ação de reparação e reintegração —, mais do que alinhar a *treta* (PEREIRA DE SÁ, 2019) do Dead Kennedys nas classificações do autor, nosso objetivo é apontar para oportunidades e limitações do método quando apropriado a essa estirpe de confrontos na ambiência digital. Embora Turner delinear certas hierarquias no drama social, nosso ponto de observação partirá da delimitação daqueles agentes que consideramos em conflito particular e, com uma certa hierarquia no episódio, desde o início: o Dead Kennedys, a produtora EV7 Live, responsável pela turnê da banda no país, o artista Cristiano Suarez e o ex-vocalista Jello Biafra.

O primeiro estágio do drama social, a *ruptura social*, corresponde aqui à quebra da expectativa em torno do Dead Kennedys. Poucas horas após a publicação do pôster nos perfis e páginas da banda, da produtora e do artista, houve intenso apoio, críticas e solicitações de manifestação do grupo. Diante disso, a banda apagou a publicação e divulgou um comunicado (FIG. 3):

¹¹ As apresentações aconteceriam em maio, nos dias 23, 25, 26 e 28; no Rio de Janeiro, em São Paulo, Brasília e Belo Horizonte, respectivamente.

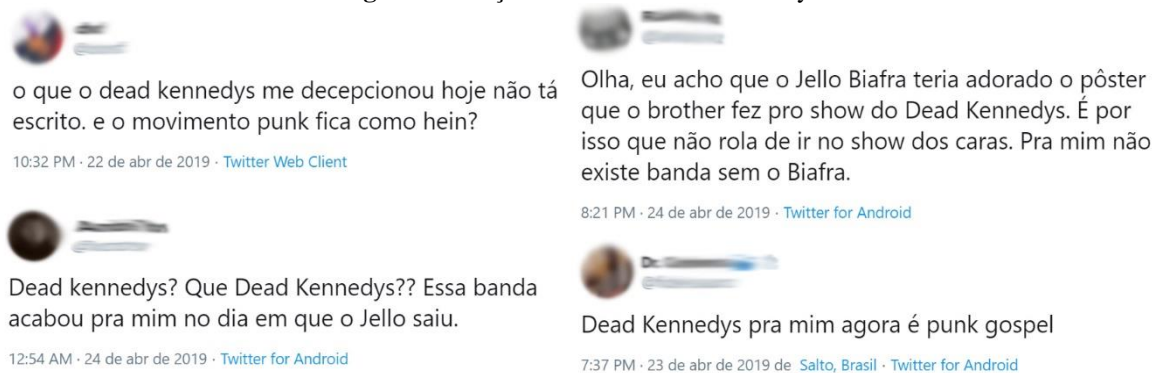
Figura 3: Comunicado da banda após polêmica com o cartaz



Fonte: Facebook (reprodução)

Se Turner propõe sua pesquisa a partir de um grupo social próximo geograficamente, o povo Ndembu da Zâmbia, com vínculos e laços sociais/familiares, aqui a ruptura parte de fenômeno próximo ao *colapso de contextos* (MAHRWICK; boyd, 2010) nas ambiências de conversação em rede, centralizadas nos interesses da banda. Ou seja, um agrupamento efêmero se formou em torno de questionar e criticar o grupo pelo cartaz. O autor comenta que a “ruptura é sinalizada pelo rompimento público e evidente” (TURNER, 2008, p. 33), o que neste caso corresponde ao seu *teor midiático*. Destacamos ainda a retomada de antigas rusgas do Dead Kennedys, como a saída de Biafra sendo decretada como *fim do grupo* ou de suas ligações com o ideário de sua expressão com o punk rock (FIG. 4).

Figura 4: Reações de fãs do Dead Kennedys



Fonte: Amostra elaborada pelos autores

A *crise*, que para Turner é quando a fissura se amplia e desenvolve, corresponde ao gradativo alastramento do ponto de ruptura, onde a multiplicidade semântica não mais permite que se retorne a um ponto inicial em que esta não existia. Aqui, as relações sociais já passariam a reconfigurar-se de acordo com recepções, reações e interpretações iniciais sobre o evento de desestabilização — a ruptura pode ser encarada como uma fagulha de chama, enquanto a crise seria a fogueira. Nesse sentido, a crise não se instala apenas com o espalhamento do cartaz, mas com as reações iniciais *a)* do Dead Kennedys em negar a aprovação da arte e sua divulgação e *b)* da produtora em relativizar os significados que estavam sendo atribuídos¹². A crise, no sentido de disputas e negociações, também se alinha com este momento de *ápice das controvérsias*, sem posicionamentos mais definitivos. Além disso, Cristiano Suarez, que também apagou a publicação do cartaz, apresentou uma nota — acompanhada de capturas de tela com conversações entre ele e a banda — assegurando que o grupo tinha conhecimento e que aprovou a arte¹³. O artista ainda afirmou que passou a receber ameaças por conta do pôster e do restante de sua obra — que, em seu perfil no Instagram¹⁴, é notório por um viés de crítica política. Em apoio a Cristiano, bandas brasileiras publicaram a arte trocando o nome do Dead Kennedys pelo seu, e no lugar de “a celebration of 40 years of Dead Kennedys in Brazil” adaptaram para “a celebration of nothing in Brazil”¹⁵ (FIG. 5).

Figura 5: Cartazes de bandas brasileiras



Fonte: Amostra elaborada pelos autores

¹² Em entrevista para o G1, o proprietário da EV7 Live alegou que “algumas associações que estão sendo feitas pelo público não foram pensadas na concepção da arte” (...) “o palhaço que aparece no pôster é uma referência a uma música da banda, 'Rambozo the clown'. É um personagem da história das músicas da banda, não tem nenhuma segunda intenção com alguma figura da política brasileira”.

¹³ <<https://tinyurl.com/yawcmr8h>> Acesso em 25 jul 2021.

¹⁴ <<https://www.instagram.com/cristianossuarez>> Acesso em 25 jul 2021.

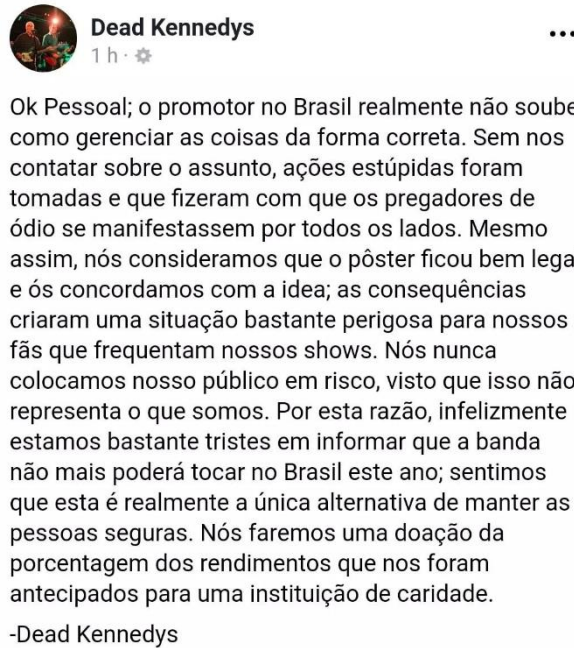
¹⁵ <<https://tinyurl.com/y74asumr>> Acesso em 25 jul 2021.

Apesar do apoio a Cristiano, pouco tempo depois, em junho de 2019, João Gordo, vocalista da banda Ratos de Porão, endossou, em entrevista ao *Sul 21*, a atitude do Dead Kennedys:

Eu vejo o seguinte: se eu fosse tocar em Bangladesh e o produtor de Bangladesh fizesse um pôster anti muçulmano. Eu não conheço as tretas do país, eu não conheço o que se passa lá, eu tenho 60 anos de idade, eu sou tiozinho, eu não sou punk de 25 anos, anarquista. É o caso dos caras do Dead Kennedys, eles querem vir, tocar o som deles e ir embora. Eu achei certo eles falarem ‘não, eu não autorizei, eu não quero isso’, porque eles viram que virou uma coisa gigantesca. Eu reivindicando a parada pro Ratos foi mais questão de zuera, eu respeito os caras do Dead Kennedys pra caralho, acho uma baita banda. Eu acho que os fãs do Dead Kennedys foram tão fascistas quanto os bolsominions, em xingar os caras, destratar a banda. Os membros da banda têm mais de 60 anos, são gringos, vão vir aqui no Brasil pra tomar catarrada de moleque? (JOÃO GORDO, 2019).

A *fase de ação de reparação* seriam as tentativas de conter a expansão da crise — etapa do drama social correspondente aos movimentos iniciais de *contenção da perturbação*. Aqui também justificamos nossa escolha pelos quatro agentes observacionais, uma vez que o próprio Turner reserva para esta etapa, como característica, o surgimento ou protagonismo de figuras representativas da coletividade, do que está sendo discutido, como propositores dos mecanismos de correção ou resolução da crise. Ressaltamos que a evolução do episódio não corresponde rigorosamente à proposta cronológica ideal oriunda do método de Turner, justamente pela fluidez dos agentes envolvidos. Além disso, as publicações e exclusões nos indicam que os desdobramentos do drama social, ao menos neste caso, possuem um certo *caráter volátil*. Nesse sentido, o grupo, *aplaudido* por boa parte de seus fãs a partir da arte, foi execrado quando demonstrou opor-se com sua proposta diante da repercussão. A produtora, inicialmente relativizando as interpretações, quando da negação da banda, não se manifestou na disputa entre o grupo e o artista. Contudo, como consequência da proliferação e teor de mensagens sobre o episódio, no dia 26 de abril, quatro dias após a divulgação do pôster, o Dead Kennedys cancelou a turnê por meio de uma nota no Facebook, *a*) responsabilizando má condução da EV7 no caso; *b*) elogiando a arte; *c*) alegando falta de segurança para as pessoas envolvidas na turnê e *d*) indicando a doação do valor financeiro antecipado pela produtora ao grupo (FIG. 6).

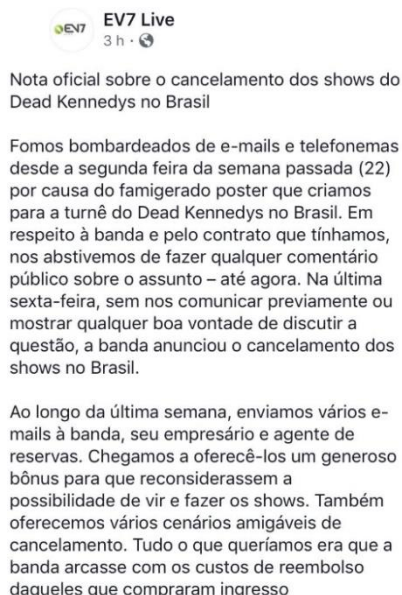
Figura 6: Nota de cancelamento da turnê



Fonte: Facebook (reprodução)

A partir desta nota de cancelamento, a EV7, no dia 3 de maio de 2019, divulgou a sua própria (FIG. 6), apontando que *a*) a arte foi aprovada pela banda; *b*) foi oferecida uma nova proposta para manter a turnê ou cancelamento conjunto (com o Dead Kennedys arcando com custos de reembolso); *c*) o cancelamento foi unilateral por parte do grupo, sem resposta a contatos via e-mail; *d*) garantiria o reembolso a quem comprou ingresso e *e*) comercializaria camisetas e pôsteres da turnê para arcar com as despesas.

Figura 7: Nota da EV7 Live



EV7 Live
3 h · 🌐

Nota oficial sobre o cancelamento dos shows do Dead Kennedys no Brasil

Fomos bombardeados de e-mails e telefonemas desde a segunda-feira da semana passada (22) por causa do famigerado poster que criamos para a turnê do Dead Kennedys no Brasil. Em respeito à banda e pelo contrato que tínhamos, nos abstermos de fazer qualquer comentário público sobre o assunto – até agora. Na última sexta-feira, sem nos comunicar previamente ou mostrar qualquer boa vontade de discutir a questão, a banda anunciou o cancelamento dos shows no Brasil.

Ao longo da última semana, enviamos vários e-mails à banda, seu empresário e agente de reservas. Chegamos a oferecer-lhes um generoso bônus para que reconsiderassem a possibilidade de vir e fazer os shows. Também oferecemos vários cenários amigáveis de cancelamento. Tudo o que queríamos era que a banda arcasse com os custos de reembolso daqueles que compraram ingresso

antecipadamente. Todos os nossos e-mails foram negligenciados.

Diante da ausência de interesse da banda por um acordo amigável, não temos mais por que segurar nada. Vamos lá.

1) O conteúdo da arte foi aprovado por East Bay Ray diretamente ao desenhista, Cristiano Suarez. Abaixo (nos comentários) o print do e-mail que poderíamos ter soltado semana passada, mas que seguramos na tentativa de contornar o problema.

2) O Instagram oficial do Dead Kennedys compartilhou o poster. Print também nos comentários. Foi o compartilhamento pela página da banda que levou à viralização da imagem.

3) Horas depois que a imagem já era viral e trending topics no Twitter, a banda nos escreveu dizendo que a arte não havia sido aprovada para uso e que deveria ser retirada de toda a internet. Já era tarde, evidentemente.

4) Fizemos um acordo para continuar com os eventos na quarta-feira dia 24, mas a banda rompeu este acordo de maneira unilateral na sexta dia 26, anunciando o cancelamento dos shows.

5) A banda decidiu não devolver o dinheiro dos fãs. Em sua própria nota de cancelamento (que eles apagaram, mas pode ser lida em qualquer lugar na internet), a banda disse que pretende doar parte do dinheiro dos fãs que compraram ingresso para “instituições de caridade”. Não informaram quais instituições nem qual valor. Todos sabem o nome disto.

6) Nós da EV7 Live vamos arcar com o custo astronômico de reembolso de todos os ingressos. Para tanto, estamos abrindo venda de camiseta e pôsteres especiais com a famigerada arte no intuito de levantar recursos para cobrir o reembolso da galera. Não usaremos nome ou marca da banda no pôster. O site para aquisição de camiseta e poster é <https://ev7live.lojaintegrada.com.br>.

Fonte: Facebook (reprodução)

Neste último item da nota, de venda de produtos na tentativa de reparar prejuízos à produtora, destacamos que a arte, tanto do cartaz quanto do pôster, subtrai o nome Dead Kennedys por *Chicken Kennedys*¹⁶ (FIG. 8). Os produtos estavam disponíveis para aquisição até fevereiro de 2020. Cristiano Suarez também passou a comercializar, ainda em 2019, os mesmos dois itens, mas, no local do nome da banda, utilizou a inscrição *Dead Democracy*. Desde a primeira divulgação, em abril de 2019, periodicamente o ilustrador republicou o pôster, original ou com alterações em seus perfis, rememorando o episódio ou para comercialização. Além de pôsteres, ele também passou a vender a arte como estampa de camisetas.

¹⁶ *Frangos Kennedys*. Nos EUA, assim como no Brasil, chamar alguém de *frango* tem um sentido de não ter coragem para enfrentar um desafio ou uma situação de enfrentamento, que indique perigo ou embaraço.

Figura 8: Nota da EV7 Live**Fonte:** Loja EV7 Live

Na *fase da reintegração*, onde há o reordenamento das normas sociais, as incursões visam um retorno próximo à estrutura vigente antes da ruptura ou uma nova estrutura a partir daquela — com estratégias para retomar laços. O próprio autor, contudo, determina a divisão entre *continuidades* e *dissidências* como resultado deste processo do drama social. Ou seja, nem todos os sujeitos são reintegrados, originando assim novas estruturas de habitat e relações sociais, entre outros aspectos, por exemplo. Frisamos, ainda, que o Dead Kennedys não mais se manifestou sobre o episódio e todas as publicações realizadas em torno deste foram apagadas. A EV7 também apagou as publicações em que criticava a banda e afirmou em uma nova publicação que todos os problemas legais com o grupo estavam resolvidos. A camiseta, contudo, seguiu à venda na loja virtual da empresa. Cristiano Suarez seguiu dando entrevistas sobre o episódio durante o ano de 2019 e algumas em 2020. Em entrevista ao portal alagoano *Gazetaweb*, em 17 de abril de 2020, quase um ano após o ocorrido, Cristiano falou que

É uma banda que eu era fã. Na verdade, eu ainda sou fã. [...] Eu não guardo mágoa da banda. Eu entendo que existem muitas questões burocráticas relacionadas aos empresários e tudo mais. Mas, acho que foi uma atitude covarde. Eles tentaram se retratar, fizeram alguns posts dizendo que apoiavam a ideia da arte e tudo, mas, entendo que tem essa questão de show business. Como artista, eu levei muito em consideração o conceito da arte. Na questão ideológica da banda, a banda não é mais a mesma. Na questão ideológica, a banda acabou em 1987, quando o mentor da banda, o Jello Biafra, saiu. [...] E isso só me fez ter certeza que a banda não é mais Dead

Kennedys. Do que adianta cantar o que eles cantam se eles não têm atitude? [...] o fato só me fez ter mais admiração pelo Jello Biafra, que é o vocalista original e compositor das letras. Inclusive, ele fez elogios depois de tudo isso, postou uma matéria endossando a arte e disse que a arte tem tudo a ver com as coisas que ele escrevia (SUAREZ, 2020).

Um ano depois, em 15 de março de 2020, manifestantes pró-governo utilizaram indumentária similar à sátira que aparece no pôster. Cristiano publicou em seu perfil no Instagram uma imagem com foto de manifestantes vestidos de palhaços, camiseta amarela e o seu pôster¹⁷. A legenda: “A vida imita a arte, ou seria o contrário?”.

CONCLUSÃO

Através dos equívocos oriundos do pôster da turnê do Dead Kennedys, buscamos problematizar as diversas implicações que a relação entre a experiência atada a um determinado grupo de punk rock, com um imaginário repleto de significações políticas e crítica política, constituídos e consolidados *no passado* podem, quando ancoradas por um *pathos* nostálgico, gerar tensionamentos e quebrar expectativas do público *no presente*. Assumimos a ideia de *revisão* — ou como Reynolds (2011) sugere, *retromania* — como típica expressão nostálgica e elemento recorrente no contexto da cultura pop e musical, como uma chave de análise possível para a inauguração das disputas do episódio. Dessa forma, entendemos que o retorno de uma banda como o Dead Kennedys (com o anúncio de uma turnê no Brasil), que tem um histórico de discursos e enfrentamentos políticos, gera também uma série de expectativas consoantes com sua atuação passada, sua *relação* com o que tomamos como *ethos* roqueiro.

De alguma maneira, estas expectativas são também visualizadas no cartaz do designer brasileiro para anunciar o evento: uma imagem que insinua, de forma satírica, o momento atual do tecido político no país. A partir disso — e tomado como signo da coerência expressiva do grupo —, o cartaz, *a priori*, seria uma peça típica, repleto de semânticas oriundas de um repertório discursivo comum e compartilhável pelos fãs do grupo. Quando isso não aconteceu e, de forma ainda mais dramática, foi negada pelo próprio grupo, constituiu-se uma *cizânia*, especialmente, nas redes sociotécnicas; uma *reação* que tomamos como um drama social. O método de Turner parece oportuno no sentido de sistematizar o arco de evolução do episódio e oferecer pontos de reconhecimento na observação do conflito.

¹⁷ <<https://www.instagram.com/p/B9xsFubpV7m/>> Acesso em 25 jul 2021.

Destacamos, contudo que a ambiência digital e suas lógicas e particularidades, como a conotação plural deste drama, ou seja, ocasionado ou atravessado por um grupo social distante do nicho do Dead Kennedys, difere da proposta de Turner para observação de grupos com grande proximidade, em amplo sentido. Assim, fenômenos típicos da cultura digital, como as conversações em rede, a espalhabilidade de conteúdos e o colapso de contextos, bem como a própria mediação das redes sociotécnicas, requerem certa atenção maior na apropriação da proposta do autor.

O encadeamento entre revisão (as dimensões nostálgicas da fruição da música contemporânea, o desejo pelas experiências anteriores), relação (a expectativa em torno de uma possível repetição ou estabilidade da experiência anterior) e a reação, fruto dos tensionamentos gerados também a partir dos dois vetores acima, nos inspiram a pensar em como, na relação entre o passado e o presente, instaura-se um acontecimento que inaugura uma chancela futura para o grupo. Especialmente no Brasil, mas não apenas, se pensarmos na força da participação de Biafra no episódio. É pouco provável que o verbete *pôster da turnê brasileira cancelada* pelo Dead Kennedys não faça parte das referências ao grupo de 2019 em diante. Por exemplo, uma rápida busca no Twitter pelas palavras-chave *Dead Kennedys*, utilizando como filtro apenas tweets publicados por brasileiros, demonstra que o evento ainda gera críticas à banda. Em outro espectro, um episódio recente também colabora para a possibilidade de permanência deste caso que, portanto, conduz a sua reativação constante: o pôster do show da banda punk russa Pussy Riot no Brasil, em janeiro de 2020. Na imagem de divulgação, a cabeça do presidente, que ocupa quase toda a peça, aparece customizada com latas de lixo, petróleo e material radioativo, além de esgoto, poluição e armas. O pôster do grupo foi rapidamente relacionado como uma resposta, uma continuidade ou até mesmo uma provocação relativa ao episódio com o Dead Kennedys. Dá a ver, com alguma nitidez, o que propomos, em caráter conclusivo: pelo menos no Brasil, o grupo muito possivelmente passou a ser visto também como o da *polêmica com o pôster*, referenciando uma possível incongruência expressiva e discursiva em relação ao seu passado e biografia.

REFERÊNCIAS

ALBERTO, Thiago; GUERRA, Paula. Nevermind...What? Memória, nostalgia e os tensionamentos possíveis entre o punk e o museu na exposição Nirvana: Taking Punk To The Masses. **E-Compós**, v. 23, 2020. <<https://tinyurl.com/yd6tw6y9>> Acesso em 25 jul 2021.



BENNETT, Andy. Heritage Rock: Rock Music, Re-presentation, and Heritage Discourse. **Poetics**, v. 37, n. 5-6, p. 474-489, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte**. Lisboa: Presença, 1996

BOYM, Stevlana. **The future of nostalgia**. New York: Basic, 2001.

DAWSEY, John. **Sismologia da performance**: ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 50, n. 2, dez. 2007. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y7keqyn5>> Acesso em 25 jul 2021.

DENORA, Tia. **Music in Everyday Life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

FERNANDEZ, Fruela (ed). **The Smiths, Musica Política Y Deseo**. Madrid: Errara Naturae, 2014.

FRITH, Simon. **Performing Rites**: on the value of popular music. Cambridge/Massachusett: Havard University Press, 1996.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GROSSBERG, Lawrence. **Dancing in Spite of Myself**: essays on popular culture. Durham/London: Duke Unvieristy Press, 1997.

HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos**. Rio de Janeiro: Contraponto/Editora PUCRio, 2006.

JENKINS; Henry. FORD, Sam; GREEN, Joshua. **Cultura da Conexão**: criando valor e significado por meio da mídia propagável. São Paulo: Aleph, 2013.

MARWICK, Alice; boyd, danah. I tweet honestly, I tweet passionately: Twitter users, context collapse, and the imagined audience. **New Media Society**. published online 7 July 2010. Disponível em: <<https://tinyurl.com/y9aofcvr>> Acesso em 25 jul 2021.

MATUCK, Artur; MEUCCI, Arthur. A criação de identidades virtuais através das linguagens digitais. **Comunicação, Mídia e Consumo**, v. 2, n. 4, jul. 2005, p.157-182. <<https://tinyurl.com/y9nndkog>> Acesso em 25 jul 2021.

PEREIRA DE SÁ, Simone. O dia em que Beyoncé se tornou negra: notas para análise do videoclipe “pós MTV”. In: AMARAL, Adriana et al (Orgs.). **Mapeando Cenas da Música Pop Vol 2**. Marcas da Fantasia: João Pessoa, 2018, p. 17-47.

_____; POLIVANOV, Beatriz. Auto-reflexividade, coerência expressiva e performance como categorias para análise dos sites de redes sociais. **Revista Contemporânea**, Salvador, v. 10, n. 3, pp. 574-596, 2012. <<https://tinyurl.com/y7ksyntk>> Acesso em 25 jul 2021.

PILZ, Jonas; JANOTTI JUNIOR, Jeder; ALBERTO, Thiago. *Ethos* roqueiro, rasuras e conflitos políticos na turnê de Roger Waters no Brasil. **MATRIZES**, v. 14, n. 2, 195-215, 2020. Disponível em <<https://www.revistas.usp.br/matriz/es/article/view/171173>> Acesso em 25 jul 2021.

_____; ALBERTO, Thiago. FACADA FEST E UM ETHOS IMPRESSO DO ROCK: ressonâncias da transgressão e da resistência do gênero musical através do pôster do festival. Musimid: **Revista**





Brasileira de Estudos em Música e Mídia, v.2, n.1, 2021. Disponível em: <<https://tinyurl.com/35vf9sb4>> pp. 160-181 Acesso em 25 jul 2021.

POLIVANOV, Beatriz et al. Apanhador Não Tão Só: um testemunho, uma banda e as afetações de um ciberacontecimento. In: **Anais do XXVII Encontro Anual da Compós**, PUCMG, Belo Horizonte/MG, 5 a 8 de junho de 2018 <<https://tinyurl.com/y9jaobz5>> Acesso em 25 jul 2021.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: Estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2005.

REYNOLDS, Simon. **Retromania: pop culture's addiction to its own past**. New York: Faber and Faber, 2011.

TURNER, Victor. **From ritual to Theatre**. New York: PAJ Publications, 1982.

_____. **Drama, campos e metáforas**. Niterói: EdUFF, 2008.

VALE, V. **Alguém come centopeias gigantes?**: seleção de entrevistas do Zine Search & Destroy e da RE/SEARCH Publications / Vale V.; organização de Fabio Massari: tradução Alexandre Matias. São Paulo: Edições Ideal, 2015, p 22-47.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.





Original recebido em: 29 de setembro de 2020
Aceito para publicação em: 29 de julho de 2020

Caroline Govari

Doutora em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola da Indústria Criativa da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos).

Realizou estágio doutoral no Department of Art History & Communication Studies da McGill University (CA), com bolsa financiada pelo Programa Doutorado Sanduíche no Exterior, da CAPES.

É Mestre pelo mesmo Programa da Unisinos e Bacharel em Comunicação Social – Jornalismo pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

Thiago Pereira Alberto

Professor assistente na Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Doutor em Comunicação Social pela Universidade Federal Fluminense (UFF), com estágio doutoral na Universidade do Porto (PT). Mestre em Comunicação Social pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) e jornalista graduado pela Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas).

Jonas Pilz

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense (UFF). Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Escola da Indústria Criativa da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos). Bacharel em Comunicação Social – Habilitação em Publicidade e Propaganda e Comunicação Social – Habilitação em Jornalismo pela Unisinos.



Esta obra está licenciada com uma Licença
Creative Commons Atribuição-NãoComercial-CompartilhaIgual 4.0 Internacional

