

Facada Fest e um ethos impresso do punk rock: ressonâncias da transgressão e da resistência através do pôster do festival

Facada Fest and a Punk Rock Printed Ethos: transgression and resistance resonances in the festival poster

JONAS PILZ
Universidade Federal Fluminense
jonaspilz@gmail.com

THIAGO PEREIRA ALBERTO
Universidade Federal Fluminense
thiagopereiraalberto@gmail.com

Resumo: Neste artigo analisamos o pôster da edição de 2019 do festival Facada Fest como uma notável agência do que chamamos de ethos impresso do punk rock, tanto em função dos seus aspectos visuais (críticos ao atual governo brasileiro) quanto e por seus desdobramentos múltiplos no tecido social, ao inspirar artefatos similares e novos eventos. Examinamos o pôster à luz do que tomamos, a partir de aproximações históricas do rock com manifestações sociopolíticas, como um ethos transgressor do gênero, que seria dimensionado também em seus materiais impressos, como pôsteres, especificamente nos anos 1960 e no punk. Assim, o episódio atual se configura como uma ressonância e uma atualização possível de um modo de ser do rock, e, no caso, particularizado com os filtros do punk, que é intimamente ligado à ação política e à resistência.

Palavras-chave: Facada Fest; Ethos impresso do punk rock; Resistência

Abstract: This paper aims to analyze the 2019 edition poster of the Facada Fest festival as a remarkable agency of what we call punk rock printed ethos, both in terms of its visual aspects (critical of Brazilian government) and its spreading through society, by inspiring similar artifacts and new events. We consider this poster from a historical point of view, of rock n' roll crossing with socialpolitical movements as a transgressive musical genre ethos; that is also featured in this printed material, such as posters, speacially in the 1960s and in punk rock. The current episode is took as a resonance and a possible update of a rock n' roll way of beaing, and this case in particular of punk rock, that is closely linked to political action and resistance.

Keywords: Facada Fest; Punk rock printed ethos; Resistance

Introdução

O Facada Fest é um festival de bandas de punk e hardcore, concebido em Belém (PA) por artistas e produtores ligados ao *underground*¹ local. Criado em 2017, o evento é exemplar de uma série de mudanças significativas no mapa musical no Brasil traçado desde a década passada, relacionando aspectos como nichos de consumo, expressão de subculturas e descentralização geográfica (Alberto e Xavier 2014). O estabelecimento destas condições se dá impulsionado pelas novas possibilidades de fruição, viabilidade e visibilidade de emergentes formas de operações na cadeia produtiva de música potencializada pela cultura digital. A agência de plataformas como YouTube, Facebook, Twitter e Instagram modificou sensivelmente este universo, com o enredamento de atores fundamentais (músicos, produtores, públicos) na constituição de uma nova paisagem.

Um fenômeno que cristaliza esta perspectiva é a ampliação da circulação de informações, onde a lógica do compartilhamento alterou vetores essenciais para a divulgação de eventos de dimensão *underground*, como o Facada Fest. Assim, para além do acontecimento *real* do evento — a reunião física entre bandas e audiência —, sua existência se estabelece em uma articulação anterior e posterior de semânticas, que dão a ver suas possibilidades de causar forte impacto no tecido social a partir de seu estatuto gráfico/visual.

Como objeto de análise, nos atemos a um aspecto que parece materializar com nitidez o Facada Fest enquanto um acontecimento e uma presença midiática: seus pôsteres. Estes materiais de divulgação ganharam notoriedade nacional através da arte que promovia sua terceira edição, programada para julho de 2019. Nela, o palhaço Bozo (epônimo referente ao presidente Jair Bolsonaro que se popularizou entre seus opositores) usa a faixa presidencial do Brasil como adereço (com o número 171, correlato ao artigo sobre crime de estelionato previsto no código penal) e está empalado por um lápis em um cenário urbano noturno durante uma tempestade de raios.

A partir do espalhamento do pôster (Jenkins et al. 2014), dinâmica típica das redes sociotécnicas no sentido de compartilhar, direcionar e ressignificar narrativas específicas, podemos dizer que esta circulação da arte criou algo chamado *pôster do Facada Fest*, no qual a imagem divulgando o festival tornou-se um referencial maior do

¹ Entendemos *underground* aqui como a constituição de uma cena musical alternativa às práticas comumente associadas aos aspectos industriais, comerciais e midiáticos da cadeia produtiva da música; características que se valem das dimensões hegemônicas de todos estes setores (grandes gravadoras, distribuição ampla dos artefatos, relação estreita com os veículos de mídia de referência). Apontamos também de que não se trata de uma ideia estabilizada, especialmente no contexto da web 2.0 e suas potencialidades.

que o próprio evento. O pôster e seus desdobramentos ultrapassaram as editorias específicas dos portais de notícias, as discussões culturais ou musicais, para se tornarem assunto de ordem política. Em junho de 2019, o deputado federal pelo Pará, Éder Mauro e o vereador do Rio de Janeiro, Carlos Bolsonaro, publicaram tweets em *tons denunciativos* sobre o evento e o desenho. No dia e hora programados, a polícia impediu o Festival de acontecer; nove meses depois, houve nova repercussão quando foi noticiado que o então ministro da Justiça, Sérgio Moro, teria solicitado averiguação sobre o cartaz e o evento².

Estes episódios motivaram produtores e artistas de outras localidades a promoverem os seus próprios Facada Fest e, sob a retranca da coerência estética, novos pôsteres críticos ao presidente foram criados. Dessa maneira, o *acontecimento Facada Fest* nos inspira a propor neste artigo: 1) a filiação deste enredo como uma reverberação contemporânea do que tomamos como o *ethos* roqueiro³ (Pilz et al. 2020), uma construção histórica em torno de uma autenticidade e imaginário transgressivos, e potencial fonte de resistência a poderes institucionalizados, do gênero musical, à luz das perspectivas de autores como Frith (1996) e Grossberg (1997); 2) a *dimensão impressa* que o pôster, como artigo pertencente à cultura material (Miller 2007) do rock e, especificamente no punk, dá a este *ethos*, enquanto narrativa gráfica e visual, em conjunto com as dimensões explicitamente contraculturais do final da década de 1960 e; 3) de que maneiras essas perspectivas estão cristalizadas e atualizadas na produção e proliferação de expressões gráficas, que observamos situadas na ambiência de disputa sociopolítica do país, delimitando na elaboração do próprio *acontecimento Facada Fest* e nos nove cartazes de seus *eventos filiados*, aos quais aplicamos processo metodológico de *sistematização descritiva das convergências subjetivas*.

Apontamentos possíveis para um ethos transgressor do rock

Pontuamos que entendemos política aqui tanto como um campo amplo de discussões e práticas sobre temas de interesse e ressonância pública que, quando emergentes, modificam ou pretendem modificar o tecido social (acomodando, portanto, pautas como as questões raciais, de gênero, de classe etc), quanto em sua dimensão prática, relativa (e relativa) aos dispositivos e estruturas de poder referenciais — um escopo que abrange governos, rubricas partidárias, grandes empresas e demais instituições de controle ou da lei. Dessa maneira, é notório que, historicamente, o rock,

² <https://tinyurl.com/ur4c53t>

³ Situamos nossa discussão em meio a recentes trabalhos que oportunizam e dão a ver o *lugar do rock* na contemporaneidade, exemplarmente na cizânia entre Roger Waters e seu público na turnê no Brasil em 2018 (Pilz, Janotti et al. 2020) e na polêmica entre a Dead Kennedys com seus fãs em uma turnê não ocorrida em 2019 (Nunes et al. 2020).

como gênero musical e manifestação sociocultural, anexou-se à política de diversas maneiras nas últimas sete décadas; mas sublinhamos que falamos de um escopo bastante extenso e longe de ser estável.

Atentos à impossibilidade de naturalizar o rock como automaticamente alinhado a um *propósito político*, nosso intento é sublinhar, dentro do imaginário do rock, suas associações mais ou menos evidentes com questões políticas e sociais de grande candência em diferentes períodos desde a segunda metade do século XX. Isto seria sinalizado nas interseções possíveis entre pioneiros desviantes comportamentais (como Big Mama Thornton e Little Richards nos anos 1950), na realização de grandes eventos que expressavam espíritos de época (*Woodstock*, 1969) ou adesivados a causas humanitárias (*Live Aid*, 1985); em vozes consagradas como narradoras de algumas gerações (Bob Dylan, Beatles, Bono Vox) e artistas (Rage Against The Machine, The Clash), subgêneros específicos (o rock psicodélico dos anos 1960, o punk rock) ou álbuns (*"Kick Out The Jams"* do MC5, *"The Wall"* do Pink Floyd ou *"American Idiot"* do Green Day) que tematizam ou são indissociáveis de suas aproximações com movimentações políticas formais, sejam através de partidos, sejam via movimentos sociais.

É a partir dessa exegese que pensamos em um *ethos* roqueiro (Pilz et al 2020). Tomamos inicialmente a acepção inaugural do termo, que em sua etimologia refere-se ao conjunto de costumes e hábitos que caracterizam um determinado grupo ou comunidade; também uma orientação para comportamentos ou caracteres, estabelecendo a noção de ética — algo fundante no entendimento inicial de um grupo comum ou uma sociedade. Pensar em um *ethos* roqueiro, acionando Frith (2002, 272), está no entendimento de que o gênero musical oferece ao indivíduo formas de ser e estar no mundo onde "a música não apenas representa os valores, mas os vive".

Nessa perspectiva, as agências estéticas do rock não se apresentam divorciadas de um estofo ético, partilhado, através dos rituais (escutar discos, frequentar shows, usar determinadas vestimentas) que são formas de promoção das sociabilidades, e cimentam pertencas aos sujeitos; como grifa Frith, agências que descrevem "o lugar de alguém em um padrão dramatizado de relações" (2002, 275). É necessário pontuar em conjunto à esta constatação, ecoando a premissa de Hall (2005, 39), de que a noção de identidade não se relaciona com "uma coisa acabada" e sim como um "processo em andamento": pensamos aqui em uma identificação de sujeitos com rock e neste sentido, trata-se de um complexo não fixo, que conserva a pluralidade de identidades fragmentadas em questões como etarismo, raça, gênero, nacionalidade, etc.

Quando denotamos um *ethos* típico do rock, nos referimos a expressividades de diversas ordens (sônica, lírica, performática, visual), cristalizadas na própria cosmologia do gênero que permite pensarmos em um *modo de ser* (e de *ser percebido*) que é reconhecido e reconhecível em marcas como o uso de guitarras elétricas, a predileção

pela cor preta, os óculos escuros, os cabelos longos ou de cortes inusuais etc. Listamos rastros evidentemente genéricos para pensar em um primeiro enquadramento possível. Mas o *ethos* roqueiro a que nos referimos se dá em uma particularização afetiva, performática e expressiva em um balaio de vivências *no* e *do* rock estreitamente alinhadas com a ideia de transgressão, encenada a partir de algumas identificações pela busca com uma conduta desviante, marcada pelo apreço aos rasgos da normalidade e da normatividade — o que Durkheim (2003) chama de *as condições ordinárias da vida*.

Assim, se refere ainda a uma pulsão contra a norma e seu caráter prescritivo, disciplinar e regulador onde, pensar em transgressão é assumir a necessidade de experiências que possibilitem “nos colocarmos fora e acima da moral ordinária” (Durkheim 2003, 309) e que estabeleçam marcas de exclusão (ou seja, exclusividades) em relação aos critérios de comparabilidade típicos que são construídos nos conjuntos sociais. Sua semântica é aproximada com ações como exceder, ultrapassar, ignorar a existência de uma norma que estabelece e quer demarcar limites. Pode ser percebida em sua síntese mais *rock*, em bordões como *live fast, die young* ou *sex, drugs, and rock n´roll* ou no estabelecimento e nas práticas das *contraculturas*, nas culturas *marginais*, *underground*, enquadramentos alternativos de *estar no mundo* que podem ser tomadas como réguas do ethos transgressor que se opõem à “vida regular, ocupada pelos trabalhos, tranquila, encerrada em um sistema de interditos, repleta de precauções, em que a máxima *quieta no movere* mantém a ordem do mundo” (Caillois 2015, 1).

Dessa maneira, historicamente, o rock nasce e desenvolve seu *ethos* pela transgressão. Sua gênese se dá através da junção de gêneros musicais marginalizados, tanto pela procedência geográfica (regiões empobrecidas do Mississippi, Tennessee e Louisiana, no sul dos Estados Unidos) quanto pela origem social dos praticantes (em comum entre seus primeiros atores estão a negritude, biografias rebeldes e a necessidade econômica) além da demonização midiática (proibição em rádios ou apresentações públicas); questões que moldaram um “*template* inicial de algo proibido, profano, ambíguo e carregado de conotações sexuais” (Pilz et al. 2020, 6). Mas, como ressalta Merheb (2004), se os pioneiros do rock nunca tonificaram suas atitudes, sua música e seus discursos (de forma explícita, ao menos) com discussões sobre política e comportamento, a geração da década de 1960 moldou as bases de um imaginário ligado às manifestações e atividades explicitamente políticas e/ou de cunho social. Dos ecos de 1968 e de suas estreitas relações com a chamada contracultura, onde, alinhado às movimentações sobre questões raciais (campanhas pelos direitos civis dos negros), de gênero (militância da segunda onda do feminismo), comportamentais (liberação sexual, os experimentos com drogas psicodélicas) ou geopolíticas (a Guerra no Vietnã), o rock garantiu seu lugar na história como “linha auxiliar dos movimentos sociais que confrontavam o *establishment*” (Merheb 2004, 14).

Esta percepção chancelou ao rock seu lugar no palanque como *narrador do agora*, vinculado à ideia de progresso e emancipação artística e social. Afinal, a ideia de transgressão também se realiza na sugestão e prática de gestos contraventores à tradição ou conservação de costumes. E isso se dá com potência nítida na segunda metade dos anos 1960, no que Reynolds (2011) mapeia como o ponto preciso em que olhar para frente se tornou uma força dominante no gênero musical. Para o autor, os *sixties* são o auge absoluto da novidade e da *agoridade*, do intenso presenteísmo (e um olhar interessado no futuro) que guiava a cultura rock de então. O *turning point* fundamental se deu a partir da articulação do gênero musical a pretensões intelectuais, seja na sua proximidade com o segmento universitário ou na incorporação de filtros teóricos e agendas mais sofisticadas.

Vetorizado pela condição de antinormatividade, pautado pelo desejo de *ir além*, percebem-se ajuntamentos e atravessamentos que sinalizam o rock tanto como um veículo quanto como um condutor de sensibilidades sintonizadas com as práticas relacionadas às culturas juvenis e subculturas. Trata-se de uma herança definitiva, onde o rock passou de expressão apenas musical para estar constantemente adesivado à ideia de rebeldia ou resistência e, de maneira ampla, contaminando e sendo polinizado por outras áreas sociais ligadas à mudança de costumes e questionamentos aos *status quo*.

O pôster como ethos impresso do punk rock

Pensamos no espraiamento deste *ethos* de uma maneira mais específica, no *design* gráfico presente em algo que se instituiu como *pôster de rock*; ou seja, no material como uma das práticas significantes do gênero. Nessa direção, estamos condicionando o artefato naquilo que Grossberg (1997, 41) anota como “dispositivo rock and roll”, um complexo semântico que inclui não somente práticas e textos musicais, mas determinação econômica, possibilidades tecnológicas, imagens (de músicos e fãs), relações sociais, convenções estéticas, estilos de linguagem, aparência, comprometimentos ideológicos e representações midiáticas do próprio dispositivo.

O que delimitamos aqui como pôster é o que, diante de sua origem anglo-saxônica, tecnicamente diz respeito a um cartaz que pretende publicizar algo para um público específico. São, em suma, formas materiais de representações simbólicas e, como tais, devem ser analisadas não apenas em sua coisificação, ou sua dimensão técnica, mas também como parte dos agenciamentos mútuos envolvendo os sujeitos e os trecos, troços e coisas, como sinaliza Miller (2007, 2013). São partícipes de uma cultura material, o conjunto de objetos dispostos no mundo que desempenham um papel atuante na compleição da experiência particular de constituição dos *selves*, onde criar

uma compreensão mais profunda de que a humanidade é inseparável de sua materialidade intrínseca. O pôster é, portanto, não apenas um veículo de expressão simbólica, mas um agente construído e construtor do que tomamos como a *transgressividade* do *ethos* roqueiro.

Em conjunto com sua dimensão estética, pensamos em como os pôsteres atuam enquanto *ethos impresso* do gênero musical; articulando e sendo articulados visualmente (*coisificando* um imaginário), em uma série de agências que atravessam, historicamente e na prática, o que se convencionou chamar de rock e se materializa na impressão visual de suas transgressividades. Constituem inclusive uma espécie de cânone próprio (arquitetado pelas marcas típicas dos pôsteres que simbolizam diversos períodos) dentro do complexo de significados que constelam o *ethos* do rock. Nessa direção, não parece coincidência o fato de o *pôster de rock* ganhar outro status — além de simplesmente divulgar um álbum ou evento — justamente na década de 1960. É ali que ele parece assumir a função, cristalizada depois em outras cenas musicais, de criar expectativa não por um show, mas reforçar todo um discurso e um modo de vida pautado pelo gênero musical⁴.

A partir deste período, o *nowness* como espírito de época progressista, também foi retratado a partir dos pôsteres; e um bom exemplo disso está na quebra radical de determinados padrões na sua concepção. Como afirma Hollis (2000), o pôster, em termos de *design* gráfico, é uma peça com a finalidade de apresentação ou promoção de algum produto ou evento, e por essa baliza mercadológica tem seus componentes básicos (imagem e texto) vinculados à facilidade de serem fixados pelos observadores. Mas os materiais criados por artistas estadunidenses como Wes Wilson e Victor Moscoso, ambos alinhados na cartografia da contracultura hippie de San Francisco (a rua Haight Ashbury, a casa de espetáculos Fillmore Auditorium e bandas como Grateful Dead), jogaram fora estas regras e imprimiram em suas criações o mote *turn on, tune in, drop out* popularizado por Timothy Leary.

A frase encapsulava um *Zeitgeist* que pode ser entendido, mais ou menos subliminarmente, em se *ligar* no consumo de drogas como o LSD, no contato e na *sintonização* com culturas e comportamentos desviantes em relação ao *American way of life*, para, enfim, *sair fora* e dar cabo de outras vivências. Dessa forma, os pôsteres do período poderiam desorientar o leitor comum — mas falavam diretamente com os atores da mesma rede. Através de uma estética consagrada como psicodélica (que diz de transfigurar em música, letra e materialidades a experiência dos estados alterados de consciência possibilitados pelo uso de alucinógenos), os criadores de pôsteres mixaram referências diversas, como cartazes de circos da época vitoriana, a força chamativa da *art nouveau* francesa, elementos inspirados na *pop art* e na *op art*, caleidoscopicamente

⁴ Bons exemplos destes trabalhos podem ser vistos <https://www.wes-wilson.com/posters.html>

explodidos em cores. A tipografia que dava contorno às informações textuais dá ao nome das bandas espessura, forma e movimento, apresentando fontes próximas ao ilegível (Brook, 2013).



Figura 1: 1960s poster e Alphonse Mucha, 'Job', 1898
Byron's Muse⁵

Assim como outras aplicações visuais, como tatuagens, os pioneiros grafites, camisetas em *tie dye*, os pôsteres formataram a *imagerie* do período contracultural, se estabelecendo como um ator essencial da cultura material do período, desenvolvidos em quadro relacional de concretização de pertencças sociais, políticas, ideológicas, culturais e musicais. Para além, como sublinha Binder (2010, 13), os artistas e os impressores dos cartazes de rock “aumentaram as capacidades da litografia *offset* e, no processo, definiram um período cultural”.

Punk e *faça-você-mesmo*: (re)imprimindo o ethos transgressor

Dessa maneira, talvez seja possível pensar que os pôsteres deste período inauguram uma importância específica para o design gráfico relativo as cenas musicais. A década seguinte atestou sua força, mas numa chave diferente; os anos 1970, até seus estertores, deram a ver uma transformação relativa à sua atuação e percepção social — menos ao que se refere às possibilidades criativas e mais no sentido de uma maior docilidade em relação a enquadramentos mercadológicos. O período é marcado por uma

⁵ <https://byronsmuse.wordpress.com/2016/10/06/art-nouveau-and-1960s-a-psychedelic-dream>

espécie de íntima *revolução industrial* no rock, que ganha o tamanho de grandes estádios, vendagens de álbuns ultrapassando seis dígitos e turnês mundializadas.

Este enquadramento mais *mainstream* do rock é explicitado visualmente através da adoção, por parte de grupos como Rolling Stones, Kiss e Chicago, de logotipos, o uso de "um tratamento tipográfico do nome da organização ou indivíduo que está sendo comercializado" (Larsen 2013, 93). Através deste gesto típico de corporativização, parte de sua cultura visual entronizou-se em si mesma, em direção mais esquemática: servia para a divulgação das bandas e seus respectivos produtos, nitidamente afastada dos demais circuitos que perfaziam suas redes, ao menos pela retranca do comentário social.

O ponto de mudança deste contexto, ou que poderia ser notado como outra notável fase dos pôsteres como o *ethos impresso do rock* viria com a ascensão de uma nova cena musical: o punk. Um extenso corpo de autores (Hebdige 1979, Heylin 1993, McNeil e McCain 1997, Homme, 2004, Alberto 2017) situa o punk em suas dimensões sociopolíticas e culturais a partir de múltiplos prismas; destacadamente em seus discursos, performances e produções (bandas, zines, roupas) pautados pela urgência em documentar seu próprio tempo: a crise econômica e o tédio comportamental e seus efeitos na juventude britânica e estadunidense. Para o punk, o rock seria também um veículo de empoderamento singular (sob a baliza do *faça você mesmo*) em busca de transformações coletivas (a busca por visibilidade de uma geração que não se identificava com os então grandes nomes ou movimentos do gênero).

Nessa direção, uma espécie de *segunda onda* visibiliza a conexão arterial entre a música e as expressividades antinormativas, já que a estética punk é indissociável de sua dimensão no design gráfico. Para além, ao reenquadrar seu caráter transgressor tendo como estofamento narrativo justamente uma crítica à suposta ausência de transgressão no rock no período, o punk se estabelece como uma confirmação definitiva da existência desse *ethos*, também em suas propagações impressas. Compõe, em suas diversas dimensões, uma espécie de polarização em torno do fazer rock a partir de suas próprias entranhas.

A ética e a estética punk se constroem também em seu desprezo ao rock cada vez mais *burguês* dos anos 1970 e os resquícios hippies da geração psicodélica dos anos 1960; vai buscar nas cinzas do que passou despercebido pela história reconhecida para erigir a sua própria (Alberto 2017). Dessa maneira, agentes e agências da manifestação atuam como *o outro* em relação à sociedade, o que inclui o rock, ao se deslocar e, para além, tentar dissolver as dimensões cada vez mais normativas do gênero (ilustrado por exemplo, em sua faceta *Adult Oriented Rock*, um conjunto de artistas e canções acolhidos pelas rádios, pelas grandes empresas, lojas de departamento etc).

Assim como outros elementos de seu conjunto expressivo, os pôsteres punks imprimiram essa transgressividade, e, de alguma maneira, devolveram-na ao *ethos* roqueiro, como que lembrando constantemente parte de suas origens ou heranças

marginais. Se a nova norma era uma espécie de rebeldia promovida e maquiada pelo *nouveau richisme* com sua *imagerie* ganhando a assinatura de estúdios de design — com capas de álbuns ou pôsteres demorando meses para serem produzidos (tratadas com o *status* de obra de arte) —, o imaginário gráfico do punk se estabeleceu no empoderamento *do-it-yourself*. Se *qualquer um* poderia aprender três acordes e formar uma banda, criar moda a partir de alfinetes e rasgos na roupa ou fazer shows em espaços mínimos, qualquer um também poderia integrar todos esses modos a um design.

A produção gráfica impressa dos pôsteres punk possuía natureza amadora notável, onde publicações pequenas e autoproduzidas proliferaram; designers descobriram-se como designers no processo, *fazendo eles mesmos*. A estética visual desses itens refletia tanto a pouca experiência em relação às propriedades formais do design, quanto às parcas condições de acessibilidade a formas de produção do material dos artefatos, como o tipo de papel, as ferramentas de marcação utilizadas e a qualidade da impressão (Larsen 2013). Entendendo o caráter impresso e visual do punk como forma de compreensão de valores transgressivos e de resistência, portanto entrelaçando ética e estética em formas materiais, designers do punk como Jamie Reid ou Linder Sterling empregavam técnicas acessíveis a não profissionais como colagem, letras à mão, ilustrações e usavam símbolos gráficos extremamente simples, utilizadas como logotipos para novas bandas ou para sinalizar filiações locais (associações de trabalhadores, movimentos sociais organizados, feminismos) ou ideológicas (a anarquia, o comunismo).

O uso de fotos e desenhos frequentemente enfatizavam os próprios sujeitos punks, com seus cabelos e vestuários característicos; também parodiavam celebridades midiáticas ou personalidades políticas. Assim, se guiavam em estatutos bem definidos: a apropriação, negação e crítica dos símbolos de poder e a invenção de marcas enigmáticas originais como modeladas pelas bandas (Brook 2013, Larsen 2013). Portanto, se o pôster típico da era contracultural teve como retranscricas criativas a *art nouveau* francesa emoldurando a sensação psicodélica, o pôster punk manifesta um diálogo mais evidente com estilos variados, aquilo que Marcus (2011, 86) chama de “a lógica dadaísta de ater-se a toda trivialidade, ao lixo e às sobras do mundo e então marcar um novo sentido na assemblagem visual”; ou na aproximação que Hebdige (1979, 136) faz com os *ready made* de Marcel Duchamp, aonde os “itens menos marcantes e mais inapropriados” poderiam ser trazidos para dentro desse *ethos* impresso do punk.

Trata-se de dois marcos importantes do pôster de rock, que balizam ressonâncias até hoje e que, em análise, ajuda a ler o punk como uma evolução direta dos anos 1960, reconstituindo uma transgressão em espaços e laços de socialização constituídos nos ambientes anti-*establishment*; uma expressão simultânea de frustração e desejo de

mudança. O *ethos impresso do rock* através do punk — que podemos chamar especificamente de ethos impresso do punk rock — forneceu enquadramentos consolidados e reprisados por gerações posteriores.

Episódio Facada Fest: a potência do ethos impresso do punk na cena underground

Nesse sentido, nosso objeto empírico, os pôsteres do festival Facada Fest são uma atualização possível das premissas que estabelecemos até aqui, evidentemente redimensionadas ao novo contexto de produção gráfica (pôsteres eletrônicos, criados a partir de *softwares* específicos de design gráfico), de espaços de circulação (principalmente as redes digitais) e de sua nova lógica de compartilhamento, que inclusive denotam uma série de novas percepções, usos e impactos relativos à noção de um *ethos impresso do punk rock*. Menos do que demarcar as diferenças, o que queremos sublinhar é o fato de que visibilizar modos de transgressão e resistência ainda são chaves de compreensão da atratividade do pôster de rock. Ao ressoar certas historicidades do artefato, mesmo (ou justamente por isso) intimamente conectado com suas possíveis agências contemporâneas, o objeto ainda é recorrente dispositivo de partilha grupal em torno de um objetivo político comum. Se parte da potência do pôster que imprime o *ethos* roqueiro reside em seu atributo visual — mais *ligeiro* para a captação do que ouvir uma música, um álbum, um discurso, ao mesmo tempo em que a concomitância de vários estímulos tenha suas próprias implicações nos sujeitos observadores —, lógica semelhante segue o *conteúdo espalhável* nas redes sociotécnicas (Jenkins et al. 2014).

O pôster do Facada Fest é exemplar no que examinamos aqui por se situar como um possível protagonista do que elaboramos como espécie de fenômeno da produção de artes gráficas para divulgação de eventos relacionadas ao rock (em especial no *underground*) que expõem críticas à figura do atual presidente do Brasil. Em 2018, o *Hardcore contra o Fascismo* foi realizado em São Paulo e o *Metal Contra o Fascismo* no Rio de Janeiro. O Facada Fest é um evento organizado por integrantes de bandas da cena underground de Belém (PA), que tem como objetivo, segundo sua página no Facebook, “misturar o rock às suas raízes de criticidade política e social, contra as ideias conservadoras, de exclusão e alienação criadas pela esfera elitista do país”.

Esta autodescrição sintetiza, de certa maneira, aspectos do imaginário ideal de uma cena musical de punk rock, com eventos de manifestação artístico-política através a) de temáticas abordadas pelos artistas, b) do espaço aonde são realizados (apresentações, quando não relegadas a restritos estabelecimentos locais acontecem em

praça pública, não raro sem custos para espectadores); c) da circulação (gratuita ou não) de materiais gráficos e, por ventura, d) de uma espécie de *conceito central* que os identifique (como críticas à mídia, ao governo, à exploração de trabalhadores etc). Desde a publicação do pôster de divulgação de sua terceira edição (Figura 2), em junho de 2019, o evento tomou outra dimensão; adentrando de forma explícita nas esferas midiática, política e jurídica, além de ressoar de forma marcante em milhares de pessoas que acreditavam em sua narrativa e que até então poderiam nem saber o que seria este festival realizado em Belém. Formou-se, na partilha do pôster, uma espessa cadeia de visibilidade que conferiu outra existência ao Facada Fest. Desde que recebeu atenção de figuras ligadas ao governo, periodicamente ele se transfigurou como assunto de noticiários, de *ondas de tweets* republicando sua imagem para celebrá-la ou execrá-la. Em uma dimensão ainda mais notável, inspirou uma rede de conexões entre realizadores e descentralizou-se em edições realizadas em outros estados do país.



Figura 2: Pôster do Facada Fest III
Página do Facada Fest no Facebook

É evidente que se trata de uma imagem com significativo *potencial de choque* sobretudo para *olhares não iniciados* nas regras semióticas (Fabbri 2017; Janotti Junior 2003), do punk rock; ou seja, na subcultura punk este tipo de produção gráfica é da

ordem do esperado, enquanto que para não partícipes de suas cenas esta imagem teria um impacto maior por sua agressividade, uso de tipologias, nomenclaturas etc. A representação do personagem de programas televisivos infantis morto e atravessado por um lápis, *per se*, já é um contraste com a própria memória afetiva e uso cotidiano do imaginário do Bozo, enquanto um sinônimo ativo para *palhaço*. Sua expressão cadavérica, com os traços de maquiagem da boca e dos olhos e a peruca *para baixo*, talvez mais do que indicar um triunfo da educação representada pelo lápis, indiciam uma resolução ao *problema Bolsonaro*, e não ao sistêmico da educação brasileira. O lápis como uma oposição, mas também um paralelo, ao armamento (assim como livros) é um recurso até bastante comum em charges para periódicos ou redes sociotécnicas. Nesse sentido, a arte do pôster, que ainda inclui uma Belém sob tempestade de raios e a área em volta do mercado destruída, dá conta de expor uma visão de mundo e uma reação a este mundo: no pôster, os ataques à educação fizeram com que a educação contra-atacasse da forma que lhe foi possível.

Na próxima seção operacionalizamos uma linha processual e metodológica a partir de dois prismas: a construção do *acontecimento Facada Fest*, onde tomamos uma transposição do pôster, a partir de sua espalhabilidade e dos confrontos que inaugura, como a cristalização do que se propõe um evento desta natureza; e um olhar analítico para a impressão do *ethos* do rock nas sementes espargidas deste entrevero, em novas ilustrações de divulgação do festival, agora realizável em outras regiões do Brasil como testemunhas da amplificação e concretização de outras agências do pôster a partir da crítica embrionária da arte original.

Tentativas de impedimento e resistência: desdobramentos e redimensionamentos de um festival punk

Autodesignado como um coletivo e um movimento, o Facada Fest teve sua primeira edição em 2017 — um ano antes do suposto atentado ao então candidato Bolsonaro durante a campanha eleitoral. O pôster de sua terceira edição, planejada para julho de 2019, é, nas palavras de seu criador, o ilustrador Paulo Victor Magno, uma arte cujo “teor principal é o da educação. A mensagem que a ilustração quis passar era justamente da educação (lápis) vencendo a palhaçada e o desmantelamento da educação. E por trás o abandono que nossa cidade está sofrendo”⁶.

A notoriedade midiática do evento e do pôster surgiu a partir de um tweet do delegado e deputado federal paraense Éder Mauro, que se autoapresenta no Twitter como “Líder da Bancada da Bala na Região Norte”. Em tom de ameaça (“o evento já está

⁶ <https://tinyurl.com/y7rrdxsq>

marcado no calendário da polícia”) e aplicando a leitura de que o nome faria referência ao ocorrido em setembro de 2018 (“em ‘homenagem’ ao atentado sofrido pelo presidente Bolsonaro”), o tweet teve réplicas tanto de endosso à leitura do deputado quanto de *agradecimento* de entusiastas do evento pela divulgação. Dois dias depois, o vereador do Rio de Janeiro e filho do presidente, Carlos Bolsonaro, também publicou tweet com a imagem do cartaz, atrelando-o ao que chamou de “putaria da esquerda” e alertando para “hora de agir antes que seja tarde” (Figura 3).



Figura 3: Tweets de denúncia ao evento
Twitter

Até então autorizado pelo governo e a secretaria de cultura estadual do Pará, o Facada Fest foi impedido de transcorrer em seu local e horário marcados, sob alegação da força policial de que não havia licença e alvará; parte do público que compareceu protestou contra o cancelamento bloqueando uma avenida próxima. A produção do evento publicou em sua página no Facebook um contraponto ao argumento da falta de documentação e classificou o fato como censura e subserviência a interesses políticos. Em 12 de agosto, anunciou no mesmo site que dali cinco dias o festival seria enfim realizado em Belém, como *Facada Fest 3.2 – Agora Vai*, além de criar *filiais* em outros estados brasileiros.

O episódio voltou à tona quando, em fevereiro de 2020, o Facada Fest publicou em seu Facebook⁷ que integrantes do coletivo foram intimados a prestar depoimentos. A Folha de S. Paulo noticiou que a mobilização teria partido do então ministro da Justiça e Segurança Pública, Sergio Moro, para averiguação de suposto crime contra a honra do presidente e apologia ao homicídio. Em meio aos ingredientes da guerra de narrativas que se instauraram nas redes — o ex-juiz negou ter feito qualquer solicitação, mas demonstrou apoio à investigação; o Facada Fest apresentou comprovação de sua assinatura em documento —, o pôster original e os consequentes das edições do evento

⁷ <https://tinyurl.com/y9zaugev>

em outras cidades circularam novamente sob a chancela da ironia, subvertendo a investida de reprimenda (Figura 4).



Figura 4: Ironias sobre a censura dos pôsteres
Twitter

Desta maneira, entendemos o *acontecimento Facada Fest* como uma atualização (ressoando a potência) do *ethos* impresso transgressivo pelo enquadramento do rock e do punk. Ao se originar de uma crítica pontual ao descaso com a educação promovido ou chancelado pelo governo federal, o pôster tornou-se objeto de identificação e repúdio na *polarização de fatos novos* das redes digitais. O impedimento inicial do evento pulverizou sua realização em outras localidades, até que novamente o cartaz foi alvo de atenção política e disseminação de manifestações nos sites de redes sociais. Nos parece que, se num primeiro momento o festival existia como uma forma de resistência local (típica das cenas musicais ligadas ao punk), com a tentativa de sua não-existência (o cancelamento e a intimação) ele passou a existir em outras esferas, especializado em novos eventos presenciais e em outros cartazes — com outras críticas —, para consumo e compartilhamento na ambiência digital.

Nossa atenção, a partir daqui, está na proliferação destes pôsteres dos Facada Fest que, não só são elaborados como material de divulgação, mas imprimem o que

formulamos como *ethos* impresso transgressor do rock, afeito à oposição ao conservadorismo, através da estética e linguagem própria do movimento punk e moldados pelas *controvérsias* (das quais as lógicas de interação das redes assumem papel fundamental) acionadas pelo seu embrião.

Agora vai: novos pôsteres, críticas pontuais e a atualização do ethos transgressor

Como procedimento metodológico inicial para construção do *corpus*, empreendemos *a)* uma pesquisa exploratória no Instagram, através de busca simples pela hashtag #facadafest e *b)* observação cronológica das *timelines* dos perfis e páginas oficiais do coletivo no *Facebook*, *Instagram* e *Twitter*. A partir deste movimento, selecionamos nove pôsteres de eventos nomeados como Facada Fest encontrados (Figura 5). Os eventos (independentemente de sua realização ou não, uma vez que em março de 2020 a pandemia do coronavírus requiriu a necessidade de restrições à ocupação de espaços públicos e privados) estão compreendidos, em todas as regiões do país, em sua programação prevista de realização entre 7 de setembro de 2019 até 23 de maio de 2020, em Curitiba (PR, 07/09), Marabá (PA, 21/09), São Luís (MA, 28/09), Belo Horizonte (MG, 04/10), Goiânia (GO, 05/10), Natal (RN, 22/11), Campinas (SP, 24/11), Rio de Janeiro (RJ, 14/03) e Brasília (DF, 23/05).





Figura 5: Pôsteres dos novos Facada Fest. Instagram

A partir daqui, inspirados na semiótica peirciana e greimasiana, mais do que operacionalizar uma análise semiótica a partir de seus modelos metodológicos, ou seja, uma acurada elaboração visando um possível esgotamento da produção de sentidos, trabalhamos na chave de uma espécie de *sistematização descritiva das convergências subjetivas* nos nove pôsteres presentes. Assim, não investimos especificamente em análise processual das leituras dadas a partir do espalhamento destas imagens ou um exame individual minucioso, neste momento, destes nove pôsteres; contudo, nosso próprio olhar analítico não deixa de concatenar elementos convergentes às conversações em rede (Recuero 2012) do(s) evento(s) Facada Fest e avançar por algumas particularidades de cada arte. Nossa intenção é verificar, à luz das discussões que trazemos, justamente a *presença e a ressonância* do ethos impresso do punk rock nestas expressões gráficas. Estas imagens, reiteramos, foram elaboradas por artistas

diferentes, tendo o cartaz original como referência basilar (e talvez outros posteriores, assim que publicizados). Nesse sentido, elaboramos o ethos impresso do punk rock nestes pôsteres

- **No uso das cores:** historicamente, a produção de pôsteres de rock, seja para panfletagem ou fixação em muros e postes da urbe, fez uso da produção orientada para impressão em preto-e-branco; a motivação de redução de custos tornou-se parte da estética do material gráfico de divulgação de rock (Esminger 2011). Dos nove cartazes que selecionamos, três utilizam apenas o preto e branco, enquanto um, o de Curitiba, recorre ao vermelho para representar o sangue oriundo do corte de uma faca. Podemos conjecturar que o não-custo financeiro do uso de cores para materialidades na cultura digital (embora haja um custo de tempo, uma vez que ilustradores precisam colorir a arte) e um possível impacto maior de visibilidade para com outros públicos menos afeitos à estética do rock, além das preferências e assinaturas de cada artista, estão relacionados à confecção destes cartazes para circulação em sites de redes sociais. Ainda assim, quase todos, com exceção de Marabá e Rio de Janeiro à sua maneira, convergem no uso predominante de coloração preta ou cinza em contraste com vermelho, signo de sangue (Guimarães 2000).
- **No excesso caótico de informações:** aqui, assim como o uso das cores, uma das expressões de maior sintonia ao ethos impresso do punk rock em sua materialidade histórica, o excesso de informações, que não permite uma compreensão total em leitura rápida (Esminger 2011) — em oposição a, por exemplo, um ideário do anúncio publicitário da indústria cultural ou de bens — como serviço do evento e *cast* de artistas tomam um caráter secundário diante da ilustração. Mais do que isso, não seguem *certas lógicas* direcionais para compreensão linear ou rápida. As tipografias utilizadas tampouco facilitam a leitura de *olhares não iniciados* nas gramáticas do punk (Janotti Junior 2003). Nesse sentido, é possível até mesmo dividir estas artes em dois propósitos: um mais plural, da imagem partilhada por outras audiências e sensibilidades e outro, das informações factuais do evento presencial, direcionadas justamente à leitura dos *olhares iniciados*.
- **Na representação de episódios passíveis de crítica social:** alinhado à típica crônica de uma crítica sociopolítica ativista, onde determinados episódios da gestão Bolsonaro (esteja este direta, indiretamente ou, *a priori*, de forma alguma envolvido) que são ou se tornaram objetos de oposição ao seu governo e sua persona na sociedade são retratados nos cartazes. Assim, aparecem os desastres ambientais em Brumadinho, Mariana e queimadas da floresta amazônica; as políticas armamentistas e de genocídio; o alinhamento servil com

o governo estadunidense e as igrejas no Brasil; a passividade e irresponsabilidade no combate ao novo Coronavírus. Estas críticas pontuais dão a ver alguns dos grandes ou pequenos episódios, singulares ou perenes, que se adesivaram à narrativa (talvez retrospectiva) de oposição ao governo. Ou seja: suas ações pontuais e corriqueiras, de maior ou menor magnitude, são simbólicas e não escalonares na revolta à sua gestão.

- **Nas caricaturas do presidente:** recorrência estética na arte punk (Esminger, 2011), Bolsonaro aparece representado em oito dos nove cartazes; destes apenas em um não está *sorrindo*. Nesse sentido, apontamos para o sorriso aqui, seja mais satisfeito (Campinas) ou mais sádico (Belo Horizonte), como forma de não apenas associar ou atribuir responsabilidade pelos episódios retratados nas artes, mas de uma certa ordem do prazer, do sadismo, com a destruição, com o malefício ao povo e ao país — uma narrativa típica da subcultura punk. Não tomamos o punk como naturalizado em um determinado espectro político (de fato, notórios músicos punks estão associados à direita conservadora), mas como um partícipe da crítica política especialmente a quem detém a gestão vigente, através da sátira, do grotesco, de construções com viés classista, da elaboração do *nós contra eles*, do *ato rebelde* em massa ou pontual como resistência (Worley 2017, Kuhn 2010).
- **Na agressividade e conflito:** no sentido do *ato rebelde*, as próprias artes são de uma ordem da agressividade nem sempre em familiaridade com públicos alheios ao rock e ao punk rock. No pôster de Belo Horizonte a cabeça de Bolsonaro aparece decapitada em uma bandeja (uma possível alusão à narrativa bíblica de João Batista) nas mãos de uma indígena; a *faca do Facada* aparece no pôster de Curitiba marcada de sangue e na imagem do presidente como uma espécie de refém de um cangaceiro cadavérico no material de São Luís; o de Campinas *divide* o conflito de manifestações entre apoiadores do governo travestidos em símbolos institucionais do país e a militância opositora de movimentos sociais como os *antifas* e o MST. Aqui, repete-se a *política punk*, da eterna oposição vigilante, do ethos roqueiro enquanto um *nós contra eles* (Pilz et al. 2020).

Considerações finais

Neste artigo, examinamos o pôster da edição 2019 do festival Facada Fest como exemplo das possibilidades de expressão da resistência política no contexto contemporâneo, à luz das filiações históricas que o artefato pôster possui com o rock e, mais especificamente, com o punk. Entendemos o pôster do evento como exemplar

dessa chancela, tanto em seus pertencimentos a este modo de ser do rock, quanto em suas inspiradoras atualizações materiais e comunicacionais. No primeiro vetor, o artefato visualiza uma crítica contundente ao atual governo brasileiro (entendendo-o como um veículo conservador, portanto oposto a transgressão comportamental) a partir de parâmetros típicos do pôster punk, como a caricatura alusiva ao presidente, o uso de tipografias brutalizadas etc. Tais elementos compõem uma espécie de *estética do choque* alinhada à narrativa de oposição que encontrou tanto uma forte reatividade por parte dos atacados (representantes políticos e judiciários) quanto uma expressiva comunhão com quem estava de acordo com o que se representava ali.

O espalhamento do pôster por parte do segundo grupo nos inspirou não apenas a pensar no quanto este ethos roqueiro ainda possui uma espessa permanência — aonde o gesto de imprimi-lo denota tanto a força de sua representação quanto sua atratividade —, a partir do reconhecimento por parte de uma audiência notável, mas também em tomá-lo como um acontecimento à parte. De certa maneira, o pôster do Facada Fest, ao se integrar no tecido social para além das ambiências na qual circularia (o *underground*), nas lógicas típicas das interações pelas redes sociotécnicas, não apenas amplifica o evento em si, mas se transfigura em uma espécie de acontecimento particular, de impacto ainda mais profundo que o show que seria realizado. Seus efeitos testemunham isso: um evento que teria uma única realização em Belém ganhou diversas filiações por todo o país já que o artefato-matriz se multiplicou em vários *pôsteres do Facada Fest*, de onde suas convergências subjetivas, sistematizadas a partir de nossa análise, dão a ver o compartilhamento impresso de uma pertença transgressora e de resistência, relativa ao ethos roqueiro.

Referências

- Alberto, Thiago. 2017. Cuspir o lixo de volta em vocês: uma leitura benjaminiana do punk rock. *IS Working Papers*, n. 59. <https://isociologia.up.pt/pt-pt/working-paper/wp-59-cuspir-o-lixo-em-cima-de-voc%C3%AAs-uma-leitura-benjaminiana-sobre-o-punk-rock>
- Alberto, Thiago e Xavier, Giselle. 2014. Exílio na Rua Principal: a música como expressão da identidade territorial e em rede na banda Los Porongas. *Tropos: Comunicação Sociedade e Cultura* 1 (1). <https://tinyurl.com/yb39hkhj>.
- Binder, Victoria. 2017. San Francisco Psychedelic rock posters. In: *Summer of Love: art, fashion and rock n´roll*. Los Angeles: University Of California Press.
- Brook, Stacey. 2013. *Learning the language of the rock poster underground*. <https://tinyurl.com/y8q9waml>.
- Caillois, Roger. 2015. O sagrado de transgressão-Teoria da festa. *Revista Outra Travessia*, 19, UFSC. <https://doi.org/10.5007/2176-8552.2015n19p15>

- Durkheim, Émile. 2009. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. São Paulo: Martins Fontes.
- Esminger, David. 2011. *Visual Vitriol: The Street Art and Subcultures of the Punk and Hardcore Generation*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Fabbri, Franco. 2017. Uma teoria dos gêneros musicais: duas aplicações. *Revista Vortex*, 5 (3). <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/vortex/article/view/2161>
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: on the value of popular music*. Massachusetts: Harvard University Press.
- Frith, Simon. 2002. The suburban sensibility in British rock and pop'. In Silverstone, Roger. *Visions of Suburbia*. London: Routledge.
- Grossberg, Lawrence. 1997. *Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture*. London: Duke University Press.
- Hall, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- Hebdige, Richard. 1979. *Subcultures: The Meaning of Style*. London: Routledge.
- Hollis, Richard. 2000. *Design gráfico: uma história concisa*. São Paulo: Martins Fontes.
- Heylin, Clinton. 1993. *From the Velvets to the Voidoids: A Pre-punk History for a Postpunk world*. Penguin Books: New York.
- Janotti Junior, Jeder. 2003. À procura da batida perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista Eco-Pós* 6 (2). <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v6i2.1131>
- Jenkins, Henry; Ford, Sam e Green, Joshua. 2014. *Cultura da Conexão: criando valor e significado por meio da mídia propagável*. São Paulo: Aleph.
- Kuhn, Gabriel. 2010. *Sober Living for the Revolution: Hardcore Punk, Straight Edge, and Radical Politics*. Oakland: PM Press.
- Larsen, Al. 2013. Fast, cheap and out of control: The graphic symbol in hardcore. In: *Punk & Post-Punk Volume 2*. Londres: Intellect.
- Marcus, Greil. 2011. *Lipstick Traces: A Secret History of the 20th Century*. New York: Faber & Faber.
- McNeil, Legs; McCain, Gillian. 1997. *Mate-me por favor*. Porto Alegre: L&PM.
- Merheb, Rodrigo. 2004. *O Som da Revolução: uma história cultural do rock 1965-1969*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Miller, Daniel. 2007. Consumo com cultura material. *Revista Horizontes Antropológicos* 13 (28). <https://tinyurl.com/y8uxt2vs>
- Miller, Daniel. 2013. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos sobre a cultura material*. Rio de Janeiro: Editora Zahar.
- Nunes, Caroline; Pilz, Jonas; Alberto, Thiago. 2020. PUNK IS DEAD (KENNEDYS)?: nostalgia, política e drama social em uma turnê cancelada. In Anais do XXIX Encontro Anual da Compós. <https://tinyurl.com/32apfaho>
- Pilz, Jonas; Janotti Junior, Jeder; Alberto, Thiago. 2020. Ethos roqueiro, rasuras e conflitos políticos na turnê de Roger Waters no Brasil. *MATRIZES*, 14(2). <http://dx.doi.org/10.11606/issn.1982-8160.v14i2p195-215>
- Recuero, Raquel. 2012. *Conversações em rede*. Porto Alegre: Sulina.

Reynolds, Simon. 2011. *Retromania: pop culture's addiction to it's own past*. New York: Faber & Faber.

Worley, Matthew. 2017. *No Future: Punk, Politics and British Youth Culture, 1976–1984*. Cambridge: Cambridge University Press.