

**NEVERMIND...WHAT?: memória, nostalgia, e os  
tensionamentos possíveis entre o punk e o museu na  
exposição “Nirvana: Taking Punk To The Masses”<sup>1</sup>**  
**NEVERMIND...WHAT?: memory, nostalgia, and the  
tensions between punk and museum in the exposition  
“Nirvana: Taking Punk To The Masses”**

Paula Guerra<sup>2</sup>

Thiago Pereira Alberto<sup>3</sup>

**Resumo:** Neste artigo, procuramos discutir os tensionamentos contemporâneos que atravessam a música pop, nomeadamente o punk: quer na cultura massiva, quer na memória coletiva, quer nas instituições de conservação, preservação e divulgação, como museus. O punk foi sempre a pedrada no charco da institucionalização, da patrimonialização, da museificação. No entanto, hoje, e por processos de do-it-yourself (DIY) preservacionista, de nostalgia e de retromania, essa anterior condição vê-se eclipsada. O mote da nossa reflexão ocorreu por via da concretização, no Brasil, nomeadamente no Rio de Janeiro, da exposição “Nirvana: Taking Punk To The Masses” no Museu Histórico Nacional. O Nirvana sempre se posicionou a favor de um certo ethos punk, seja através do DIY como baliza de ação, seja como guia composicional, ao acionar certos enquadramentos sônicos e líricos. Nesta direção, a exposição encasula desafios indelévels de abordagem da cultura hodierna: underground vs. mainstream; efêmero vs. arquivo; DIY vs. institucionalização.

**Palavras-Chave:** Museu 1. Memória 2. Punk 3.

**Abstract:** In this article, we try to discuss the contemporary tension that crosses pop music, namely punk: in the mass culture, in the collective memory, and in institutions of conservation, preservation and dissemination, such as museums. Punk was always critic about of institutionalization, patrimonialization, and museification. However, today, and through processes of preservationist DIY, nostalgia and retromania, this previous condition is eclipsed. The motto of our reflection came through the realization, in Brazil, namely in Rio de Janeiro, of the exhibition “Nirvana: Taking Punk To The Masses” in the National History Museum. Nirvana has always stood in favor of a certain punk ethos, whether through DIY as a goal of action or as a compositional guide, by triggering certain sonic and lyrical frameworks. In this direction, the exhibition embodies indelible challenges of approach to modern culture: underground vs. mainstream; ephemeral vs. archive; DIY vs. institutionalizations.

**Keywords:** Museum 1. Memory 2. Punk 3.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música do XXVII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte - MG, 05 a 08 de junho de 2018.

<sup>2</sup> Professora da Universidade do Porto (UP), Investigadora do Instituto de Sociologia da Universidade do Porto (IS-UP), doutorada em Sociologia pela Universidade do Porto, pguerra@letras.up.pt.

<sup>3</sup> Professor da Faculdade Promove (MG), doutorando em Estéticas e Tecnologias da Comunicação pela Universidade Federal Fluminense, integrante do grupo de pesquisa LabCult (UFF), bolsista Capes, thiagopereiraalberto@gmail.com.

## 1. Introdução

Lançado em 1977, o *single* “*God Save The Queen*” do grupo britânico Sex Pistols pode ser visto como um dos marcos potentes para o punk rock, tanto como gênero musical, quanto como narrativa sócio político econômica de um período histórico. Publicado no ano do Jubileu da Rainha da Inglaterra (efeméride comemorativa dos vinte e cinco anos da ascensão de Elizabeth ao trono), a canção toma de assalto o título do hino oficial usado nos países britânicos, aproximando-o - e ressignificando-o - lírica e sonoramente, ao contexto da época. Nesta direção, a música assume como alvo central toda a instituição monárquica; uma presença que diante da conjuntura de então, era absolutamente percebida como indesejada e desnecessária para o levante punk. Um período de grandes mudanças sociais, a década de 1970 foi o cenário propício para a germinação fértil do punk britânico, onde a presença de um sistema monárquico servia como um catalisador evidente de seus discursos *anti-establishment* (LAING, 2015, 1997).

A celebração da manutenção de um rígido sistema de classes, que permitia ainda a devoção à um código hierárquico que remontava ao século XV, dava à proposta punk da época os contornos de um chamado à guerra, simbolizado com precisão no polêmico *single* lançado pelo grupo de John Lydon, Steve Jones, Paul Cook e Glen Mattlock. Nesta perspectiva, os Sex Pistols, e o punk no geral, constituíram uma ruptura total com o *status quo* cultural, face à estrutura social atravessada pelo declínio das condições econômicas, o desemprego galopante especialmente entre os jovens, a luta de classes acentuada, um país ainda não refeito da ressaca imperial. Como apontava o grupo na mesma música: *no future*. Era, pois, necessário fazerem o seu próprio destino, encontrar soluções para resolver esta situação. O punk, e o seu *ethos* DIY foram a resposta (GUERRA & STRAW, 2017; GUERRA & SILVA, 2015; SILVA & GUERRA, 2015).

Diversos trechos de “*God Save The Queen*” são destacáveis para se entender o recado pretendido pela banda. Sublinhamos aqui alguns deles que sugerem críticas específicas ao apego ao passado, à herança e ao patrimonialismo, temas centrais para este artigo. Para os Pistols, a manutenção de um sistema monárquico (e seus entornos, como os festejos ocasionais de 1977), pareciam conectados diretamente não apenas com a clivagem social (“*They made you a moron*”<sup>4</sup>) ou com uma polaroide imagética vendável e ilusiva do sujeito

---

<sup>4</sup> Eles fazem de você um retardado (Tradução nossa)

inglês e dos estrangeiros fascinados com tal cultura (“God save our mad parade<sup>5</sup>”, “God save the queen, cause tourists are money<sup>6</sup>”), mas, principalmente, denunciava a vontade de glorificar a tradição (“Oh God, save history<sup>7</sup>”) como uma espécie de chance, ou, perversamente, uma opção, de permanecer eternamente no passado (“There’s no future in England’s dreaming<sup>8</sup>”). O saldo final argumentativo parecia apontar que o monarquismo, versão século XX, em verdade se assemelhava à outro “ismo” repudiável (“The fascist regime<sup>9</sup>”), denunciando, nestas premissas, o desejo por uma casta pura e imutável, que era construída e louvada através da preservação dos antigos valores e da cristalização de tradições, na qual os punks frontalmente se opunham.

Desta maneira, o punk de primeira hora se posiciona como evidentemente anti-patrimonialista, desprezando firmemente heranças, se dispensando de fazer parte das narrativas hegemônicas protagonizadas por reis, rainhas e seus súditos, e se dispondo a ser as flores na lixeira (“We’re the flowers in the dustbin<sup>10</sup>”). O que nos inspira, neste sentido, a pensar na querela modernista que elegeu o museu como um dos símbolos da ossificação cultural, catalisador de articulações entre nação, espólio e cânone, e assim sendo considerado, negativamente, o mapa mestre da legitimação da tradição e oponente do progresso. Não à toa, o punk se filia tanto à práticas artísticas modernas como o dadaísmo e o *ready-made* duchampiano; quanto às vanguardas políticas de corte marxista; visadas que, na virada para o século XX, através de disputas diversas em defesa das utopias alcançáveis no futuro, viam no museu um opositor a ser combatido (HEBGIDE, 1979; MARCUS, 1989).

Tratou-se de um embate perdido. Como assinala Huyssen (1997, p. 222), Na segunda metade do século XX o museu “suportou o olho cego do furacão do progresso”, e se tornou fundamental como afirmação de que o passado operava como dispositivo autenticador de culturas e tradições; constituindo-se em um lugar de poder através da asseveração do patrimônio. Para além, como signo de relevo da noção de uma cultura-mundo<sup>11</sup>

---

<sup>5</sup> Deus abençoe nossa parada insana (Tradução nossa)

<sup>6</sup> Deus salve a rainha, porque turistas são dinheiro (Tradução nossa)

<sup>7</sup> Oh Deus, salve a História (Tradução nossa)

<sup>8</sup> Não há futuro no sonho inglês (Tradução nossa)

<sup>9</sup> O regime fascista (Tradução nossa)

<sup>10</sup> Somos flores na lixeira (Tradução nossa)

<sup>11</sup> Para os autores, trata-se de uma dimensão mundializada da cultura, que passa a ser um setor econômico em plena expansão, com excesso de oferta de bens mercantis e simbólicos e plena de dialéticas: embora imediatista, não despreza a herança do passado; embora individualista, estimula a participação social; embora racional, vê nascer em seu interior a religiosidade como bálsamo para o indivíduo desprotegido.

(LIPOVETSKY e SERROY, 2011), o museu acabou corporificando o fim de algumas heterogeneidades tradicionais da esfera cultural- como as fronteiras nítidas entre alta e baixa cultura- e também se fez símbolo da universalização da cultura mercantil, que se apodera das diversas esferas da vida social e das atividades humanas. Sob esta retranca, a memória- e suas diversas dimensões- como na condição museológica- passa também a ser apreendida como uma forma de mercadoria.

Portanto, não deixa de ser irônico (e profundamente inspirador) pensar que hoje, um visitante do museu Madame Tussauds de Blackpool, na Inglaterra, encontre, entre centenas das famosas estátuas de cera que caracterizam o local, a figura de Johnny Rotten emulando exatamente (em pose, roupas e objetos) sua imagem no clipe de “God Save The Queen”. Assegurado por uma série de instâncias de legitimação, na chave das lógicas de hibridização da arte contemporânea, símbolos do *ethos do-it-yourself* (DIY), como os alfinetes espetados no rosto ou os tecidos rasgados, se ladeiam, mesmo que com diferentes intensidades ou presenças, à coroa da realeza, em um equipamento de arquivamento do patrimônio cultural britânico.

Uma série de questões emergem deste panorama, centradas na transformação das críticas à ancoragem imutável ao passado, em heranças a serem exibidas e consumidas. Será que tal deslocamento representa, unicamente uma espécie de *comodificação* do rock e do punk, onde o que antes eram vetores de ofensiva à tais lógicas se tornam, inevitavelmente, produtos a serem consumidos ou paisagens a serem visitadas? Nessa direção, tomamos como objeto de análise a exposição “Nirvana: Taking Punk To The Masses”, que esteve no Brasil em 2017, por acreditarmos que tal evento amplifica e atualiza ainda mais estas instigantes equações (e inadequações), já que se propõe ser uma ocupação memorial em torno da herança histórica e material de um grupo que assumia o punk como bússola para suas criações e performances, pelo menos uma década após o auge desta cena. A trajetória da banda, como protagonista de uma cena musical de grande relevo, que expôs como poucas vezes as membranas cambiáveis (mas não necessariamente maleáveis) entre *mainstream* e *underground* e que soma à sua história a dimensão de uma morte precoce e trágica, adicionam ainda mais possibilidades de análise à nossa proposta.

### **1. “You can’t put your arms around a memory”? :um breve trajeto do museu e suas perspectivas históricas na contemporaneidade**

A fixação pelo museu se apresentou como um traço determinante na cultura contemporânea, sublinhado especialmente com a ascensão dos discursos sobre a memória, que emergem no ocidente depois da década de 1960, à luz das descolonizações e dos movimentos de revisão da história. Deste debate, resultou uma profunda crise das principais instituições de estudo, validação e preservação dos valores histórico-patrimoniais, obrigando a um reequacionar das ideias sobre este eixo cultural. Especialmente nos Estados Unidos e na Europa, observa-se a restauração historicizante de centros urbanos, cidades, paisagens inteiras; onde se ressaltam-se a importância dos empreendimentos patrimoniais e heranças nacionais- com destaque para os museus - além do *boom* da moda retro (HUYSSSEN, 1996).

Consequentemente, tem-se assistido a um claro alargamento conceitual da noção de patrimônio, com a afirmação de novas agendas que evidenciam preocupações ligadas à salvaguarda, proteção e divulgação de novas heranças relacionadas com espaços, paisagens, comunidades e formas de expressão culturais menos monumentais e mais imateriais. Huyssen (1996) avalia este panorama como indício da busca por recordação total (*total recall*), um desejo de trazer vários passados para o presente, que se espalha para diversos aspectos da vida contemporânea. Nesta direção, o conceito de musealização é usado pelo autor como ponderação filosófica e cultural sobre a transformação do *status* da memória e da percepção temporal na cultura hodierna, que nos motiva a pensar no crescente apego ao passado e na necessidade do sujeito atual de encontrar formas de arquivar o máximo de informações possíveis.

Para o autor, a musealização se apresenta como vetor central para o deslocamento da sensibilidade temporal dos nossos tempos, onde estratégias como colecionar, citar e apropriar proliferaram-se nas práticas estéticas contemporâneas, frequentemente acompanhadas pela intenção de se articularem a alguns conceitos-chave dos museus como unicidade e originalidade (HUYSSSEN, 1996). Ressaltamos que a extensa proliferação dos museus<sup>12</sup> sinaliza também a emergência da memória como um fenômeno ligado à nostalgia, caracterizada por um desejo de volta ao passado, um sentimento de perda e deslocamento e o anseio por um lar que não existe mais ou nunca existiu (BOYM, 2001). Como assevera Mannof (2004, p.17), “apesar das suas limitações, nós agarramo-nos aos materiais de arquivo

---

<sup>12</sup> Segundo Cross (2015, p.9), 95% dos museus no mundo hoje datam do pós-segunda guerra, o que fortifica o argumento proposto por diversos autores acionados neste artigo.

na esperança de, de alguma forma, nos ligarmos a um passado que nunca podemos conhecer plenamente”.

Tais postulados são contrastados fortemente com a visão futurista que caracterizou as primeiras décadas do século XX, constituindo uma mudança sensível no tecido social, com a exibição deste notável *pathos* nostálgico. Historicamente, a batalha contra os museus foi um *tropo* persistente da cultura modernista, com o movimento das vanguardas históricas (entre eles o Futurismo, Dada, Surrealismo e Construtivismo) assumindo uma luta radical e implacável contra o museu e seus simbolismos. Huyssen (1996, p.222) considera este embate como signo de uma proposta central, a “ditadura do futuro”, cuja retórica baseava-se na total rejeição à tradição e cultivava a celebração apocalíptica de um vindouro totalmente diferente, onde o museu era um “bode expiatório plausível (...) que incorporava toda a monumentalização, hegemônica e as aspirações pomposas da era burguesa, que viu seu fim na falência da Grande Guerra”.

O modernismo propunha uma outra estrutura temporal, em reação ao *spleen*, os sentimentos de decadência, angústia e nostalgia típicos dos fins de séculos. A ordem era renovadora, em direção radical ao utópico. Sob esta retrans, o museu era percebido como um inimigo visível que ajudou a definir uma identidade autoritária e hegemônica da cultura ocidental, ao desenhar fronteiras externas e internas calcadas na exclusão e na marginalização, assim como na codificação positiva de valores ditos tradicionais. A racionalidade exigia objetividade, o desenvolvimento significava olhar adiante. A morte, os fins, deviam ser vistos “como uma conclusão definitiva e irreversível de uma temporalidade progressiva e linear. O passado e o presente precisavam ser vistos como esferas distintas, e um valor positivo devia ser associado à mobilidade e à novidade” (NATALI, 2009, p.19).

A crise do modernismo, na segunda metade do século XX, viu nascer um outro pensamento, intimamente conectado à ascensão da lógica de consumo, a aceleração tecnológica e a centralidade da mídia na vida social como vetores constitutivos do capitalismo tardio. Diante deste contexto, a busca ansiosa pelo progresso gerou nostalgia pelo que desapareceu, e entre as reações possíveis a esta constatação estava “obliterar a história e transformá-la em mitologia privada ou coletiva, visitar o tempo como lugar, recusar-se a render-se à irreversibilidade do tempo que aflige a condição humana” (BOYM, 2001, p.14). Se as mudanças foram inexoráveis, o passado- aquilo que não se repete, que é irreversível- deveria ser possuído, e a memória ganha força ao direcionar as construções do espírito (como

no ensino acadêmico com disciplinas de história e literatura) e as arquiteturas materiais, como os museus. A nostalgia tornou-se um tema central nas guerras que nos dividem, de forma “étnica, religiosa, cultural e política (...) enquanto as pessoas em todo mundo buscaram identidade através de artefatos coletados do passado, onde a ‘mania do museu’ parece ser uma reação direta à aceleração da vida” (CROSS, 2015, p.8).

Diante deste contexto, emerge o que Cross (2015) vai chamar de *consumed nostalgia*, um extenso conjunto de práticas concetadas com o capitalismo tardio e uma de suas expressões mais potentes: a forma acelerada e intensa de acesso à cultura de *commodities*. Isso implica no ritmo cada vez mais rápido de produção, compra, e investimento em bens de consumo, que resultou em um fenômeno distinto: as pessoas encontraram identidade e significado em bens específicos, mas diante da obsolescência acelerada, “sentiram que suas personalidades eram ameaçadas quando essas coisas desapareceram (...) o impulso nostálgico veio do desejo de recuperá-las” (CROSS, 2015, p.9). A *consumed nostalgia*, para além de estilizar bens de consumo, fazendo renascer estilos que materializem eras anteriores, é, sensivelmente, “uma saudade dos bens do passado que vieram de uma experiência pessoal de crescer no mundo estressante do rápido capitalismo” (CROSS, 2015, p.9). Em suma, o foco estaria em transformar “waste to want” e “old novelty to new nostalgia”<sup>13</sup> onde o consumo *retro* assume um papel fundamental: converter os resíduos da história, sejam eles carros, roupas, filmes ou discos, em “testemunhas que atestem nossas virtudes ancestrais” (CROSS, 2015, p.9).

O museu, como equipamento cultural, se firma como uma das possíveis sedes para este sensível social, e se erige não mais como “templo das musas, mas sim orientados à ressurreição, como um espaço híbrido entre a feira pública e a loja de departamentos” (HUYSSSEN, 1996, p.15). Antes bastião da alta cultura, hoje participa diretamente das leis do sistema midiático e econômico; se transnacionalizam, rivalizam em gigantismo, arquitetura inovadora, imagem e impacto. Assim, a era da cultura-mundo é a dos museus-espetáculos elevados à categoria de destino turístico para um público hiperconsumidor “mais à espreita de experiências imediatas do que a de iniciação e elevação espirituais” (LIPOVETSKY E SERROY, 2011, p. 90). Nestes processos, os valores de ‘tradição’, ‘autenticidade’ e ‘identidade’ são entendidos e reinterpretados na sua dimensão histórica e cultural, mas também enquanto valores de mercado, transformando-se em marcas, objetos e experiências de diversas ordens.

---

<sup>13</sup> O gasto em desejável e antigas novidades em novas nostalgias (Tradução nossa)

## 2. “Memories can’t wait”: o rock e o punk no museu

Outro aspecto essencial para pensar a musealização como fenômeno social é o *cultural turn*, movimento iniciado na década de 1980, em que se dava uma maior ênfase à cultura, entendida a partir de então como um elemento central para a identidade social dos indivíduos (e não um mero resquício de outras variáveis, como a classe social ou gênero), onde ela deixa a sua posição subalterna no espectro das ciências sociais e passa a se caracterizar enquanto um campo de pleno direito<sup>14</sup>. Centrando a discussão na cultura pop, constata-se que, também neste campo, o ‘valor’ deste tipo de produção cultural e artística tem sido profundamente reequacionado, esbatendo-se velhas dicotomias associadas à ideia de uma ‘alta’ e ‘baixa’ cultura, com consequentes reflexos na sua gradual incorporação nos discursos patrimonialistas (BENNETT, 2009). Se durante algum tempo o lastro pop fora constituído em oposição à alta cultura- portanto tida como comercial, inautêntico e indigno de suporte governamental (SHUCKER, 1999) - esta mudança de dinâmica não pode ser dissociada dos Nexos de consumo contemporâneos, que encontram na visão patrimonial da cultura pop um recurso de inestimável valor; em particular diante das propriedades inerentemente nostálgicas da música popular (FRITH, 1996), e sua propensão para vincular indivíduos com seu passado e assim, os fundamentar emocionalmente ao presente (DE NORA, 2000).

Assim, como fenômeno típico da cultura pop, nascido no seio do consumismo *baby boomer* dos anos 1950, o rock n’roll (e suas subculturas adjacentes) também será enquadrado como objeto de desejo patrimonial, algo atestado na propagação de sua qualidade museaica. Embutido firmemente na memória de diversas gerações desde então, o gênero se torna uma chave importante na consciência cultural coletiva contemporânea e um dos principais contribuintes para a geração de sua identidade (BENNETT, 2009). A partir desta constatação criam-se instituições de consagração cultural (BORDIEU, 1996) que operam firmemente na esfera cultural, estabelecendo um ambiente institucional que é altamente significativo na vetorização patrimonial do rock, o que Bennett (2009) vai chamar de *rock heritage*. Muito

---

<sup>14</sup> Uma década mais tarde surge o que Baker, Doyle & Homan (2015) nomearam de *popular cultural turn*, com o aparecimento de novas questões relativas a como os arquivos públicos lidam com a cultura popular. Uma *viragem* que colocou em debate o próprio processo de seleção de arquivo, um processo muitas vezes entendido como neutro, mas que é de fato socialmente construído, em uma filtragem que não é meramente objetiva e inócua: dá relevo a certas questões e deixa outras na obscuridade (STRONG, 2015, 2011). Assim, exercem um poder sobre o passado, presente e futuro, originando uma narrativa legitimada pelo poder da instituição- como o próprio museu- que valoriza e exclui de acordo com estes critérios (BAKER, DOYLE & HOMAN, 2015: 2; QUINTELA & GUERRA, 2017).

fundado na publicização dos arquivos como heranças do rock<sup>15</sup>, forma-se uma conjuntura que atua como um corpo de órgãos especializados em concessões de prestígio, capazes de reforçar o valor do rock dentro em nosso tecido social, que cria suas tessituras através, por exemplo, de instâncias de mídia (revistas, rádio, relançamentos, biografias, documentários).

Os museus, instituições que colecionam, arquivam e preservam heranças culturais, os se posicionam como um importante eixo nesta dinâmica, e, neste sentido, diversos representantes ou possuidores do *rock heritage* aproveitaram seu poder e seu *status* curatorial para se envolver nesse processo. Exemplos notáveis são a fundação do *Rock and Roll Hall Of Fame* em 1983, por Ahmet Ertegun, importante executivo fonográfico da Atlantic Records, e Jann Wenner, editor da revista Rolling Stone, em Cleveland, nos Estados Unidos, e o Experience Music Project (rebatizado posteriormente de *Museum of Pop Culture*), financiado por Paul Allen, um dos co-fundadores da empresa de tecnologia Microsoft, em 2000, na cidade de Seattle<sup>16</sup>. Em comum, através de exposições em destaque ou mostras permanentes, tais espaços e apoiados em uma *mise-em-scène* espetacular, abrigam todo tipo de artefato relacionado ao gênero e suas manifestações, um arco histórico e material que abriga instrumentos, roupas, ingressos, rascunhos de letras até pedaços originais de estúdios ou casas de shows, passando pela reprodução interativa de gravações, exibição de capas de discos e as já citadas réplicas de cera.

Reynolds (2011, p.15) assinala que esta nova configuração comprova que o rock é “velho o suficiente e aceitavelmente estabelecido como uma forma artística que pode justificar sua indústria museológica própria”, e que isso atualmente ultrapassa os limites de uma revisão histórica satisfatória a um público específico, como a geração *baby boomer* envelhecida e nostálgica, saciada ao entrar em contato com suas ‘lembranças de batalhas’. A exibição destas coleções, irradiadas do “espírito original de uma época”, sob o signo da musealização, alcançam diversas audiências, que de alguma forma estabelecem entre si uma

---

<sup>15</sup> Como exemplo, temos a ascensão do *compact disc* (CD), nos anos 1980, possui um papel fundamental nesse processo, com as reedições de álbuns antes disponíveis apenas em vinil, instrumentalizando uma audiência mais velha a efetivamente entrar em contato com sua passado musical, além de, naturalmente, redimir ou reforçar o caráter "seminal", "antológico" e qualquer outro adjetivo que emane uma aura de originalidade ao que foi feito em tempos passados. O termo "clássico" se adesiva com perfeição neste contexto, a determinados artistas e produtos.

<sup>16</sup> Ainda podemos elencar como exemplos de museus do rock ou dedicados estritamente à herança da música pop o Grammy Museum, em Los Angeles, o Stax Museum e o Smithsonian Rock 'n' Soul Museum em Memphis, o Motown Historical Museum em Detroit, o British Music Experience em Londres, o Ramones Museum na Alemanha e a lista prossegue.

ideologia comum: a busca por artefatos carregados de “posteridade e historicidade” (REYNOLDS, 2011, p.15), conceitos referentes à forma como tais materiais são cuidadosamente preservados e apresentados de forma ordenada e carregam a “aura de uma era”, reminiscências projetadas em torno da crença de que tais elementos perfilam tradições e possuem uma espécie de verdade que se perdeu com o tempo.

A musealização do rock se apresenta como uma das condições ideais de configurar o que Reynolds (2011) chama de *retromania*<sup>17</sup>, o febril apego da cultura pop contemporânea ao seu próprio passado, através do constante uso de referências a si mesmo, e da volta de diversos elementos de décadas anteriores na prática musical do presente. Neste sentido, a articulação canônica do rock em discursos artísticos, representado e preservado como patrimônio cultural, inspira um cenário que se complexifica, a partir do momento em que o passado se aproxima demais do presente e tal cenário é questionado por alguns de seus *players*, como os *punk rockers* e seus herdeiros estéticos e éticos, como Kurt Cobain e o Nirvana. Constitui-se assim um panorama de litígios, tensionamentos, atravessamentos, contradições<sup>18</sup>.

Voltamos aqui aos Sex Pistols, citados no início deste artigo. A banda britânica foi intransigente quanto a sua indução ao *Rock and Roll Hall Of Fame*, em 2006, enviando uma amarga resposta ao convite de comparecimento à cerimônia<sup>19</sup>, de alguma forma recuperando traços da iconoclastia que eles propagaram quando surgiram. No ano seguinte, realizaram uma turnê de reunião- outro traço típico da *retromania*- que os permitiu “monetizar a lenda, através do álbum ‘Nevermind The Bollocks’ como um museu itinerante”, como nota Reynolds (2011, p.11), assinalando que estes punks também aproveitam o lucro pela nostalgia- apenas preferem afirmar autonomia e repulsa à alguns dos sistemas instituídos de patrimonialização do rock. Ainda nesta direção, acrescentamos o fato de que um dos maiores méritos chancelados ao levante punk foi protestar contra o contexto musical do fim dos anos

---

<sup>17</sup> Se a *retromania* não é um fenômeno novo, já que a cultura passa sazonalmente por distorções e *revivals* criativos, Reynolds (2011) sublinha que o aspecto de recordação instantânea, possibilitado pela revolução da informação (simbolizado fortemente pela internet) diferencia o fenômeno atual em relação ao passado.

<sup>18</sup> Nesta direção, nos últimos anos assistiu-se a um verdadeiro *boom* de museus punks por todo o globo, como o Ramones Museum, em Berlim, que abriu em 2005, o Los Angeles Punk Rock Museum, inaugurado em 2012, e o Museu Islandês PUNK, que surgiu em 2016, além de uma extensa lista de exposições dedicadas à ele, na Alemanha, Estados Unidos e Inglaterra.

<sup>19</sup> “Comparado aos Sex Pistols, este Hall of Fame é uma mancha de mijó. Seu museu. Urina no vinho. Não vamos comparecer. Nós não somos seus macacos. Se você votou em nós, espero que você tenha observado seus motivos. Vocês são anônimos como juizes, mas ainda são pessoas da indústria da música musical. Não vamos comparecer. Você não está prestando atenção. Fora deste fluxo de merda, ainda está um autêntico Sex Pistol!” (Tradução nossa)

1970 com uma perspectiva musical absolutamente retrospectiva, sintonizada com méritos passados na própria cronologia do rock. Bandas como os Pistols se notabilizaram por recuperar e trazer de volta do “lixo da história” (ALBERTO, 2017), num gesto de a(na)rqueologia musical, elementos do rock simples, rápido, energético das décadas de 1950 e 1960, que até então pareciam absolutamente descartados pelas narrativas sônicas hegemônicas.

Desta maneira, está na cerne do punk uma certa prática do *rock heritage*. Assim, a querela estabelecida entre a *old wave* (representada por, por exemplo, grupos de rock progressivo ou destinados à grandes arenas) e a *new wave* (o punk e suas afluições posteriores) contém, de saída, uma rica série de contradições e atravessamentos, expostas inclusive em suas terminologias, referentes à oposição entre progresso e regresso, no escopo do rock. Diante deste espectro de questões, Reynolds (2011) parece atingir um nervo fundamental para nossa análise, sublinhando justamente o caráter de *oposição* no qual o rock- e especialmente o punk- arquitetou suas fundações.

Rock (e a crítica de rock) sempre foi energizado e focado por ser *contra*. Mas a animosidade, o tipo de visão polarizada (...) que alimentou uma retórica estridente, acabou em todos os lugares agora. Museus do rock como The British Experience representam o triunfo da Tapeçaria (alegoria usada pelo autor para se referir à linhagem mais importante e nobre do gênero), e até mesmo os fios mais problemáticos, como os Sex Pistols, ficam bem ajustados em seu tecido. A guerra entre a *Old Wave* e a *New Wave* é uma história distante, e esse é o ponto da museificação do rock: apresenta a música com as linhas de batalha apagadas, tudo embrulhado em um aconchegante cobertor de aceitação e apreciação. (REYNOLDS, 2011, p.7)

O autor explicita o tensionamento que grifamos aqui: o punk tem entre os seus motes um retorno ao caráter de rebelião e confronto que é seminal no rock; um *espírito adolescente*, transgressor, que é fundante em suas articulações como subcultura juvenil emergente dos anos 1950. Portanto sua musealização, de acordo com os parâmetros atuais que moldam estes processos, se torna mais uma possibilidade de eliminar o gesto ameaçador e contestador que caracterizou o gênero. Sob esta retranca, o rock e um de seus combustíveis essenciais, a raiva (como cantou Lydon em sua banda pós-Pistols, o Public Image Limited, “anger in an energy”), estariam enjaulados, disponíveis para visitação, como uma relíquia valiosa do passado, mas também como testemunho de sua própria ausência. E no início dos anos 1990, o Nirvana foi o grupo que, de alguma forma- por vezes dual e contraditória-se opôs a esta condição.

### 3. “Here we are now, entertain us”: o punk vai ao museu, o museu vai ao punk

A exposição “Nirvana: Taking Punk To The Masses”, trazida ao Brasil em junho de 2017, nos parece particularmente pertinente para atualizar e amplificar as temáticas até agora mencionadas em nossa análise. Atualiza, por focalizar sob a condição museológica uma banda ainda ‘jovem’, que teve seu auge na primeira metade dos anos 1990 e que se manteve alvo de intenso interesse público e midiático até o início da década posterior, ou seja, há pouco mais de vinte anos<sup>20</sup>. Este dado confirma uma equação interna típica do processo *retromaniaco* em curso na cultura pop: quanto mais rapidamente os cenários musicais se sucedem, mais velozmente outros são restaurados para uma revisão, acionados pelo ‘impulso nostálgico’ ressaltado anteriormente. E amplifica, como o próprio nome do evento dá a ver, ao chancelar o Nirvana como um herdeiro genuíno do punk<sup>21</sup> ao mesmo tempo em que sublinha o *status* de visibilidade e popularidade massivos e até então inéditos (inferidos em dados mercadológicos e presença midiática<sup>22</sup>) que o grupo conquistou- o que parece deixar mais visíveis, pela grandeza alcançada, os tensionamentos e contradições que cercam o punk.

No entorno destes pontos, algumas questões emergem como critérios que enfatizam o processo de museificação da banda, através desta exposição. Primeiro, o fato de o Nirvana simbolizar, assim como outros grupos (Pearl Jam, Soundgarden, Mudhoney, Screaming Trees, entre eles) a arquitetura de uma cena musical - o grunge - que se localiza em um espaço bastante específico, a cidade de Seattle, no norte dos Estados Unidos. A despeito de suas características mutáveis e fluídas<sup>23</sup>, marcadas pela “construção e diferenciação de alianças musicais” (STRAW, 1991, p.373) o grunge ganhou como sinônimo a etiqueta de “o som de Seattle”, tamanha centralidade que ocupou na descrição deste período. Neste sentido, ela se torna, similar a Memphis, Chicago, Londres ou Manchester, como integrante de um

---

<sup>20</sup> Informalmente, este marco de 20 anos é chamado de ciclo nostálgico do pop. Os anos 1970 buscaram reprisar os anos 1950; assim como a década de 1980 em relação à 1960...O ‘susto’ se dá aqui em relação à consagração patrimonial, via museus, que tradicionalmente se dá em outra escala temporal.

<sup>21</sup> Strong (2011) enfatiza a ideia de que o Nirvana, dentro do balaio grunge, seria uma das articulações do movimento punk da década anterior, ao aludir, através da música e de seu discurso lírico, aos indícios de liberdade, violência, descontentamento e desencantamento com a ordem social estabelecida. Uma canção como “Smells Like Teen Spirit”, frequentemente alçada como um hino geracional, concilia o auto-reconhecimento da alienação em paralelo com o esboço de uma nova comunidade de “párias” ou excluídos sociais (denominados de ‘slackers’), alimentando-se do sentimento do não-pertencimento e inadequação, caros ao punk.

<sup>22</sup> Segundo fontes de mídia, a banda vendeu quase 80 milhões de discos por todo o mundo. (<https://www.statisticbrain.com/nirvana-album-sales-statistics/>) e, como reflexo de sua importância perante a crítica, poderíamos citar a eleição de “Nevermind” como melhor disco da década de 90 para publicações como as revistas norte-americanas *Rolling Stone* e *Spin*.

<sup>23</sup> Nesta direção, a chancela de grunge também alcançou grupos de fora de Seattle e arredores, como os Smashing Pumpkins, de Chicago, ou o Stone Temple Pilots, de San Diego

patrimônio geográfico do rock, ganhando a força de cidade turística para os amantes do gênero e tendo como maiores embaixadores para este redimensionamento o Nirvana. Décadas após o *boom* do grunge, a cidade estabeleceu em si marcas de expressão nostálgicas permanentes, materializadas em pontos referenciais de visitação (bares e casas de shows, estúdios de gravação, lojas de discos, a gravadora *SubPop*, os endereços onde seus artistas viveram) que se adequam confortavelmente à ideia de musealização.

Outro aspecto que nos parece notável para a configuração do Nirvana como objeto museário é a morte precoce de Kurt Cobain, vocalista, guitarrista e líder do grupo. Seu suicídio, em abril de 1994, impulsionou o alinhamento de sua imagem à uma espécie de mitificação típica da celebração pop, onde, impulsionado por diversas vértices (mídia, público, artistas), Cobain é tomado como objeto cultural de referência à comunidade do rock e estabelece uma série de narrativas que o descrevem de diversas maneiras- o “inconformista”, “mártir” “herói trágico”, o “porta-voz de uma geração”. Tais rubricas ampliam seu relevo artístico e ajudam a assegurar sua presença para outras gerações, além de o posicionar junto a uma extensa galeria de quadros permanentes que o rock já possuía, na época de sua morte: perdas precoces, não raramente trágicas e inesperadas, de artistas fundamentais para o gênero, comumente escorados no lema *live fast, die young*.

O fato de ter se matado aos 27 anos, a mesma idade de outros ícones do gênero como Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison ou Brian Jones, serviu como argumento para perfilá-lo numa espécie de tradição. Neste sentido, uma exposição como “Nirvana: Taking Punk To The Masses” retifica um dado óbvio, mas importante para algumas questões que abordamos aqui: sua permanente *ausência*. Cobain, finado precocemente, aumenta seu coeficiente de museificação, no sentido de tornar ainda mais nítido em sua figura o caráter de algo que não volta mais. A percepção sensível deste fato se expressa na nostalgia; que impulsiona a capitalização deste passado e que auxiliam a configurar ele e a banda como uma herança, um patrimônio autêntico do rock.

Consagrados como *rock heritage*, agora o Nirvana se posiciona, através da exposição, no escopo dos trajetos mutáveis tomados pelo museu- e pelo rock no museu- na contemporaneidade, convertido em suas marcas espetaculosas, típicas dos agenciamentos do entretenimento e do *establishment*. Neste sentido, o caráter corporativo de “Nirvana: Taking Punk To The Masses” se aloca como um dos principais apelos em torno desta discussão. Originalmente criada como exposição permanente em Seattle com curadoria do americano

Jacob McCurray (sediada e organizada pelo já citado *Museum of Pop Culture*) a mostra permaneceu por mais de seis anos nos Estados Unidos e chegou ao Brasil- sua primeira *tour* internacional- chancelado financeiramente por uma gigante empresa de eletrônicos, a Samsung. Dentro de um projeto de transnacionalização museológica através da itinerância, a exposição faz parte de um projeto da multinacional que tem como objetivo oferecer “experiências únicas na música”<sup>24</sup>, e a ideia de experiência aqui serve aos propósitos de uma viagem ao passado típica do contexto museológico atual: oferece-se uma visita dinâmica, interativa, orientada em “estetizar as expectativas e as práticas do público” em oposição à ideia de “aniquilá-las” (LIPOVETSKY e SERROY, 2011, p.91): museu para ‘as massas’.

Publicizada como a compilação de um acervo de mais de 200 peças originais- instrumentos, fotos, vídeos, depoimentos, álbuns, objetos pessoais dos integrantes, cartazes- “Nirvana: Taking Punk To The Masses”, que visitamos em agosto de 2017, no Museu Nacional do Rio de Janeiro, ‘entrega o que promete’: o espectador pode sair com a sensação de acesso à uma organizada e detalhada narrativa memorial e material do grupo, desde os álbuns que eles escutaram nos anos de pré- formação da banda, passando por artefatos que simbolizam seu auge (‘reliquias’ dos clipes mais notórios do grupo, *set lists* de shows importantes) até alcançar uma recriação do cenário de gravação de seu último álbum com Cobain vivo, “Unplugged MTV in New York”. Logo antes da saída, como uma lembrança final, está que pareceu ser uma das vedetes do evento, uma cabine onde o espectador tem a chance de mimetizar, através de uma tela, a icônica capa do álbum “Nevermind”, de 1991. Onde originalmente havia um bebê mergulhado em uma piscina, na captura de uma nota de dólar, agora é o visitante que pode se posicionar ali, logo antes de deixar o museu: punk para as massas.

A junção de ambos os eixos (punk e museu *para as massas*), aludem às problemáticas do processo de incorporação do Nirvana na cronologia do rock, e conseqüentemente, no sistema museológico contemporâneo. Como contextualiza Robins (2008), a banda surge em uma época onde o rock era visto como um gênero em defasagem criativa e crise comercial, já extremamente codificado ou esvaziado em seus subgêneros, estado sintomatizado pelo desgaste formuláico do *hard/glam rock* californiano (seu então último grande representante midiático) e em sua ausência nas paradas de sucesso. Tal inércia ajuda a parametrizar e reforçar o impacto causado pelo lançamento de “Nevermind”, em 1991. A força desta obra

---

<sup>24</sup> Como explica o site oficial do projeto em <https://www.rockexhibition.com.br>

não apenas representou um vitorioso retorno do rock ao *mainstream* (o álbum ficou na parada da *Billboard* por quase um ano), como também reabriu discussões caras à algumas dinâmicas relativas ao mercado fonográfico como um todo, com a ascensão de termos como ‘rock alternativo’, ‘grunge’ e a reavaliação de outros, como ‘punk’ e ‘underground’.

Em uma dimensão extraordinária para a cultura pop, o Nirvana alcançou um sucesso globalizado, que o posicionou como um nome fundamental e lucrativo da indústria fonográfica, mesmo insistindo em estar assentado no *ethos* punk. Esta transição de banda promissora em uma gravadora independente (a *SubPop*) para *commodity* prioritária em uma *major* (a *Geffen Records*) se tornou uma temática fundamental para a construção da história do grupo, onde um assumido entrincheiramento ético foi assunto de canções, entrevistas e performances. Tal relação constante de aproximação e distanciamento das lógicas do mercado, constituiu um dilema típico de um jogo de incorporação e excorporação, reproduzido no ambiente pop através das possíveis diluições das fronteiras marcadas entre a cultura juvenil e a cultura dominante (GROSSBERG, 2010). Essa condição, aliás, foi sinalizada (curiosamente, com ares ‘proféticos’) pelo próprio Nirvana com a capa de “Nevermind” e sua imagem de ‘corrupção juvenil’, que se tornou um mote simbólico e associável às discussões que reavivaram os embates entre *underground* e *mainstream*.

Na esteira destes apontamentos, a existência da exposição parece reprisar tal querela, agora adesivando o selo da museificação no grupo e realçando as tensões imbricadas neste processo. Oferecer ao público a chance de se ‘integrar’ aquele passado -como substituir o bebê da capa de “Nevermind” e ‘atualizar’ a imagem nos consequentes compartilhamentos em redes sociais- diz muito sobre a conexão das exposições patrimoniais às lógicas do espetáculo e das táticas de publicidade das grandes marcas que patrocinam estes eventos. Como apontam Lipovetsky e Serroy (2011), se na era heroica da modernidade vanguardista, o que constituía a grandeza da arte era sua oposição às normas institucionais, aos costumes, e aos valores estabelecidos, quando estruturado pelas lógicas do espetáculo- curiosamente, pelo novo- o museu, antes regido pela régua da contemplação, hoje cede ao espaço de recreação, do consumo hedonista e ligeiro, das *selfies* e dos registros rápidos de seus frequentadores. É quando, com nitidez, o *rock* (em sua ‘versão’ *heritage*) e o museu se alinham às práticas de consumo contemporâneas e dão a ver, através da interpenetração “de lógicas estéticas e as lógicas do desenvolvimento turístico” (LIPOVETSKY e SERROY, 2011, p.91), o esmaecimento tanto dos contornos nítidos, historicamente construídos, tanto do museu como

espaço de recolhimento como de algumas oposições que na qual o punk projetou em sua trajetória.

Por esta via, o Nirvana, de alguma maneira, manteve sua aura ou originalidade – frequentemente seu lastro histórico é acompanhado de expressões como ‘a última grande banda’ ou o ‘suspiro final do rock’ - por ter recuperado, assim como o punk dos anos 1970, muito dos traços contra culturais formativos do rock, através de uma espécie de angústia juvenil que ecoa e aciona alegorias de rebelião anti-*establishment*. E tal discurso, ressaltamos, vinha moldado em um evidente caráter anti-passadista, portanto que desocupado de implicações nostálgicas e patrimoniais. Quando Kurt Cobain cantava e provocava “Here we are now, entertain us”, em nome de uma geração, existia aí uma imposição implícita do (e pelo) aqui e agora. Em 2018, tal frase, um mote de 1991, sugere o que Reynolds (2011) aponta como condição imperativa do consumidor de música pop da última década: a busca por memórias arquivadas do passado, onde o pulso do ‘agora’ está cada vez enfraquecido a cada ano que passa e a nostalgia é profilaxia efetiva e efetível em um presente retromaniaco.

Assim, ao mesmo tempo em que sua musealização afirma sua importância patrimonial para o gênero, diante das condições em que isso acontece- ou seja, sob as retrancas do *mainstream*- sua presença no museu também dá a ver o amansamento do que antes foi alimentado por um espírito bélico. Como apontou Reynolds (2011), enquadrar um grupo como o Nirvana diante de uma estrutura que muitas vezes suprime as linhas de confronto da história- ou ainda, mercantiliza tais linhas- pode também sinalizar o apagamento de uma aura antes iluminada por sua força dissidente. Reprisando, devidamente redimensionando, algumas das repercussões de “*Nevermind*”, essa visão assume que o meio mais eficiente de conter as possibilidades de ameaça representadas pelo rock é o próprio mercado- e “Nirvana: Taking Punk To The Masses” é também uma peça estratégica corporativa-onde a indústria promove a rebelião *anti-establishment* como *cool*, e no processo, sinaliza transformar os heróis contraculturais em *commodities* convencionais.

Nessa direção, Robinson (2017) define acertadamente o punk como um *itchy sort of heritage*, uma herança evidentemente espinhosa e geradora de tensões. Isto é: qual o melhor sítio para o punk, em aliança com suas coerências políticas e comportamentais? Uma cultura marcadamente *DIY* não obrigará à existência de organizações *DIY* para o preservar? Tentando responder a estas problemáticas, pequenos nichos de fãs, que Bennett & Janssen (2016) apelidaram de *DIY preservationists*, optaram por uma via *DIY*: se a museificação é

uma apropriação do espírito punk pelo *mainstream*, então a resposta seria a constituição de instituições autônomas, direcionadas para colmatar todos os enviesamentos dos museus institucionais, um trabalho que implica a recuperação e documentação das raízes do gênero para a comunidade de fãs (QUINTELA & GUERRA, 2017; BAKER; DOYLE & HOMAN, 2015).

#### 4. Considerações finais

Avaliamos no presente artigo como a exposição “Nirvana: Taking Punk To The Masses”, realizada no Brasil em 2017, joga luz aos tensionamentos possíveis na relação entre o punk e o museu, diante das transformações que este sofre no decorrer dos últimos séculos; de sua percepção crítica como mausoléu ou câmara mortuária da história (ADORNO, 1998) até sua atuação contemporânea (atravessado pelas lógicas do entretenimento e do *establishment*) como acervo patrimonial também das ‘reliquias’ advindas da cultura pop. O ajustamento, *a priori*, inadequado do punk a esta condição museológica ajuda a reafirmar nosso mote investigativo em pensar quais são as possíveis implicações, ampliadas e atualizadas, para o punk, quando uma banda como o Nirvana é configurada neste sistema.

Através de um breve histórico, apontamos que o museu foi percebido como signo de um relevante embate no início do século XX, marcando algumas importantes discussões sobre memória, arquivo e patrimônio. Sob a retranscendência modernista de que o movimento da história exigiria emancipação e progresso, o apego ao passado era condenado como uma aberração política e um obstáculo irracional, onde o museu seria uma vedete evidente nesta crença. Tal contexto é modificado nos anos 1950 em diante, onde traços elementares do capitalismo tardio, como a aceleração do consumo, o desenvolvimento tecnológico e a centralidade da mídia, geram incômodas obsolências que acionam um *pathos* nostálgico e ajudam a constituir o que Huyssen (1996) chama de musealização.

Trata-se de uma reflexão ampla sobre a transformação do *status* da memória e da percepção temporal na cultura contemporânea, sinalizada pela busca de produzir formas distintas de *memory making*, na identificação com o passado através de suas distintas materialidades. Atravessado pelas lógicas espetaculosas do mundo globalizado e consumista, o museu se torna um *locus* essencial para este e outros processos, entre eles a consignação de diversas instâncias culturais, como o rock, dentro das novas e amplas noções de patrimonialismo e herança. A nostalgia se posiciona como substrato da relevância, e nesta direção, temos as aplicações de discursos canônicos ao rock que se dão através de alavancas

fundamentais da mídia e da indústria fonográfica, que ajudam a consagrar culturalmente o gênero em instituições como museus.

Dada a gênese contracultural do gênero, algumas de suas reinserções retrospectivas no tecido social estabelecem um leque de contradições e clivagens que justificam análises específicas, como é o caso do alinhamento do punk e seu *ethos* anti-patrimonialista, ao menos em sua dimensão política, como sublinhamos. Consideramos que o Nirvana sempre se posicionou identitariamente como punk, seja através do *DIY* como baliza de ação, seja como guia composicional, ao acionar certos enquadramentos sônicos (como simplicidade, peso e velocidade) e líricos (onde teciam discursos antissistema, frequentemente sob a forma de autocríticas ácidas à cultura juvenil de então). Em um contexto mais amplo, a banda, junto à cena de Seattle, incorpora valores que os afastam dos valores predominantes com rock no final dos anos 1980, (re) criando uma tentativa de divisão entre um ‘nós’, participantes da cultura *underground*, e um ‘eles’, que integraram as massas consumidoras da indústria fonográfica *mainstream* (CARDOSO FILHO, 2010).

Mas o lançamento e estrondoso sucesso de “Nevermind” embaralhou de maneira expressiva a tentativa de criar tais fronteiras, possibilitando permeabilizações que expandiram o dilema histórico das aproximações e distanciamentos entre rock e a cultura dominante simbolicamente culminando no suicídio de Kurt Cobain, o que adere à sua persona uma carga mítica inegavelmente sedutora em tempos de revisão constante do pop. Sua ausência física de alguma maneira acelera o processo de cancelar o Nirvana como clássico, herança inquestionável do rock. “Nirvana: Taking Punk To The Masses”, e seu enquadramento do grupo sob o diapasão das condições museológicas contemporâneas, traz à tona novamente algumas destas discussões, ao estetizar éticas ‘rebeldes’ no esfera do espetáculo, testemunhando a eficácia da patrimonialização em despotencializar as possibilidades críticas no punk e do rock, e de forma cada vez mais acelerada, no passo de uma cultura pop retromaníaca.

Diante de uma leitura crítica desta conjuntura, ressaltamos à título de conclusão, uma outra possibilidade de leitura. Consagrar o punk e o rock nos museus, pode também representar a manutenção de uma fantasmagoria necessária, uma forma de designa-los como uma ameaçadora e permanente assombração. Reconhecemos que trata-se de ver o contexto sob uma ótica mais otimista, mas talvez necessária e acima de tudo, possível. Como apontamos, os ciclos de renovação do rock- e o punk é exemplar neste sentido- dependem

também de seus gestos arqueológicos, onde a imagem do museu surge não apenas como espécie de depósito de coisas mortas, mas também como um lugar de possíveis ressurreições, mediadas e contaminadas pelo olhar dos novos espectadores, que possibilite não apenas, mas também, a manutenção de uma espécie de autoridade e originalidade.

O reconhecimento da potência e da importância de determinadas obras, como a do Nirvana; mesmo através da museificação, é atestar que a prática memorialista também vetoriza o envelhecimento sub cultural e suas práticas de resistência, até como um importante acesso para as novas gerações, dando corpo à seu caráter inspiracional. Nessa direção o museu e suas propriedades de patrimonialização do *rock heritage* surgem como possível espaço onde o *pathos* nostálgico e a *retromania* se apresentam também como uma contestação do espaço informacional contemporâneo e uma expressão da necessidade humana de viver em estruturas de maior duração, uma “formação reativa de corpos que querem manter sua temporalidade contra um mundo de mídia que esparge sementes de uma claustrofobia sem tempo” (HUYSSSEN, 1996, p.123). Assim, um cenário ideal talvez exigiria as benesses que a consagração cultural proporciona, alinhado à noção de que o processo de museificação implicaria também em um reviver do rock e do punk; em um repensamento da sua importância social, onde seria necessário que este discurso *heritage* tenha em conta as funções sociais do punk e a importância deste para milhões de indivíduos.

## Referências

- ADORNO, Theodore W. **Museu Valery Proust**. In: Prismas: crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 1998
- ALBERTO, Thiago Pereira (2017) - **Cuspir o lixo em cima de vocês: uma leitura benjaminiana sobre o punk rock**. *IS Working Papers*. 3ª Série. N.º 59, 2017 Disponível em: <http://isociologia.up.pt/sites/default/files/working-papers/WP%2059.pdf>
- BAKER, Sarah; DOYLE, Peter; HOMAN, Shane **Historical Records, National Constructions: The Contemporary Popular Music Archive**. *Popular Music and Society*. Vol. 31. N.º 1. p. 8-27, 2015. Disponível em: <<http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/03007766.2015.1061336?journalCode=rpms20>>.
- BENNETT, Andy. **'Heritage rock'**: Rock music, representation and heritage discourse. Centre for Public Culture and Ideas, Griffith University, 2009
- BOURDIEU, Pierre – **As Regras da Arte**. Lisboa: Presença, 1996
- BOYM, Stevlana. The future of nostalgia. New York: Basic, 2001.
- CARDOSO FILHO, Jorge Luiz Cunha. **Práticas de escuta do Rock**: experiência estética, mediações e materialidades da comunicação. Belo Horizonte: UFMG/FAFICH, 2010
- COHEN, Sara; KNIFTON, Robert; LEONARD & LES ROBERTS, Marion (Orgs.) - **Sites of Popular Music Heritage: Memories, Histories, Places**. Nova Iorque/Abingdon: Routledge, 2014
- CROSS, Gary. **Consumed Nostalgia**: Memory in the Age of Fast Capitalism. New York: Columbia University Press, 2015
- DENORA, Tia. **Music in everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press, 2000
- FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge, Massachusetts: Harvard Univ Press, 1996.

- GROSSBERG, Lawrence. *Cultural Studies in The Future Tense*. Durham/London: Duke University Press, 2010
- GUERRA, Paula – **A instável leveza do rock. Gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010)**. Porto: Edições Afrontamento. 2013.
- GUERRA, Paula – **Punk, ação e contradição em Portugal. Uma aproximação às culturas juvenis contemporâneas**. Revista Crítica de Ciências Sociais. N.º 102-103, 2014
- GUERRA, Paula; BENNETT, Andy – **Never Mind the Pistols? The Legacy and Authenticity of the Sex Pistols in Portugal**. Popular Music and Society. Vol. 38, n.º 4, 2015
- GUERRA, Paula; SILVA, Augusto Santos – **Music and more than music: The approach to difference and identity in the Portuguese punk**. European Journal of Cultural Studies. Vol. 18, n.º 2, 2015
- SILVA, Augusto Santos; GUERRA, Paula – **As palavras do punk**. Lisboa: Alêtheia, 2015
- GUERRA, Paula; STRAW, Will – **I wanna be your punk: o universo de possíveis do punk, do D.I.Y. e das culturas underground**. Cadernos de Arte e Antropologia. Vol. 6, n.º 1, 2017.
- QUINTELA, Pedro; GUERRA, Paula – **Ciências sociais, arquivos e memórias: considerações a propósito das culturas musicais urbanas contemporâneas**. Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Vol. XXXIII, 2017
- HEBDIGE, Dick. **Subculture: the meaning of style**, London: Routledge, 1979
- HUYSEN, Andreas. **Memórias do modernismo**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1996.
- LAING, Dave (1997) – **Listening to punk**. In GELDER, Ken & THORNTON, Sarah (orgs.) - *The Subculture Reader*. Londres: Routledge. 1997
- LAING, David (2015) - *One Chord Wonders: Power and Meaning in Punk Rock*. Oakland, CA: PM Press. 2015
- LIPOVETSKY, Gilles e SERROY, Jean. **A cultura-mundo**, respostas a uma sociedade desorientada. São Paulo: Companhia das Letras, 2011
- MANOFF, Marlene. **Theories of the Archive from Across the Disciplines**, em Project Muse Volume 4, Number 1, January 2004. Disponível em <https://muse.jhu.edu/article/51302>
- MARCUS, Greil. **Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century**, Cambridge, MA: Harvard University Press, 2011
- NATALI, Marcos Piason. **A Política da Nostalgia: Um estudo das formas do passado**. São Paulo: Nankin, 2009
- REYNOLDS, Simon. **Retromania: Pop Culture and Addiction to Its Own Past**. Nova York: Routledge, 2008
- ROBINS, Wayne. **A Brief History of Rock, Off The Record**. New York: Routledge, 2008
- ROBINSON, Lucy - **Exhibition Review Punk's 40th Anniversary—An Itchy Sort of Heritage** *Twentieth Century British History*, 2017 Disponível em: <https://academic.oup.com/tcbh/advance-article-abstract/doi/10.1093/tcbh/hwx047/4107226>.
- SHUCKER, Roy **Vocabulário de música pop**. São Paulo, Ed. Hedra, 1999
- STRAW, Will. **Systems of Articulation, Logics of Change: Scenes and Communication in Popular Music**. Cultural Studies, v. 5, n. 3, 1991.
- STRONG, C. **Shaping The Past of Popular Music: Memory, Forgetting and Documenting**. In: The SAGE Handbook of Popular Music, 2015.