

“F**K YOU ROGER, PLAY THE SONGS”: rock, política e rasuras na turnê de Roger Waters no Brasil em 2018 ¹

“F**K YOU ROGER, PLAY THE SONGS”: rock, politics and erasures on Roger Waters' Brazilian tour in 2018

Jeder Janotti Jr²

Jonas Pilz³

Thiago Pereira Alberto⁴

Resumo: Elegendo como objeto central a turnê Us + Them do músico Roger Waters, que passou pelo Brasil em 2018 acumulando polêmicas em torno de seu posicionamento político nas apresentações, este artigo pretende analisar os tensionamentos possíveis entre um ethos transgressor do rock, as expectativas e especificidades dos grandes espetáculos na contemporaneidade e as controvérsias (ou tretas) que surgem destes arranjos. A partir destas discussões, propomos que a ruptura causada pelas performances de Waters nos 22 dias em que esteve no Brasil visibilizou diversas disputas, negociações e possíveis reconfigurações nos afetos em seus fãs. Às manifestações, performatizadas nas ambiências digitais, que designamos como rasuras, sublinhamos as tentativas de boicotar o artista, questionar sua legitimidade, eximi-lo de responsabilidade e reivindicar alguma autoridade sobre o espetáculo.

Palavras-Chave: Rock. Roger Waters. Rasuras.

Abstract: Choosing as a main object Roger Waters's Us + Them Brazilian Tour in 2018 and its polemics around political contents at the shows, this paper intends to analyze the possible tensions between a transgressor ethos of rock, the expectations and specificities of current big live shows and the controversies (or tricks) arising from these arrangements. We propose that the rupture caused by Waters' performances along 22 days in Brazil made visible several disputes, negotiations and possible reconfigurations on his fans affection. Naming the attitudes performatized in the digital ambiences as erasures, we point out to the attempts of boycotting Waters, to question his legitimacy, take him away from responsibility of his own acts and claim some authority on the shows as paying part of it.

Keywords: Rock. Roger Waters. Erasure.

¹ Trabalho apresentado ao Grupo de Trabalho Estudos de Som e Música do XXVIII Encontro Anual da Compós, Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre - RS, 11 a 14 de junho de 2019.

² Pesquisador CNPq Bolsa Produtividade. Professor do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFPE. e-mail: jederjr@gmail.com

³ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. Mestre em Ciências da Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Unisinos. e-mail: jonaspilz@gmail.com

⁴ Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UFF. Mestre em Comunicação Social pela PUC-MG. e-mail: thiagopereiraalberto@gmail.com

Introdução

Desde sua afirmação no mundo ocidental no final dos anos sessenta, principalmente a partir dos ecos de 1968 e de suas estreitas relações com a chamada contracultura, o rock tem sido acionado, através de suas diversas matizes, para se pensar as relações entre música e política. Neste escopo, encontram-se discussões que perpassam desde a *rebeldia juvenil* que marcou o gênero em seus primórdios ainda na década de 1950, acusações de ser *música alienada*, referência psicodélica em oposição à hegemonia do racionalismo eurocêntrico e fonte de confronto estético contra a parada musical dominante. Por outro lado, também é tramado como música conservadora, lugar de afirmação dos valores heteronormativos, branco e de privilégios, especialmente sob a perspectiva das canções do chamado *rock clássico* (FRITH, 1996; GROSSBERG, 1992, SILVEIRA, 2016; HESMONDHALGH, 2016).

A partir desta premissa inicial, este artigo busca analisar uma das querelas mais marcantes acontecidas no campo cultural brasileiro (com repercussões mundiais⁵) em 2018: a turnê *Us + Them*, protagonizada por Roger Waters, ex-integrante da banda britânica Pink Floyd, que em sete capitais⁶ do país carregou consigo, além da música, uma série de “tretas”⁷ (PEREIRA DE SÁ, 2018) envolvendo parte dos discursos que atravessavam o espetáculo. Com a turnê ocorrendo durante o período eleitoral, o ponto focal dos debates foi centrado no posicionamento político do músico — expresso em suas falas durante o show e em exposições temáticas no telão utilizado como cenografia para a turnê. Seu episódio inaugural se deu no primeiro show no Brasil, realizado em São Paulo, no dia 09 de outubro, no estádio Allianz Parque. O público (estimado em 45 mil pessoas) reagiu de forma polarizada diante da exposição no telão da *hashtag* #elenão, agregadora de discursos nas redes digitais e símbolo de oposição ou convocação a manifestações nas ruas do país contra a candidatura do então presidenciável Jair Bolsonaro. Além disso, em outro momento da apresentação, o nome do

⁵ <<https://www.theguardian.com/music/2018/oct/10/roger-waters-jair-bolsonaro-brazil-concert>>; <<https://www.latimes.com/entertainment/la-et-entertainment-news-updates-2018-roger-waters-risks-arrest-by-making-1540765407-htmlstory.html>> Acesso em 29 jan 2019.

⁶ A turnê teve oito concertos realizados em estádios de futebol: dias 09 e 10 no Allianz Parque, em São Paulo; 13 em Brasília, no Mané Garrincha, 17 na Arena Fonte Nova, em Salvador; 21 no Mineirão, em Belo Horizonte; 24 no Maracanã, no Rio de Janeiro, 27 no Couto Pereira, em Curitiba, 30 no José Pinheiro Borda, em Porto Alegre

⁷ Termo que a autora utiliza para designar o lugar privilegiado das controvérsias — entendidas segundo a concepção da Teoria Ator-Rede (TAR) — em torno de acontecimentos de *visibilidade extrema* da cultura pop para pautar os debates políticos da atualidade

político foi somado no dispositivo à uma galeria de líderes mundiais classificados por Waters como neofascistas — lista atualizada a cada novo país por onde a turnê passava, com nomes de políticos locais. Na segunda noite na capital paulista, fãs levaram uma faixa onde lia-se “*FUCK YOU ROGER, PLAY THE SONGS*” (“Foda-se Roger, toque as músicas”), tonalizando a expectativa pelo entretenimento sonoro e refutando manifestações políticas — gesto que, de alguma forma, sumariza parte das muitas manifestações no entorno do episódio, como trataremos adiante.

Para além da reação *in loco* da plateia, entre vaias e aplausos, o espetáculo se tornou motivo de discussão nas mídias de referência e nas redes sociais do país, possibilitando uma série de análises e comentários a respeito de temas como o histórico e a coerência expressiva do artista, o discurso do rock e o modo de ser roqueiro no contexto contemporâneo e ainda acrescentou às apresentações seguintes polêmicas que, a princípio, não pareciam ser parte do roteiro inicial da turnê. Dessa maneira, os *episódios políticos* inscritos no contexto de *Us + Them* transcreveram-se como acontecimentos conexos à própria turnê, se desdobrando em uma série de repercussões online (*tweets*, postagens no Facebook, reportagens, comentários de outros músicos, entrevistas com o próprio Waters) que jogam luz à algumas das questões que inspiram este trabalho.

Enfatizando dinâmicas que nos parecem cada vez mais recorrentes, de conflitos e convocações dos públicos para com artistas em torno de pautas políticas⁸, destacamos que a própria carreira de Waters é construída em discursos e atitudes relativas a um *modo de ser político* do rock. É nesse sentido que as performatizações de contrariedade ao músico emergem contextos que tensionam um certo imaginário do rock. Nesse sentido, nosso escopo principal se estabelece em 1) sublinhar o choque de expectativas e os tensionamentos que o espetáculo causou, tanto a partir do assentamento da ideia de rock como gênero transgressor — portanto afeito a discursos anti-normativos e anti-sistêmicos, na contramão do autoritarismo percebido por Waters no político brasileiro — quanto na relação construída entre artistas e público em grandes turnês na contemporaneidade; 2) propor um panorama

⁸ Nesse sentido, afloraram as convocações de fãs para que Anitta, em 2018, demonstrasse um posicionamento em relação ao assassinato brutal de Marielle Franco e à candidatura de Jair Bolsonaro — a demora e aparente falta de alinhamento com a expectativa de seu fandom é uma *crise* com a qual a cantora ainda tem de lidar. Em 2019, pouco dias antes do Superbowl, espécie de jogo final de decisivo do campeonato de futebol americano, houve uma mobilização, que incluiu Roger Waters, para que o Maroon 5, protagonista do *show do intervalo*, demonstrasse de alguma forma solidariedade ao atleta Colin Kaepernick, afastado da liga nacional após iniciar protestos contra o racismo em 2016.

alterado a partir do espargimento dos meios de divulgação mundializados e em rede (turnês mundiais, distribuição e divulgação globalizada, partilha dos mesmos signos dos diversos territórios através de vídeos prévios, *set lists* disponíveis) dos chamados megashows e; 3) sistematizar como *corpus* a proliferação de manifestações dos afetos que envolveram as pessoas interessadas na turnê, evidenciando a quebra de expectativas, ou indícios de *rasuras*⁹ que sinalizam desaprovação pelo comportamento de Waters nos eventos virtuais organizados pela produtora da sua turnê no Facebook; instâncias estas que reuniram fãs com interesses nos shows em comunidades digitais efêmeras.

Desde já cabe salientar que a política, tal como discutida neste artigo, não se confunde somente com seus aspectos institucionais, tradicionalmente associados aos partidos, aos cargos e aos pleitos eleitorais, mas também, seguindo a definição de Rancière (2005, p. 16), para quem: “A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”. Deste modo, procuramos observar como as tretas que ocorreram ao longo da recente passagem do músico Roger Waters pelo Brasil estão vinculadas a disputas em torno da partilha do sensível, atravessadas pela vivência do que é reconhecido, ou não, como uma espécie de *ethos roqueiro* usualmente conectado à transgressão e à contracultura.

1. *Welcome to the Machine*: a transgressão como um modo de ser roqueiro

Um primeiro eixo de análise se concentra em discutir justamente uma possível dimensão deste *ethos*, um modo de ser ligado ao rock, que se inscreve a partir das aproximações do gênero musical e a política através de noções como autenticidade e potencial fonte de resistência (FRITH, 1996; GROSSBERG, 1997). Trata-se de uma marca discursiva do rock que o identificaria histórica e socialmente como o espaço do não-alinhamento, em oposição ao pop como campo da docilidade, do escape mercadológico sem maiores digressões de consciência crítica. Apesar de também atrelado às estratégias e lógicas do mercado, o imaginário do rock como contraventor deste mesmo sistema ainda possui

⁹ Pensamos *rasuras* como o produto de uma ruptura na relação entre artistas e seus fãs. O termo, ainda em caráter indicial da tese de doutorado em andamento de Jonas Pilz, é proposto como uma metáfora, a partir da ideia de que a quebra de expectativas produza marcas profundas, como uma mancha ou borrão em uma folha, na relação do fã com o artista *mantendo*, *mantendo em partes* ou *apagando qualquer visibilidade* da narrativa de afeto (que se não harmônica, ao menos pouco tensionada) que se tinha até então.

alguma permanência, principalmente quando relacionado com seu espólio criativo e crítico, onde Roger Waters se destaca com sua assinatura em diversas de suas obras.

Se ao longo de sua trajetória musical, Waters performou este dilema (chegando a um ápice com o álbum conceitual/audiovisual *The Wall*), de certa maneira podemos pensar que *Us + Them*, com seus devidos redimensionamentos, renova e atualiza alguns destes tensionamentos típicos no percurso do gênero musical, onde o então muro que divorciava criadores e fruidores de forma crítica parece arquitetado com novos tijolos, relativos a questões sobre o perfil de parte do público roqueiro contemporâneo (como a aliança a um possível conservadorismo político), as possibilidades de performar este gosto/orientação em redes socio-técnicas e suas demandas como consumidores.

Neste sentido, assume-se que, em suas múltiplas engrenagens, o rock não é caracterizado somente pela heterogeneidade musical e estilística, já que também seus fãs diferem entre si. Nesta chave, Grossberg (1997) vê fãs envolverem-se com o rock para diferentes propósitos e de diferentes modos, opondo-se a uma tentativa de definir *uma experiência* ou *um uso* do gênero (dissociando-o de uma ideia de unidade plena) — nesse sentido, o autor dá como exemplo que, para uns, em determinado momento, o sentido de uma letra é o mais importante; outras vezes, e o que é mais comum, é a experiência puramente afetiva. Apesar das palavras de Grossberg, ainda hoje, parece-nos que boa parte das discussões em torno dos gêneros musicais, como o rock, seja como conceito nativo que envolve fãs, músicos, produtores ou no debate acadêmico, ainda partem da ideia de que essas rotulações seriam antes de tudo, amarras e não modos de situar-se em meio a diversidade sonora e as diferenças culturais que atravessam a volumosa produção musical contemporânea. Assim, dispomos a discussão com base na ideia de que

Antes de serem categorizações musicais homogeneizantes, os gêneros musicais permitem que músicos e audiência estabeleçam balizas para as disputas de gosto, ao mesmo tempo em que permitem a construção de assinaturas específicas, a marca distintiva do artista. Este processo ocorre a partir de uma ampla rede de articulações que envolve sonoridade, audiovisual, processos de recomendação, agrupamento de produções, afirmações de gosto, letras, biografias, críticas culturais, entrevistas, etc. (PEREIRA DE SÁ; JANOTTI JUNIOR, 2018, p. 6).

Neste contexto, apesar de acreditarmos na pertinência de compreensão da ideia de rock a partir de seu agenciamento como gênero musical, não deixamos de entrever as dificuldades de se abordar esta categorização em meio a multiplicidade histórica e estética

que o termo, muitas vezes usado como um guarda-chuva taxonômico, carrega. Assim, apesar de nos reconhecermos como pesquisadores que habitam o *ethos* roqueiro, enxergamos a articulação do gênero musical como um dispositivo que nos ajuda a situar a discussão a partir da importância que as próprias contradições presentes nas categorizações culturais e nas discussões em torno da estética musical acabam por exercer na comunicação contemporânea.

Portanto, é importante reconhecer que o próprio ponto de partida de uma definição da *categoria rock* pressupõe múltiplas entradas e uma ampla possibilidade de acionamentos, muitas vezes contraditórios, diferenciados e opostos em suas próprias acepções. Nessa direção, detectar as origens tanto genealógicas quanto das aproximações políticas do rock é tarefa árdua, que é continuamente revisada com o passar do tempo. Nosso foco aqui é frisar que o alinhamento do gênero com debates e manifestações de cunho político direcionadas por diversas ordens é uma de suas marcas mais distintivas. Assim, talvez possamos apontar as tensões sociais como ponto de partida para a constituição deste *ethos* transgressor do rock, algo evidente já em suas primeiras expressões, iniciadas através da junção de gêneros musicais marginalizados, tanto pela procedência geográfica (o sul dos Estados Unidos) quanto pela origem social dos praticantes¹⁰.

Estes elementos seriam redimensionados a partir das apropriações que músicos brancos como Elvis Presley e Bill Halley fizeram, desde a segunda metade da década de 1950, emoldurando-o em definitivo como um produto de amplitude midiática (espraiado além da música também para o cinema, vestuário, publicidade), com todo peso mercadológico que tal condição significou, sendo uma forma expressiva do novo segmento que se configurou no pós-guerra, um composto chamado frequentemente de cultura pop. 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, foi a geração da década de 1960 quem moldou as bases de um imaginário do rock ligado às manifestações e atividades explicitamente políticas e/ou de cunho social.

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

¹⁰ Frequentemente apontados como nomes pioneiros do rock estão Sister Rosetta Tharpe, Fats Domino, Ike Turner e grupos vocais de *doo-wop* como The Coasters. O gênero teria ganho uma tessitura mais particular (em ritmo, harmonia e instrumentação) através de nomes como Chuck Berry e Little Richards. Em comum entre boa parte destes atores estão a negritude, a rebeldia e a marginalização social, questões que moldaram um *template* inicial de algo proibido, profano, ambíguo e carregado de conotações sexuais

mais sofisticadas, pode-se falar de uma espécie de emancipação artística do rock — que cria também uma escala valorativa interna, envolvendo critérios como potencial político e comportamental, reconhecimento crítico, êxito comercial e autenticidade, além de conseguir agregar sentimentos potencialmente subversivos, seja no embate explicitamente político e partidário mas também “como expressão visceral de sexualidade e total rejeição aos valores da classe média (...) reinventando a música de consumo se beneficiando de condições culturais específicas para explorar novas alternativas estéticas em territórios não visitados” (MERHEB, 2004, p. 9).

O rock passaria então a ser reconhecido como expressão musical ligada à revolução de costumes, permitindo a associação com a turbulência social, cristalizada como um entendimento de que os artistas da época eram militantes de uma insurreição para além da música. Esta percepção não se articula gratuitamente, já que a experimentação com novas tecnologias (como Jimi Hendrix) nas sonoridades (Beatles) e letras de comentário ou incitantes à rebelião (Bob Dylan, Rolling Stones, MC5 e muitos outros) garantiu ao rock seu lugar na história como “linha auxiliar dos movimentos sociais que confrontavam o *establishment*” (MERHEB, 2004, p. 14). Nesta direção, tanto alguns de seus álbuns e artistas, como Velvet Underground, The Doors e David Bowie (além dos já citados), como uma seleção de seus eventos mais marcantes (Monterrey Pop Festival e Woodstock) e suas manifestações em torno de comunidades específicas (como os hippies de San Francisco ou os jovens da *swinging* Londres) sedimentaram o rock como expressão artística conectada aos anseios críticos e contestatórios, ao *Zeitgeist* daquele período. Tornou-se parte de um ideário dos anos 1960 que derivou das experiências com drogas, na expansão da sexualidade, nas campanhas pelos direitos civis e nas militâncias negras e femininas, na reação às guerras (especialmente a do Vietnã) e nos confrontos políticos globais (ditaduras, governos conservadores).

1.1 *Shine on you crazy diamond*: a trajetória do Pink Floyd e os encadeamentos para um ethos do rock na figura de Roger Waters

Como tantos outros grupos de rock do período, o Pink Floyd foi fruto de influências variadas, oriundas das origens e matrizes dos experimentalismos no rock. Uma das expressões típicas desse *ethos* transgressor do gênero, tanto em suas comunalidades com o

espírito da época de seu surgimento, quanto nas especificidades que estabeleceu como marcas de suas performances. Em diferentes fases da carreira, o grupo exibiu aspectos que constituíram marcas distintivas associadas ao rock, como uma gramática que conjugou estruturas sônicas típicas do período (psicodelismo, experimentalismo, seriedade e reinvenções artísticas) com discursos líricos articulados a elementos ditos contestatórios¹¹.

No que pode ser considerada a primeira fase da banda, quando ainda tinha como *frontman* o vocalista e guitarrista Syd Barrett, o Pink Floyd atuou como um dos expoentes da psicodelia (ou *art rock*) britânica, tanto pelo caleidoscópico sonoro que caracterizou seus primeiros trabalhos, quanto por estabelecer ligações com o consumo de drogas psicodélicas que marcaram parte da juventude que circulava pelo mundo do rock. Com a saída de Barrett, (ligada justamente ao excesso de drogas) o grupo, sob a liderança de Roger Waters, estabeleceu uma nova fase criativa que os afirmou como uma das referências do rock progressivo, ou *prog rock* como passou a ser chamado pela crítica musical e pelos fãs (BRACKETT, 2005). O subgênero trata-se de uma vertente do rock praticada por uma geração que se destacava pela técnica musical formal, por álbuns conceituais, pelos vários músicos oriundos da classe média que frequentavam universidades (como o próprio Waters, que cursou arquitetura) e que foi responsável pelo desenvolvimento de shows com grandes investimentos em tecnologias de palco, que emulavam as experiências psicodélicas, marcadas pelas escutas associadas ao rótulo progressivo¹². Dessa maneira, nos parece coerente observar que a carreira de Waters seguiu toda uma ideia de que o rock seria uma manifestação musical artística que se imbricava com política ao tratar de temas sérios e texturas sonoras que muitas vezes eram inspiradas na música erudita e algumas de suas convenções de escuta, especialmente nas apresentações ao vivo:

No Reino Unido o Pink Floyd era reverenciado como baluarte de uma subcultura – nascida nos anos 1960 e fixada como peça musical-chave no começo da década seguinte – em que os shows frequentemente mereciam o quieto respeito destinado a

¹¹ Filho de um soldado morto na II Guerra Mundial quando tinha apenas cinco meses de vida, o lado sombrio da guerra e suas imbricações políticas foi extensamente tematizado por Waters em suas criações, em notável Entre as diversas canções que formam este escopo na obra de Waters, podemos destacar *Welcome to the Machine, Us and Them, Money, The Fletcher Memorial Home* e, em especial, o álbum *Animals (1977)*, inspirado no clássico da literatura anti-totalitarista “A Revolução dos Bichos”, de George Orwell

¹² Este período, nos anos 1970, é nitidamente conjugado em álbuns e as decorrentes turnês de *The Dark Side Of The Moon (1973)*, *Wish You Were Here (1975)* e *Animals (1977)*, trabalhos que se tornaram cânones da discografia do gênero e décadas depois seriam chancelados à prateleira do *Rock Clássico*.

saldar os recitais clássicos. O contraste com as experiências iniciais no circuito de salas de baile não poderia ser pronunciado: naquele momento, qualquer ideia de uma apresentação de rock como uma experiência de massa hedonista e barulhenta passava a segundo plano frente à importância de se *escutar* silenciosamente (processo geralmente ajudado, deve-se observar, pela companhia do perfume marcante de um cigarro enrolado a mão) (HARRIS, 2006, p. 102).

Assim, quando observado sob o prisma da “coerência expressiva” (PEREIRA DE SÁ; POLIVANOV, 2012; GOFFMAN, 2009), não há nenhuma surpresa quando em 1980, numa entrevista para a edição estadunidense da revista *Rolling Stone*, Waters revela como espera que o público de seus shows se comporte: “De maneira passiva”, respondeu. “Como se estivessem num teatro, quietos e sentados. Odeio a participação do público” (GILMORE, 2010, p. 376). A resposta chegava, naquele período, como uma confirmação de um crescente desagrado do músico com as dinâmicas dos shows, incentivando Waters “a materializar suas recentes preocupações sobre alienação, ao impor uma distância emocional entre a música, o público e eles próprios” (GILMORE, 2010, p. 376).

Essa insatisfação foi o pilar inicial para o músico arquitetar seu projeto seguinte, o álbum *The Wall*¹³. Tanto o disco como a turnê funcionavam como uma espécie de auto-acusação, em que a banda assumia o papel do rock (e, portanto, do próprio grupo) como portadores desta condição negativa e alienante. O diagnóstico era de que o gênero se apresentava como mais um vetor de opressão social, onde bandas e público compunham um sistema tensionado pelo choque de expectativas de uma audiência disposta a se entreter (e isso poderia significar a obrigação de escutarem as canções que gostariam) e músicos que, após um árduo investimento artístico, recebiam como retorno da plateia desentendimento e sensação de indiferença. Expunha assim uma relação desalinhada entre desejos e vontades de ambas as partes e observava a cobrança do público como uma espécie de mordaza artística.

Ironicamente, *The Wall* foi um sucesso de público e venda de discos¹⁴, amplificando ainda mais o grupo, mas aumentando a referida clivagem. Assim, a partir do que foi expresso

¹³ Dessa maneira, o muro erigido por Waters e o Pink Floyd não era apenas metafórico, já que tijolos cênicos eram levantados sob os músicos no palco, ocultando-os, à medida que o espetáculo transcorria. Uma parede com quase cinquenta metros de largura e dez metros de altura, destruída no clímax dos shows, foi a forma que a banda transfigurou o propósito lírico do disco — as forças da alienação via diversas ideologias: educacionais, familiares, militares (GILMORE, 2010).

¹⁴ Até 2018, *The Wall* alcançou cerca de 29 milhões de cópias vendidas, se estabelecendo, comercialmente como o álbum mais bem-sucedido do grupo e um dos discos de rock mais vendidos em todos os tempos, junto com *IV* (1973) do Led Zeppelin, segundo projeções baseadas nos números da Recording Industry Association of America (RIAA), órgão oficial da indústria fonográfica americana. <<https://www.riaa.com>> Acesso em 07 fev 2019.

por Waters nas composições de *The Wall*, a experiência de shows em grandes arenas — uma marca comercialmente vitoriosa do gênero a partir dos anos 1970 — desumanizava as apresentações e aproximava perigosamente o rock daquilo que, historicamente, se propunha ter distância: a mercantilização excessiva de seus conteúdos; a cristalização de hierarquias entre músicos e público; a repetição e o engessamento de performances que inspiravam comparações com o autoritarismo e, em última instância, com o fascismo¹⁵.

Waters apontava não apenas a dualidade presente nos espetáculos de sua banda (arte *versus* entretenimento), mas também uma situação de confronto mais ampla, uma rivalidade estabelecida entre dois polos (músicos e audiência) que, *a priori*, deveriam estar pactuados em um mesmo tipo de comunhão. O músico passou a questionar seu papel como um líder autoritário perante sua plateia, onde sua esfera de poder é colocada em disputa com as configurações e ressignificações mercantis da sua arte por parte de um público consumidor que ansiava por determinados protocolos e formatos. No centro deste trajeto relacional, sobressaía-se uma tendência cada vez mais clientelista (ilustrada por exigências de diversas ordens) por parte de seus admiradores (GILMORE, 2010).

Trata-se de uma mudança significativa: se por um lado é possível alinhar várias questões que atravessaram as narrativas do Floyd, como uma das bandas expoentes do que apontamos como o ethos *roqueiro*, de outro lado, seu enorme sucesso comercial e a ampla circulação de suas canções o colocaram no panteão dos chamados *Adult-Oriented Rock* ou *Album Oriented Radio (AOR)*¹⁶. As mesmas canções que serviram para demarcar fronteiras que de um lado colocavam o rock progressivo (com suas reivindicações de escutas ligadas a ideia de seriedade) contra os aspectos supostamente frívolos, hedonistas do pop e da *disco music*, também poderia ser alinhavada em uma espécie de repositório mais amplo e acessível (e, portanto, docilizado) do universo rock. Nesse sentido, Waters seria exemplar da história do rock como um fluxo descontínuo, cujo trajeto da margem em direção ao centro se acentuara a partir dos anos 1970 com a explosão das vendas de discos e megaespetáculos planejados como operações de guerra. Nesse sentido, sua trajetória expõe um tensionamento

¹⁵ Não é coincidência que na versão fílmica de “The Wall” (1982), de Alan Parker, o protagonista Pink, vivido por Bob Geldof, é um rock star mentalmente colapsado que, em paralelo a uma apresentação, tem alucinações de que é na verdade um ditador comandando uma campanha política.

¹⁶ Formato radiofônico desenvolvido nos EUA no início dos anos 1970 e que fixou-se inicialmente em um cancionário produzidos por músicos, em sua maioria brancos, que começaram a se tornarem referência para um público que deixava a juventude, entrava no mercado de trabalho, alinhavava suas famílias e tomava essas referências musicais para dirigir automóveis (BRACKETT, 2005).

nítido deste *ethos* roqueiro, materializado em quebras de expectativas, choques narrativos e tretas notáveis que se visibilizam até hoje e escreveram, na recente passagem do músico pelo Brasil, mais um capítulo instigante.

2. *Comfortably Numb*: a ascensão do circuito de megashows e a cristalização de disputas na turnê de Roger Waters

Diante deste contexto de transformações relativas à fruição e ao consumo de rock, pode-se supor que hoje, um show de Roger Waters, enquadrado sob a lógica dos megashows, é formado por públicos e expectativas diversas, que englobam desde o dedicado fã do rock até os habitantes transculturais da *cosmopolis* que estão lá para participar do espetáculo como uma forma de presenciar um evento marcado nas agendas culturais das grandes cidades. Assim, sublinhamos que, de saída, não se trata aqui de polarizar estas apresentações em duas audiências distintas, pois parte de seu sucesso comercial e estético passa, justamente, pela capacidade de capitanear públicos que constituem megaudiências¹⁷. Um mesmo show, dependendo do tipo de articulação esperada pelo público, pode, ao mesmo tempo, ser vivenciado como pertencendo a um universo global da cultura pop ou como um dispositivo de acoplamento de supostos traços de autenticidade a partir da tensão entre música pop *versus* rock.

Dessa maneira, em termos políticos pode-se pensar que uma turnê como *Us + Them* é capaz de produzir efeitos de presença em um rearranjo das expectativas encenadas nas performances de Waters que, ao mesmo tempo em que buscam reterritorializar a ideia de autenticidade como parte da categorização rock, podem ser também desterritorializadas pelos contextos locais. No caso específico da recente passagem do músico no Brasil vemos a correlação tensiva entre a reivindicação de enfrentamento de políticos considerados conservadores intensificada por Waters — acionando o tradicional lugar do rock como espaço contra hegemônico — e o cenário eleitoral brasileiro, onde parte do público manifestou-se adepto de uma candidatura à presidência que, em termos de valores sociais e morais, se posicionava contra os elementos do imaginário libertário associado ao rock e reivindicado pelo músico.

¹⁷ Nessa direção, tomamos megaevento aqui como eventos culturais ou desportivos de âmbito internacional ou mesmo planetário, ações coletivas e efêmeras que comportam status simbólicos e escalas espaciais e temporais muito significativas; se permitindo a construção de símbolos marcantes nas esferas sociais (SEIXAS, 2010).

Mas antes de se repisar o ideal romântico de que as canções de Waters seriam da ordem de uma partilha sensível do rock como um lugar de emulação de autenticidade, talvez possamos pensar com Rancière (2011, p. 19), que também, para essa categorização, “trata-se de uma distribuição possível, que é também uma distribuição da capacidade que uns e outros têm de participar desta mesma distribuição possível”. No que toca as atuais práticas significantes do gênero, é o que Grossberg (1997, p. 41) anota como “dispositivo *rock and roll*”, que inclui não somente práticas e textos musicais, mas também determinação econômica, possibilidades tecnológicas, imagens (de músicos e fãs), relações sociais, convenções estéticas, estilos de linguagem, movimento, aparência e dança, comprometimentos ideológicos e representações midiáticas do próprio dispositivo.

Neste balaio, e já mapeando um importante foco de quebra de expectativas, chamamos atenção para alguns dos envolvimento relativos aos chamados megashows. Como habitualmente ocorre em produções desta dimensão, todos os fatores deste complexo de entretenimento seguem uma espécie de *script* exaustivo, previamente preparado. Trata-se de uma *práxis* habitual em eventos deste porte, e a partir daí talvez possamos afirmar que as turnês dos maiores nomes do gênero (com, por exemplo, capacidade para lotarem estádios de futebol) configuram-se como uma experiência que, além de previamente testada por parte dos produtores, é pouco afeita a improvisações ou novidades para o público que irá recebe-la — e que dispense, de forma geral, um alto valor monetário para isso¹⁸.

Dessa maneira, o que Roger Waters trouxe ao país, além de fazer parte de seu complexo expressivo canonizado em álbuns, turnês e entrevistas, estava disponibilizado em outras plataformas antes mesmo do primeiro acorde ser tocado ou da primeira imagem no telão ser transmitida no país. Configura-se aí uma provável ausência do *fator surpresa* e pouca margem dada à quebra de expectativas do público, já que a visibilidade a eventos como estes é muitas vezes midiaticamente estabelecida anteriormente, em registros oficiais como DVDs ou em sites como o YouTube ou Setlist.fm¹⁹; plataformas que permitem aos fãs vivenciarem horizontes de expectativas em torno da ordem das músicas a serem executadas, das variações (normalmente pouco flexíveis) e da duração dos shows, etc. Assim, o público interessado em ter a experiência *ao vivo* do espetáculo, dispõe de uma série de possibilidades

¹⁸ Os ingressos para a turnê brasileira de Roger Waters variaram entre R\$90,00 (meia entrada para o setor de cadeira superior em Salvador) e R\$810,00 (entrada inteira para o setor pista premium em São Paulo).

¹⁹ Site colaborativo cuja principal funcionalidade é a introdução da lista de músicas tocadas por artistas em seus shows <<http://www.setlist.fm>> Acesso em 26 jan 2019.

de *avaliar* previamente seu grau de interesse para investir em ingressos e se compromissar em ir ao show.

Considerando isso, muitos dos brasileiros que foram às apresentações de *Us + Them* poderiam ter alguma ciência do que pagariam para ver e ouvir. Mas, se por um lado, é possível enxergar um enrijecimento em torno das surpresas nos grandes shows, de outro lado, tal como as polêmicas que surgiram diante das expectativas do posicionamento político de Waters ao longo de seus shows no Brasil, pode-se perceber, de alguma forma, relações que parecem situar as performances globalizadas em torno dos contextos locais. Ou seja, apesar de toda expectativa criada em torno de um roteiro que usualmente é seguido à risca nas turnês globais do rock, também podemos pensar, como no caso das tretas surgidas no Brasil, que as coisas do mundo “só existem numa irrefreável balbúrdia de composições, decomposições e recomposições que nos levam a pensar em fronteira, periferias e centralidades múltiplas, numa fronteira concebida ao mesmo tempo como concatenação e ruptura” (GARCIA GUTIÉRREZ, 2008, p. 16).

Essa premissa se materializa com os acontecimentos resultantes da passagem do músico pelo Brasil. Assim, coletamos uma série de episódios que refletem com precisão as rasuras que surgem no tecido da expectativa, posteriormente estabelecidas nas redes sociais (nosso terceiro eixo analítico) como um tensionamento relativo às mudanças das perspectivas esperadas para estes eventos. A título de ilustração, elencamos aqui nove singularidades (TAB 1) que, de uma certa maneira, acionaram rupturas e representam algumas clivagens políticas da turnê:

TABELA 1
 Principais tensões na turnê de Roger Waters no Brasil em 2018

09/10	No primeiro show da turnê, em São Paulo, Roger Waters manifesta-se de forma contrária a Bolsonaro, classifica-o como fascista e adere à hashtag #elenão. O público no estádio divide-se e as disputas de narrativas seguem para os sites de redes sociais.
10/10	Diante da repercussão, no segundo show na capital paulista, Waters performatiza, em silêncio, apoiado pelo telão, a censura na qual sente-se arrolado.
17/10	Em Salvador, Waters homenageia o capoeirista Moa do Katendê, assassinado poucos dias antes após dizer em um bar que votou em Fernando Haddad (PT) no primeiro turno. Durante a homenagem, o público respondeu com aplausos e o músico chorou.

21/10	O então Ministro da Cultura, Sérgio Sá Leitão, afirma em seu perfil no Twitter que Waters estava fazendo campanha para o PT durante os shows e que havia recebido R\$90 milhões para tal.
22/10	Roger Waters concede entrevista a Caetano Veloso para o Mídia Ninja e fala, principalmente, da onda conservadora e fascista dos últimos anos.
24/10	Em show no Rio de Janeiro, Waters chama ao palco a família de Marielle Franco.
26/10	Waters solicita, através de seus advogados, uma visita ao ex-presidente Lula, que é negada. A Justiça Eleitoral alerta o músico que haveria risco de prisão caso ele se manifestasse após as 22h do dia que antecede a votação do segundo turno, de acordo com a lei eleitoral.
27/10	No show em Curitiba, realizado na véspera do pleito, com início às 21h30, Waters exhibe uma contagem regressiva no telão poucos segundos antes das 22h. Logo após, projeta no telão a frase “Resista ao Neofascismo”
30/10	Em seu último show no Brasil, dois dias após a vitória de Jair Bolsonaro, Roger Waters leva ao palco crianças com camisetas contendo a palavra <i>Resista</i> .

FONTE – Elabora pelos autores.

Apontamos que os diversos aspectos *polêmicos* do show de Waters compõem uma performance musical, ou seja, um *efeito de presença*, a partir das expectativas produzidas nas narrativas anteriores aos shows (com os devidos dimensionamentos e particularidades) que foram reprisadas ou não em sua passagem pelo Brasil. Para além, a quebra de uma suposta estabilidade de expectativas em relação à turnê gerou novas expectativas em torno das manifestações políticas do artista e a reação do público, inclusive como agendamento da cobertura da turnê nas mídias de referência: *como Roger Waters vai se posicionar hoje e qual será a reação do público?*. O agente catalisador da treta é agregado ao *modus operandi*, tornando-se também uma novidade — dado que Roger Waters modificava suas manifestações a cada apresentação e os fãs preparavam performances para demonstrar seu incômodo: em suma, para parte da audiência, um Roger Waters que se posicionava politicamente, não tinha muita serventia, tornando-se motivo de irritação e desprezo. Essas polêmicas nos possibilitam observar o rock como um espaço de disputa das partilhas do sensível, e é nesse sentido que vislumbramos um público que, progressivamente, se adequa a esta dinâmica singular e passa a frequentar os eventos manifestando o que designamos como indícios de *rasuras*.

3. *Us vs Them*: afetos e rasuras da turnê de Roger Waters nos eventos virtuais do Facebook

Durante a turnê de Roger Waters no Brasil, as narrativas textuais ou audiovisuais de descontentamento que tiveram significativo espriamento em redes digitais, de relatos e registros das vaias, composição de boletim de ocorrência²⁰, publicação no *Reclame Aqui*²¹ e vídeo mostrando quebra e descarte de LPs do Pink Floyd²², nos apontam para fortes reações afetivas em relação aos posicionamentos políticos do músico. Nesse sentido, de forma a delimitarmos uma ambiência específica para tais manifestações, investimos na observação das conversações²³ presentes na aba *Discussão* nos oito eventos criados pela T4F, produtora responsável pela turnê, no Facebook²⁴. Nesta incursão, embora tenhamos observado de forma cronológica reversa (a partir da *barra e rolagem* que apresenta as publicações mais recentes até as mais antigas) todas as manifestações a partir do dia 9 de outubro de 2018, delimitamos apenas os textos que indiciem, ainda que subjetivamente²⁵, afetos de incômodo em relação a Waters — visto que, em sua maioria, as conversações nestas ambiências dão-se em torno de compra e venda de ingressos. Aqui, adotamos inscrições na Análise de Construção de Sentidos em Redes Digitais²⁶, sobretudo no que diz respeito a sistematização de discursos através de categorias de proximidade das mensagens.

Desta forma, destacamos que dentre os argumentos utilizados e os sentidos proferidos nas conversações, há interseções entre os núcleos que criamos de aproximação das rasuras. Ressaltamos que ainda não tratamos a questão dos afetos como um bloco afetivo, através da discriminação *show por show* ou qualquer cronologia específica (embora entendamos que estas possam oferecer pistas destas rasuras, dado o dinamismo de manifestações de Roger Waters). Contudo, a observação dos desdobramentos conversacionais, quando ainda não sintetizados em categorias neste processo metodológico, nos permite observar que, na medida

²⁰ <<https://twitter.com/rolealeatorio/status/1050375589545340929>> Acesso em 21 jan 2019

²¹ <https://www.reclameaqui.com.br/viagogo/quero-meu-dinheiro-de-volta-do-show-de-roger-waters_7nthE14X6KyePHDP/?fbclid=IwAR312Rr8H5w2YYxJFFW1KnSWTI9pUXar18jyLIp_KwYy019ItFkbSsfDV80> Acesso em 21 jan 2019.

²² <<https://www.youtube.com/watch?v=6lzMZeJxpO4>> Acesso em 21 jan 2019.

²³ Publicações, comentários e respostas.

²⁴ A delimitação de eventos no Facebook busca pertinência na potencialidade de ambiência de fãs, da produtora, do evento virtual com caráter oficial e pessoas que tinha interesse nos shows.

²⁵ Nesse sentido, destacamos sobretudo o recurso de ironia em algumas conversações, além da atribuição de dualidade entre *positivo* e *negativo* ser uma chave perigosa diante da complexidade das conversações em rede e dos afetos imbricados.

²⁶ Como em Polivanov et al. (2018).

em que a turnê segue com novos enunciados de Waters e o desenrolar dos shows, as manifestações de inconformidade aproximam-se do humor e ironia, afastando-se da raiva. Propomos então, cinco categorias para agrupar estas manifestações:

- **Boicote e outras ações práticas:** nesta categoria abarcamos as tentativas de materializar a ruptura para com o músico; seja a partir de ações individuais ou a mobilização de atos coletivos, como o registro de boletim de ocorrência, a insinuação de resgate do valor do ingresso e avaria em materiais do artista (FIG 1).



FIGURA 1 – Boicote e outras ações práticas
FONTE – Amostra elaborada pelos autores.

- **Desautorização de Roger Waters:** este núcleo contempla os discursos onde há entendimento de que Roger Waters não deveria manifestar-se sobre a política brasileira por *a)* não ser brasileiro; *b)* falta de conhecimento da realidade local; *c)* ser bem sucedido financeiramente; *d)* ser oriundo de um país que ainda mantém estreitos laços com uma monarquia; *e)* aproveitar-se de supostos benefícios da legislação local relacionada a cultura e; *f)* ter sido conduzido a manifestar-se ou enganado por outrem sobre os problemas do Brasil (FIG 2).



FIGURA 2 – Desautorização de Roger Waters

FONTE – Amostra elabora pelos autores.

- **Meu ingresso, minhas regras:** nesta categoria, a performance de Roger Waters deveria ter sido restringida a musical e à expectativa de experiência de entretenimento do público, que não teria pago ingresso para outros tipos de performance discursiva (FIG 3).

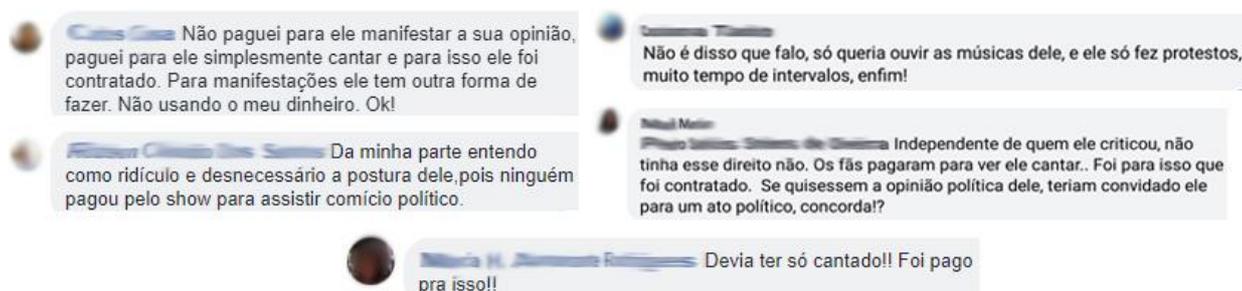


FIGURA 3 – *Meu ingresso, minhas regras*

FONTE – Amostra elabora pelos autores.

- **Roger Waters botando lenha na fogueira:** aqui, o incômodo aponta para a falta de cuidado de Roger Waters ao manifestar-se de tal forma em tal momento (levando em conta não só o período eleitoral, mas a instabilidade social), diante de milhares de pessoas num mesmo local, possibilitando a *a)* criação de uma desarmonia do público, levando a *b)* insegurança do mesmo (FIG 4).

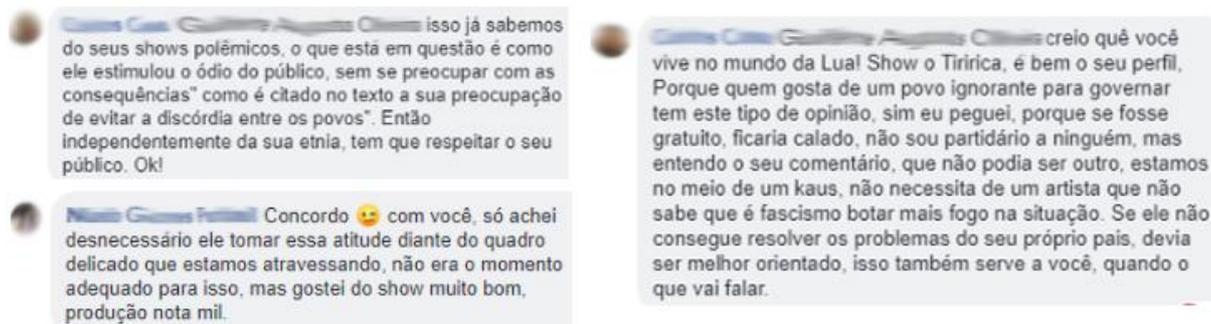


FIGURA 4 – Roger Waters botando lenha na fogueira
FONTE – Amostra elabora pelos autores.

- **Falta de coerência expressiva:** aqui a trajetória e origens de Roger Waters são apontadas como falta de coerência expressiva, ou seja, o discurso do músico não seria condizente com seus elementos identitários e sua carreira. (Figura 5).

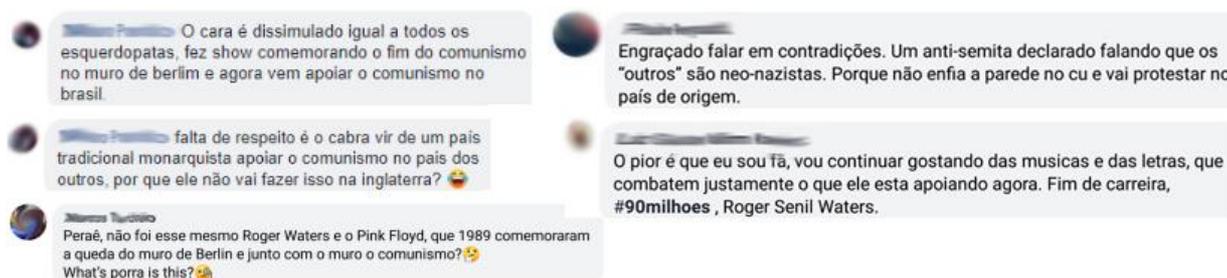


FIGURA 5 – Falta de coerência expressiva
FONTE – Amostra elabora pelos autores.

É claro que, mesmo com a sistematização de discursos, há interseções entre as categorias; mais evidente, sobretudo em *Desautorização de Roger Waters* e *Falta de coerência expressiva*. Nesta segunda, contudo, ainda que não deixe de ser uma desautorização das manifestações, demarcamos a especificidade dos discursos de fãs que produzem argumentos a partir dos seus capitais de conhecimento e interpretação. De forma geral, percebemos que os eventos virtuais da turnê emulam e centralizam as disputas entre as mobilizações polarizadas da eleição nacional no segundo turno. Nesse sentido, as manifestações de Roger Waters não são apenas recebidas como contrárias a um candidato, mas como forma de apoio à outra candidatura.

Em *Boicote e outras ações práticas*, destacamos as tentativas de contrapor a manifestação do artista, seja com desistência de comparecimento, comparecimento com demarcações de contrariedade ou ações visando causar algum tipo de prejuízo a Waters, como parte de uma inconformidade não só ao posicionamento, à ambiência do posicionamento, mas também a relação comercial *inesperada*. Desta forma, alguns discursos se aproximam de *Meu ingresso, minhas regras*, onde a expectativa e a ideia de um megashow de entretenimento, visando a heterogeneidade dos públicos, é quebrada, ainda que haja novas expectativas de restauração após a repercussão de que o que Roger Waters, *contratado*, estava oferecendo não é o que o público brasileiro, *pagante*, estaria interessado. Nesse sentido, em *Roger Waters botando lenha na fogueira* entendemos estarem os receios por consequências dessas manifestações e da apresentação de um espetáculo menos homogêneo, instigante nos afetos aflorados daquele período no país.

É possível inferir então, a partir das manifestações contrárias ao posicionamento político de Roger Waters, diversos encadeamentos que vão desde a afirmação de um público atravessado pela ideia do entretenimento (megashow) que não deveria levar em consideração qualquer manifestação política por parte do músico, até tentativas de reverter um certo *ethos* roqueiro contestatório, procurando descaracterizar o posicionamento de Roger Waters a partir do desencaixe de seu ideal contestatório e suas posições políticas atuais. Isso parece demonstrar que antes de alinhar estes posicionamentos a um tipo de público específico, eles parecem atravessar públicos distintos com argumentações diversas na formulação das tretas.

Considerações finais

Neste artigo buscamos analisar as tretas ocorridas na recente passagem do músico Roger Waters pelo Brasil a partir de três eixos analíticos. Nosso gesto inicial foi jogar luz ao que apontamos como um possível *ethos* roqueiro, cristalizado em um extenso número de atores (músicos, audiência, veículos especializados, pesquisadores) a partir das expressões políticas do gênero musical, partindo do princípio de que, desde sua origem, o rock tentou transitar entre as manifestações sociais mais expressivas de sua época. Tal ambição seguramente ajuda a chancela-lo em um imaginário de autenticidade e transgressão. No segundo ponto, a partir de elementos fornecidos pela própria carreira do músico britânico, situamos sua obra como exemplar deste modo de ser do gênero e, para além, como ele

protagonizou algumas tensões relativas ao rock diante do contexto de megaespetáculos. A frente de sua antiga banda, Pink Floyd, Waters criticamente experienciou a premissa de que o sucesso de público de megaconcertos passa também pela capacidade de articular diversas expectativas e singularidades em torno de suas canções de *referência* — cujas dissonâncias são potenciais rupturas em determinadas ambiências e temporalidades.

Sob a luz das possíveis discórdias, avaliamos a recente passagem do músico pelo Brasil e seus conexos acontecimentos relativos à tonalidade política da turnê, onde seria possível aferir uma espécie de *crise*, tanto do que anotamos como o ethos roqueiro, quanto de uma possível estabilidade de expectativas embutida na própria lógica de grandes shows contemporâneos. O confronto com a pluralidade presente na audiência, cristalizada em uma espécie de polarização diante dos modos políticos de Waters, pressupõe também uma não-estabilidade de afetos, materializadas nas tretas que envolvem parcelas do público que estão lá para cantar junto, escutar a música, estar no evento como maneira de fazer parte dos aspectos hedonistas da cultura pop e que não necessariamente se conectam em unicidade com a obra do músico. Convocando Keightley (2001), esta situação afere que:

‘Rock’ é um termo que é instantaneamente evocativo e frustrantemente vago. Pode significar rebelião em forma musical, guitarras distorcidas, bateria agressiva e má atitude. Mas também representou muito mais que um estilo único de performance musical (...) Se esse grupo eclético de músicos e sons puderam ser agrupado sob a denominação rock não é por causa de alguma essência musical, atemporal, compartilhada; em vez disso contextos históricos específicos, audiências, discursos críticos e práticas industriais têm trabalhado para moldar percepções específicas desta ou daquela música ou músico como pertencentes ao rock (KEIGHTLEY, 2001, p. 109)²⁷.

Destacamos a emergência destas tensões, visíveis em uma seleção de posicionamentos nas redes sociais, coalizando a possibilidade de uma “coerência expressiva” (PEREIRA DE SÁ; POLIVANOV, 2012; GOFFMAN, 2009) emanada a partir da narrativa biográfica do artista (*Waters sempre foi político*) com algumas expectativas de parte de sua audiência em relação ao que gostariam (e pagaram para) ver e ouvir (*Apenas quero escutar as músicas*), que sugerem que um ritual de escutas diversas coloca em xeque qualquer suposta *comunhão*

²⁷ “‘Rock’ is a term that is instantly evocative and frustratingly vague. Rock may mean rebellion in musical form, distorted guitars, aggressive drumming, and bad attitude. But rock has also stood for much more than a single style of musical performance (...) If this eclectic set of performers and sounds can be grouped under the heading ‘rock’, it is not because of some shared, timeless, musical essence, rather; specific historical contexts, audiences, critical discourses, and industrial practices have worked to shape particular perceptions of this or that music or musician as belonging to ‘rock’”.

estável entre músico e plateia. Nesse sentido, vislumbramos um público que, progressivamente, se adequa a esta dinâmica singular e passa a manifestar o que designamos como *rasuras* — arranjos que correlacionam, pelas marcas afetivas, processos diversos na relação com o artista. Estas *rasuras* acabam mostrando que, antes de observar estes fenômenos através das lentes lineares das relações culturais supostamente abarcadas nos binômios global/local ou centro/periferia, é necessário levar em consideração os aspectos transculturais. Estes emergem nas tretas analisadas, e demonstram que o lugar onde esses eventos se materializam ainda continua a ser de grande importância para o acionamento dos afetos e imaginários que articulam estética, política e cultura pop.

Essas polêmicas também nos possibilitaram observar o rock como espaço de disputa das partilhas do sensível, em que as artes nunca emprestam às manobras de dominação ou emancipação “mais do que lhes podem emprestar, ou seja, muito simplesmente, o que têm em comum com elas: posições e movimentos dos corpos, funções das palavras, repartições do visível e do invisível” (RANCIÈRE 2005, p. 26). Assim, ironicamente, tais episódios inspiram outros sentidos à proposta de *Us + Them* que o músico sugere no título da turnê, diante das distintas percepções que ela acionou no Brasil: se “Nós e Eles” infere mais dualidades do que congraçamentos, é possível que Waters tenha saído daqui com incertezas de quem é quem nesta conjunção. Ainda nesta direção, podemos pensar um evento como *Us + Them* como parte do que Grossberg (1997, p.41) chama de “cartografia de gostos”, que inscrevem posicionamentos sincrônicos e diacrônicos ao mesmo tempo e englobam também os registros não-musicais do cotidiano (como as eleições brasileiras), balizando disputas simbólicas que jogam luz à ideia do que *Us + Them* diz de uma conjuntura mais complexa e confusa quando expectativas são transfiguradas em embates narrativos.

Referências

- BRACKETT, Davida. **The Pop, Rock and Soul Reader**. NewYork/Oxford: Oxford University Press, 2005.
- FRITH, Simon. **Performing Rites: on the value of popular music**. Harvard Univ Press:Cambridge, Massachussets, 1996.
- GARCIA GUTIERREZ, Antonio. **Estratégias Descolonizadoras do Arquivo Mundial: outra memória é possível**. Petrópolis: Vozes, 2008.
- GILMORE, Mikail. **Ponto Final: crônicas sobre os anos 1960 e suas desilusões**. São Paulo. Cia das Letras, 2010.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 2009.

- GROSSBERG, Lawrence. **We gotta Get Out of This Place**. New York/London: Routledge, 1992.
- _____. **Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture**. Durham/London: Duke University Press, 1997.
- HARRIS, John. **The Dark Side of The Moon: os bastidores da obra prima do Pink Floyd**. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.
- HESMONDHALGH, David. **Why Music Matters**. Oxford: Wiley Blackwell, 2013.
- KEIGHTLEY, Keir. Reconsidering Rock. In: FRITH, Simon et al. **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. Cambridge/New York: Cambridge University Press, 2001.
- MEHREB, Rodrigo. **O Som da Revolução: uma história cultural do rock 1965-1969**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- PEREIRA DE SÁ, Simone. 2018. O dia em que Beyoncé se tornou negra: notas para análise do videoclipe “pós MTV”. In: AMARAL, Adriana; Bonfim, Ivan; CONTER, Marcelo; FISCHER, Gustavo; GODDARD, Michael; SILVEIRA, Fabrício (Orgs.). **Mapeando Cenas da Música Pop Vol 2**. Logos: João Pessoa, 2018.
- _____.; JANOTTI JUNIOR, Jeder. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. *XXVII Encontro Anual da Compós: Belo Horizonte*, jun. de 2018. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_P68BF9GO895W6B37YQXZ_27_6266_09_02_2018_07_30_30.pdf> Acesso em 19 jan 2019.
- _____.; POLIVANOV, Beatriz. Auto-reflexividade, coerência expressiva e performance como categorias para análise dos sites de redes sociais. *Revista Contemporânea*, Salvador, vol. 10, n. 3, pp. 574-596, 2012. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/6433>> Acesso em 17 jan 2019.
- POLIVANOV, Beatriz et al. Apanhador Não Tão Só: um testemunho, uma banda e as afetações de um ciberacontecimento. *XXVII Encontro Anual da Compós: Belo Horizonte*, jun. de 2018. Disponível em <http://www.compos.org.br/data/arquivos_2018/trabalhos_arquivo_MBDQJBC86WTF84S35LGS_27_6293_27_02_2018_07_45_21.pdf> Acesso em 10 fev 2019.
- RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível: ESTÉTICA E POLÍTICA**. São Paulo: Editora 34, 2005.
- SEIXAS, João. **Os mega eventos na cidade: imagem social, política econômica e governança urbana**. E-Metrópolis, n. 2, ano 1, Lisboa, 2010.
- SILVEIRA, Fabrício. **Guerra Sensorial: música pop e cultura underground em Manchester**. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2016.