

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA

TAMIRYS MARIANO

**ESPACIALIZAÇÕES DE TRIBOS URBANAS NO ÂMBITO DA RELAÇÃO
GEOGRAFIA E MÚSICA:**

OS *HEADBANGERS* DE BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS

VIÇOSA – MINAS GERAIS

2021

TAMIRYS MARIANO

**ESPACIALIZAÇÕES DE TRIBOS URBANAS NO ÂMBITO DA RELAÇÃO
GEOGRAFIA E MÚSICA:**

OS *HEADBANGERS* DE BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS

Monografia, apresentada ao Curso de Geografia da Universidade Federal de Viçosa como requisito para obtenção do título de bacharel em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Ulysses da Cunha Baggio

VIÇOSA – MINAS GERAIS

2021

TAMIRYS MARIANO

**ESPACIALIZAÇÕES DE TRIBOS URBANAS NO ÂMBITO DA RELAÇÃO
GEOGRAFIA E MÚSICA:**

OS *HEADBANGERS* DE BELO HORIZONTE, MINAS GERAIS

Monografia, apresentada ao Curso de Geografia da Universidade Federal de Viçosa como requisito para obtenção do título de bacharel em Geografia.

APROVADA:

Dr. Ulysses da Cunha Baggio (UFV)
(Orientador)

Dra. Juniele Martins Silva (UNESP)
(Examinadora)

Dr. André Luiz Lopes de Faria (UFV)
(Examinador)

Aos meus familiares e ao meu companheiro

Sem vocês eu nada seria...

RESUMO

A música faz parte da vida cotidiana, sendo um fator de agregação social, além de expressão cultural e identitária. Assim, na sua intersecção com a geografia, apresenta um campo de compreensão da relação de indivíduos e grupos, com lugares, territórios e paisagens. As expressões identitárias coletivas, como as agregações musicais, e seus mecanismos de conformação, podem ser entendidas através das reflexões de Maffesoli e Magnani.

Neste sentido, o presente trabalho se propõe a analisar a cena musical *headbanger* no Brasil, mais especificamente, a de Belo Horizonte, Minas Gerais, como esta se territorializa, e se transforma, na medida em que também o espaço e a técnica se transformam no correr do tempo.

A metodologia empregada se valeu de pesquisa bibliográfica, bem como análise de documentários, e também matérias jornalísticas e entrevistas disponíveis online. Para nossas análises nos valem de elementos da perspectiva fenomenológica, ampliada e enriquecida pela dialética, buscando dar conta da complexidade de elementos envoltos na vida cotidiana moderna.

Evidenciou-se que as comunidades *headbangers* mantêm relações multiescalares e em rede na construção de referências identitárias e territorialidades. Como cultura, se propaga pelas redes comunicacionais e informacionais, extrapolando os limites geográficos de atuação dos grupos na escala do lugar. O *heavy metal* se apresenta como uma linguagem artística de alcance global, mas que se dinamiza e se enriquece pelos afetos e referências identitárias na escala do lugar.

Palavras-chave: Geografia e música. Tribos urbanas. Vida cotidiana. Headbangers. Belo Horizonte.

ABSTRACT

Music is part of everyday life, being a factor of social aggregation, in addition to cultural and identity expression. Thus, at its intersection with geography, it presents a field of understanding of the relationship of individuals and groups, with places, territories and landscapes. Collective identity expressions, such as musical aggregations, and their conformation mechanisms, can be understood through Maffesoli's and Magnani's reflections.

In this sense, the present work proposes to analyze the headbanger music scene in Brazil, more specifically, Belo Horizonte, Minas Gerais, as it is territorialized and transformed, as space and technique are also transformed in the run of time.

The methodology used made use of bibliographic research, as well as analysis of documentaries, as well as journalistic articles and interviews available online. For our analysis, we use elements of the phenomenological perspective, expanded and enriched by dialectics, seeking to account for the complexity of elements involved in modern daily life.

It was evidenced that the headbangers communities maintain multiscale and networked relationships in the construction of identity references and territorialities. As a culture, it spreads through communicational and informational networks, extrapolating the geographical limits of the groups' performance on the scale of the place. Heavy metal presents itself as an artistic language with global reach, but which is dynamized and enriched by affections and identity references on the scale of the place.

Keywords: Geography and music. Urban tribes. Everyday life. Headbangers. Belo Horizonte.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	8
2 GEOGRAFIA E MÚSICA	14
3 TRIBOS URBANAS: MÁSCARAS DO THEATRUM MUNDI.....	25
3.1 CONTRAPONTO TEÓRICO-CONCEITUAIS: AJUSTANDO O FOCO.....	34
4 GEOGRAFIA DO HEAVY METAL	38
4.1 HEAVY METAL NO BRASIL.....	43
4.2 ANOS 1980: OLHOS VOLTADOS PARA FORA	50
4.3 ANOS 1990: OLHOS VOLTADOS PARA DENTRO.....	58
4.3.1 PAISAGENS SONORAS TOPOFÍLICAS.....	61
4.4 HEAVY METAL NA ERA DA INFORMAÇÃO	64
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	76
ANEXOS.....	80

1 INTRODUÇÃO

Estudos sobre Geografia e Música tem se mostrado um campo profícuo no desvelar das relações entre pessoas, paisagens, territórios e lugares, o que vem paulatinamente atraindo a atenção de pesquisadores e estudiosos de áreas afins. A música faz parte da vida cotidiana, está presente em quase toda parte e momentos na vida contemporânea, embora em outras épocas da história também, mas não com a intensidade e a diversidade verificadas nos dias de hoje, considerando-se o enorme avanço das técnicas, da indústria cultural e das redes, especialmente as de comunicação e informação. Ela representa, indubitavelmente, um elemento agregador, que reúne pessoas, além de expressão cultural e identitária.

Uma cena musical consiste no conjunto de pessoas que se organizam em torno de uma atividade cultural, formando grupos de pessoas que se identificam através de um gosto em comum. As cenas musicais formam redes de sociabilidade, trocas de informação e afetos que se territorializam no espaço urbano, constituindo lugares. Estudar a geografia do cotidiano é desvelar como os acontecimentos, objetos e fenômenos geográficos afetam a vida das pessoas, suas práticas diárias, seu modo de vida e as subjetividades que constituem a vida dos indivíduos e comunidades. O lugar é, portanto, categoria importante nessa abordagem, sendo ele o espaço onde a vida acontece, ou ainda, a instância espacial imediata em que o drama social se realiza.

As cenas musicais podem estar em consonância com os acontecimentos globais, mas são, todavia, caracterizadas pelo seu lugar, âmbito no qual, como já observado, o drama social efetivamente se realiza e adquire concretude. Estas relações são influenciadas pelas diferentes densidades do meio técnico científico informacional num dado recorte espaço-temporal. Ou seja, as formas e a intensidade das interações e fluxos correspondem aos meios de comunicação disponíveis num dado local/momento. Na obra “Técnica, Espaço e Tempo”, Santos (2013 [1994]) ressaltava a importância de analisar as consequências da modernização das comunicações e expansão do meio técnico científico informacional, sejam elas econômicas, sociais, políticas ou culturais.

O *heavy metal* representa um dos gêneros musicais mais difundidos do mundo, alcançando expressiva diversidade, projeção e seguidores dos mais variados estratos sociais. Originou-se a partir do rock produzido nos anos 1970 em países da Europa e América do Norte. Atualmente (2021) há bandas em todos os continentes. Atravessou gerações criando referências identitárias, evoluindo e se transformando em inúmeros subgêneros que conquistam, especialmente jovens, dia a dia, apesar da pouca expressão que em geral possui na grande mídia, embora bastante difundido em canais mais especializados. Milhões de fãs pelo mundo se

identificam pelo ato de “bater cabeça”, o *headbanging*, ficando então conhecidos como *Headbangers*.

Essa aglutinação de pessoas com interesses em comum passa a ser também formadora de identidades de microgrupos, levando ao conceito de tribos urbanas, valendo-nos aqui das análises de Michel Maffesoli (1998) em torno do assunto. O estudo das tribos urbanas pode desvendar elementos acerca da produção cultural de uma cena, dos hábitos de sua população, das relações de tensão ou cooperação entre diferentes segmentos societários e, sobretudo, das formas de uso e apropriação de espaços da cidade, expondo-nos expressões da vida cotidiana urbana e, desse modo, fornecendo-nos subsídios valiosos à identificação e à compreensão dos modos e experiências socioespaciais do tempo presente, especialmente. Desse modo, impõe-se à análise uma percepção sobre a “cultura que possa conferir ao presente e à experiência o lugar que lhes cabe de direito” (MAFFESOLI, 2007, p. 44). Segue-se daí que a ideia-p pressuposto de que “ser, é estar no mundo” (Id., p. 47), que mobiliza a condição de se estar próximo ao outro. E o estudo das tribos urbanas e, mais particularmente, dos *headbangers*, conflui nessa direção, comportando inteiramente esse sentido. Também foram importantes as categorias de pedaço, mancha e circuito propostas por Magnani (2005), na análise da espacialidade *headbanger*.

O tema desta pesquisa veio da vontade de somar duas paixões pessoais: Geografia e Música. Partindo de observações, reflexões e vivências como fã em tribos roqueiras e *headbangers*, ao longo do curso de Geografia algumas relações não puderam deixar de serem feitas. Na busca por aprofundamento nestas reflexões, iniciou-se a pesquisa do tema e desenvolvimento de projeto de pesquisa integrando as atividades do Laboratório de Estudos do Uso e Apropriação da Cidade (LEUAC), no Departamento de Geografia da Universidade Federal de Viçosa (DGE-UFV). As leituras e discussões realizadas pelo grupo foram de imensa valia no amadurecimento do projeto e desenvolvimento das ideias, dada a afinidade temática.

Inúmeros questionamentos foram surgindo e se respondendo em novas descobertas. É grande a produção acadêmica sobre o *heavy metal*, em campos como Estudos Culturais, Antropologia, Sociologia, Etnomusicologia, História, Moda, Letras, Comunicação e também na Geografia. Portanto a temática possui forte caráter multidisciplinar.

Trata-se de um gênero musical com caráter cosmopolita, presente em cenas nas cidades brasileiras. Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, com população estimada em 2,5 milhões de habitantes em 2020 de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), é considerada também capital brasileira do *heavy metal*, local onde surgiram bandas importantes desse gênero, mas também de outros segmentos musicais. Belo Horizonte é o berço

da banda Sepultura, uma das mais inovadoras e proeminentes do gênero no mundo, surgiu de uma cena bastante fértil nos anos 1980, que girava em torno da Cogumelo Records, loja de discos localizada na região central da cidade. Tamanha expressão foi decisiva para a escolha dessa cidade como referência empírica da pesquisa, a fim de analisar a cena regional e brasileira, considerando-se também a nossa proximidade geográfica, pois a sede dessa pesquisa é a cidade mineira de Viçosa, na Zona da Mata de Minas.

Como se conformou a cena *headbanger* de Belo Horizonte? Como a cena constitui uma tribo urbana? Como se dão as territorialidades das tribos urbanas de *headbangers* de Belo Horizonte (MG)? Nesse sentido, que ambiências e situações socioespaciais elas produzem ao plano da vida cotidiana na cidade? Que referências identitárias produzem? Quais dinâmicas estão subordinadas ao desenvolvimento do meio técnico científico informacional?

Nosso questionamento central é sobre como as transformações tecnológicas e comunicacionais afetam a espacialidade dos microgrupos urbanos. Para tal, o recorte temporal recobre diferentes tempos, em suas especificidades.

O recorte dado à pesquisa recai na territorialidade das tribos urbanas *headbangers* no contexto de densificação do meio técnico científico informacional¹; o que solicita, no entanto, considerações em torno da vida cotidiana e suas implicações no processo social e, mais especificamente, na cultura e na formação de territorialidades, com seus significados e expressões. Também busca explicar o que são as tribos urbanas, como se caracterizam as tribos *headbangers*, suas expressões espaciais e situações socioespaciais constituídas.

O ponto focal foram os *headbangers* da cidade de Belo Horizonte, Minas Gerais (BH-MG), contudo percebemos que a territorialidade destes grupos é, em realidade, multiterritorial, diversa, possuindo relações em rede com outras cidades e tribos *headbangers*, de forma que uma abordagem mais abrangente se fez necessária. Depreende-se, pois, dessa condição que a globalização trouxe, efetivamente, novos aspectos e dinâmicas ao território, conceito este largamente estudado por Haesbaert (2007). Conceitos como multiescalaridade, multiterritorialidade e apropriação simbólica do território constituem uma espécie de pano de fundo que podem auxiliar na compreensão do fenômeno acima exposto, os quais a análise leva em consideração.

¹ “É a cientificização e a tecnicização da paisagem. É, também, a informatização, ou, antes, a informacionalização do espaço. A informação tanto está presente nas coisas como é necessária à ação realizada sobre essas coisas.” (SANTOS, 2013, p.24). Depreende-se então, que: “O meio técnico científico informacional é a expressão geográfica da globalização” (SANTOS, 2001, p. 21).

Visando responder a estas questões, o objetivo central desta pesquisa é compreender como se dá a territorialidade das tribos urbanas *headbangers* na cidade de Belo Horizonte (MG), levando-se em conta as situações geográficas a elas relacionadas, identidades e transformações tecnológicas, que recobrem tanto o território e os lugares, como a própria indústria cultural.

Apresentam-se também nessa empreitada alguns objetivos específicos, igualmente relevantes, vinculados ao escopo dessa pesquisa, quais sejam:

- Compreender relações entre Geografia e Música;
- Analisar o conceito de tribos urbanas e sua relação com as cenas musicais;
- Investigar mudanças ocorridas no interior das cenas e tribos mediante transformações tecnológicas;
- Analisar as configurações e expressões socioespaciais de identidade, sociabilidade e territorialidade constituídas pelas tribos urbanas, mais especificamente dos *headbangers*;
- Compreender especificidades das relações multiescalares e em rede da comunidade *heavy metal* na construção de suas identidades e territorialidades;
- Explorar as situações socioespaciais e ambiências constituídas por essa comunidade na vida cotidiana da capital mineira.

Com o advento da pandemia da Covid-19, com expansão no Brasil a partir de 2020, vimos que não seria possível a realização de trabalhos de campo para observação das agregações sociais existentes na cidade, devido às determinações de distanciamento social empregadas no combate a disseminação do vírus, quando todas as atividades cotidianas foram impactadas. A retomada normal das atividades e suas conseqüentes aglomerações não têm, até o momento, data prevista.

Neste sentido, a internet forneceu a alternativa mais adequada à circunstância atual, dispositivo, esclareça-se, que não apenas estava previsto no momento anterior à pandemia da Covid-19, como já vinha sendo bastante explorado nas fundamentações da pesquisa, permitindo acessos a um acervo de dados e informações de interesse. Em 2020, devido a recomendação de distanciamento social, muitas *lives* públicas foram realizadas em plataformas na web por artistas, como João Gordo e o Sepultura, que buscavam alternativas de contato com o público, o que somado a documentários e vídeos de entrevistas diversas, forneceu material que possibilitou o andamento da pesquisa. A metodologia empregada não requer nenhum tipo de

contato com seres humanos, e utiliza apenas dados públicos, não havendo qualquer constrangimento ou exposição dos sujeitos.

Trata-se de uma pesquisa teórica e qualitativa, situando-se, sobretudo, na interface da geografia cultural com a geografia urbana. Ela se valeu de levantamento e exploração de repertório bibliográfico selecionado e análise documental em fontes variadas. A abordagem empreendida contou, com aportes da fenomenologia, porém não se restringindo tão somente a essa vertente de pensamento, levando-se em conta também outras perspectivas de pensamento, como a dialética. Pretendeu-se, com isso, uma abordagem fenomenológica enriquecida e mais ampliada, em face dos influxos, mutações e complexidades da realidade socioespacial contemporânea.

Assim, a pesquisa parte da Música, sob a vida cotidiana contemporânea, como componente central à análise geográfica. E, como já salientado, especialmente da cena *heavy metal* de Belo Horizonte, mobilizando na análise processos societários relacionados, expressões socioespaciais em termos de uso e apropriação de lugares na cidade, formação de situações e ambiências, aspectos identitários e territorialidades. A pesquisa, reitera-se, não irá abordar pessoas individualmente, não fazendo emprego de entrevistas, filmagens e fotos tomadas pela pesquisadora, portanto não configurando nenhuma forma de exposição de pessoas.

Foram levantados artigos, teses e livros que pudessem subsidiar, a caracterização e o entendimento acerca das principais categorias de análise utilizadas na pesquisa, já mencionadas anteriormente. Lançou-se mão também da análise de documentários, entrevistas, videoclipes, músicas, matérias de revista e jornais, vídeos em canais oficiais da plataforma YouTube em que os sujeitos relatam suas experiências *headbangers*. Com base neste material, buscamos explicar o que são as tribos urbanas, como se caracterizam as tribos *headbangers*, suas situações socioespaciais e conformações territoriais outras relacionadas. Concomitantemente, buscamos identificar quais transformações o período informacional atual tem gerado no interior destas “comunidades” e seus modos de vida, assim elencando algumas das mudanças ocasionadas pela globalização hodierna.

A pesquisa guarda relações com a fenomenologia uma vez que ela valoriza a vida cotidiana e o espaço vivido, e os significados que os sujeitos atribuem às suas experiências socioespaciais. Nessa direção, Gil (2008, p. 15), assinala que:

A pesquisa fenomenológica parte do cotidiano, da compreensão do modo de viver das pessoas, e não de definições e conceitos, como ocorre nas pesquisas desenvolvidas segundo a abordagem positivista. Assim, a pesquisa desenvolvida sob o enfoque fenomenológico procura resgatar os significados atribuídos pelos sujeitos ao objeto que está sendo estudado. As técnicas de

pesquisa mais utilizadas são, portanto, de natureza qualitativa e não estruturada.

No que concerne ao método de análise dos dados, e concordando com os termos de Gil (2008, p. 15), assinala-se que “em virtude da inexistência de planejamento rígido e da não-utilização de técnicas estruturadas para coleta de dados, que caracterizam as pesquisas fenomenológicas” é de suma importância que o pesquisador esteja ciente de suas suposições prévias, seus pré-conceitos, deixando-os, assim, em “suspensão”, para que suas subjetividades não influenciem na interpretação dos dados.

Primeiramente, na segunda seção, trata-se das inscrições espaciais da Música e sua abordagem pela Geografia, mobilizando-se os fundamentos epistêmicos empregados. Na terceira seção, discutiremos a definição e características das tribos urbanas, para então na quarta seção discorrer, mais específica e detidamente, sobre tribos urbanas *headbangers*. E por último, apresentamos nossas considerações acerca das análises e reflexões feitas, recuperando aspectos relevantes e pondo-os em perspectiva e movimento.

2 GEOGRAFIA E MÚSICA

A música é um elemento sempre presente na vida das pessoas, e suas formas são modificadas de acordo com as diferentes características de cada espaço-tempo. A inspiração do artista pode vir de sua percepção sobre aspectos da vida e de sua leitura do mundo, condicionada às condições materiais disponíveis bem como suas referências culturais. Assim a música possui elementos que retratam aspectos das sociedades e lugares em que se originam. A fenomenologia permite à geografia a compreensão dos significados que os sujeitos dão a estes elementos, como os indivíduos formam suas referências de mundo e lugar, o que interfere na forma como se relaciona com o espaço.

A incorporação formal das expressões artísticas nos estudos geográficos se iniciou na segunda metade do século XX, em países da Europa e da América do Norte (PIZOTTI, 2016). Considerar os significados das expressões artísticas como elementos da análise geográfica foi possível com a renovação da disciplina, quando surgiram paradigmas novos que se opunham ao caráter teórico-quantitativo positivista dominante até então, se apoiando nas filosofias do significado “como paradigma norteador do que se convencionou chamar de geografia humanista e, em alguns casos, também da geografia cultural renovada, anglo-saxã e francesa” (SERPA, 2019, p. 22).

No âmbito da geografia cultural tem-se desenvolvido estudos que propõe diálogos entre geografia e música, em seus mais variados gêneros e sua relação com as pessoas e lugares. Carney (2007) analisa a evolução dos estudos sobre Geografia e Música elencando alguns tipos, como estudos sobre indústria musical, origem e dispersão de gêneros e “elementos psicológicos e simbólicos da música, relevantes na modelagem do caráter de um lugar, isto é, na imagem, no sentido e na consciência deste” (CARNEY, 2007, p. 131). A música pode dialogar com a Geografia em diversos aspectos, e vários tipos de abordagens são possíveis, como nos diz Fuini (2016, p. 306):

Em diversas obras geográficas é possível destacar que a música e seus diferentes elementos (letras, ritmos, sons, movimentos) podem ser tratados como objetos de estudo para a Geografia, uma vez que podem alimentar com elementos fatuais e processuais de ordem social, cultural, econômica e histórica a reflexão com base em conceitos fundamentais de explicação da realidade socioespacial (espaço, lugar, paisagem, região e território).

A partir da década de 1970 surge a corrente humanística da Geografia, posicionando-se como crítica ao positivismo. O termo foi difundido pelo texto China (1967), de Yi Fu Tuan, pioneiro na perspectiva humanística na análise dos fenômenos espaciais. De acordo com Pizotti

(2016, p. 106), muitos estudos abordando a relação entre Geografia e Música se situam neste quadro teórico:

A corrente humanística se baseia em alguns pressupostos das filosofias do significado como a fenomenologia, o existencialismo, o idealismo e a hermenêutica para analisar a relação introjeção/pertencimento dos indivíduos e seus meios ambientes. Alguns trabalhos desenvolvidos no bojo desse paradigma trabalham com mais intensidade um ou outro pressuposto filosófico. Entretanto, a valorização do homem visando compreender e interpretar seus sentimentos e entendimentos do espaço e, até mesmo, como a simbologia e o significado dos lugares podem afetar a organização espacial, são traços comuns compartilhados dentro da produção geográfica humanística.

A Fenomenologia é amplamente empregada, pois na busca da essência dos fenômenos, investiga a ação da consciência sobre o mundo vivido pelo indivíduo, revelando como as subjetividades podem se materializar no espaço físico. O termo foi criado por Lambert em 1764, e sua evolução se deu por contribuições de Kant, Hegel e Husserl. Estudos do gênero consideram, por exemplo, laços de vizinhança, preferência por pontos da cidade, afeição e aversão a lugares e as experiências cotidianas (PIZOTTI, 2016; SERPA, 2019).

Husserl iniciou o estudo do mundo vivido pela ótica da Fenomenologia. Edward Relph foi “o primeiro geógrafo a buscar na Fenomenologia de Husserl um suporte filosófico para uma aproximação ‘humanística’ da geografia”, compreendendo o mundo vivido como lugar (SERPA, 2019, p. 15). Assim como Tuan, Relph foi influenciado pelo francês Eric Dardel.

É interessante o conceito de “geograficidade” de Dardel, que tem como base o princípio de que “os seres humanos são seres espaciais em sua essência, e que viver é produzir/experienciar espaço” (SERPA, 2019, p. 61). O lugar e o território são, portanto, estruturas de experiência do espaço. Neste sentido Relph (1979 *apud* SERPA, 2019, p. 61) coloca que “tendo identificado e interpretado estruturas de experiência, torna-se possível examinar os caminhos pelos quais se constituem, onde elas se originam, e como elas se desenvolvem e se transformam”.

A geografia fenomenológica consiste “uma *ontologia do espaço*: um espaço que se cria e produz individual e socialmente em *situação* e a partir da ação de *seres humanos posicionados no mundo*” (SERPA, 2019, p. 23, *grifos do autor*). Assim, lugar e território são conceitos centrais na apreensão da geograficidade, pois lugar e território são vividos no cotidiano e “posteriormente abstraídas em representações do espaço” (SERPA, 2019, p. 61). Porém mais categorias de análise geográfica são mobilizadas:

No campo fenomenológico, o espaço tornou-se um objeto muito importante para pesquisa geográfica. Nesse processo, as categorias geográficas são

interdependentes e isso resulta num campo fértil para estudo do espaço a partir de sua interação entre o lugar, a paisagem, a região e o território, visando manter as relações entre fenômenos que se manifestam a todo instante no espaço. (PEREIRA; CORREA; OLIVEIRA, 2010, p. 176).

Na geografia brasileira estudos mobilizando música começaram a crescer a partir da década de 1990. Há publicações na área de educação, utilizando elementos da música como recurso pedagógico, estudos no âmbito da geografia cultural investigando músicas folclóricas, de festas religiosas regionais, músicas regionais tradicionais, e mais frequentemente, sobre o samba (DOZENA, 2016). O samba se tornou um recurso de inserção social de populações periféricas aos processos urbanos, constituindo um meio para melhora das condições de vida (CREUZ, 2016).

A temática também tem sido abordada em congressos e simpósios, como o Simpósio Internacional sobre Espaço e Cultura, em 1988, 2000 e 2002 e em Encontros Nacionais de Geógrafos (ENGs), promovidos pela Associação dos Geógrafos Brasileiros (AGB) (PIZOTTI, 2016, p. 114).

Destaca-se para nós o trabalho de Torres (2016) sobre paisagens sonoras, que são os atributos sonoros de um lugar, de origem natural e/ou antrópica, e que estão fortemente vinculados a identidade deste. Defende que as paisagens sonoras “atuam na construção e reafirmação de identidades a partir da constituição de paisagens da memória e da imaginação, que advém das experiências dos indivíduos” (TORRES, 2016, p. 183). Para o autor:

A identificação da coletividade a partir dos sons é um dos elementos responsáveis pela construção de espaços restritos, nos quais os grupos humanos se reúnem para compartilhar momentos de suas vidas. Assim são criados clubes, associações, escolas, bares, danceterias, igrejas, dentre outros. Tais espaços respondem pela construção e compartilhamento de uma paisagem sonora específica, fruto das ações e das preferências dos seus frequentadores. As paisagens sonoras desses espaços são compostas de elementos comunicativos, como a fala humana, e na maioria dos casos, de elementos artístico-sonoros, as músicas. Adentrar tais espaços implica embrenhar-se num universo específico de valores e significados humanos que se compartilham por meio de formas simbólicas, e se manifestam na paisagem sonora do lugar. (TORRES, 2016, p. 182).

Estes espaços restritos a que Torres (2016) se refere, são imbuídos de identidades e territorialidades. Panitz (2016) estuda a música como criadora de espacialidades e territorialidades, mais em específico as territorialidades musicais em rede nas regiões fronteiriças gaúchas e suas transterritorialidades, onde há articulações entre diferentes escalas espaciais na construção de referências identitárias. Fuini (2016) faz uma análise sobre território e música pautado nos conceitos de território conforme entendido por Milton Santos ao longo

de sua carreira. Destacamos território usado como espaço da habitação humana, e que o território pode operar em diversas escalas espaciais, podendo ser formado também por lugares em rede (SANTOS, 2001).

A identidade requer representações, elementos simbólicos, sendo necessariamente social, pois busca um sentimento de pertença, sendo a música um meio de identificação (DOZENA, 2016). Outros autores, como o geógrafo francês Dominique Crozat (2016) também defendem que a música oferece referências na construção da identidade de um lugar, de indivíduos e de grupos.

A música pode retratar a identidade territorial de um lugar. Mas como analisa Crozat (2016), não podemos resumir em análises que propaguem ideologias territoriais, podendo cair em estereótipos, racismos e reducionismos. Claramente a música e dança flamenca remetem à Espanha e o tango à Argentina, porém existe samba japonês e rock mongol, apesar de que à primeira vista, tal fato nos pareça estranho. As identidades se constroem pautadas em referências, e são múltiplas. Os indivíduos se projetam em identidades que escolhem para si.

O mesmo autor ressalta a relação semântica entre identidade e idêntico, pois requerer uma identidade para si, visa um sentimento de pertença a este determinado grupo identitário, portanto requer reconhecimento no/do outro. A identidade “é necessariamente social, ela envolve representações e pressupõe um mínimo de reflexividade” (CROZAT, 2016, p. 16), ou seja, o outro se faz necessário para que o reconhecimento se efetue.

Assim, a música serve de suporte para a identificação entre os indivíduos, portanto é um fator de socialidade e agregação. Para que o reconhecimento se efetue, elementos simbólicos são empregados na conformação de uma estética que pode estar associada a aparência pessoal e também aos lugares, constituindo ambiências específicas. Uma cruz na parede remete ao cristianismo, já uma guitarra elétrica, ao rock. *Dreadlocks* sugerem *reggae*. Um cabelo com corte moicano destaca adesão ao *punk*, um *blackpower*, ao movimento negro. Estes elementos simbólicos devem ser considerados em uma investigação dentro da geografia cultural, como destacamos a seguir (CASSIRER, 1994, p. 48 *apud* TORRES, 2016, p. 184):

Destarte, os seres humanos vivem em meio à materialidades, coisas distribuídas no espaço, mas atribuem sentidos diferenciados aos objetos, fatos e fenômenos, compondo, dessa maneira, um universo simbólico rico e complexo. A capacidade imaginativa dos seres humanos possibilita a constante ressignificação dos elementos que os envolvem. O estudo geográfico da cultura e de suas formas deve considerar esses pressupostos, de modo a contemplar os espaços e a espacialidade das formas simbólicas expressos na paisagem. O homem, portanto, interage constantemente com um mundo de símbolos, pois ‘não estando mais num universo meramente físico,

o homem vive em um universo simbólico. A linguagem, o mito, a arte e a religião são partes desse universo’

Desta forma, os sujeitos marcam a paisagem com seus corpos e símbolos comunicando suas filiações identitárias. A música “oferece ao homem a capacidade de construir a materialidade do mundo em seu entorno com ideias e, dessa forma, por extensão, posiciona a música como linguagem” (CROZAT, 2016, p. 35). Não apenas a música em si é um elemento da linguagem, mas também sua estética e sua ética, ou seja, o conjunto de valores, não necessariamente verbalizados, que pautam o comportamento dos sujeitos no espaço vivido pelos grupos, como exposto por Radek (2016, p. 206):

A linguagem é uma das principais ferramentas no processo de comunicação verbal e não-verbal e, é por meio dela que as informações são decodificadas e o significado é produzido e intercambiado entre os indivíduos de um mesmo grupo cultural. Assim, a linguagem opera como um sistema de representação que auxilia o indivíduo a compreender e interpretar o mundo. [...] O ser humano, através de representações literárias, musicais e visuais, consegue expressar suas experiências individuais e coletivas derivadas do mundo material e simbólico ao qual está inserido.

Estes grupos identitários formam estes espaços restritos dentro de suas características éticas e estéticas, onde podem se reconhecer como iguais, criando laços de socialidade e solidariedade. Estes grupos podem se territorializar no espaço também através da apropriação simbólica (HAESBAERT, 2007). E as motivações para essas sinergias grupais e as práticas cotidianas a elas associadas podem suscitar a formação de modos territoriais de vivência nos lugares, afirmando relações identitárias e sentimentos de pertencimento. E não é demais lembrar que um dado lugar tem muito mais chance de ser valorizado e resguardado por seus moradores e frequentadores ou usuários justamente quando ele se insere na esfera do gosto destas pessoas, tornando-se, assim, um lugar querido.

Topofilia “é o elo afetivo entre a pessoa e o lugar ou ambiente físico” (TUAN, 1980, p. 5). Também há por contraparte, a topofobia, um sentimento negativo, de aversão, medo ou repulsa, a respeito de um lugar. Os sujeitos podem experimentar o espaço de forma direta, ou conceitual, mediada por representações (TUAN, 1983).

A música e suas identidades, além de uma ética e uma ambiência, também possui uma marca espaço-temporal, suscitando representações de um lugar e seus atores em um dado momento. Por exemplo, as subdivisões do rock, cada qual possui um conjunto simbólico e estético que exprime uma época: anos 1950, 1960, 1970 e 1980. Mesmo resgates de gêneros trazidos para a contemporaneidade passam por uma releitura que denota uma outra temporalidade, posto que cada época possui suas técnicas de produção e captura de áudio e

vídeo, seus modos de vestir e de falar. Portanto a música é também retrato do “espírito de uma época”, ou seja, os elementos psicológicos operantes na sociedade em um dado momento.

Fuini (2016) defende que a música é um elemento que povoa a psicosfera, e difundida pela tecnosfera, portanto envolta totalmente nos processos da globalização. A psicosfera consiste no mundo das ideias, opiniões, percepções e afetos que as pessoas possuem, o que guia suas atitudes, escolhas e ações, de forma que a psicosfera se materializa no mundo através dos sujeitos. A psicosfera é alimentada pelas socialidades, pelos meios de comunicação e pelas experiências dos sujeitos, portanto a tecnologia tem forte influência sobre a psicosfera. Assim, a música, indubitavelmente, comparece como um vetor importante de constituição da psicosfera, interferindo nas representações dos espaços e nas relações que respondem pela formação dos lugares, bem como na afirmação de valores simbólicos neles. Santos (2013) dialoga sobre o protagonismo da psicosfera e da tecnosfera na produção do espaço geográfico:

O espaço pode ser entrevisto através da tecnosfera e da psicosfera que, juntas, formam o meio técnico-científico.

A tecnosfera é o resultado da crescente artificialização do meio ambiente. A esfera natural é crescentemente substituída por uma esfera técnica, na cidade e no campo.

A psicosfera é o resultado das crenças, desejos, vontades e hábitos que inspiram comportamentos filosóficos e práticos, as relações interpessoais e a comunhão com o universo.

O meio geográfico, que já foi meio natural e meio técnico, é hoje, tendencialmente, um meio-técnico-científico. Esse meio técnico científico é muito mais presente como psicosfera que como tecnosfera.

Vejamos o caso do Brasil. Como tecnosfera, o meio-técnico-científico se dá como fenômeno contínuo na maior parte do Sudeste e do Sul [...]. Como psicosfera, ele é o domínio do país inteiro. Ambos esses fatos têm profundas repercussões na prática econômica, e nos comportamentos sociais e políticos [...] (SANTOS, 2013, p. 30).

Até o século XVIII, a única forma de ouvir música era presencialmente, junto de músicos performando. No século XIX invenções foram mudando esta lógica. O surgimento de equipamentos de gravação e reprodutores de som domésticos aproximou a música do dia a dia das pessoas. O surgimento de instrumentos elétricos e amplificadores de sinal possibilitou a organização de apresentações em espaços maiores. As transformações na técnica engendram “transformações das espacialidades e socialidades da apreciação musical” (VIEIRA; PAIXÃO, 2016, p. 134).

A partir da segunda metade do século XX inovações tecnológicas foram aprimorando os processos de captação do áudio, registro sonoro e sua reprodução, possibilitando o consumo de registros com alta fidelidade ao som original, o que aumentou o interesse do público. As possibilidades de manipulação do áudio captado, além de processos de pós-produção, também

levaram ao surgimento de novas técnicas no uso dos instrumentos, ampliando suas linguagens musicais.

Essas evoluções possibilitaram o surgimento e crescimento da indústria fonográfica, que em parceria com os veículos de comunicação de massa, tornaram-se os vetores da produção e distribuição da música. Os artistas passaram a depender de contratos para ter suas músicas gravadas em mídia, distribuídas aos ouvintes e divulgadas em rádio e programas de TV.

A indústria fonográfica então investia em artistas cujo material potencialmente traria maior retorno financeiro, de forma que artistas de gêneros pouco populares, por mais competentes que fossem, tivessem sua visibilidade reduzida e pouco reconhecimento. A indústria acumulou grande riqueza com a venda de discos, e artistas “pouco vendáveis” tinham menores chances de permanecer na profissão, devido à falta de interesse da indústria fonográfica. Ainda em 1938, Theodor Adorno levantou a questão do fetichismo em torno de material relacionado à música: culto a marcas de instrumentos, ingressos de concertos, aparelhos *hi-fi*. Produtos que foram dotados de valor simbólico, mas cuja função é a geração de lucros para a indústria. (VIEIRA; PAIXÃO, 2016).

A própria criação da denominação dos gêneros musicais não necessariamente segue os critérios da musicologia, pois tinha uma função mercadológica: era necessário segmentar cada produto ao seu público consumidor para direcionar os produtos em estratégias rentáveis. Com o tempo, estes gêneros classificativos se tornaram comuns aos ouvintes, pois serviam como uma “bula” sobre o que esperar do conteúdo. Também passaram a ser segmentados os espaços em que cada gênero era apreciado, com sua socialidade específica, afirmando a existência de diferentes grupos. A indústria fonográfica também passou a segmentar o mercado por classes sociais: “classes de consumidores com supostas preferências estéticas, definindo perfis de consumidores, de forma a estereotipar um sistema de diferentes demandas do mercado por setores da sociedade” (VIEIRA; PAIXÃO, 2016, p. 143).

Dessa forma, a indústria fonográfica adquiriu influência ao ponto de ser determinante nos rumos da música. As gravadoras mediavam a relação entre ouvintes e músicos (VIEIRA; PAIXÃO, 2016, p. 144):

As gravadoras exercem essa relação através da mídia e das formas simbólicas, estas mais ou menos previsíveis para o público. Da mesma forma, os espaços de apreciação coletiva seguiram a mesma lógica: a previsibilidade dos gêneros tocados no *setlist* é um fator importante para a manutenção das práticas sociais estabelecidas pelos hábitos de cada grupo de ouvintes.

Se, primeiramente, a apreciação musical implicava obrigatoriamente a socialidade, os avanços técnicos possibilitaram a prática individual, chegando a um momento histórico em que a música do mundo todo (e também de todos os tempos), se torna disponível no bolso. Porém a música continua socializante, com casas de shows e eventos, bares, confraternizações e comemorações de todo tipo, como trilha de fundo nas mais variadas atividades do dia a dia, e também na troca de referências entre as pessoas.

A internet se popularizou a partir do século XXI, e desde então intensas transformações tem ocorrido em todos os âmbitos. A transmissão de dados pela internet teve grande impacto na indústria musical: “A partir do ano 2000, a criação de redes P2P² facilitou o compartilhamento de arquivos via internet de maneira simples” (VIEIRA; PAIXÃO, 2016, p. 146). Arquivos de música pirateados passaram a circular “livremente”. Com isso, empresas e músicos, como o emblemático caso da banda Metallica contra o Napster³, buscaram impedir a pirataria judicialmente. Também se proliferaram os serviços pagos de música em arquivos digitais. Deste então, o consumo de mídias físicas foi caindo até ao ponto em que as mídias digitais passaram a dominar o mercado. A globalização deu a possibilidade de vultuosos lucros para a indústria fonográfica, que através de suas redes possui alcance global. Porém, a rede mundial de computadores tem pautado o declínio de seu domínio (VIEIRA; PAIXÃO, 2016, p. 145):

Novas formas de produção, gravação e até mesmo difusão e fonte de renda passaram a ser possíveis com o avanço tecnológico de transmissão de dados. [...] a internet possibilita a disseminação de obras em pequenas gravadoras, selos e bandas que precisam e dependem de *crowdfunding*⁴ e de outras formas de arrecadação de capital. O mercado *mainstream*, aquele que concentra o mercado de maior alcance e aceitação popular através dos meios de comunicação de massa, aos poucos tem sua fatia de participação do mercado de música diminuído.

A dependência que o artista possuía da gravadora para mediar sua relação com o público não é mais um imperativo. A partir dos anos 2010, a internet de alta velocidade popularizou serviços de *streaming* de áudio e vídeo. Transmissões ao vivo passaram a poder ser realizadas

²“P2P, ou peer-to-peer (ponto a ponto, em livre tradução) é uma rede de computadores que compartilham arquivos pela internet. Não há um servidor geral que os armazene e sim usuários que ao mesmo tempo que fazem download, os disponibilizam para que outros busquem arquivos em sua máquina. Nesse sistema cada computador funciona como servidor e cliente ao mesmo tempo.”
(Fonte: <https://www.techtudo.com.br/artigos/noticia/2012/05/o-que-e-p2p.html>)

³ Programa de compartilhamento de arquivos em rede P2P.

⁴ Sistema de financiamento coletivo através de campanhas em plataformas digitais especializadas.

em casa, apenas com um *smartphone*. Através de perfis pessoais em plataformas e redes sociais cada artista pode promover seu trabalho e manter um canal direto de comunicação com seu público. Estas transformações são analisadas por Creuz (2016, p. 170-171):

Na regulação da divisão do trabalho, na música, o comando dos shows se torna decisivo, uma vez que estes são a forma de angariar o maior volume de recursos no atual momento. No período anterior, ainda no começo dos anos 1990, em que a comercialização de discos tinha uma relevância maior na contabilidade das transnacionais da música, podia-se falar que os shows dividiam o orçamento de bandas e gravadoras com essa vendagem. Todavia, com a queda desse tipo de comercialização, os shows acabam por ganhar protagonismo frente aos orçamentos gerais dessas empresas e indivíduos. Por essa razão, talvez, hoje, assistimos a um distanciamento entre os artistas e as grandes gravadoras, isto é, o artista trabalhador, proprietário dos seus meios de produção e de sua força de trabalho, genericamente, seu corpo, sua voz, seu talento artístico e musical, encontra-se em uma nova situação, na qual as grandes empresas não possuem mais o fator de mediação entre artistas e casas de show, em outras palavras, entre a força de trabalho e os meios de produção.

O Século XXI tem sido marcado pela coexistência do mercado musical como fundado pela indústria fonográfica, com outras empresas menores e também iniciativas independentes, desprendidas da lógica das grandes estratégias mercadológicas: “A virtualização da relação entre ouvinte e músico permitiu que novas socialidades e espacialidades fossem criadas independentemente das estratégias de agentes de grande alcance.” (VIEIRA; PAIXÃO, 2016, p. 149).

Desta forma, devemos considerar a relevância da questão financeira da música e os enormes valores que ela movimenta direta e indiretamente, sendo um meio de vida. Há milhares de jovens sonhando em “viver de música”. Também justifica a necessidade de valorização do setor cultural no Brasil, haja vista seu gigantesco repertório e imenso público.

A economia gerada por uma cena musical envolve várias ocupações diretas e indiretas como os próprios músicos, estúdios de gravação, estúdios de ensaio, gráficas que imprimem os encartes dos discos e material de divulgação, empresas que produzem mídias físicas (discos, Cds, fitas, DVDs), firmas prestadoras dos serviços de distribuição, técnicos de som e iluminação, casas de show, lojas de discos, instrumentos e outros equipamentos musicais, escolas de música e também mídias especializadas. Enxergar o setor cultural como uma alternativa viável para a geração de empregos e renda se faz ainda mais importante perante um cenário de cortes dos direitos trabalhistas, crescente automação das atividades e desemprego.

Uma cena musical consiste no conjunto de pessoas de um lugar que se organizam em torno de uma atividade cultural específica, formando grupos de pessoas que se identificam através de um gosto em comum, gerando redes de socialidade e afeto. Uma cena musical é um

fenômeno territorial, haja vista que este grupo de pessoas busque ocupar espaços e imprimir neles símbolos de apropriação e territorialidade. Como exemplo, podemos falar de um grupo de jovens que se encontram em um bar no fim de semana, onde escutam um gênero musical definido; então grupos adeptos de outros gêneros musicais não adentrarão aquele recinto, pois apenas se sentirão atraídos os adeptos do gênero que está tocando, como símbolo do grupo que está ocupando aquele espaço. Mencionamos aqui Haesbaert (2007), elucidando que a apropriação de um território pode se dar de forma relacional ou simbólica.

Desta forma vemos o caráter eminentemente geográfico de uma cena musical. Will Straw foi um dos pioneiros nos trabalhos acadêmicos sobre cenas musicais, analisando sua obra, Carvalho (2018) destaca aspectos espaciais das cenas elencados pelo autor (STRAW, 2002 *apud* CARVALHEIRO *et al.*, 2018, p. 107):

- a) A congregação recorrente de pessoas em um lugar particular;
- b) O movimento dessas pessoas entre esse lugar e outros espaços de congregação;
- c) As ruas / caminhos ao longo do qual esse movimento ocorre;
- d) Todos os lugares e atividades que cercam e nutrem uma preferência cultural particular;
- e) Os fenômenos mais amplos e geograficamente dispersos nesse movimento

As cenas musicais formam redes de socialidade, trocas de informação e afetos, que se territorializam no espaço urbano e, mais especificamente, nos lugares, constituindo ambiências e situações próprias, diferenciais ou relativamente bem demarcadas.

Essa aglutinação de pessoas com interesses em comum passa a ser também formadora de identidades, levando ao conceito de tribos urbanas, como bem analisou Maffesoli (1998). O estudo das tribos urbanas pode desvelar elementos acerca da produção cultural de uma cena, dos hábitos de sua população, das relações de tensão ou cooperação entre diferentes segmentos societários e, sobretudo, das formas de uso e apropriação das cidades. O que nos leva a considerar suas ambiências e situações formadas sob a vida cotidiana.

Momentos de efervescência social, ou crises das instituições estruturadoras da sociedade, como a política e as religiões, são momentos em que a criatividade popular é expressa na formulação de novas formas de socialidade, novos modos de vida, que são expressos pelas redes de microgrupos, como as tribos urbanas (MAFFESOLI, 1998).

As teorias de Maffesoli (1998) partem da percepção de que a sociedade na pós modernidade tem constituído suas relações de forma diferente do que era percebido na modernidade. Enquanto a modernidade era compreendida pelo princípio do individualismo, para o autor, a pós-modernidade tem retomado valores da coletividade, valorizando formas de

socialidade e trazendo novas peculiaridades, das quais trataremos mais detalhadamente, para compreender a conformação dos microgrupos urbanos.

3 TRIBOS URBANAS: MÁSCARAS DO *THEATRUM MUNDI*

A modernidade foi pautada pelo individualismo, o “cada um por si” responsável por tantas mazelas, favorece uma leitura desesperançosa da sociedade. O narcisismo observado nas redes sociais alimenta esta visão. A lógica do individualismo prevalece e se impõe, contudo, “o homem não é uma ilha”: somos seres gregários.

A vida cotidiana era controlada pelos valores das instituições religiosas e políticas, que promoviam os protocolos de socialidade das comunidades. Com o enfraquecimento destas, surge um sentimento de atomização social, fragmentação das redes de solidariedade existentes entre as pessoas. Porém, a crise nestas instituições é um sintoma de uma efervescência social, de onde nascem novas formas de socialidade na busca da (re)construção de laços.

De acordo com Maffesoli (1998), valores de coletividade vem sendo resgatados para compor um novo “espírito do tempo” na pós-modernidade. A partilha das vivências e sentimentos criam laços, de onde brotam novas redes de socialidade e solidariedade. Novos meios de vida, novos protocolos éticos e estéticos, pautados na identificação em comum. Tribos, tribalismo e aldeias, são palavras usadas como metáforas que traduzem o aspecto emocional de sentimento de pertencimento, com um resgate da valoração dos aspectos de coletividade na pós-modernidade.

Interessante notar que o caráter comunitário evocado pelo neotribalismo, emerge como uma reação ou forma de resistência à fragmentação. Maffesoli (2007) milita contra um academicismo que insiste no individualismo e nega possíveis visões mais otimistas da sociedade. De fato, são notórios na sociedade contemporânea conflitos entre interesses individuais e coletivos. As formas de vivência comunitária são exatamente uma forma de resistência e/ou enfrentamento contra esta lógica individualista e sua “comunidade de destino” respectiva (MAFFESOLI, 1998, p. 169). Em um século até agora marcado por conflitos ambientais, socioeconômicos e bélicos, proliferam-se grupos ambientalistas, veganos, feministas, agroecológicos, espiritualistas, culturais, campanhas e redes de solidariedade diversas, de pessoas que se unem em torno de um objetivo em comum.

Na modernidade, o indivíduo era pautado por sua função, desempenhada em grupo contratual, dentro de uma organização econômica e política da vida social. Já na pós-modernidade cada pessoa tem um papel a ser performado em grupos afetuais que o sujeito escolhe para si, dentro de uma estrutura mais orgânica de socialidade. É o que o autor chama de comunidade emocional, que tem por característica a emoção partilhada, formadora de laços sociais. Esta subjetividade não é pautada pela racionalidade que predomina desde o iluminismo,

mas valoriza o simbólico, a linguagem corporal, o não verbal. Uma força de atração ocorre entre aqueles que pensam e sentem igualmente sobre determinada coisa. O desejo de coletividade seria uma característica imanente do ser humano.

Maffesoli (1998) também se apoia em Durkheim ao tratar do conceito de divino social. Consiste em uma coesão gerada por um sentimento de perder-se em uma coletividade que vibra em uníssono sobre um objeto/objetivo em comum, um dissolver-se em um corpo maior que consiste no todo (a multidão), o que o autor compara a um êxtase religioso. Nestes momentos ocorre um forte investimento emocional, apesar da efemeridade com que se dão. Este sentimento pode ser observado em eventos esportivos e musicais.

Mas tal como o sentimento não é um atributo estático, as tribos se formam, dissolvem, mudam, evoluem, assim como seus sujeitos. Portanto, o neotribalismo possui um aspecto dinâmico, fluido, que difere do tribalismo clássico, que inspira estabilidade. Ocorrem ajuntamentos seguidos de dispersão. Basta que ocorra a troca da máscara (MAFFESOLI, 1998, p. 202):

[...] cada um pode participar de uma infinidade de grupos, investindo em cada um deles uma parte importante de si. [...]. Determinado por seu território, sua tribo, sua ideologia, cada um pode, igualmente, e num lapso de tempo muito curto, irromper em outro território, em outra tribo, em outra ideologia.

O papel a ser performado, ou seja, a vivência de uma persona, ocorre dentro da relação com o outro. Daí a persona é algo vivenciado na socialidade, na coletividade. A persona pode ser entendida como uma máscara que pode ser mudada numa variedade de situações e cenas (MAFFESOLI, 1998, p. 108):

[...] a pessoa (*persona*) representa papéis, tanto dentro de sua atividade profissional quanto no seio de diversas tribos de que participa. Mudando o seu figurino, ela vai, de acordo com seus gostos (sexuais, culturais, religiosos, amicais) assumir o seu lugar, a cada dia, nas diversas peças do *theatrum mundi*.

Estas máscaras, as personas, são vividas e pautadas em formas, modelos, heróis epônimos, um tipo mítico representativo de um papel que as pessoas podem performar para então se reconhecerem como iguais. Esta noção de tipo mítico parte da característica da religiosidade politeísta grega, pela qual os deuses são representações arquetípicas de aspectos admirados, desejados ou temidos, por exemplo. Um tipo mítico é o que pode gerar sentimentos partilhados. Pode ser um santo, um atleta famoso, uma estrela local, sobre o qual as pessoas possam partilhar sentimentos e se identificarem, sentir afinidades. Sintetizando, nas palavras do autor (MAFFESOLI, 1998, p. 15):

A ênfase incide então, muito mais sobre o que une do que sobre o que separa. Não se trata mais da história que construo, contratualmente associado a outros indivíduos racionais, mas de um mito do qual participo. Podem existir heróis, santos, figuras emblemáticas, mas eles são, de certa maneira, tipos ideais, ‘formas’ vazias, matrizes que permitem a qualquer um reconhecer-se e comungar com os outros. [...] figuras míticas, os tipos sociais que permitem uma estética comum e que servem de receptáculo a expressão do ‘nós’.

Estes tipos míticos são representados simbolicamente, criando uma aura estética e constituindo um imaginário. É forte o poder simbólico exercido pela TV, pelas artes, escolas e pela política, na emanção de modelos, tipos míticos e suas estéticas, que podem ser experienciadas, como forma de adesão àquele grupo (e seu mito). Estes mitos “tornam-se concretos para os grupos de fãs que se correspondem e comungam com seus heróis musicais, esportivos ou religiosos [...] sendo ‘informados’ por suas maneiras de vestir-se, comportar-se, falar” (MAFFESOLI, 2007, p. 63).

Uma característica do neotribalismo é o caráter de religiosidade. A religião sendo o que religa: “uma matriz comum, que serve de suporte para o ser/estar junto” (MAFFESOLI, 1998, p. 56). Um dos aspectos desse caráter é o ritual, que tem por função reafirmar o sentimento que o grupo tem de si mesmo. O ritual de pertença pode possuir a roupagem de gestos rotineiros da vida cotidiana, como, por exemplo, frequentar um bar. Um ritual lembra ao grupo que ele é um corpo, e a partilha de territórios e sentimentos mobiliza a comunidade. Sua repetitividade dá o sentimento de segurança. Os costumes são para o cotidiano o que os rituais são para a religião.

Outro aspecto é o “segredo partilhado”. A lei do segredo seria uma forma de proteção do grupo, gera uma separação entre o grupo e os demais, criando algo que pertence apenas àquele grupo, fortalecendo seu sentimento de unicidade. Somente quem conhece o segredo compreende o universo simbólico partilhado.

Para partilhar do segredo é necessário passar por uma iniciação, um ritual iniciático guiado por aqueles que já conhecem o segredo. Este ritual é a experiência do sujeito dentro daquele grupo, no qual lhe é apresentado o universo simbólico e sensível (MAFFESOLI, 1998, p. 195):

[...] a integração ou a rejeição dependem do grau do *feeling* experimentado, ou pelos membros do grupo ou pelo postulante. Em seguida este sentimento será confirmado ou negado pela aceitação ou pela rejeição de diversos rituais iniciáticos.

Os iniciados se reconhecem através de máscaras, que são os símbolos de reconhecimento. A máscara integra a persona ao conjunto e o difere dos demais, podendo ser “uma cabeleira extravagante ou colorida, uma tatuagem original, a reutilização de roupas fora

de moda [...]; ela subordina a persona a esta sociedade secreta, que é o grupo afinitario escolhido.” (MAFFESOLI, 1998, p. 128).

Estas máscaras, personas vividas, são pautadas no tipo mítico que mencionamos anteriormente, o ícone sobre o qual a comunidade se organiza. “Ele, assim, permite o reconhecimento de si mesmo, o reconhecimento pelos outros, e, finalmente, o reconhecimento dos outros” (MAFFESOLI, 1998, p. 192).

O rito é o método que organiza a religiosidade. Religião vem do grego *religare*, ou seja, religião é aquilo que religa. É uma forma de ser/estar junto. O mito é a história contada pelo grupo, que se reconecta, tendo o ícone como pilar.

O caráter sensível da experiência é o que o autor chama de transcendência imanente, uma vontade intrínseca de estar junto aos outros, perder-se em uma massa que constitui um corpo social, mergulhar em uma atmosfera cuja energia é o que cimenta esses grupos.

O ritual de pertença é o que permite que os grupos existam, vivendo o presente posto da melhor forma possível. O aspecto hedonista se expressa no sentimento de êxtase, cujo significado é sair de si, aqui significando fundir-se em uma massa, isto é o cimento do tribalismo. Trata do fator “orgástico-dionísico” abordado por Maffesoli (1998). Isto se daria devido a uma predileção popular por aproveitar o presente em detrimento de um projeto de futuro, na “busca de uma vida quotidiana mais hedonista, isto é, menos teleológica, menos determinada pelo ‘dever ser’ e pelo trabalho” (MAFFESOLI, 1998, p. 200).

Os eventos e experiências musicais amiúde provocam nos sujeitos um sentimento de êxtase. Tuan (1983) explora o papel dos sentidos (olfato, tato, paladar, visão e audição) no intermédio da percepção dos sujeitos para com o seu ambiente: o que é apreendido sustenta os significados que o sujeito atribuirá àquele espaço, que se torna então, um lugar. A respeito da audição, fala também sobre os efeitos da música:

A música pode anular a consciência de direção no tempo e espaço de uma pessoa. O som rítmico que se sincroniza com o movimento do corpo anula o sentido da finalidade de uma ação de movimentar-se através de um espaço e tempo históricos para alcançar um objetivo. [...]. A ideia de um objetivo bem localizado perde relevância. (TUAN, 1983, p. 143)

Em períodos de mudança cultural, ocorre uma certa desregulamentação devido ao rompimento com os poderes instituídos em crise. Essa desregulamentação se expressa na arquitetura dos microgrupos. Eles atuam de forma autônoma, de certa forma anárquica. Ao renegar os poderes externos, é comum tomar a figura satânica como símbolo de não submissão, e também a prática da zombaria como resistência aos poderes instituídos: “pratica-se a zombaria, a ironia, o riso, todas essas coisas que de maneira subterrânea se contrapõem à

normalização e à domesticação que resultam de todas as garantias da ordem imposta de fora” (MAFFESOLI, 1998, p. 74).

As tribos urbanas, nessa perspectiva, suscitam uma solidariedade entre seus membros, podendo também, por contraste, disseminar práticas e modos de vida que difundem atitudes deletérias. Agregações sociais se apoiam na atração e na rejeição afetivas. O espaço é partilhado por grupos através do sentimento de pertença e/ou de diferença. A pertença requer, por contraparte, a exclusão. Portanto, é possível que o imaginário coletivo de uma tribo seja povoado de ideias como racismos e preconceitos, o que, evidentemente, não é via de regra.

O neotribalismo recusa-se a reconhecer-se em projetos políticos, preocupa-se com o presente vivido coletivamente. Há tribos que possuem engajamento político social, obviamente, porém há de se ressaltar a fluidez com que os sujeitos transitam entre diferentes tribos, suas ideologias e modos de vida.

Uma memória coletiva serve de referência para as formas como as pessoas encontram para “ser no mundo”, logo, acrescentaríamos também, de “estar no mundo”, que é expresso nos diferentes modos de vida. Nesta memória habitam os arquétipos de C.G. Jung, ou figuras emblemáticas de Durkheim. São “‘moldes’ nos quais se aninham novas maneiras de ser” (MAFFESOLI, 2007, p. 19), e de onde se elaboram “os mitos que relatam as proezas das figuras emblemáticas” (MAFFESOLI, 2007, p. 62). Estes arquétipos são formas, que “ao mesmo tempo acumulam as informações da espécie humana a longo prazo e as faz reviver no presente” (*idem*). Esta memória coletiva é um referencial que a sociedade tem de si mesma, e se forma por “sedimentação” ao longo da história humana, como por exemplo o caráter nômade percebido no espírito do tempo pós-moderno.

Na comunidade há troca de sentimentos e informações. Assim há a difusão de opiniões, o contágio de sentimentos, que engendram emoções vividas em comum. A história vivida cria uma memória coletiva, também expressa na aura estética emanada de um grupo. Os ideais de um grupo se dão mais por “contaminação do imaginário coletivo do que por persuasão de uma razão social” (MAFFESOLI, 1998, p. 27).

Memória coletiva é então um sistema simbólico e também um mecanismo de participação, onde “nossa consciência é apenas ponto de encontro, cristalização de correntes diversas que, com diferentes ponderações específicas, se entrecruzam, se atraem e se repelem” (MAFFESOLI, 1998, p. 96). Portanto a memória coletiva consiste em “uma esfera de comunicação, causa e efeito da comunidade. Assim, o que parece mais particularizado, o pensamento, é apenas um dos elementos de um sistema simbólico que está na base de toda

agregação social” (MAFFESOLI, 1998, p. 98). Ou seja, muitas vezes o que temos como uma escolha pessoal é apenas a opinião de um grupo a que pertencemos:

[...] cada um de nós não passa da consequência das interações que nos ‘situam’ em determinado lugar, num grupo específico, e que nos tornam tributários de um clima ideológico do qual não podemos escapar. Esse conformismo lógico faz com que pensemos e ajamos como a instituição em que estamos inseridos. E ainda por cima, como este ou aquele ‘clã’ dentro desta mesma instituição. Mecanismos de imitação que naturalmente tem maior ou menor importância de acordo com os indivíduos, mas que é um ‘efeito de estrutura’ de inegáveis consequências. (MAFFESOLI, 2007, p. 75)

Nessa direção, podemos considerar que:

Quando um grupo está inserido numa parte do espaço, ele a transforma à sua imagem, ao mesmo tempo em que se sujeita e se adapta às coisas materiais que a ele resistem. [...]. Não é o indivíduo isolado, é o indivíduo como membro do grupo, é o próprio grupo que, dessa maneira, permanece submetido à influência da natureza material e participa de seu equilíbrio (HALBWACHS, 1990, p. 133).

Depreende-se, pois, que as imagens e referências espaciais cumprem um papel relevante na memória coletiva, e todos os lugares, de um modo ou de outro, sofrem as interferências das vivências e experiências do(s) grupo(s) que neles atua(m), e vice-versa, com os lugares também retroagindo sobre os grupos, e as pessoas, de modo geral. “Então, todas as ações do grupo podem se traduzir em termos espaciais, e o lugar ocupado por ele é somente a reunião de todos os termos” (HALBWACHS, 1990, p. 133).

A identidade diz respeito ao indivíduo e também ao grupo social do qual participa, consistindo “na aceitação de ser alguma coisa determinada” (MAFFESOLI, 1998, p. 92). Aparência é vetor de agregação: através da estética é possível mergulhar em uma ambiência, reconhecer-se junto ao outro e experimentar um sentir comum. A ambiência que emana destes grupos afetuais pode ser notada na vida cotidiana nas cidades, haja vista que estas denominadas tribos urbanas, com suas estéticas, são parte da paisagem urbana.

A estética buscada na indumentária “tem uma função simbólica: afirmar, ostentar uma participação mística em determinado grupo. [...] Trata-se de signos, rituais que, por superficiais que sejam, pretendem traduzir um ‘parentesco interno’” (MAFFESOLI, 2007, p. 65). Maffesoli destaca a relação entre a estética e os costumes (2007, p. 114), quando nos diz que:

A consciência individual só existe em função de uma herança sociocultural [...]. Ela constitui um estoque de conhecimento à disposição de todos, determinando, no sentido mais forte da palavra, cada um de nós. É efetivamente o que podemos observar, empiricamente, nos “costumes” [...]. A noção tomista de *habitus* enfatiza bem a relação que existe entre o hábito, no sentido de vestimenta, e os hábitos, suas inscrições espaciais, coisas que

insistem na relação que o indivíduo mantém com o seu meio, seja este natural ou social.

O costume consiste em um “conjunto de usos comuns que permitem a um conjunto social reconhecer-se como aquilo que é” (MAFFESOLI, 1998, p. 31). Diz como estar junto, mas não é verbalizado nem formalizado. Para Maffesoli o costume seria um tipo de código que “limita e delimita a maneira de estar com os outros” (*idem*).

Some-se a isso que os costumes podem e, não raro, conduzem à formação de modos territoriais de vivência nos lugares, demarcando, de certo modo, diferenciações identitárias ao plano das formas de ser e estar no mundo, ainda que submetidos a interferências diversas da cultura social em geral. As chamadas tribos urbanas, em sua variedade, apontariam para essa condição.

A sedimentação dos padrões estéticos de personas que participam de uma coletividade gera uma ambiência estética no lugar, que passa a possuir uma “aura”, vivenciada por elas neste ambiente estético, refletindo as emanações dos sentimentos vividos em uma experiência coletiva.

Visando esclarecer o conceito de ambiência, o autor evoca o conceito alemão “*stimmung*” (atmosfera), que é útil “ora para descrever as relações que imperam no interior dos microgrupos sociais, ora para especificar como esses grupos se situam nos seus contornos espaciais” (MAFFESOLI, 1998, p. 17). As ambiências, portanto, implicam uma articulação entre tempo e espaço, conotando situações com capacidade de influenciar a vida e os comportamentos sociais, modulando-os, de certo modo. Elas podem se dar de forma espontânea ou intencional. Elas desempenham, indubitavelmente, um papel bastante relevante nas condições de atratividade e envolvimento das pessoas para com os lugares e, nesse sentido, na própria sociabilidade. Isso nos leva a considerar a função psicológica que os lugares podem exercer nos modos de ser e estar no mundo.

Daí a necessidade de não se perder de vista que os espaços construídos implicam, de uma maneira ou de outra, no estabelecimento de um modo de vida, sendo plausível considerar aqui a constituição, ao tecer do cotidiano, de modos territoriais de vivência; muitos deles operam como formas de inserção na vida pública (a exemplo do samba, citado anteriormente), envolvendo criatividade e ações mais incisivas diante de cenários de adversidades diversas, mais especificamente na América Latina e Brasil. Há que se reconhecer a emergência e o desenvolvimento nesses espaços de uma pluralidade de movimentos fortemente matizados pela cultura (arte, literatura, cinema, música, vídeo, fotografia), ao lado de lutas sociais por moradia, terra, transportes, etc., bem como movimentos ambientalistas, de minorias, de *rappers*, de

jovens, entre outros. Trata-se de uma diversidade de práticas socioespaciais que engendram situações e ambiências que, até certo ponto, circunscrevem formas territoriais de vivência, conferindo-lhes, assim, atributos diferenciadores, ainda que tais formas estejam submetidas a vetores de instabilidade, relacionados, sobretudo, à crise em curso e à urbanização expansiva.

Nesse contexto, nota-se que o neotribalismo é pautado na indiferenciação, ou seja, “perder-se em um sujeito coletivo” (MAFFESOLI, 1998, p. 16), em grupos formados em torno de tipos míticos, que tem uma função de agregação. Este tipo mítico adotado exprime “o gênio coletivo num momento determinado” (*idem*), ou seja, é uma expressão do imaginário e da memória coletiva sobre um período-lugar. Vínculos sociais são formados a partir de sentimentos coletivos e emoções compartilhadas, criando um corpo coletivo e também sua expressão espacial, cujo âmbito de formação revela aspectos da sociedade.

Destacamos aqui que as experiências vividas intensamente são compartilhadas “por tribos cujo lugar pode ser real ou virtual”. (MAFFESOLI, 2007, p. 39). Os lugares, com seus atributos característicos que lhe dão uma identidade (odores, cores, sons, formas), constituem uma ambiência específica. Esta ambiência gera o *ethos* do lugar, a ética que rege as relações neste território: “a ambiência de um lugar é um cimento. É a ética (*ethos*) essencial de todo estar junto” (MAFFESOLI, 2007, p. 67).

O espaço é ocupado por diversos grupos, sendo as tribos urbanas um de seus segmentos. Eles estão conectados entre si, participando do todo que constitui a sociedade. Nesse universo social, os indivíduos se reconhecem em microgrupos, através de símbolos e ambiências que expressam sua cultura e suas referências identitárias. Nesse sentido, grupos se organizam em torno de um território (real ou simbólico) e de mitos comuns, que geram sentimentos em comum, estruturando uma memória coletiva. A inscrição espacial de um grupo em um território se dá a partir das marcas (simbólicas ou físicas) que este grupo imprime no espaço: uma edificação, *graffiti* ou pinturas rupestres, “em cada um desses casos um grupo se expressa, delimita seu território e, dessa maneira, confirma sua existência” (MAFFESOLI, 1998, p. 190). Ambiências e expressões socioespaciais de vivência emanam dessa tessitura situacional.

Maffesoli (2007) ainda aborda a questão da valoração de diversos “regionalismos”, ou “culturas territoriais” (MAFFESOLI, 2007, p. 66), assinalando que:

[...] pedaços de terra constituídos pelos produtos do solo nativo, os pratos regionais, a importância do bairro ou da região como pequeno cantão do mundo em que vivemos, o ressurgimento das línguas locais e dos rituais cotidianos a elas ligados [...], exprime um imaginário social que se espacializa, se encarna. Causa e efeito do sentimento de pertencer.

Quando afirmamos que somos de um lugar, reclamamos para nós características que são do lugar, características estas que são construídas pelas histórias que se encenam neste espaço, alimentando a memória coletiva, em que são eleitos ícones que representam o sentimento desta memória: “O ícone serve de cristalização a expressão dos sentimentos dos grupos locais” (MAFFESOLI, 1998, p. 191). Este ícone pode ser um animal, um time esportivo, um artista ou político emblemático, uma formação natural, um guru espiritual entre tantos outros.

A cidade (sobretudo as de maior dimensão e complexidade) agrupa várias tribos, que se territorializam no espaço urbano. Entre os grupos há diferenças, as vezes sutis, quanto as roupas, sexualidade, esportes, e partilham o território. Territórios, como os postos das praias do Rio de Janeiro ou Salvador, entre outros, constituem pontos de encontro de diferentes grupos; então, as pessoas procuram ou evitam um posto em específico de acordo com suas preferências.

Porém, isto não quer dizer que as tribos não se misturem, que não há interação; não raro esses contatos acontecem, com interações amistosas ou não; com posturas de união, ou de evitação. São os “jogos de proxemia” (MAFFESOLI, 1998, p. 203), explicando-se que:

[...] os jogos da proxemia [...] permitem, ao mesmo tempo, expressar a segregação e a tolerância. Na verdade, em torno dos valores que lhe são próprios, os grupos sociais dão forma a seus territórios e suas ideologias. Em seguida, por força das circunstâncias, são estrangidos a ajustar-se entre eles.

As mídias alimentam a memória coletiva, e as tecnologias da informação são “as redes das meditações compartilhadas” (MAFFESOLI, 2007, p. 19). Desta forma podemos dizer que as redes de comunicação alimentam a memória coletiva, e assim interagem com a psicosfera: “A rede telemática está longe de ser abstrata. Muito pelo contrário, ela implica cada um numa série de camadas que, aos poucos, vão constituindo o húmus social, da ligação da experiência pessoal e coletiva” (MAFFESOLI, 2007, p. 172). As fantasias e os fatos que povoam o imaginário coletivo fazem parte do repertório usado pelas sociedades para interpretar e se relacionar com o mundo, portanto seus efeitos são substanciais.

Um ícone notável permite que um grupo se identifique, e “a fertilidade da imagem emblemática é aumentada pelo desenvolvimento tecnológico.” (MAFFESOLI, 1998, p. 192). Os meios de comunicação fazem com que imagens e seus significados, que estão em outras localidades, nos sejam apresentados instantaneamente, portanto não parecem longínquas, o que propicia uma conexão emocional. Com a ajuda da mídia, fenômenos podem ocorrer em escala de “aldeia global”: “aquilo que está mais perto, ou a realidade longínqua aproximada pela imagem, repercutem fortemente em cada um, constituindo assim uma emoção coletiva”

(MAFFESOLI, 1998, p. 27). A experiência das pessoas com os lugares pode se dar de forma direta, *in loco*, ou indireta e conceitualmente, ou seja, mediada pelos símbolos (TUAN, 1983).

As redes ultrapassam o localismo, os indivíduos podem escolher que tipo de conteúdo vão consumir e com que pessoas vão interagir. Diferentes grupos se estruturam em rede através das tecnologias da comunicação. A rede é uma sucessão de “nós”, que permite conexões diversas e fluxos variados, como informações, mercadorias, dinheiro, pessoas. Mediante as informações disponíveis na web, o sujeito se junta a grupos, engaja-se em atividades, possibilitando, assim, a formação de tribos, bem como de outras formas de agrupamento e agregação social. Destaca-se, aqui, a rapidez dos processos comunicacionais via informática, remetendo-nos a ideia da presença no espaço de um “meio técnico-científico-informacional”, na concepção de Santos (2001), dando-nos a dimensão de uma maior e mais ampla agregação de ciência e técnica no território, podendo-se destacar aí certa centralidade representada pela informação e das tecnologias ao seu tratamento. Isso posto, vale ressaltar que a constituição das tribos parte do “sentimento de pertença, em função de uma ética específica e no quadro de uma rede de comunicação” (MAFFESOLI, 1998, p. 194). Indubitavelmente, as novas tecnologias de comunicação e os equipamentos ao seu uso mais generalizado, como os *smartphones*, desempenham um papel bastante importante nesse contexto.

3.1 CONTRAPONTO TEÓRICO-CONCEITUAIS: AJUSTANDO O FOCO

Magnani (1992) faz críticas e ressalvas quanto ao uso do termo tribo como categoria ou metáfora, fora da etnologia, dado que o uso da palavra tribo evoca significados mais amplos que os pretendidos, pois uma tribo possui laços de lealdade mais profundos e estáveis que os percebidos nos grupos urbanos, onde existe um multiculturalismo (MAGNANI, 1992, p. 4):

[...] é preciso ainda levar em conta que até mesmo a particular ideia que vê na tribo indígena uma comunidade homogênea de trabalho, consumo, reprodução e vivências através de mitos e ritos coletivos, não se aplica às chamadas “tribos urbanas”: sob esta denominação costuma-se designar grupos cujos integrantes vivem simultânea ou alternadamente muitas realidades e papéis, assumindo sua tribo apenas em determinados períodos ou lugares. É o caso, por exemplo, do rapper que oito horas por dia é office-boy; do vestibulando que nos fins de semana é rockabilly; do bancário que só após o expediente é clubber; do universitário que à noite é gótico; do secundarista que nas madrugadas é pichador, e assim por diante.

De acordo com este autor, o termo tribo, quando tratado pela mídia, denota, além do caráter comunitário, também um caráter selvagem, primitivo, frequentemente relacionando-os com culturas juvenis.

Coadunamos com esta posição de Magnani, pois Maffesoli repetidamente usa o termo “primitivo” como sinônimo de selvagem. Acreditamos que seria mais apropriado se referir a estas formas de socialidade como “ancestrais”, no sentido de uma herança de nossa espécie.

Além de suas críticas a respeito do termo tribos urbanas, Magnani (2005, p. 177) também faz reflexões a respeito do termo subculturas, também muito usado para se referir às culturas juvenis. Se tribo evoca algo de primitivo (e, portanto, não sofisticado) subcultura evoca uma hierarquia: uma cultura que não é plena, está abaixo de outra que é hegemônica, esclarecendo-nos que:

o termo “culturas juvenis” aponta mais para as formas em que as experiências juvenis se expressam de maneira coletiva, mediante estilos de vida distintivos, tendo como referência principalmente o tempo livre. Esses “estilos distintivos”, identificados por meio do consumo de determinados produtos da cultura de massa, como roupas, música, adereços, formas de lazer etc., remetem à ideia das “subculturas”, tão ao gosto da tradição inaugurada pelo Centro de Estudos de Cultura Contemporânea, referência obrigatória dos atuais *cultural studies*. Por outro lado, ainda nessa tradição, as experiências no interior das subculturas eram vistas como rituais de resistência à dominação de uma cultura hegemônica;

Então, Magnani (2005, p. 177) propõe como alternativa a categoria “circuitos juvenis”:

Com o objetivo, porém, de oferecer uma alternativa a esses enfoques e, assim, poder dialogar com eles na forma de contraposição e/ou complementaridade, proponho outra denominação, “circuitos de jovens” [...] Em vez da ênfase na condição de “jovens”, que supostamente remete a diversidade de manifestações a um denominador comum, a ideia é privilegiar sua inserção na paisagem urbana por meio da etnografia dos espaços por onde circulam, onde estão seus pontos de encontro e ocasiões de conflito, e os parceiros com quem estabelecem relações de troca. [...] O que se define com esse termo, por conseguinte, é chamar a atenção (1) para a sociabilidade, e não tanto para pautas de consumo e estilos de expressão ligados à questão geracional, tônica das “culturas juvenis”; e (2) para permanências e regularidades, em vez da fragmentação e do nomadismo, mais enfatizados na perspectiva das ditas “tribos urbanas.

Esta proposição vem de encontro ao objetivo de nossa pesquisa. Um dos motivos é o fato de que as tribos urbanas não se limitam dentro da categoria juventude, somente. O autor ainda continua apresentando as categorias propostas, os circuitos, pedaços, manchas e trajetos (MAGNANI, 2005, p. 178-179, grifo nosso):

Assim, *pedaço* designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla do que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável do que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade. *Manchas* são áreas contíguas do espaço urbano, dotadas de equipamentos que marcam seus limites e viabilizam – cada qual com sua especificidade, competindo ou complementando – uma atividade ou prática predominante. Essa categoria foi proposta para descrever um determinado tipo de arranjo espacial, mais estável

na paisagem urbana se comparado, por exemplo, com a categoria “pedaço”, mais estreitamente ligada à dinâmica do grupo que com ela se identifica. A qualquer momento os membros de um *pedaço* podem eleger outro espaço como ponto de referência e lugar de encontro. A *mancha*, ao contrário, é resultado da relação que diversos estabelecimentos e equipamentos guardam entre si, e que é o motivo da afluência de seu público, está mais ancorada na paisagem do que nos eventuais frequentadores. A identificação destes com a mancha não é da mesma natureza que a percebida entre o *pedaço* e seus membros. A *mancha* é mais aberta, acolhe um número maior e mais diversificado de usuários, e oferece a eles não um acolhimento de pertencimento, mas, a partir da oferta de determinado bem ou serviço, uma possibilidade de encontro, acenando, em vez da certeza, com o imprevisto: não se sabe ao certo o que ou quem se vai encontrar na *mancha*, ainda que se tenha uma ideia do tipo de bem ou serviço que lá é oferecido e do padrão de gosto ou pauta de consumo dos frequentadores.

Já o termo *trajeto* surgiu da necessidade de categorizar uma forma de uso do espaço que se diferencia, em primeiro lugar, daquele descrito pela categoria *pedaço*. Enquanto esta remete a um território que funciona como ponto de referência – e, no caso da vida no bairro, evoca a permanência de laços de família, vizinhança, origem e outros –, trajeto aplica-se a fluxos recorrentes no espaço mais abrangente da cidade e no interior das manchas urbanas. É a extensão e, principalmente, a diversidade do espaço urbano para além do bairro que impõem a necessidade de deslocamentos por regiões distantes e não contíguas.

Com relação a *circuito*, trata-se de uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial; ele é reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais. A noção de circuito também designa um uso do espaço e dos equipamentos urbanos – possibilitando, por conseguinte, o exercício da sociabilidade por meio de encontros, comunicação, manejo de códigos –, porém de forma mais independente com relação ao espaço, sem se ater à contiguidade, como ocorre na mancha ou no pedaço. Mas ele tem, igualmente, existência objetiva e observável: pode ser identificado, descrito e localizado.

Ainda faz importantes considerações a respeito da importância dos meios virtuais (ou “pedaços eletrônicos”) e também relação e diferença de “circuito” e “cena” (MAGNANI, 2005, p. 201):

Com relação ao termo *cena*, cabe uma primeira aproximação com *circuito*, categoria com a qual guarda algum paralelo: ambos supõem um recorte que não se restringe a uma inserção espacial claramente localizada. No caso do *circuito*, ainda que seja constituído por equipamentos físicos (lojas, clubes), inclui também acesso e frequência a espaços virtuais como *chats*, grupos de discussão e fóruns na internet, ademais de eventos e celebrações.

Como já foi assinalado, o que distingue *circuito* de *mancha* é o fato de o primeiro não apresentar fronteiras físicas que delimitam seu âmbito de sociabilidade. *Cena*, entretanto, apesar de compartilhar com o *circuito* essa característica de independência diante da contiguidade espacial, é mais ampla que ele, pois denota principalmente atitudes e opções estéticas e ideológicas, articuladas nos e pelos *circuitos*. Se estes são formados por equipamentos, instituições, eventos concretos, a *cena* é constituída pelo conjunto de comportamentos (pautas de consumo, gostos) e pelo universo de significados

(valores, regras) exibidos e cultivados por aqueles que conhecem e frequentam os lugares “certos” de determinado *circuito*. Em suma, pode-se “frequentar” o *circuito*, mas “pertence-se” a tal ou qual *cena*; enquanto aquele alude à rede, esta tem como referente os atores sociais, suportes dos sinais de pertencimentos e escolhas no próprio corpo, na roupa, no discurso; um é identificável na paisagem, enquanto a outra se manifesta nas atitudes.

As reflexões e as categorias apresentadas pelo autor enriquecem nossa análise sobre os “headbangers” mineiros, na sessão em sequência.

4 GEOGRAFIA DO *HEAVY METAL*

“The blues are the roots and the other music are the fruits”

(Willie Dixon)

O termo *heavy metal* aparece pela primeira vez no livro “Almoço nu”, de William Burroughs, e foi usado pelo crítico Lester Bangs para se referir ao som de bandas no início dos anos 1970 (JANOTTI, 1994). O termo também figura em trecho da canção de 1968, *Born to be Wild* (Steppenwolf): *Heavy metal thunder*, que se referia ao som do motor de motocicletas.

Alguns elementos primordiais do *heavy metal*, seus *guitarheroes* e sua linguagem musical e estética, tem sua origem junto às raízes do rock (JANOTTI, 1994, p. 11):

O Rock é descendente do grito negro dos escravos norte americanos e da melancolia dos acordes do *blues* por um sopro de liberdade. [...]. Os elementos que delimitam o Rock Pesado, como o pequeno número de músicos na formação das bandas; a vocalização berrada; o volume e a distorção da música; são características oriundas do *blues* de Memphis e Kansas City, cidades que marcaram a urbanização desse estilo musical e sua consequente eletrificação. E por isso que o *Heavy Metal* e outros estilos dentro do Rock que buscam as suas raízes na energia *blues*, tem por hábito destacar a guitarra e centralizar seus focos sobre as "feras" desse instrumento.

Enquanto o *blues* surgiu num contexto de uso de guitarra acústica (o violão), o surgimento da guitarra e amplificadores elétricos possibilitou o desenvolvimento de novas linguagens no uso do instrumento. Com formas de tocar cada vez mais rápido, iniciou-se a primeira fase do *rock n' roll*. O etnomusicólogo Hugo Ribeiro (2018, p. 12) elucida:

O que se caracteriza como Rock nos EUA da década de 1950 vai ser modificado tanto no processo diacrônico (com advento de novas tecnologias) ou sincrônico (influências locais de diferentes nacionalidades ou regionalidades).

Nesse processo de transformações, novas fronteiras estilísticas vão sendo criadas num processo dinâmico de negociação entre autores e público.

Foi um fenômeno cultural que possibilitou a aglutinação na juventude, consolidando-a como um corpo social e também um público consumidor, que passou a ter direcionado para si estratégias mercadológicas da indústria fonográfica.

Os primeiros expoentes do rock eram na maioria negros, como Little Richard (falecido em 2020), de sexualidade fluída, mantinha uma postura irreverente. Mas Elvis Presley foi o nome que levou o rock a um novo patamar mercadológico, ajudando a popularizar o gênero na mídia e ao público branco (RIBEIRO, 2018).

O gênero musical foi se desenvolvendo em diferentes vertentes, com estéticas e temas variados, originando diferentes microgrupos, que agregavam ou subtraíam elementos. “Instrumentos como o piano e sopros [...] foram perdendo importância aos poucos, permanecendo o trio guitarra, baixo e bateria, como o conjunto timbrístico essencial” (RIBEIRO, 2018, p. 13). O clima festivo ambientava os espaços ocupados, onde o caráter hedonista era expresso no lema sexo, drogas e *rock n’roll*.

O show é o momento da realização tribal. O artista tem seu trabalho validado pelo público, que tem no artista, o avatar do herói epônimo que representa o mito do *Rockstar*, detentor do poder de expressar e criar sentimentos que interagem com as subjetividades dos ouvintes. Os momentos notórios vividos pelos grupos e plateias, juntamente com suas roupas, gestos e paisagens sonoras, ficam gravados no imaginário coletivo. Eles se tornam mitos de referência para a posterioridade. Gestos como destruir os instrumentos ou incendiá-los, tornaram-se ritos a serem reencenados.

Na década de 1960 o rock começa a se dividir em vários subgêneros, cada qual com sua estética, temas e sonoridade característicos. Os anos 1960 foram marcados pelas utopias juvenis em um período de efervescência social. Mudanças sociais eram negociadas entre esperançosos movimentos de contracultura e setores conservadores da sociedade. Porém, no início da década de 1970, uma desiludida juventude europeia sentia baixas expectativas em relação ao futuro, quando deparada com uma crise econômica e desemprego. Esta mudança no espírito do tempo pode ser notada nas representações musico-culturais que surgem a partir de então: existe uma virada em relação a estética e temáticas da década anterior, como a dos *hippies* (SILVA; NASCIMENTO; DINIZ, 2018). A estética tem sua linguagem imagética e gestual, e a música tem sua linguagem na criação de novas formas de expressão pelo instrumento e no uso do equipamento (JANOTTI, 1994, p. 12):

A década de setenta é marcada pela fragmentação. onde o pensamento utópico se esfacela, e seu reflexo no Rock vai ser delineado na criação de diversos estilos musicais. São os cacos de 68, onde a união hippie é substituída por uma profusão de tipos dentro do Rock, como o *art-rock*, o Rock progressivo e o *folk-rock*, que tentavam dar um tom mais erudito ao velho *rock'n'roll*. Enquanto isso, o *Heavy Metal* buscava um som mais visceral, calcado no espetáculo ao vivo.

Assim, diferentes tribos se formam ao longo do tempo, exibindo identificadores estéticos de filiação grupal. A coexistência leva a interações e intercâmbios variados, porém a identificação em comum requer a contraparte da exclusão, por vezes expressa na forma de violência, como nos conflitos reconhecidos entre *rockers* e *mods* (figura 1), *punks* (figura 2) e *skinheads* (figura 3), e também os *headbangers*.



Figura 1: Rockers e Mods, respectivamente. Grupos cuja rivalidade na Inglaterra da década de 1960 foi representada no filme *Quadrophenia* (1979, direção de Franc Roddam). (Imagem retirada de: <http://cyrilhuzeblog.com/2009/11/16/mods-and-rockers-are-we-seeing-a-revival-of-both-subcu>)



Figura 2: O visual punk como parte da paisagem urbana londrina na década de 1970. (Imagem retirada de: <https://www.telegraph.co.uk/expat/expatpicturegalleries/8426600/The-glory-days-of-Kings-Road.html>)



Figura 3: Skinheads ingleses fazem saudação fascista, em 1982. (Imagem retirada de: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2014/aug/19/skinheads-derek-ridgers-portraits-street-photography-70s-80s-youth-culture>)

No fim dos anos 1960 e início da década de 1970, surgem maneiras de tocar cada vez mais rápidas, com mais distorção na guitarra e também maior destaque aos timbres graves (RIBEIRO, 2018). Os grupos britânicos Deep Purple, Led Zeppelin e Black Sabbath, foram responsáveis por definir a sonoridade e estética do que viria a ser conhecido como *heavy metal*, sendo este último, frequentemente reconhecido por uma influência mais significativa (SILVA; NASCIMENTO; DINIZ, 2018).

O Black Sabbath foi formado em Birmingham (Inglaterra), e seus integrantes eram oriundos de famílias de operários dos distritos industriais. Em um período de crise econômica e desemprego, a música surgia como uma opção. Refletindo o cenário sombrio, o grupo reproduziu em sua música, uma paisagem sonora inspirada em cenas de filmes de terror. Buscando a sensação de medo, foi utilizada a formação de notas e acordes com trítomos, conhecido como diabo na música, que é tema envolto em mitos e lendas⁵. Complementando a paisagem sonora em sua ambientação e atmosfera, a estética visual era composta por cruzes, crânios, anjos e demônios.

No fim da década de 1970 surge na Inglaterra uma nova onda de bandas que foram decisivas na conformação do gênero e seu referencial canônico. O movimento ficou conhecido como a *New Wave of British Heavy Metal* (NWOBHM) (RIBEIRO, 2018, p.16):

A sonoridade dessas bandas acabou caracterizando o que se reconhece como Metal, e que foi reproduzida em detalhes por milhares de bandas em todos os cantos do planeta, fazendo com que esse gênero deixasse de pertencer a uma área geográfica. Dessa forma, compor e tocar um dos subgêneros do Metal (Heavy, Death, Doom, Thrash, etc.) significa reproduzir determinados clichês musicais e extramusicais bastante específicos que são utilizados como forma de se identificar com esse subgênero.

O público e as bandas do gênero Metal sempre foram muito conservadores, fazendo com que bandas que promovam mudanças e/ou acréscimos às características musicais sejam sempre vistas com desconfiança

Interessante frisar que até meados dos anos 1980, a fronteira dos estilos não era bem delineada entre o *hard rock* e o metal e há divergências entre fãs e profissionais no enquadramento de bandas de até então em cada estilo. Vários grupos de “rock pesado” surgiam por toda a Europa e Estados Unidos, e logo se difundiu por todo o globo, retomando e trocando referências, ou ganhando novas características, que podiam desagradar antigos fãs ou atingir novos. Uma variedade de rótulos passou a ser utilizada para se referir a cada vertente, e o *Heavy Metal* passou a se subdividir em vários subgêneros (*speed, power, death, thrash, glam, black, sinfônico, melódico, progressivo, etc*).

⁵Para mais esclarecimentos: <https://super.abril.com.br/blog/supernovas/tritono-o-diabo-na-musica/>

Então, o *heavy metal* pode vir em uma variedade de roupagens. Cada subgênero expressa uma estética e uma ambiência característicos. Porém, alguns elementos são constantes: guitarras distorcidas, intensidade nos vocais e ritmos, um público com roupas pretas, cabeças se agitando e mãos chifradas: um gesto universal de reconhecimento entre os fãs de rock e heavy metal.



Figura 4: mãos chifradas são um gesto sempre presente entre o público headbanger. (Imagem retirada de: <https://www.radiorock.com.br/2019/09/20/levantamento-g1-mostra-forca-heavy-metal-no-brasil/>)

As canções apresentam uma miríade de temáticas, como a dicotomia vida-morte, ficção científica, vida cotidiana, política, distopias e utopias, temas espiritualistas, escatológicos, existenciais, entre outros. Trata-se sobre os prazeres da vida e também sobre os aspectos que as pessoas e a sociedade não desejam reconhecer em si: as sombras, usando um termo “jungiano”. Um tema que perdura desde as lendas do *blues* é o pacto fáustico: um pacto com o demônio dando a alma a troco de um desejo, como virtuosidade musical, representam um mito constantemente recontado (JANOTTI, 1994).

Assim como o rock viveu seu apogeu sob a égide da indústria fonográfica, o metal foi disseminado pelas mídias nas redes de comunicação globais, tendo os Estado Unidos como o centro midiático irradiador. Nos anos 1980 o *heavy metal* tem seu apogeu, tendo presença constante na mídia e contou com grandes números na venda de discos. Nesta mesma década surge a MTV, e com ela um recurso de comunicação audiovisual: o videoclipe.

Almeida e Tracy (2003, p. 66) ao analisarem a conformação de um grupo de jovens de classe média do Rio de Janeiro, levantam a importância dos meios de comunicação na influência dos comportamentos. Citam a MTV, que influenciou toda uma geração:

Na encruzilhada de todos os meios de comunicação de massa, a ‘tela’ tornou-se o ‘local’, o domínio privilegiado da experiência a partir do qual se estabelecem as interações comportamentais e discursivas.

O Conjunto dessas alterações decorrentes do complexo interjogo entre referências espaciais e narrativas vai atuar sobre a produção de uma cultura televisiva transnacional.

Muitos *headbangers* viram com desconfiança o videoclipe. Com o apoio da mídia e o recurso do videoclipe, algumas bandas conseguiram extrapolar as fronteiras entre os públicos, atingindo uma massa mais heterogênea, ou seja, pessoas não iniciadas nos segredos e ritos metálicos, o que poderia ser um risco para a integridade da tribo, fazendo com que estas bandas tenham sua filiação metálica contestada (JANOTTI, 1994). Assim, percebemos uma contradição: ao mesmo tempo em que se deseja atingir o maior número de pessoas possível, para ser considerada uma banda consolidada, também se deseja que o estilo permaneça restrito, protegendo assim seu espírito, e mantendo afastados aqueles que podem deturpá-lo por não dominar seus significados. Isto nos leva a mais um ponto: a existência da cena *mainstream*, com presença na mídia, e da cena *underground*, mais independente.

Nota-se que a comunidade formada pelos apreciadores de gêneros do *heavy metal*, interagem em diversos níveis escalares; isto é, as bandas locais podem atuar a nível regional, obter projeção nacional, e adentrar a cena global, de forma *mainstream* ou *underground* (CROZAT, 2016). Mudanças de escala podem implicar na mobilização de diferentes categorias de análise geográfica.

4.1 HEAVY METAL NO BRASIL

O *rock* está presente no Brasil desde os anos 1950, veiculado principalmente através do cinema, como nos filmes *Blackboard Jungle* (1955) e *O Balanço das Horas* (1956). Era comum versões em português de músicas estrangeiras, inclusive no movimento Jovem Guarda, que seguia a tendência da segunda fase do *rock n' roll* dos Estados Unidos, mais inocente e comedido, adaptado para o público branco (porém, o acesso a este produto cultural era limitado a existência de rádios atualizadas e ao alcance e presença da televisão, que era rarefeita principalmente no meio rural). Acerca disso, assinala Ribeiro (2018, p. 14):

Assim como nos EUA, o visual associado ao Rock no Brasil era essencialmente urbano, com jovens vestidos de jeans, couro, carros e motos, numa associação à rebeldia e independência. Programas de televisão como o Jovem Guarda, da TV Record, produzido entre 1965 e 1968, e filmes como os já citados, ajudaram a criar todo um estereótipo visual e comportamental do público de Rock.

Já na passagem para a década de 1970 e seu decorrer, começaram a surgir outros grupos e músicos que adaptavam as novidades do rock para o Brasil, com letras em português, tais

como Os Mutantes, inspirados pelo nascente rock progressivo e envolvidos com o movimento Tropicália, Novos Baianos e suas experimentações, Jorge Ben com o samba rock, Raul Seixas e seu resgate da atitude da primeira fase do rock estadunidense e assim como os outros citados, fazia misturas com temas e ritmos nacionais (RIBEIRO, 2018).

Ribeiro (2018) também traça um paralelo com o Movimento Antropofágico da década de 1920, que buscava criar uma identidade nacional para as modalidades artísticas, misturando elementos nacionais às técnicas e tendências estrangeiras assimiladas. Ao invés de imitar e reproduzir, criava-se, então, algo original.

Neste período, a mídia dava amplo apoio à Música Popular Brasileira (MPB), que combatia a entrada da cultura estrangeira no país, defendendo a cultura nacional. Estilos rock e metal eram tidos como um subproduto cultural e desqualificado, de forma que os fãs sofriam ampla discriminação (JANOTTI, 1994). Houve até mesmo protesto contra a guitarra elétrica⁶.

No fim da década de 1970 o *heavy metal* chega ao Brasil veiculado por revistas especializadas em música, algumas rádios e lojas de discos (majoritariamente importados). Assim como o rock, o gênero não tem apelo ao mercado de massa brasileiro, não sendo muito difundido pelas grandes mídias; portanto, seu alcance é restrito a nichos. Com o desconhecimento do grande público, para conhecer o segredo é preciso ser iniciado, é preciso estar em contato com pessoas que conhecem o gênero, ou estar em contato com veículos comunicacionais de alcance até então espacialmente restrito.

Grande parte da informação circulava boca a boca, com trocas de cartas, gravações em fitas K7 e encontros para apreciação musical pública (por exemplo, uma loja onde se podiam ouvir discos importados e ver vídeos) ou na casa de amigos. Os discos eram caros e difíceis de encontrar, muitas vezes o único meio era conhecer alguém que fazia viagens internacionais, o que era bastante restrito devido ao alto custo, em um período em que a economia se apresentava “fechada” durante o regime militar e a transição democrática. Quando alguém conseguia um disco, este era prontamente copiado em fitas K7 pela rede de amizades. (RUIDO DAS MINAS, 2009).

As grandes metrópoles abrigavam lojas de discos importados, porém os lançamentos demoravam até anos para serem comercializados no Brasil, o que gerava um atraso em relação

⁶ Para maiores esclarecimentos recomendamos o documentário Tropicália, de Marcelo Machado (2012), que reconta o cenário da música brasileira na década de 1960. Ver mais também em: <https://revistaforum.com.br/brasil/os-50-anos-da-marcha-contra-guitarra-eletrica/>

às tendências globais do momento. E também dentro do Brasil, a propagação se dava em vários tempos diferentes.

Se a informação existente nas cidades já era rarefeita, no interior era praticamente inexistente. O acesso a informação era limitado pela intensidade dos fluxos e densidade das redes de comunicação, assim como o acesso a bens e serviços, concentrados no meio urbano, principalmente na região sudeste.

Apesar da falta de espaço na mídia, difícil acesso a gravações e o preconceito, o gênero musical foi ganhando popularidade e adeptos, e a partir de grupos de amigos e seus pedaços de vivência, cenas se formaram nos centros urbanos do país, ocorrendo, no transcorrer dos tempos, em outras cidades também. Assim, uma parcela da juventude que não se via representada na música nacional veiculada pelas mídias, se identificou com esta cultura e passou a reproduzir a sua estética visual, e também sonora, formando as primeiras bandas nacionais do gênero.

Apesar de não ligada ao *heavy metal*, é exemplar a cena de Brasília, no que tange a restrição dos meios de disseminação da música internacional no país. Na década de 1980 o Distrito Federal ficou conhecido pela cena musical com influências do *punk*, *new wave* e pós *punk*⁷, de onde surgiram bandas como Legião Urbana e Capital Inicial. Os jovens filhos de embaixadores tinham contato com discos trazidos do exterior e acompanhavam as tendências musicais mais modernas da Europa e dos Estados Unidos⁸.

Em 1983 as visitas das bandas Kiss e Queen também foram marcantes na disseminação do rock nos país. Até então, o Brasil estava fora do circuito de grandes shows internacionais. Muitas bandas nem mesmo sabiam que existiam fãs no Brasil, que era visto como um país distante e exótico (como relatado pelo guitarrista Slash, em sua biografia, ao mencionar sua participação já no segundo Rock in Rio).

O Kiss é uma banda de *hard rock*, com elementos de *shock rock*, ou seja, com encenações de impacto que visam exatamente chocar as pessoas. O grupo também levou a espetacularização a um outro nível, e transformou sua imagem em uma miríade de produtos avidamente consumidos por fãs angariados em suas excursões ao redor do mundo. O rock mostrava sua vocação para grandes espetáculos, lotando estádios, o que desperta imensamente o interesse de empresários, na mesma proporção em que provoca sentimentos coletivos experienciados intensamente.

⁷Outros exemplos de movimentos musicais oriundos da Inglaterra nos anos 1970.

⁸ Como narrado por João Gordo e Luiz Thunderbird, ex VJs da MTV Brasil. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=CRPr7mAb1qQ&ab_channel=MUSICTHUNDERVISION

O primeiro Rock in Rio, em 1985, foi um grande evento, pioneiro no país. Com atrações nacionais e internacionais de vários gêneros musicais, trouxe também nomes relevantes do *rock* e *heavy metal* daquele momento. Teve forte impacto emocional no público brasileiro, que se deparava com a possibilidade de se encontrar no mesmo espaço-tempo-lugar que seus heróis epônimos, o tipo mítico encarnado na figura do *rockstar*, em torno do qual se forma uma comunidade emocional que compartilha um sentimento coletivo. O evento teve amplo destaque na mídia. Um clima festivo de celebração estava no ar, com esperanças da redemocratização, e o Brasil, lentamente, começava a se abrir para o mundo.

Durante o Rock in Rio a TV Globo (maior emissora do país) realizava a cobertura do evento, ao que durante as reportagens um jornalista denominou o público como “metaleiros”, seguindo a lógica da língua portuguesa, porem causou uma reação negativa. Os fãs renegaram o rótulo: se afirmavam *headbangers*. Esta questão ainda causa alguma discussão até os dias atuais. A nossa percepção é de que o entendimento do rótulo como algo pejorativo tenha se dado, uma vez que o evento possibilitou aos jovens se firmarem como componentes de um movimento global, finalmente estando inseridos na cena internacional, recebendo o reconhecimento desta pela presença dos ícones do metal nas apresentações na cidade carioca. Denominá-los metaleiros era como criar uma categoria a parte, como se sendo brasileiros não atingiriam a categoria de verdadeiros *headbangers* ou *metalheads*. Buscavam afirmar a sua identidade como a mesma da dos fãs de outros países mais centrais da cena global, não sendo os brasileiros estranhos nem menores de qualquer forma.

Após o evento, a memória coletiva sobre o gênero foi modificada no país. Com a exposição midiática, parte dos preconceitos foi dissipada. Houve um aumento no número de fãs e no número de jovens que passaram a desejar tocar um instrumento e formar uma banda, como relatado por diversos artistas, a exemplo do guitarrista Andreas Kisser, em entrevista para o crítico musical Regis Tadeu⁹. Cada vez mais jovens brasileiros passaram a cultivar o sonho de “viver de música”, experienciar as personas de *metalgods* e *guitarheroes*, experimentar o nomadismo realizando turnês, viajando e se apresentando em diversos lugares do mundo.

Importante frisar que no Brasil convencionou-se chamar de rock nacional bandas como Capital Inicial, Barão Vermelho, Engenheiros do Havaí, que possuem uma identidade com timbres instrumentais e estéticas bem específicos, sem relação com o que é considerado metal, além de letras em português. O também chamado Br Rock possui maior destaque na mídia,

⁹ Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=c1EL0KkW2b0&t=582s&ab_channel=RegisTadeu

operando na cena *maistream*. A ausência de barreiras idiomáticas e proximidade com a música *pop* possibilita um público mais abrangente. Há também uma vasta cena *underground* no Br Rock, com diversos momentos e influências, e bandas atualmente consideradas *cult*, como Uns e Outros, O Terço e Zero.

Outra porção de grupos seguia outras tendências e influências musicais, mais próximas do som produzido nas cenas de outros países mais centrais (posto que o Brasil se mostrasse, à época, periférico ao circuito internacional). Buscavam “parecer-se” mais com seus ícones, diferentes do que era representado pelo Br Rock. Mimetizavam a configuração das bandas estrangeiras: temas, idioma, timbres e estética. A escolha de se cantar em inglês pode ser atribuída a uma estranheza causada em relação às referências originais, ou mesmo a certa percepção de que o *heavy metal* só o é como tal se cantado em inglês. Algumas bandas que cantavam em português faziam também versões em inglês. É nesse sentido que Ribeiro (2018, p. 17) nos diz que:

O motivo mais óbvio para essa mudança de idioma era a tentativa de alcançar um público estrangeiro e não somente a cena local, possibilitando turnês em outros países e, através da aceitação de sua música por um público estrangeiro, alcançar a legitimação de sua produção musical.

Devido ao caráter conservador dos *headbangers* na reprodução de clichês musicais e extramusicais nas composições, e desconfiança perante inovações e misturas, nos anos 1980 as bandas buscavam manter os mesmos padrões da cena internacional, visando legitimar sua filiação iniciática ao *heavy metal*. Nesse sentido, elas se revelavam

[...] bastante tradicionais na forma de compor músicas, se vestirem, e na escolha dos temas das letras e imagens de discos e cartazes. Isso significava, por exemplo, adotar a língua inglesa, usar temáticas da cultura medieval europeia e os referenciais musicais característicos do gênero desenvolvido na Inglaterra, sem nenhuma referência a alguma forma de identificação brasileira.

Ou seja, as bandas brasileiras que se destacaram nessa década, entre as quais a Dorsal Atlântica, Sarcófago, Sepultura, e Viper, estavam mais interessadas em fazer uma música semelhante às bandas estrangeiras já citadas do que seguir a linha do Rock brasileiro que desde o final da década de 1960 já incorporava elementos relacionados à cultura local em sua produção audiovisual (RIBEIRO, 2018, p. 17)

Na década de 1980, o *heavy metal* nacional estava concentrado principalmente na região sudeste do país. A capital paulista concentrava mais opções de bens e serviços, como uma maior disponibilidade de instrumentos, equipamentos e escolas de música, auxiliando no surgimento de bons músicos.

Destacam-se também lojas de discos como a Woodstock, localizada no Anhangabaú e inaugurada em 1978 pelo proprietário Walcir Chalas, que buscava discos na Inglaterra e trazia as novidades para São Paulo.

Outra loja de discos que se destaca na história da cena paulistana é a Baratos e Afins, de Luiz Calanca, localizada na Galeria do Rock, espaço icônico localizado no Centro Antigo de São Paulo. Jovens compareciam a loja diariamente para saber dos novos lançamentos, hábito que fez com que a Galeria se tornasse um importante e singular ponto de encontro e socialização da cidade e cercanias, sobretudo, mas também de outros lugares do país e do mundo. A Galeria do Rock é um lugar bastante representativo da cena nacional. Localizada, mais especificamente, no bairro República, foi inaugurada em 1963, e paulatinamente foi se conformando como espaço de encontro para os fãs de *rock*. Abriga além de lojas de discos, lojas de acessórios, roupas, *piercings* e tatuagens, bem como itens de outras tribos, como o *hip hop*. É procurada por *headbangers* de toda parte, recebendo em média 500 mil visitantes por mês¹⁰.

Próximo à Galeria do Rock pode-se também mencionar um outro espaço importante de visitação desses segmentos musicais, que é a Galeria Nova Barão, que reúne uma diversidade de lojas importantes, tais como Locomotiva, Medusa, Loja 7, entre outras.

As lojas Woodstock e Baratos Afins, mais especificamente, promoviam apresentações de bandas, criaram selos e lançaram coletâneas (como a histórica SP Metal I e II, de 1984 e 1985, respectivamente) e discos de diversas bandas locais, hoje muitas com status de *cult*. Estes discos ainda hoje são disputados por colecionadores.

A variedade de equipamentos urbanos disponíveis para encontros e socialização, recobrando espaços públicos apropriados por tribos (como, por exemplo, a estação São Bento), e também lojas, estúdios, bares temáticos e casas de shows, possibilitou uma cena efervescente, com variados matizes. A presença de diferentes tribos gerava atritos entre alguns grupos, como enfrentamentos entre carecas (*Skinheads*), *punks* e *headbangers*.

O comportamento violento teve alguma influência da cultura midiática transnacional, na qual imagens e comportamentos eram veiculados destituídos de seu significado. João Gordo, músico veterano da cena *punk* paulistana, afirma que a mensagem “*destroy*” foi prontamente incorporada ao comportamento rebelde, e expresso na forma de vandalismo. Foi apenas quando alcançou a cena *punk* europeia que tomou conhecimento da carga política anarquista do movimento *punk*, e pode compreender a mensagem em sua plenitude: “*destroy the system*”. A

¹⁰Fonte: <https://galeriadorock.com.br/>

falta de informação era generalizada. Não entendiam, propriamente, de política, nem o contexto sociopolítico em que estavam inseridos. Eram, de modo geral, homofóbicos e racistas, sendo esta uma postura que representava um traço presente no *ethos* do *punk* operado em São Paulo. João Gordo afirma que tal postura se modificou sensivelmente após começarem a viajar em turnês, tomando conhecimento de outras cenas em que havia maior repertório de informação, possibilitando-lhes, assim, “abrir a cabeça”¹¹. Também cita o filme “The Warriors” (Direção de Walter Hill, EUA, 1979, cujo título no Brasil saiu como “Os Selvagens da Noite”), que apresenta em seu enredo conflitos entre gangues rivais da cidade de Nova Iorque, cada qual devidamente identificada por um padrão estético. A obra é frequentemente citada como uma referência comportamental do período pelos roqueiros da capital paulista.

Em entrevista a João Gordo, em seu canal do Youtube (Panelaço), Moyses Kolesne, da banda gaúcha Krisiun, mundialmente reconhecida no gênero *death metal*, diz que a brutalidade apresentada nas músicas do Krisiun tem inspiração na vida cotidiana, em que as dificuldades geravam um sentimento de ódio, sublimado violentamente na expressão artística. A banda se transferiu para São Paulo na passagem da década, em busca de mais oportunidades na carreira, que eventualmente passou da cena underground nacional para a cena *mainstream* global. E também compara o comportamento dos jovens na década de 1980 e início dos anos 1990, ao que é exibido no filme *The Warriors: grupos de carecas, contra punks, contra headbangers*¹².

A cidade do Rio de Janeiro possuía lojas de discos importados, como a Modern Sound. Também o Circo Voador é considerado um lugar marcante na realização de apresentações de diversos segmentos musicais. Algumas rádios tocavam rock internacional, como a rádio Fluminense, em que havia um programa especializado em *heavy metal*. Esta rádio alcançava frequência em Juiz de Fora (Minas Gerais), onde os jovens ouviam as músicas e gravavam em fitas (Ruído das Minas, 2009). Vemos então uma influência que o Rio de Janeiro exercia em Minas Gerais através dos fluxos informacionais.

Ruído das Minas (2009) é um documentário que retrata a história da cena *heavy metal* de Belo Horizonte. Narra que durante os anos 1970 e 1980 o acesso se dava principalmente via fitas K7, pois pouca coisa era editada no Brasil em vinil, os discos eram importados, portanto caros e indisponíveis em várias regiões. As informações circulavam em zines e revistas

¹¹Entrevista de 05/09/2020 disponível em http://www.youtube.com/watch?v=Q1lg8HWcPX0&ab_channel=HenryBugalho

¹²Entrevista de 19/05/2020 disponível em https://www.youtube.com/watch?v=aXUp2Dgb6t0&ab_channel=Panela%C3%A7o.

especializadas, como a Rock Brigade. Grupos de amigos faziam vaquinhas para comprar discos importados na loja Modern Sound, do Rio de Janeiro, ou a Woodstock em São Paulo, então todos faziam uma cópia em K7. Nesse contexto foi fundada, em 1980, a celebrada loja Cogumelo Records, especializada em *rock*.

Nos idos de 1987 a capital do metal era São Paulo, porém, o polo migrou para Belo Horizonte, que se especializou em metal extremo. Entretanto, a cena de SP continuou sendo destaque no metal melódico, devido a influências mais técnicas de artistas qualificados por cursos de música, o que não era comum na cena de BH. A seguir, nosso enfoque se concentrará sobre esta cena, com interesse especial na trajetória da banda Sepultura, devido a sua indubitável representatividade.

4.2 ANOS 1980: OLHOS VOLTADOS PARA FORA

Durante o período ditatorial e também o período de redemocratização, era notório que a vida social e política mineira estava dominada por uma elite conservadora e cristã, portanto não foi sem algum choque que receberam os primeiros *headbangers*. Sofriam discriminação por estigmas de satanistas, drogados e vagabundos. Às vezes era essa mesmo a impressão que a imagem desejava causar, como uma forma de reação contra valores conservadores e religiosos. Porém, nem sempre era a realidade vivida pelos jovens: os garotos se aproveitavam para “tirar onda”, causando reações de medo nos cidadãos mais puritanos (Ruído das Minas, 2009). Os sujeitos podem experienciar as personas com diferentes graus de adesão à máscara.

O ano de 1983 foi marcado pela apresentação da banda Kiss, em Belo Horizonte (MG) no estádio do Mineirão, para a euforia dos fãs e reação de conservadores que até mesmo protestaram. Shows de grupos internacionais na cidade eram muito raros. Houve também o Quiet Riot em 1985, e Venom e Exciter em 1986.

Em um contexto de hiperinflação, crises e desemprego, o metal atuava como um vetor de contestação social, exaltando o macabro, ódio, desilusão, e uma postura crítica e subversiva perante a fé católica. A inscrição identitária era expressa pela estética, com uso de *bottons*, *patches*, calças surradas, jaquetas, braceletes, cabelos longos, correntes e *spikes*, muitas vezes confeccionados pelos próprios jovens, como exemplificados nas figuras 5 e 6.



Figura 5: Sepultura e Silvio “Bibika”, Belo Horizonte (1986). Acervo pessoal de Silvio Gomes (Bibika). (Imagem disponível em: <https://www.instagram.com/p/CLt9T0zAbrt/>)



Figura 6: Max Cavaleira, Paulo Xisto, Bibika, Igor Cavaleira e Gato. Os acessórios eram confeccionados pelos próprios garotos. Belo Horizonte (1984). Acervo pessoal de Silvio Gomes (Bibika). (Imagem disponível em: <https://www.instagram.com/p/CO2lusNADD1/>)

Dos primeiros pedaços formados por grupos de amigos, constituiu-se uma demanda que permitiu a existência de uma loja de discos, o que levou a formação de uma “mancha” em torno da Cogumelo Records. A exemplo do que ocorria na Galeria do Rock, em São Paulo, a existência do lugar propiciou a aglutinação de jovens *headbangers* de vários bairros diferentes, compondo uma rede de sociabilidade bastante expressiva. Durante o dia também se reuniam na escola de inglês Instituto de Cultura Brasil Estado Unidos (ICBEU), para ver videoclipes, cuja programação de exibição era disponibilizada no jornal Estado de Minas.

Também em 1983 surgem as primeiras bandas, que se multiplicaram ano após ano: Overdose, Sagrado Inferno, Sarcófago, Placenta, Chakal, Sepultura, Holocausto, Mutilator, entre outras. A princípio eram formadas entre irmãos, colegas de escola e vizinhos, e posteriormente também entre jovens de bairros diferentes. Todos socializavam na Cogumelo e em eventos organizados pelos integrantes da cena. A divulgação das bandas era feita por troca de cartas, tapes e zines. A juventude local assistia aos ensaios das bandas, feitos com equipamentos por vezes improvisados e precários. Era o lazer disponível (Sepultura Endurance, 2017).

De acordo com o levantamento realizado por Silva, Nascimento e Diniz (2018), a grande maioria dos jovens da cena residia em bairros da região pericentral, como Sagrada Família, Serra, Cruzeiro, Funcionários e Santa Teresa (figura 7). São espaços com acesso facilitado aos bens e serviços concentrados na região central da cidade. Até os anos 1980, comércio e serviços eram concentrados na região central e pericentral da capital mineira. Apesar das crises da “década perdida” e retração das atividades produtivas, houve também uma diversificação e modernização do setor de serviços (BAGGIO, 2005).

Local de origem das bandas de Heavy Metal de Belo Horizonte dos anos 1980s

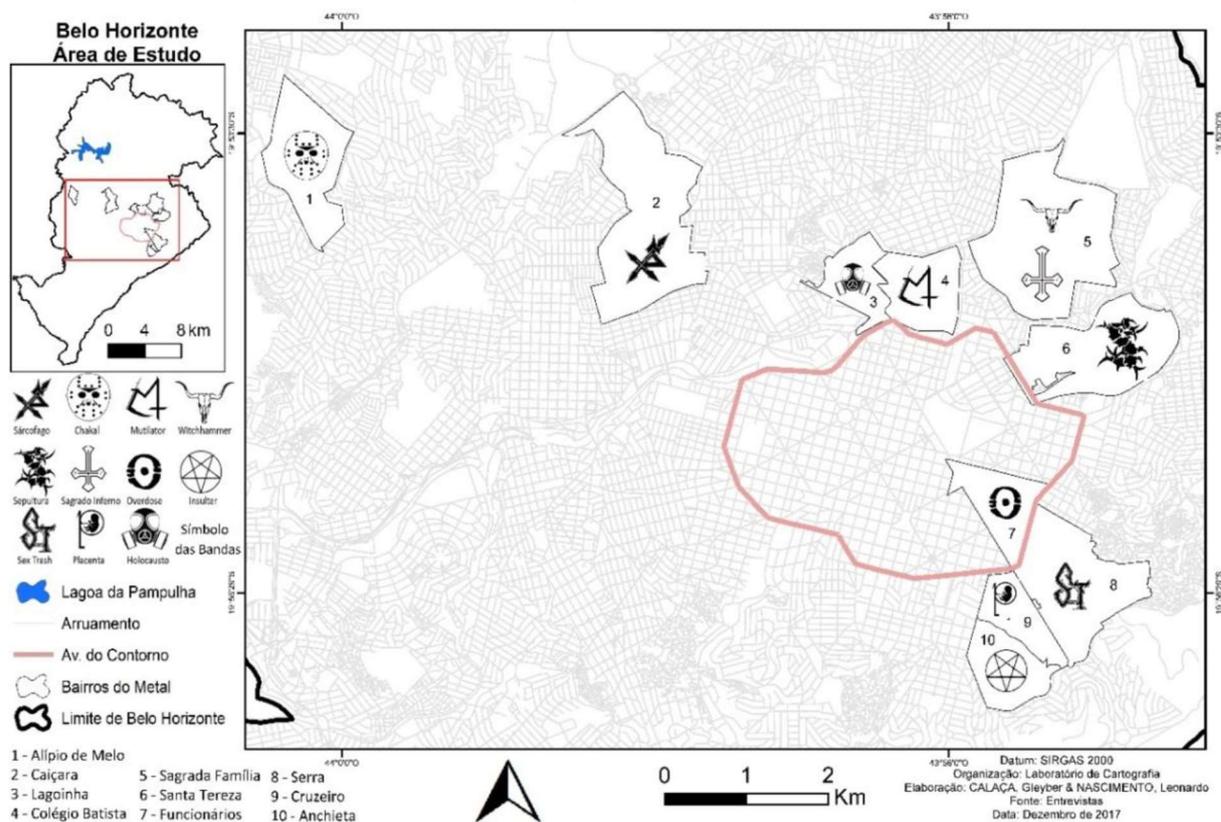


Figura 7: Origem das bandas de Heavy Metal de BH. Extraído de Silva, Nascimento e Diniz (2018, p.663)

No documentário biográfico *Sepultura Endurance* (2017), vários depoimentos narram o início da cena de Belo Horizonte. O depoimento de Jairo Guedes, 1º guitarrista da banda Sepultura, relata que neste período, para as bandas da cena “a meta era ir para São Paulo”, o que representaria um grande sucesso. Sobre a vivência em Belo Horizonte, destaca “um Bar na Savassi”, “onde rolava um som” (33’).

O bairro da Savassi é notório pelas atividades de cultura e entretenimento, sendo uma opção de vida noturna para os jovens da cidade. Este lugar, a exemplo do que também ocorre em relação ao bairro de Santa Teresa, povoa o imaginário com “referências identitárias proeminentes, desempenhando funções de sociabilidade e lazer” (BAGGIO, 2005, p. 119). Foi em torno da Savassi, principalmente, que os *headbangers* circulavam às noites em busca de lazer.

Bares locais comuns que aceitavam a presença dos *headbangers* permitiam que eles se apresentassem ou ouvissem suas músicas. Estes espaços eram compartilhados com outros grupos, como os *playboys*, *punks* e carecas. A disputa pelo domínio do território se dava através da estética e com presença massiva no local, bem como a fixação de cartazes com datas de shows e domínio do som ambiente. Algumas vezes poderia haver confronto. As apresentações não visavam nenhum retorno financeiro, mas apenas a realização do grupo como tal: era o ritual máximo da tribo.

Silva, Nascimento e Diniz (2018) realizaram um levantamento dos grupos do período, com maior relevância na mídia local, usando estes sujeitos para mapear os pedaços, manchas e circuitos constituídos por esta cena na década de 1980. A territorialidade desta tribo urbana nos anos 1980 é expressa cartograficamente nos mapas apresentados na figura 8:

Circuito do Heavy Metal de Belo Horizonte dos anos 1980s

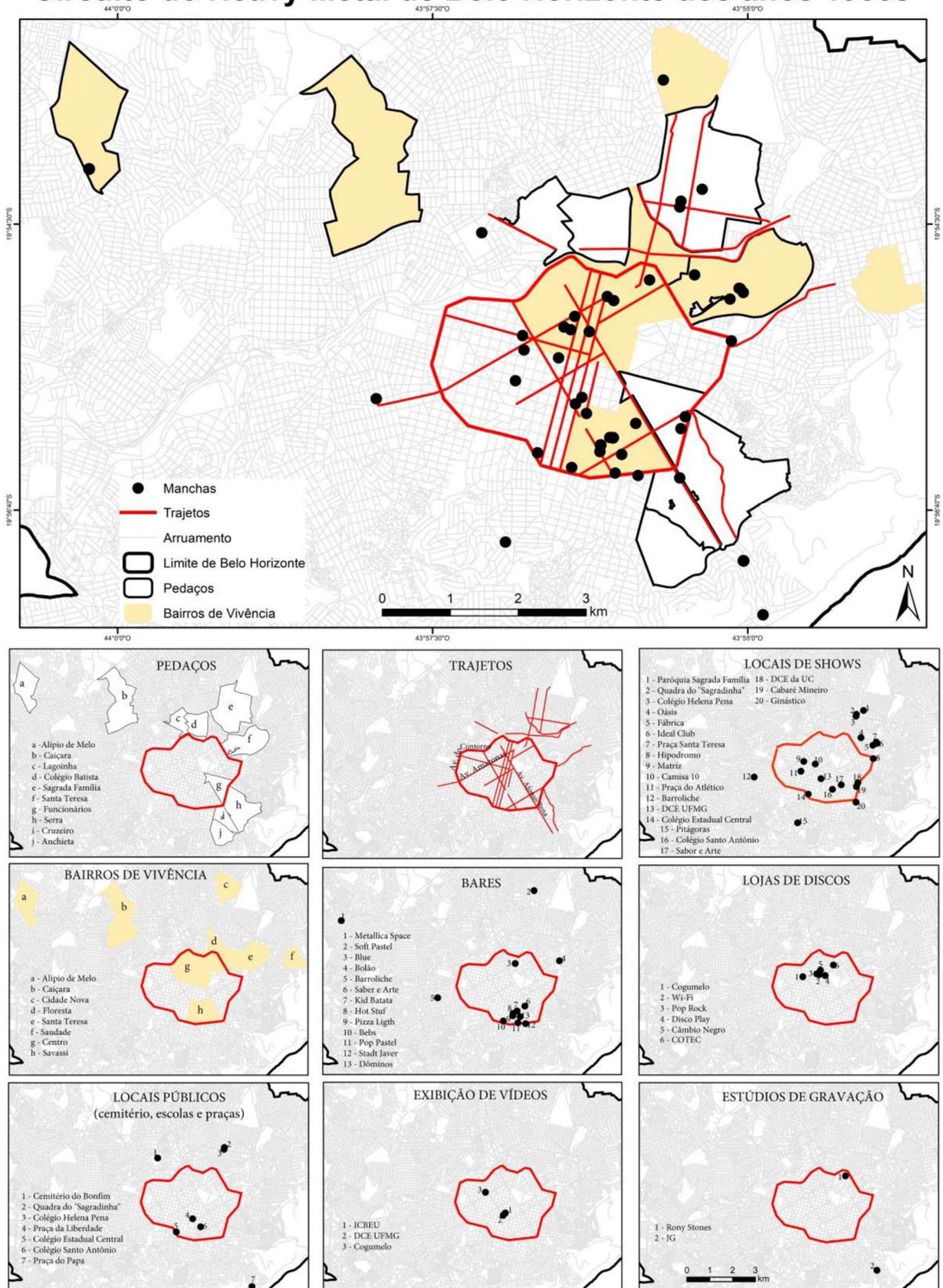


Figura 8: Coleção de mapas do circuito heavy metal de BH, extraído de Silva, Nascimento e Diniz (2018, p.666)

Com o crescimento da cena, a Cogumelo cria um selo e passa a lançar discos das bandas da cena local. João Eduardo, o proprietário, relata que resolveu investir em *heavy metal* pois viu que havia uma grande demanda pela juventude da cidade. O primeiro lançamento foi um *split* do Overdose e o Sepultura. As gravações eram realizadas com escasso equipamento disponível no país, em estúdios sem técnicos com conhecimentos específicos de produção do metal¹³. João Gordo nos diz que:

[...] a profissionalização do *heavy metal* de BH, produção de capa, desenho, foto, tudo a gente deve a João Eduardo, Paty e à Cogumelo [...]. Essa cena final anos 80/começo anos 90 eles que mandavam no Brasil, com a Woodstock discos do Walcir (Sepultura Endurance, 2017, 44'50''):

O movimento focado em *death* e *black metal*, com temática anticristã, era simbolismo de revolta política contra a sociedade “hipócrita”, e causava forte reação na sociedade conservadora religiosa mineira. O cemitério do Bonfim foi cenário importante para a ambientação dos registros fotográficos das bandas do período. (Ruído das Minas, 2009).



Figura 9: Foto de capa do álbum INRI (1987), da banda Sarcófago, foi capturada no cemitério do Bonfim, em BH. (Imagem retirada de: <https://hmrock.com.br/produto/sarcofago-i-n-r-i-capa-azul-cd/>)

A cena foi muito influente nas vertentes *death* e *black metal*, tendo seu material circulando em k7 na Europa, tudo enviado por troca de correspondências. A influência pode ser notada pela existência da banda finlandesa Força Macabra, que canta em português. É atribuída à banda Sarcófago, que é considerada *cult* na Europa, a invenção da levada de bateria conhecida como metranca, ou *blast beat*, em álbum de 1985 (Ruído das Minas, 2009).

¹³ Live realizada em 10/06/2020, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=qSKTe5R8Cgs&ab_channel=Sepultura

Nas letras os temas abordados com a intenção de causar choque e repulsa, e outros sentimentos que povoam o universo do medo, figuravam imagens de violência e abuso. Buscando elementos estéticos para compor a indumentária referente a este cenário, eram usados acessórios que simulavam munições, maquiagem *corpse painting*, correntes, e até mesmo representações como a suástica nazista. A este respeito, Igor Cavalera (Sepultura) comentou recentemente sobre a superficialidade do conhecimento que detinham até então sobre as dimensões simbólicas desta imagem, alegando que sabia que era relativo à guerra, e não muito mais do que isso.

As informações que chegavam até os garotos mineiros eram fragmentadas, distorcidas e superficiais. Viram fotos de Sid Vicious (Sex Pistols, banda seminal do *punk* inglês) com camisetas ostentando o símbolo, e o imitaram, com a intenção de chocar. Na época (1982, 1983) ele tinha menos de 14 anos, tendo declarado que abandonou o símbolo assim que o vocalista da banda carioca Dorsal Atlântica, Carlos Lopes, um cara um pouco mais velho e politicamente engajado, lhe esclareceu sobre a questão¹⁴.

O Sepultura foi formado em Belo Horizonte no bairro Santa Teresa, em 1984, pelos irmãos Max e Igor Cavalera. Filhos de um italiano e uma brasileira, eles perderam o pai prematuramente. Max (vocalis e guitarra) relata que utilizava o dicionário para verificar o significado das letras das músicas das bandas que admirava. O irmão mais novo Igor, aprendeu a tocar bateria através de escolas de samba¹⁵. Única responsável pela criação dos filhos, a mãe Vania Cavalera apoiou imensamente a empreitada dos garotos, que realizavam shows em diversas capitais do país. A família do baixista Paulo Xisto também apoiava sua atividade, permitindo que a banda realizasse os ensaios na casa (Sepultura Endurance, 2017).

A formação do bairro de Santa Teresa é marcada como área de acolhimento de imigrantes, sobretudo italianos, desde o fim do século XIX. A princípio um subúrbio distante, mas com o crescimento da cidade acabou se tornando uma espécie de “enclave” com ares interioranos, na região pericentral. A Praça Duque de Caxias, construída por solicitação dos próprios moradores, representa o núcleo boêmio do bairro, sendo cercada por bares e restaurantes, que se espalham por diversos pontos de sua extensão. Tem relevante papel na socialidade, tanto a noite, quanto de dia, com crianças brincando, casais namorando e grupos

¹⁴Entrevista de 25/01/2021, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=B7TNteMeqY&ab_channel=Kazagast%C3%A3o

¹⁵Em entrevista de 30/07/2020, disponível em https://www.youtube.com/watch?v=xwJAMc5DDCU&t=597s&ab_channel=ARadioRock

de amigos conversando. O lugar possui elevado valor afetivo (topofilia) e simbólico, o que adquire maior evidência ao plano da mobilização de moradores no enfrentamento de problemas que possam descaracterizar o bairro, sua vida cotidiana e ambiências historicamente constituídas, especialmente aquelas representadas por ações do setor imobiliário e da construção civil (BAGGIO, 2005).

A vida cultural e social ativa do bairro fomenta, ao longo dos tempos, o surgimento de artistas e de uma efervescente atmosfera cultural, na qual surgiu o icônico Clube da Esquina, de Lô Borges e Milton Nascimento, dois de seus principais representantes.

Nos anos 1980 ocorria um processo de elitização da MPB, que se tornava de certa forma inacessível às novas gerações. Adotada como expressão de contestação por uma intelectualidade progressista, que mantinha uma postura nacionalista e contra importação de cultura dos países considerados imperialistas, mas que não conseguia informar ou se conectar com a juventude.

Paulo Xisto (Sepultura) aponta o Bar do Bolão, tradicional reduto da Praça Duque de Caxias, como um de seus lugares favoritos. Apesar de compartilharem uma mesma paisagem, os integrantes do Sepultura garantem que não nutriam admiração pelo Clube da Esquina: não havia identificação com as representações sonoras. Eram radicais e desprezavam tudo o que era música brasileira (Sepultura Endurance, 2017). Assim, em um país fechado, jovens se aventuravam descobrindo o que havia do lado de fora.

Em uma ida a São Paulo, os irmãos Cavalera conhecem Andréas Kisser, guitarrista de São Bernardo do Campo. Com a saída de Jairo em 1987, Andréas é chamado para a banda, e se muda para BH. Com a entrada de Andréas, a banda ganhou em conhecimento musical e técnico, e se aproximou mais do *thrash metal*.

Em *Guidable – A Verdadeira História do Ratos de Porão* (Brasil, 2008, direção de Fernando Rick e Marcelo Appezzato), João Gordo narra que em 1986, durante a turnê Venom e Exciter, o Ratos de Porão (RDP) conheceu o Sepultura. João, então, foi para BH passar algumas semanas com o grupo, conhecendo a cena e trocando experiências. A mãe dos irmãos Cavalera acolhia a todos em sua residência. Também conheceram a Cogumelo Records, com quem posteriormente também realizaram gravações. De acordo com Igor, houve uma troca de influências: o RDP incorporou elementos musicais do metal, até mesmo com a colaboração de Andreas, enquanto que o Sepultura incorporou elementos temáticos, como causas sociais. Foi o início do estilo *crossover*, que mistura punk com metal.

Troca de hostilidades entre tribos punk e metal eram comuns, mas em 1987 foi a primeira vez (como narrado pelos sujeitos) que uma banda de metal tocou com uma banda punk, no DCE federal, Sepultura (sem Andreas que perdeu o ônibus em SP) e RDP. A partir deste acontecimento, as bandas passaram a viver muitas experiências em conjunto, tendo conseguido contrato com gravadoras internacionais na mesma época, levando a turnês no exterior (GUIDABLE, 2008).

Após a gravação do álbum *Schizophrenia* (Cogumelo, 1987), Max viaja para os Estados Unidos na tentativa de conseguir um contrato. Fecha com a gravadora holandesa Roadrunner Records, e deixa a Cogumelo. A chegada do grupo no mercado estadunidense, com o álbum *Beneath The Remains* (1989), gerou curiosidade e fascínio: “uma mística de banda do sul do Equador” (Sepultura Endurance, 2017, 54’12”). A partir deste ponto, a trajetória do Sepultura se descola da cena underground de BH e adentra a cena *mainstream* global.

4.3 ANOS 1990: OLHOS VOLTADOS PARA DENTRO

Num primeiro momento o Sepultura não encontrava no Brasil um lugar para si, pois o público do país predominantemente rejeitava a sonoridade e a estética metal. Não havia uma relação de pertencimento, então buscavam isto fora do país. Os dois primeiros álbuns lançados pela gravadora internacional foram muito bem recebidos, possibilitando à banda a realização de turnês mundiais. De acordo com o apresentador Sérgio Groisman, no Brasil havia muito preconceito e desinformação, e mesmo após o sucesso no exterior o grupo não recebeu o devido reconhecimento pela mídia nacional (Sepultura Endurance, 2017).

Após a carreira internacional, estando “fora” do Brasil, viram tudo por outra perspectiva, adquirindo uma outra percepção, mais positiva, sobre a cultura brasileira e suas singularidades. Foram influenciados pela vivência em outros países e culturas, adquirindo novos conhecimentos, e como relata Andreas: “aprendeu viajando aquilo que não estudou”. Também sofreram muito preconceito e xenofobia, o que também pode ter ativado uma postura defensiva em relação a sua nacionalidade e a realidade de seu país. Andréas relata (Sepultura Endurance, 2017, 57’50”):

A gente tava evoluindo não só musicalmente, mas também de temática né, porque nos deu a vontade de mostrar o Brasil um pouco mais realista, aquela coisa da cidade grande de São Paulo, da corrupção na política, violência policial e etc, mostrar que tem uma metrópole, né. Então, a gente começou a colocar isso também nas letras

Na gravação do álbum Chaos AD (1993), Andreas diz que levaram “alguns instrumentos de percussão, tipo tamborim, pandeiro, surdo, reco-reco, triângulo, tudo bem característico da percussão brasileira” (Sepultura Endurance, 2017, 56’15”). Elementos culturais brasileiros, de influência indígena e africana, foram capturados como símbolo e incorporados. Nessa direção, observa Andreas:

A gente de fora do Brasil começou perceber [...] que é um país único, com coisas que só lá tinha, e que a gente podia usar isso de uma maneira totalmente natural, porque nós somos brasileiros. Aos poucos a gente trouxe isso para a música. A própria Territory tem um *groove* brasuca assim de bateria mesmo. Kaiowas que tem muita influência de música sertaneja, a viola caipira, ou aquela coisa da batida do Nordeste, aquela coisa que influenciou muito a gente na época. A gente tava mais olhando pro Brasil do que para fora, diferente do Arise que a gente olhava para fora e o Brasil a gente achava tudo um lixo.

As inovações na sessão da bateria de Igor Cavalera passaram a fazer parte da identidade da banda, e influenciaram muitos músicos. A introdução de novos elementos inéditos no metal global conferiu à banda uma identidade que os destacava em relação aos demais grupos, como comentado por Scott Ian, da banda estadunidense Anthrax (Sepultura Endurance, 2017, 58’30”):

A primeira vez que ouvi Refuse/Resist, do álbum Chaos AD, foi quando realmente prestei atenção, porque antes disso o Sepultura era uma banda diferente. Eram iguais as outras bandas de *thrash metal*, pareciam com bandas como o Slayer e Possessed, Dark Angel. Eles não eram muito diferentes, tirando a voz do Max porque o sotaque as vezes aparecia.

As referências nacionais foram ainda mais aprofundadas no álbum seguinte, Roots (1996) (figura 10). Para a sua gravação, realizaram um laboratório junto a uma tribo Xavante

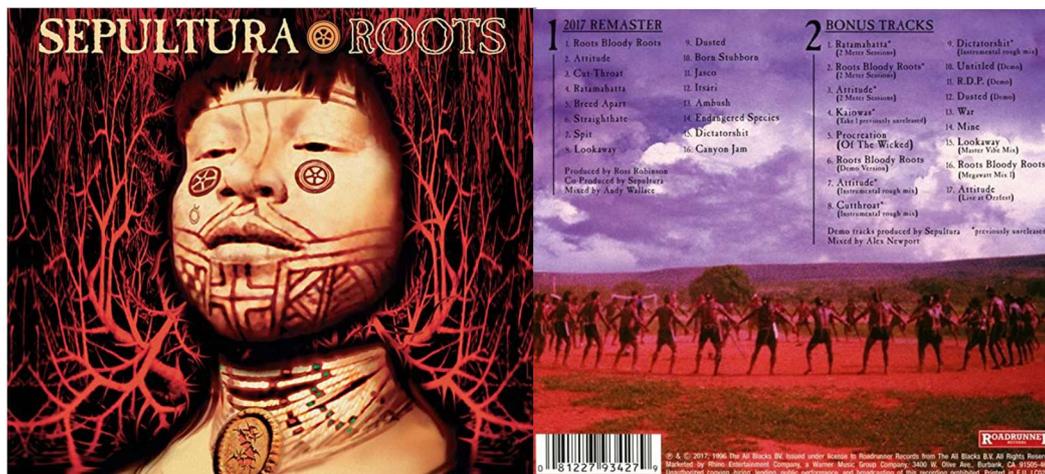


Figura 10: Capa e contracapa do álbum Roots. (Imagem retirada de: <https://www.amazon.com.br/Roots-Sepultura/dp/B073XVMVZO>)

no Xingu. A música *Itsari* (raízes, no idioma Xavante), presente no disco, foi gravada junto aos indígenas.

Também é notória a participação de Carlinhos Brown, que fez contribuições de percussão, principalmente na música *Ratamahatta*. O resultado foi um disco de características absolutamente inéditas, causando um sismo no mundo metálico: “É tribal [...] foram os primeiros a fazer isso” (Corey Taylor, *Sepultura Endurance*, 2017, 4’). Atraiu para o Sepultura olhares de admiração, e também de desprezo por parte dos fãs mais conservadores e apegados aos elementos musicais (mais canônicos) presentes nos primeiros álbuns.

O caráter tradicionalista é visível entre muitos *headbangers*, que se apegam a uma “fórmula” apresentada, e não aceitam mudanças neste “cânone”, sendo que muitas vezes as inovações dentro do gênero e seus subgêneros são rejeitados por fãs mais antigos. Foi o que ocorreu com o álbum *Roots*, que representou uma ruptura com as “formas” musicais dominantes no gênero até então, e, portanto, sendo rejeitado por uma parte considerável do público, enquanto uma outra parte se comprazia pela originalidade e frescor da inovação. Quando um modelo de herói eleito “não corresponde mais ao que levava a sua escolha, é rejeitado e substituído por um mais pertinente [...] Impermanência dos avatares, permanência das formas!” (MAFFESOLI, 2007, p. 63).

Outras bandas da cena mineira realizaram turnês internacionais, como *Overdose* e *Sarcófago*. Também a banda *Overdose* usou percussão brasileira para acrescentar um tom de identidade brasileira à paisagens sonoras de suas composições, a exemplo do uso do tamborim na música *Straight To The Point*. Contudo, não obtiveram o mesmo destaque do Sepultura, e de acordo com Paty (Cogumelo Records), isso teria ocorrido em função de uma mera falta de *timing*. A banda alega uma certa sabotagem na cena. De acordo com os músicos de outras bandas da cena underground mineira, o Sepultura não usou seu destaque para divulgar as demais bandas, desta forma traindo seus companheiros (Ruído das Minas, 2009, 1h9’).

Em 1996, após o álbum *Roots* a banda Sepultura estava em seu ápice de popularidade, as vias de atingir o patamar de uma das bandas do estilo mais populares do planeta. Porém, devido a desentendimentos entre Max e os demais integrantes, o músico deixa a banda. Cogitaram a troca de nome, seguir como um trio, mas optaram por um concurso, por meio de envio de gravações por fita, para a escolha do novo vocalista. A escolha foi o afro-estadunidense Derrick Green, que sofreu preconceito por parte da gravadora, que optou por não mostrar a foto da formação na capa do novo álbum, o qual, como forma de protesto, foi intitulado *Against* (1998).

Em meados dos anos 1990 a cena metálica passa a sofrer um arrefecimento, em parte devido ao advento da cena grunge de Seattle (EUA), que passa a ter o enfoque da mídia. Bandas *underground* formadas nos anos 1980, uma “década de ouro”, passam a desacelerar suas atividades. O surgimento do CD, e o advento de tecnologias que permitem a transmissão de arquivos de áudio pela internet, levaram a uma contínua queda na venda de discos. A indústria fonográfica chegaria em crise na virada do século.

4.3.1 PAISAGENS SONORAS TOPOFÍLICAS

*“I will take you to a place
where you can find your roots
bloody roots”*

Em sua proposta de análise etnomusicológica do *heavy metal* brasileiro, Ribeiro (2018) elucida: “podemos elencar três elementos musicais essenciais na construção do nacionalismo em música desde o início do século XX: o ritmo, a melodia e o timbre” (p. 10), sendo que “esses três elementos musicais também foram utilizados por bandas de Rock e Metal para caracterizar uma ideia de brasilidade em suas músicas.” (p. 11).

O *heavy metal* é uma linguagem musical que permite a tradução de elementos nacionais para os ouvintes de outros países, por conter elementos já conhecidos. Acerca disso, assinala Janotti (1994):

O imaginário metálico é construído dentro dos parâmetros do universo da comunicação de massas. Ou seja, uma espécie de "aldeia global" que, apesar de possuir uma recepção que respeita as idiossincrasias culturais, apela a uma linguagem comum em todas as partes do mundo (p. 70).

O rock nacional da década de 1990 foi marcada por uma retomada na valoração das misturas de referências nacionais e internacionais na música. Dois grupos mais representativos podem ser citados: Raimundos e Nação Zumbi. O Forrocore do Raimundos mistura *hardcore* com ritmos nordestinos como forró e baião. Max Cavalera afirma que foi influenciado pela banda.

O Nação Zumbi, liderado por Chico Science, do movimento Mangue Beat, teve notório impacto na música brasileira, tendo influenciado também o Sepultura. O movimento tinha como símbolo uma antena enterrada na lama, como mensagem de que mesmo na lama dos mangues,

na lama que simboliza a condição periférica e a pobreza, as mensagens globais são captadas, e incorporadas no novo gênero que misturava rock e maracatu.

A cena mangue recuperava elementos musicais e extramusicais (roupas, danças) regionais e os misturava com referências globais, promovendo simultaneamente um resgate e uma ruptura cultural. Chico Science nutria grande admiração pelo Movimento Armorial e ideias de Ariano Suassuna¹⁶, apesar de que este não fazia qualquer tipo de concessão a elementos exóticos em uma autêntica expressão artística regional.

Foi de grande importância para a agregação da cena, a organização do Festival Abril Pro Rock, realizado a partir de 1993 na cidade de Recife, onde surgiu o som cosmopolita do Nação Zumbi. A cena mangue tinha mais influências de rock psicodélico do que de *heavy metal*, mas era notada a colaboração e intercâmbio entre músicos de ambas as cenas. Max Cavalera teve o guitarrista Lúcio Maia (Nação Zumbi) na gravação do primeiro álbum de sua banda Soulfly. O Sepultura, com Derrick Green, gravou um *cover* da faixa Da Lama ao Caos, em 2013.

Para Ribeiro (2018) o uso pelo *heavy metal* de elementos musicais nacionais se fez mais por oportunidade do que devido a razões subjetivas dos artistas:

A utilização desses símbolos é consciente, não como uma forma de retornar às raízes, mas à possibilidade de diferenciar-se das demais bandas internacionais. O grande desafio dessas bandas está no equilíbrio de fazer uma música com características do Metal e incorporar elementos locais sem desagradar o público tradicional de Metal (p. 24).

A banda paulista Angra e a mineira Sepultura são as duas bandas brasileiras de *heavy metal* com maior projeção internacional (RIBEIRO, 2018). Ambas realizam turnês nacionais e internacionais, porém o reconhecimento maior advém do exterior, haja vista que o gênero é pouco popular no Brasil, ainda que os fãs existentes se mostrem extremamente apaixonados por suas obras.

Formada no início dos anos 1990 por paulistas estudantes de música, o grupo Angra é conceituado mundialmente na vertente do metal melódico. Relatam a intenção inicial de abordar temas relativos ao Brasil em suas músicas, também agregando uma identidade musical brasileira ao gênero estrangeiro, em contrapartida aos temas abordados pelos grupos tradicionais do hemisfério norte (tais como a cultura medieval europeia). Desta forma, cria-se um diferencial entre o produto brasileiro e o global.

¹⁶Para maiores esclarecimentos, sugerimos:

https://www.youtube.com/watch?v=9tEOHb3vCIQ&ab_channel=MeteoroBrasil

A articulação entre o local e o global inspirou outras bandas a fazerem o mesmo no mundo todo (AVELAR, 2003). Estas misturas possuem elevado valor estético e também simbólico, uma vez que mudou a direção do olhar: da cultura estrangeira global e possivelmente homogeneizante, para o enaltecimento das singularidades dos lugares, que revelam um gigantesco arcabouço referencial.

Obras que podem ser entendidas como significativas neste sentido são as obras *Holy Land* (1994), do Angra, e *Roots* (1996), do Sepultura. O primeiro trata em tom épico sobre o descobrimento do Brasil pelos navegantes portugueses, fazendo uma abordagem mais próxima do ponto de vista do colonizador que se depara com uma visão edênica. Já o segundo aborda temas com fortes críticas sociais aos processos colonizadores passados e contemporâneos, mas também expressando amor a terra e esperança. Também a faixa *Itsari*, do álbum *Roots*, ainda que totalmente instrumental, emana ambiências e atmosferas de sentimento topofílico. Assim temos diferentes perspectivas e territorialidades abordadas, que podem ser reveladas com uma análise das obras, como aponta Fuini (2016):

[...] territórios e suas territorialidades, em diferentes escalas, podem ser representados e investigados, em perspectiva relacional e processual, tomando como material de pesquisa as letras de músicas, considerando que algumas delas contêm representações ideológicas de determinadas experiências sociais e espaciais que se materializaram como hipertextos de uma realidade em constante transformação (p. 308).

Além do elemento textual, os elementos musicais podem servir de base para a compreensão destes processos. *Holy Land* e *Roots* são povoados por paisagens sonoras que têm por intenção transportar os sujeitos para um cenário específico: o Brasil. As emoções e subjetividades despertadas frequentemente estão imbuídas de nacionalismo.

Notamos, então, elementos que podem ser abordados pela ótica da geografia cultural de Yi-Fu Tuan, e seu conceito de topofilia, que é a relação de amor entre o sujeito e um lugar. Para este autor, uma porção do espaço se torna um lugar quando é experienciado e vivido, possibilitando ao sujeito dotá-lo de significado. Em específico sobre o sentimento de amor pela pátria, nos diz:

Uma pátria tem seus referenciais, que podem ser marcos de grande visibilidade e importância pública, como monumentos, templos, campos de batalha sagrados ou cemitérios. Estes sinais visíveis servem para aumentar o sentimento de identidade das pessoas; incentivam a consciência e a lealdade para com o lugar. Porém uma intensa afeição pela pátria pode surgir quase independente de qualquer conceito explícito de santidade; pode se formar sem a lembrança de batalhas heroicas, ganhas ou perdidas, e sem o sentimento de medo ou de superioridade diante de outro povo. Um tipo de afeição profunda, embora subconsciente, pode se formar simplesmente com a familiaridade e tranquilidade, com a certeza de alimentação e segurança, com as recordações

de sons e perfumes, de atividades comunitárias e prazeres simples acumulados através do tempo. (TUAN, 1983, p. 176)

Na análise com base na categoria de tribos urbanas, território e lugar são elementos importantes. Maffessoli (1998, 2007) também levanta que este fenômeno é lococentrado, ou seja, tem um solo como base de sua ocorrência, sobre o qual os sujeitos possuem suas raízes, ou seja, nutrem o mundo com significados a partir de suas vivências.

A respeito do enraizamento, o autor também reitera que nestas raízes se busca “alimento”, que dinamiza a cultura e a vida. Interessante notar novamente a emblemática faixa *Roots, Bloody Roots* (Raízes, sangrentas raízes), do Sepultura. Pode-se interpretar este título como uma referência tanto à canção Sabbath, *Bloody Sabbath*, da histórica banda Black Sabbath, ou às raízes vermelhas dos mangues, como também à notória obra de Sergio Buarque de Holanda, *Raízes do Brasil*: assim como o livro, as músicas do álbum *Roots* abordam elementos referentes às diferentes etnias que compõem o caldeirão cultural brasileiro, nossa memória coletiva, nossas raízes. O artista retira o foco de seu olhar do exterior, volta-se para dentro e então se apropria verdadeiramente do Brasil. Estas raízes também podem ser entendidas na forma como Maffessoli (2007, p. 117) se refere a Jung (1993): “rizoma subterrâneo [...] Rede de raízes que está na origem de tudo”.

Expandindo as referências botânicas sobre o enraizamento, Maffessoli (2007) relembra que devido às tecnologias que permitem a interação com diferentes tempos e lugares simultaneamente, em diversas escalas espaço-temporais, estas raízes podem se nutrir para além de seu local:

[...] chama a atenção para a maneira como a planta ‘se ajusta’ a seu território, e o processo de interação que se estabelece. [...] Podemos dizer que o mesmo se aplica à ‘planta humana’, que só pode ser entendida em função do húmus em que se origina.

Pode parecer estranho, num momento em que a tecnologia invade a vida cotidiana, falar de raízes. Mas é efetivamente com este paradoxo que somos defrontados. O paradoxo do enraizamento dinâmico (p. 114).

4.4 HEAVY METAL NA ERA DA INFORMAÇÃO

Mais recentemente (2015), no Brasil, houve a iniciativa “Levante do metal nativo”, que agrupa bandas mais recentes com temas com referências nacionais, tais como a banda Cangaço, que aborda temas da história da região Nordeste e a banda Arandu Arakuaa, que canta na língua tupi. Estes grupos buscam divulgar mensagens de sua cultura regional, na intenção de que os fãs admirem e reconheçam na história e cultura nacionais um conteúdo tão ou mais rico que os “vikings, dragões e castelos medievais”. O movimento é estudado em maior detalhe por

Bramorski (2017), que também elenca a banda carioca Gangrena Gasosa, do gênero autodenominado *Saravá Metal*, como uma das pioneiras em misturas com elementos nacionais: fundada em 1990, mistura elementos de metal com pontos de umbanda.

Desta forma, podemos dizer que a vontade de representar o Brasil dentro de um movimento global evidencia a existência de sentimentos topofílico, expressos nas paisagens sonoras e visuais criadas pelo metal brasileiro, a partir dos anos 1990. Ainda que seja possível, como pontuado por Ribeiro (2018), a expressão de referências nacionais se mostraria até mesmo como um caminho inevitável.

Serpa (2019) nos lembra que existe uma certa confusão entre os conceitos de representação e ideologia na interpretação da obra de Karl Marx, e neste sentido indica o livro “A Presença e a Ausência”, de Lefebvre (2006), pelo qual o autor busca esclarecer a questão, pois considera impossível uma vida sem representações, ou seja, sem comunicações. As representações são o intermédio entre os sujeitos e sua apreensão da realidade, e isto se torna vívido no período informacional atual. Sobre a questão, Serpa (2019) observa que:

[...] os lugares são enunciados a partir de representações espaciais coerentes com as trajetórias desses agentes nos respectivos locais de ocorrência. Essas representações são construídas no cotidiano dessas áreas a partir de elementos sociais, históricos, econômicos e culturais de seus respectivos espaços de atuação e também influenciadas pelo acesso desses grupos e iniciativas aos meios de comunicação [...] o lugar se produz pela ação e pelo discurso, em diferentes escalas espaço-temporais, cujos agentes/sujeitos se apropriam da internet como técnica e tecnologia (de processo), produzindo contra hegemonias (p. 66)

A cena metal se constitui de forma que o *mainstream* representa apenas a ponta de um *iceberg*, onde a maior parte está no movimento *underground*. No Brasil, a cena *mainstream* de metal é bastante restrita, sendo frequentemente monopolizada pelos grupos Sepultura e Angra. Mesmo estas bandas e outras como o Krisiun e o Nervosa, possuem maior projeção internacional do que dentro do Brasil. João Gordo (Ratos de Porão) relata que não se sente parte da cena *mainstream* nacional, apesar de o ser no exterior.

A partir de meados dos anos 2000, o principal meio de comunicação e fluxo de informações passou a ser a internet (agora praticamente onipresente, principalmente nos meios urbanos), acelerando em larga escala a intensidade destes fluxos, transformando as formas como se davam as relações das pessoas umas com as outras e com os lugares. As relações interpessoais agora também ocorrem no espaço virtual.

As tecnologias modernas engendram novas maneiras de ser-no-mundo, onde escalas de espaço e tempo não constituem obstáculo, necessariamente. Daí que:

[...] essa ocupação, esse habitar o mundo, se complexificou em termos existenciais, articulando lugares ‘em rede’, através da apropriação da técnica e da tecnologia; que as experiências geográficas na contemporaneidade são permeadas por múltiplas territorialidades/lugaridades; que em uma escala pode-se habitar o mundo enquanto território e, em outra escala, enquanto lugar (SERPA, 2019, p. 67)

Redes sociais são usadas para comunicação entre grupos de pessoas, divulgação de eventos, e possibilitam um contato mais direto entre público e artistas, nas escalas local, regional e também global. Através destas redes as pessoas conhecem novas bandas e combinam encontros nas apresentações, ou mesmo em bares temáticos com som mecânico.

O material das bandas é disponibilizado em plataformas de *streaming*, fazendo com que as lojas de discos e CDs perdessem a sua centralidade como vetor de agregação social. Entretanto, pode-se considerar que com a retomada da cultura do vinil que assistimos em nossos tempos, no Brasil e no mundo, ocorre uma certa (ou parcial) revitalização desses espaços, o que pode ser observado, por exemplo, na Galeria do Rock, em São Paulo, além de feiras de vinil que se multiplicam pelas cidades, especialmente em grandes centros, como em Belo Horizonte, na Savassi, no Mercado distrital do Cruzeiro; em São Paulo, na Praça Benedito Calixto, no bairro da Lapa, entre diversos outros lugares, apenas para ficarmos em alguns exemplos. Pode-se observar que esses espaços atraem um número cada vez maior de entusiastas do rock e suas vertentes, bem como de outros gêneros musicais, operando, assim, como ambientes de atratividade e socialidade, não apenas e necessariamente como lugares de compra e venda de produtos. Não raro, nessas feiras de vinil ocorrem eventos musicais, com apresentações de bandas, de modo geral de rock (inclusive de *heavy metal*), mas não somente. E esses eventos espaço-musicais têm adquirido veiculação cada vez maior em circuitos comunicacionais na internet.

Devemos aqui também fazer uma consideração especial sobre a Galeria do Rock, em São Paulo. Este lugar mantém um forte valor simbólico e afetivo na memória coletiva dos *headbangers*, sendo também considerado um ponto turístico de São Paulo. Atravessou crises, porém se manteve em funcionamento devido ao empenho de lojistas e frequentadores¹⁷. A galeria também é um centro de onde partem mercadorias (discos, roupas, acessórios) para lojas especializadas em rock e metal localizadas nas mais diversas partes do país.

¹⁷ Fonte: <https://g1.globo.com/economia/pme/pequenas-empresas-grandes-negocios/noticia/2020/08/06/foi-emocionante-diz-gerente-da-galeria-do-rock-apos-reabertura-das-lojas.ghtml>

Também a MTV não tem mais a mesma preponderância no cenário artístico musical: os videoclipes também estão disponíveis *online*, 24hs por dia e com acesso global. Vários ex-apresentadores da emissora migraram suas atividades para o Youtube, onde continuam comentando acontecimentos do mundo da música.

Nesse sentido, as pessoas podem ter acesso à internet, mas não tem acesso a determinados nichos de produtos culturais disponíveis *online*. Isto pode se dar devido a filtros regulacionais em contextos específicos, ou ao próprio algoritmo das redes sociais e plataformas *online*, que indicam conteúdo baseado no que o indivíduo já consome, bem como sua rede de contatos. Isto cria uma espécie de bolha que limita a descoberta de novos conteúdos. Já para a busca ativa por um conteúdo específico, é necessário que a pessoa já tenha tomado contato com o mesmo, de alguma forma. A assimilação dos produtos culturais está condicionada as referências apreendidas pelos sujeitos a partir de suas vivências, relações e afetos, bem como às condições informacionais em que o sujeito está inserido.

Em plena era do *streaming*, a venda de discos de vinil ganha novo fôlego (a exemplo das feiras e lojas de discos anteriormente citados). Enquanto as mais novas gerações têm pouco ou nenhum contato com mídias físicas, uma parcela do público ainda nutre grande apreço pelo disco de vinil, mídia que possibilita uma melhor qualidade de áudio para uma audição ativa (mais atenta), além de ser um elemento físico, contendo material gráfico com qualidade artística e semiótica, possibilitando uma experiência de audição mais imersiva, uma relação mais catalogável e palpável com a música, quando comparado a intangibilidade dos fluxos digitais, frequentemente relacionado pelos músicos como um meio onde a importância dada a cada álbum, artista, música, fica diluída em um universo de conteúdos transitórios.

O retorno do vinil também é expressão de uma indústria fonográfica que luta para sobreviver em um cenário que se transforma. Assim como os artistas, que buscam alternativas entre a superação do antigo e adaptação ao novo. A maior fonte de renda mudou da venda de discos para as turnês. Também a venda de *merchandising* é importante fonte de renda de bandas, seja online ou em lojas físicas: edições especiais de discos, camisetas, cervejas, *bottons*, adesivos e todo tipo de memorabilia iconográfica dos grupos.

João Gordo realizou uma entrevista com May Puertas¹⁸, vocalista da banda nacional de *death metal* Torture Squad, em que um dos temas abordados foi aspectos da atualidade “digital” no mundo da música. A ampla disponibilidade de ferramentas digitais no processo de criação e

¹⁸Entrevista de 10/09/2020, disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=WOTFLp4VDzk&ab_channel=Panela%C3%A7o

gravação de músicas permite um processo mais econômico e independente por parte dos artistas. Também se pode contar com estratégias de financiamento coletivo através de plataformas *online* específicas. Se por um lado representa uma libertação da dependência que antes existia para com grandes empresas e mídia de massas na produção, distribuição e divulgação, pela percepção de May, os recursos digitais de produção podem entregar um resultado pasteurizado, pois possuem a capacidade de anular os defeitos de uma *performance* medíocre, fazendo com que a música perca em organicidade. Uma banda não é mais nem mesmo necessária: instrumentos podem ser emulados digitalmente. Também destaca o uso inevitável e essencial das redes sociais para a comunicação com o público: *likes*, *views* e seguidores são fundamentais. Sobre a questão do virtual e sua expressão territorial, Haesbaert (2005, p. 14) elenca que:

a experiência da multiterritorialidade em sentido estrito (ou “pós-moderna”), inclui:

-uma dimensão tecnológico-informacional de crescente complexidade, em torno daquilo que podemos denominar uma reterritorialização via ciberespaço (e não uma desterritorialização, como defende Lévy, 1996, 1999), e que resulta na extrema valorização da densidade informacional de alguns pontos altamente estratégicos do espaço;

- como decorrência desta nova base tecnológico-informacional, uma compressão espaço-tempo de múltiplos alcances ou “geometrias de poder” (Massey, 1993), com o fenômeno do alcance planetário instantâneo (dito em “tempo real”)

As relações multiescalares que compõe o universo *heavy metal* podem ser observadas na trajetória da banda Nervosa (*thrash metal*), que após ter um videoclipe independente compartilhado por um veterano da banda Destruction (Alemanha), conseguiu um contrato com a gravadora austríaca Napalm Records, conquistando o público de outros continentes. A guitarrista Prika Amaral¹⁹, conta que após a saída de integrantes, recorreu às redes sociais para selecionar novas musicistas. O grupo foi formado por Prika, em São Paulo, em 2010, época em que todas as integrantes residiam na mesma cidade. Após uma reformulação, entra a então baterista da cena *underground* gaúcha, Luana Dametto. Na formação mais recente, a banda brasileira também é composta por uma grega, uma espanhola e uma italiana. Prika também destaca que a cena do metal brasileiro é bastante reconhecida no exterior, e que apesar de intrigas, críticas e dificuldades, existe uma união e solidariedade dentro da cena nacional.

¹⁹Em entrevista de 18/05/2020, disponível em:

https://www.youtube.com/watch?v=mUwLzdLRg1c&ab_channel=Kazagast%C3%A3o

Vários festivais, de diversas proporções, costumam ocorrer no país. A venda de revistas também declinou com o avanço da internet sobre as atividades da vida cotidiana, porém há uma variedade de sites especializados, que realizam a cobertura de eventos, fazem entrevistas e apresentam o material das bandas. Além de blogs e canais do Youtube (de artistas, fãs, gravadoras, *vloggers*, apresentadores veteranos e iniciantes, críticos, perfis de redes sociais, *podcasts*, rádios, e revistas especializadas).

A internet aglutina a MTV, rádios, revistas, gravadoras, lojas de discos, mas não comporta a corporeidade. Proliferam-se pelo país bares temáticos e espaços de eventos onde ocorrem os shows, com seus gestos e roupas ritualísticas, onde artistas conduzem uma atmosfera que é legitimada pelo público, que também é parte da performance estética. Desse modo:

Gestos e movimentos corporais, o uso emblemático de adornos e adereços corporais, tatuagens, tipos de roupas, formas de olhar, interjeições verbais, acenos, emissões coletivas de sons, afasias, modos de dançar – são formas de expressão de uma estética comunicacional, que é corporal e situada. (ALMEIDA; TRACY, 2003, p. 113-114)

O uso de demarcadores identitários na indumentária permanece uma constante, um pouco mais naturalizada nos meios urbanos, porém ainda causa algum estranhamento, principalmente em rincões mais interioranos, como a cena existente na região do Cariri, no sul do Ceará, analisada por Lima, Pereira e Cordeiro (2010, p. 26): “O ‘metal’ difundiu-se em todo o território nacional. Contudo, ainda que o mundo esteja mapeado e conectado em redes, há lugares onde os avanços sociais são mais lentos e o exercício da aceitação do outro ainda é precário”.

O acesso ao material das bandas *underground* foi facilitado com a internet, possibilitando também que gerações mais novas conhecessem bandas mais antigas. Muitas bandas estão retomando atividades após hiatos. Isso pode ser notado na cena de Belo Horizonte, que se mantém viva e ativa, mantendo a tradição no metal extremo, como evidenciado pelo trabalho de divulgação e também recuperação histórica percebido no canal do Youtube²⁰ especializado na cena belorizontina, MG Metal Warriors²¹.

²⁰Importante notar que estes conteúdos online são criados por pessoas que integram a própria cena, e assumem a função de comunicadores, muitas vezes em contato direto com os artistas. A priori, não há um retorno financeiro envolvido necessariamente, sendo uma grande motivação a dinamização da cena, bem como a oportunidade de uma participação mais ativa nesta.

²¹Disponível em <https://www.youtube.com/c/MGMETALWARRIORS/featured>

Atualmente na cidade há vários bares temáticos de rock e *heavy metal*, que constituem manchas “móveis”: bares abrem e fecham, se mudam, ao vento das condições econômicas²², assim como constatado também em outros cenários, a exemplo da pesquisa de Almeida e Tracy (2003) e Magnani (2005). Porém, algumas áreas acabam concentrando o tipo de empreendimento, como os bairros Barro Preto e Serraria, bem como a boêmia Santa Teresa. Também há diferenças quanto a apropriação destes espaços pelos diferentes segmentos de *headbangers*. Lugares do circuito headbanger belorizontino como o Mr. Rock e Jack Bar, atraem um público mais heterogêneo, portanto são menos frequentados por fãs mais tradicionais da cena *underground*²³. O viaduto de Santa Teresa também é um lugar onde ocasionalmente ocorrem apresentações de bandas, e também de outros segmentos musicais como o rap.

No segundo andar da galeria Praça Sete (esquina da Rua Rio de Janeiro, 630, com a Av. Amazonas, 471), funciona a Galeria Do Rock de Belo Horizonte. Abriga lojas de discos, camisetas, coturnos, acessórios, braceletes e *piercings*. A Cogumelo Records atualmente funciona na Avenida Augusto de Lima (e também por e-commerce), onde, na mesma Galeria e andar, funcionam também outras lojas de discos, como a Soul Vinil.

Por vezes há uma percepção de que as tribos urbanas são, ou seriam, uma realidade superada, como evidenciado pela reportagem no jornal Estado de Minas, de setembro de 2018²⁴. Isto ocorre pois as fronteiras entre diversos grupos não operam mais de forma tão evidente como ocorria na década de 1980, marcada até por certa violência na expressão de suas territorialidades. Atualmente pessoas de diferentes “rolês” podem ser percebidas em uma mesma rede de amizades.

Os indivíduos estão circunscritos em uma rede de influências que servem de referência, e são reunidos devido a um conjunto de valores que serve como agregador em comum, promovendo uma relação. Estas referências disponíveis podem estar relacionadas com a acessibilidade do indivíduo aos fluxos informacionais.

Contudo, a nosso ver, as tribos urbanas ainda são expressões socioespaciais ainda presentes e incisivas na vida cotidiana em nossas cidades, constatando-as, entre outros aspectos, através dos identificadores estéticos que os sujeitos ostentam nas paisagens urbanas, do caráter

²²Processo que foi intensificado pelo advento da Pandemia de Covid-19, de modo que não foi possível fazer um levantamento mais detalhado nos espaços existentes durante o período de realização da pesquisa.

²³Entrevista com a Professora e pesquisadora Patrícia Rodarte, disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wIutfsN5j88&ab_channel=MGMETALWARRIORS

²⁴Disponível em: https://www.em.com.br/app/noticia/gerais/2018/09/03/interna_gerais,985537/a-era-dos-roles-antigas-tribos-urbanas-rompem-barreiras-e-se-misturam.shtml

religioso expresso na relação entre público e artistas durante a realização de shows, verdadeiros rituais, conformando urdiduras situacionais, ao plano dos lugares, nos quais os sujeitos encontram uma sensação de pertencimento a algo maior, de proporções globais e, porque não, transcendentais.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As relações entre Geografia e Música permitem de fato apreender diversos aspectos sobre a sociabilidade urbana contemporânea, haja vista que a música opera como componente catalisador na aglutinação e reconhecimento entre pares, mais ainda se considerando o meio técnico-científico informacional, que possibilita uma difusão mais ampliada da música e na forma como esta se espacializa.

Os fenômenos geográficos têm ação direta sobre a vida cotidiana. Esta é expressão das circunstâncias socioespaciais em que os sujeitos estão inseridos. Os modos de vida se modificam na medida em que se modificam os modos de reprodução da vida: novas tecnologias revolucionam diversos setores da sociedade e da vida cotidiana. Os processos de globalização difundem as tecnologias, e também produtos culturais, que são assimilados ao redor do mundo, apropriados e transformados.

Ritmos, timbres e melodias típicas de músicas regionais tradicionais brasileiras, ou expressões culturais de caráter étnico e, ou identitário territorial são componentes do húmus que fertiliza o arcabouço referencial de artistas brasileiros. Fazem brotar paisagens sonoras topofílicas, que permitem a apreensão de territorialidades. Sepultura e Angra são bandas que projetam esta particularidade para o exterior, porém esta tendência é resultante de um longo processo de territorialização do rock e suas vertentes no Brasil.

Com o sentimento de fragmentação e instabilidade, e crise de representatividade das instituições sociais, novas formas de sociabilidade e redes de solidariedade emergem, retomando valores de coletividade que ressurgem da ancestralidade. As propostas de Maffesoli (1998, 2007) nos auxiliam a compreender como se formam e operam as redes de microgrupos observados nas paisagens urbanas. Diversos atos do dia a dia, podem tomar a proporção de um ritual, e assim constituir porção importante da vida afetiva dos sujeitos. Entre os diversos motivos de agregação social, a música é exemplar.

As cenas musicais agregam pessoas em torno de gêneros específicos, envolvendo artistas, lojistas, comunicadores, público, bem como diversas outras atividades como ilustradores, técnicos de som e iluminação, que estão envolvidos na produção de álbuns e realização de eventos. Signos identitários são ostentados na estética, servindo como elemento de reconhecimento mútuo dentro de uma rede de sociabilidade, que atua de forma multiescalar (local, regional, nacional e global). Assim pode-se dizer que as cenas musicais cabem dentro da proposta interpretativa de Maffesoli (1998).

Além de sua expressão espacial, as expressões de comportamento neotribal também podem ser notadas no meio virtual: A internet é o principal meio de comunicação. O smartphone se torna uma ferramenta difundida e que engloba variadas funções nas atividades da vida cotidiana.

As relações, afetos e vivências, e seus significados atribuídos, constituem um arcabouço referencial que os sujeitos possuem para “ser no mundo”. Os fluxos informacionais aos quais os sujeitos estão expostos também integram este referencial. Relações multiescalares e em rede atuam nas identidades dos sujeitos, e em territorialidades. A multiterritorialidade é exercida, onde em uma escala está centrada no lugar (onde a vida acontece), enquanto em outras escalas é exercida a apropriação simbólica do território. Ante o medo que surge de uma possível homogeneização cultural, emergem expressões da criatividade popular, na mistura de referências que expressam inscrições multiculturais.

Existe a necessidade de compreender melhor o impacto da crescente densificação do meio técnico científico informacional, das redes comunicacionais, redes sociais, e imenso fluxo de informação, que alimentam a psicoesfera. Os mecanismos de identificação e pertencimento também atuam por meio dos espaços virtuais. Por sua vez, o que povoa a psicoesfera pode se cristalizar no espaço geográfico através das ações dos sujeitos. A revolução da comunicação impacta todos os setores da vida.

Promover a ideia de que há contradição no diálogo entre perspectivas fenomenológica e crítica faz com que elementos subjetivos como a percepção dos sujeitos sejam subestimados em seus efeitos sobre o espaço vivido.

Compreender os fenômenos é necessário para combater interpretações equivocadas e representações estigmatizadas. No caso de nosso objeto de estudos, podemos destacar na história recente, os preconceitos expressos no veto da participação de grupos de rock nos editais da Funarte (Fundação Nacional de Artes)²⁵.

Também podemos citar ecos de racismo, fascismo, homofobia e machismo, entre alguns microgrupos *headbangers*, talvez como herança de um período em que a informação se propagava de forma fragmentada, povoando a memória coletiva com representações arquetípicas, cujos atributos são apropriados por sujeitos na propagação de ideologias que entram em contradição com as origens históricas do rock, negro e periférico.

²⁵ Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,edital-de-incentivo-a-bandas-da-funarte-veta-rock-e-e-criticado,70003169931>

O rock advém do blues, expressão cultural da população negra escravizada dos Estados Unidos. O samba é a expressão cultural mais representativa da cultura negra brasileira, e também da percussão brasileira, que consiste um diferencial para o rock e heavy metal nacionais.

Também as categorias propostas por Magnani (1993, 2005) ajudam a compreender a conformação dos microgrupos urbanos e sua territorialidade. Durante a realização de eventos de rock e metal, as adjacências ganham um novo componente na paisagem e nas ambiências constituídas: uma multidão de pessoas com roupas pretas. Em uma vista aérea, uma verdadeira mancha, negra, se tornaria visível (como citado em Ruído das Minas, 2009).

Também há a relação entre o circuito, que compõe os lugares (reais ou virtuais) frequentados, não sendo imperativa a contiguidade espacial (diferente da mancha), e as cenas, articuladas através destes circuitos. Os circuitos podem ser frequentados por um público heterogêneo, enquanto as cenas guardam uma relação de identificação e pertencimento mais profunda.

Ainda que de modo geral o metal seja um gênero com poucos fãs no Brasil se comparado aos gêneros mais populares do país, o sertanejo e o funk²⁶, em números absolutos, ele é bastante expressivo. Os fãs se articulam em redes comunicacionais, ampliando suas territorialidades, de escala local para outras maiores. De norte a sul, bandas se apresentam agitando o público em bares, escolas e praças. A cena tupiniquim também lota estádios e esgota ingressos em horas. Bandas nacionais excursionam por todos os continentes. Bandeiras brasileiras são vistas nas plateias de festivais em todo o mundo.

As metrópoles do Rio de Janeiro e São Paulo, situadas na região concentrada, ainda mantém relevância na cena *mainstream*, devido a maior presença de veículos comunicacionais, como rádios e equipamentos como estúdios. Também concentram maior número de empresas que atuam no ramo artístico e musical, ainda que sua teleação lhe permita “organizar as diferentes etapas produtivas a partir de um único ponto” (CREUZ, 2016, p.166). Porém, os artistas não são mais necessariamente dependentes destes serviços, devido a maior autonomia propiciada pela tecnologia, além de maior acessibilidade a recursos de outros países.

Não se pretendeu com esta pesquisa esgotar os aspectos espaciais dos headbangers mineiros, isto nem seria possível, devido a riqueza demonstrada pela cena, que durante o

²⁶ Um gráfico pode ser observado em: https://g1.globo.com/pop-arte/musica/noticia/2020/12/26/forro-cresce-no-streaming-e-supera-audicao-de-rap-e-pop-nacional-puxado-pela-pisadinha.ghtml?utm_source=twitter&utm_medium=social&utm_campaign=g1

período de distanciamento social, se mantém ativa e em movimento através das redes sociais e plataformas digitais.

Vários gêneros de *heavy metal* buscam explorar as fronteiras das técnicas musicais e também as novas tecnologias disponíveis, contribuindo com o desenvolvimento das linguagens musicais. O Brasil é um celeiro de excelentes músicos, porém a realização profissional no ramo é cheia de percalços, em vários aspectos. Se por um lado a independência dos artistas para com a indústria representa maior liberdade, ela também comporta novos desafios e responsabilidades.

De qualquer forma, os fãs estarão lá, comungando em um universo emocional, demarcando suas territorialidades e constituindo ambiências geográfico-musicais, ocupando as paisagens com suas roupas pretas.

Tais expressões se mostram relevantes aos nossos estudos na compreensão mais ampliada sobre as expressões socioespaciais, que permeiam a vida cotidiana na contemporaneidade em nossos ambientes urbanos, e também territórios em rede que se expandem para o interior e para o exterior.

Acreditamos que o campo de investigação representado pela relação geografia e música, pode efetivamente oferecer contribuições significativas ao entendimento do uso e de formas de apropriação de lugares na cidade, além de várias outras questões que nossa curiosidade e sensibilidade nos permitir explorar.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, M.I.M.; TRACY, K.M.A. **Noites Nômades**: Espaço e Subjetividade nas Culturas Jovens Contemporâneas. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

AVELAR, I. **Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil**: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound, *Journal of Latin American Cultural Studies*, 12:3, 329-346, 2003. Disponível em: <https://doi.org/10.1080/13569320310001629496>. Acesso em: 20/10/2019.

BAGGIO, U. C. **A luminosidade do lugar - circunscrições intersticiais do uso de espaço em Belo Horizonte**: apropriação e territorialidade no bairro de Santa Tereza. 2005. Tese (Doutorado em Geografia Humana) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8136/tde-02022006-135000/pt-br.php>. Acesso em: 03/06/2020.

BRAMORSKI, N.A. **“Levante do Metal Nativo”**: Um estudo de caso sobre bandas brasileiras de heavy metal nas redes sociais (2015-2016). 2017. Dissertação (mestrado). Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis. Disponível em http://www.faed.udesc.br/arquivos/id_submenu/2666/natasha.bramorski_dissertacao_final.pdf. Acesso em: 08/03/2021.

CARNEY, G.O. **Música e lugar**. In: Literatura, música e espaço. CORREA, R.L.; ROSENDAHL, Z. (orgs.). Rio de Janeiro: EdUERJ, 2007.

CARVALHEIRO, M.; MORAES, T.M. **O metal, suas especificidades e desdobramentos**. *Revista Confluências Culturais*. v. 7, Extra 1, p. 104-116, 2018. Disponível em: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6759467>. Acesso em: 15/09/2019.

CREUZ, V. **Meio Técnico e Música**: Contradições e Especificidades Locais. In: Geografia e Música: Diálogos. DOZENA.A. (org.). 1 ed. Natal: EDUFRN, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21381/1/Geografia%20e%20M%C3%BAsica%20%28livro%20digital%29.pdf>. Acesso em: 28/08/2019.

CROZAT, D. **Jogos e Ambiguidades da Construção Musical das Identidades Espaciais**. In: Geografia e Música: Diálogos. DOZENA.A. (org.). 1 ed. Natal: EDUFRN, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21381/1/Geografia%20e%20M%C3%BAsica%20%28livro%20digital%29.pdf>. Acesso em: 28/08/2019.

DOZENA, A. **O Papel da Corporeidade na Mediação entre a Música e o Território**. In: Geografia e Música: Diálogos. DOZENA.A. (org.). 1 ed. Natal: EDUFRN, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21381/1/Geografia%20e%20M%C3%BAsica%20%28livro%20digital%29.pdf>. Acesso em: 28/08/2019.

FUINI, L.L. **Território e Música**: Um Diálogo Com a Obra De Milton Santos. In: Geografia e Música: Diálogos. DOZENA.A. (org.). 1 ed. Natal: EDUFRN, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21381/1/Geografia%20e%20M%C3%BAsica%20%28livro%20digital%29.pdf>. Acesso em: 28/08/2019.

GIL, A. C. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 6 ed. São Paulo: Atlas, 2008.

GUIDABLE: A verdadeira história do Ratos de Porão. Direção de Fernando Rick; Marcelo Appezato. 2008. (120 min.) DVD.

HAESBAERT, R. **Da Desterritorialização à Multiterritorialidade**. Anais do X Encontro de Geógrafos da América Latina, USP. 2005. Disponível em: <http://observatoriogeograficoamericalatina.org.mx/egal10/Teoriaymetodo/Conceptuales/19.pdf>. Acesso em 20/08/2020.

HAESBAERT, R. **Território e multiterritorialidade: um debate**. Geographia, Niterói, UFF, Ano 9, n. 17, 19-46, 2007. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/geographia/article/view/13531/0>. Acesso em: 10/08/2020.

HALBWACHS, M. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990.

JANOTTI, J.; SILVEIRA, J. **Heavy metal: o universo tribal e o espaço dos sonhos**. 1994. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/284153>. Acesso em: 20/10/2019.

LIMA, C. A. F. DE; PEREIRA, C. S. S.; CORDEIRO, D. S. **Identidade metaleira na construção de um espaço social na região do Cariri**. Observatorium: Revista Eletrônica de Geografia, v. 2, n. 5, 13 nov. 2018. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/Observatorium/article/view/44999>. Acesso em: 20/10/2019.

MAFFESOLI, M. **O ritmo da vida: variações sobre o imaginário pós-moderno**. Rio de Janeiro: Record, 2007.

MAFFESOLI, M. **O Tempo das Tribos: O declínio do individualismo nas sociedades de massa**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MAGNANI, J. G. C. **Tribos urbanas: metáfora ou categoria?**. Cadernos de Campo. (São Paulo), v. 2, n. 2, p. 48-51, 1992. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/cadernosdecampo/article/view/40303>. Acesso em: 15/10/2020.

MAGNANI, J.G.C. **Os circuitos dos jovens urbanos**. Tempo Social. São Paulo, v. 17, n. 2, pág. 173-205, novembro de 2005. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702005000200008&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 03/09/2020.

PANITZ, L. M. **Práticas Musicais, Representações e Transterritorialidades em Rede Entre Argentina, Brasil e Uruguai**. In: Geografia e Música: Diálogos. DOZENA.A. (org.). 1 ed. Natal: EDUFRN, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21381/1/Geografia%20e%20M%C3%BAsica%20%28livro%20digital%29.pdf>. Acesso em: 28/08/2019.

PEREIRA, L. A.G.; CORREIA, I. S.; OLIVEIRA, A. P. **Geografia fenomenológica: espaço e percepção**. Caminhos de Geografia. Uberlândia v. 11, n. 35 Set/2010 p. 173 – 178. Disponível

em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/caminhosdegeografia/article/download/29596/17936/>. Acesso em 13/05/2021.

PIZOTTI, A.M. **Geografia e Música: Aproximações e Possibilidades de Diálogo**. In: Geografia e Música: Diálogos. DOZENA.A. (org.). 1ed. Natal: EDUFRN, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21381/1/Geografia%20e%20M%C3%BAAsica%20%28livro%20digital%29.pdf>. Acesso em: 28/08/2019.

RADEK, J. C. C. **Paisagens Audiovisuais em “2001: A Space Odity”**. In: Geografia e Música: Diálogos. DOZENA.A. (org.). 1 ed. Natal: EDUFRN, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21381/1/Geografia%20e%20M%C3%BAAsica%20%28livro%20digital%29.pdf>. Acesso em: 28/08/2019.

RIBEIRO, H. **Nacionalismo no metal brasileiro parte 1: uma introdução**. Música em Contexto, 12 (1): 124-150. 2018. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/Musica/article/view/23571>. Acesso em 28/08/2019.

RUÍDO das Minas. A origem do heavy metal em Belo Horizonte. Direção Gracielle Fonseca; Filipe Sartoreto; Rafael Sette Câmara. 2009. (83 min.) DVD.

SANTOS, M. **Técnica, espaço e tempo: globalização e meio técnico científico informacional**. 5 ed. São Paulo: Edusp, 2013.

SANTOS, M.; SILVEIRA, M. L. **O Brasil: território e sociedade no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

SEPULTURA Endurance. Direção de Otavio Juliano. 2017. (100 min.). DVD.

SERPA, A. **Por uma Geografia dos Espaços Vividos: Geografia e Fenomenologia**. São Paulo: Contexto, 2019.

SILVA, G.E.C.; NASCIMENTO, L.A.; DINIZ, A.M. **Na trilha do metal: a construção de territorialidades das bandas de heavy metal em Belo Horizonte nos anos 1980**. Caderno de Geografia, v.28, n.54, 2018. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/geografia/article/view/17939>. Acesso em: 20/10/2019.

TORRES, M. A. **A Música Religiosa e Suas Espacialidades**. In: Geografia e Música: Diálogos. DOZENA.A. (org.). 1 ed. Natal: EDUFRN, 2016. Disponível em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21381/1/Geografia%20e%20M%C3%BAAsica%20%28livro%20digital%29.pdf>. Acesso em: 28/08/2019.

TUAN, Yi-Fu. **Topofilia: Um Estudo da Percepção, Atitudes e Valores do Meio Ambiente**. São Paulo: DIFEL, 1980.

TUAN, Yi-Fu. **Espaço e Lugar: a perspectiva da experiência**. São Paulo: DIFEL, 1983.

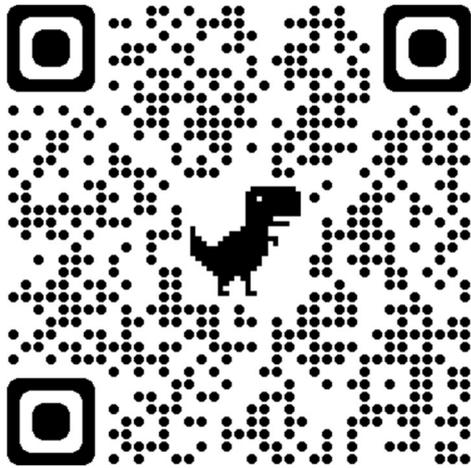
VIERA, C. D.; PAIXÃO, L.F. **As Transformações dos Espaços de Apreciação e Reprodução de Música Entre os Séculos XIX e XXI: Uma Análise Interdisciplinar**. In: Geografia e Música: Diálogos. DOZENA.A. (org.). 1 ed. Natal: EDUFRN, 2016. Disponível

em: <https://repositorio.ufrn.br/jspui/bitstream/123456789/21381/1/Geografia%20e%20M%C3%BAsica%20%28livro%20digital%29.pdf>. Acesso em: 28/08/2019.

ANEXOS

Aponte a câmera do celular conectado à internet para o QR Code, para ser direcionado ao conteúdo e experienciar as paisagens sonoras, ambiências e atmosferas.

Black Sabbath (Black Sabbath)



Itsári (Sepultura e tribo Xavante)



Kaiowas (Sepultura)



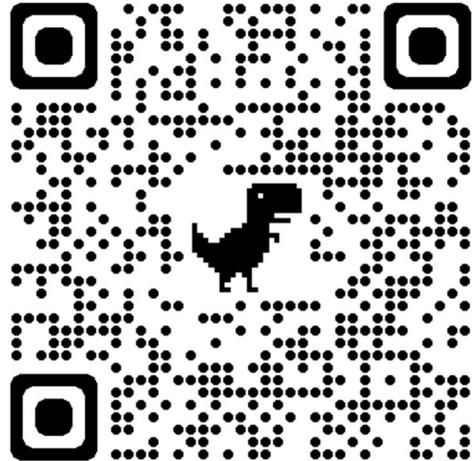
Ratamahatta (Sepultura)



Holy Land (Angra)



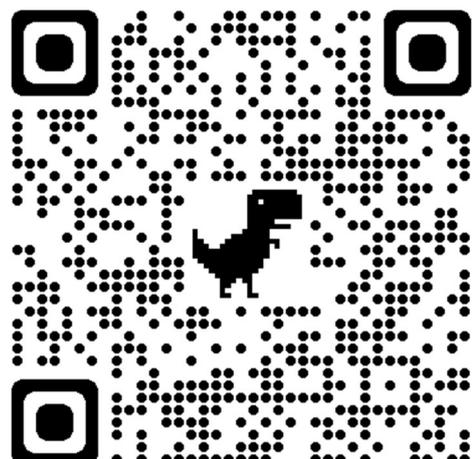
Positivo (Cangaço)



Carolina IV (Angra)



Farpado (Cangaço)



Roots, Bloody Roots (Sepultura)



Ïpredu (Arandu Arakuaa)



Huku Hêmba (Arandu Arakuaa)



Kizila (Gangrena gasosa)



Coió (Gangrena gasosa)

