



UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

TOBIAS ARRUDA QUEIROZ

**VALHALLA, ALL BLACK IN E METAL BEER:
Repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste**

Recife

2019

TOBIAS ARRUDA QUEIROZ

**VALHALLA, ALL BLACK IN E METAL BEER:
Repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Área de concentração: Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Júnior

Recife
2019

Catalogação na fonte
Bibliotecária Jéssica Pereira de Oliveira, CRB-4/2223

Q3v

Queiroz, Tobias Arruda

Valhalla, All Black In e Metal Beer: repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste / Tobias Arruda Queiroz. – Recife, 2019. 276f.: il.

Orientador: Jeder Silveira Janotti Júnior.

Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.

Inclui referências e apêndice.

1. Cena Musical. 2. Decolonialismo. 3. Cidades Interioranas. 4. *Heavy Metal*. I. Janotti Júnior, Jeder Silveira (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.)

UFPE (CAC 2019-218)

TOBIAS ARRUDA QUEIROZ

**VALHALLA, ALL BLACK IN E METAL BEER:
Repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco como requisito parcial para obtenção do título de Doutor em Comunicação.

Aprovada em: 30/04/2019.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Júnior (Orientador)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Thiago Soares (Examinador Interno)
Universidade Federal de Pernambuco

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Pernambuco

Prof. Dr. Micael Maiolino Herschmann (Examinador Externo)
Universidade Federal do Rio de Janeiro

Profa. Dra. Luciana Xavier de Oliveira (Examinadora Externa)
Universidade Federal do ABC

Dedico este trabalho a todas as pessoas que me atravessaram nesta solitária trajetória da escrita e da pesquisa, mas que nunca permitiram minha solidão vir à tona. Sem falar, escutava todas as vozes dos/as pretos/as, mulheres e das comunidades LGBTQI+.

AGRADECIMENTOS

Depois de escrever toda a tese, passar pelas dificuldades inerentes ao exercício da reflexão acadêmica, gostaria de registrar a todos (as) que ajudaram na composição deste trabalho.

Inicialmente agradeço carinhosamente a Myrna Barreto, minha companheira e cúmplice de vida pelas duas últimas décadas. Sua dedicação nos momentos felizes e turbulentos, no lazer e na tensão foi fundamental para que este trabalho chegassem ao fim. Muito obrigado por tudo! E, por me ajudar a ser uma pessoa melhor.

A Capes por fornecer subsídios para um sanduíche na Universidade do Porto, juntamente a professora Paula Guerra, quem me deu todo o suporte e atenção. Agradeço também ao companheirismo etílico na estada portuguesa de Thiago e Pedro, bem como, a atenção de Irene e seu carinho ao nos apresentar seu mundo na Itália. O amigo-etílico do PPGCOM e também de Portugal, João André. Também de Portugal não poderia deixar de mencionar as boas recordações dos casais amigos Luiza e Daniel e da energia de Nise e Barata.

A todos (as) os componentes do grupo L.A.M.A. juntamente às nossas discussões acadêmicas-melômanas. Agradeço a atenção de Melina Santos e o seu cuidado em compartilhar comigo parte da sua bibliografia decolonialista.

A Jeder Janotti agradeço todo o seu companheirismo e generosidade. Através do convívio nos últimos anos, compartilhamos referências musicais, literárias e mundos. Sua honestidade intelectual inspira-me a ser um profissional cada vez melhor.

Aos secretários (as) do PPGCOM Roberta, Zé e Cláudia por executarem seus trabalhos com competência e atenção. Do PPGCOM agradeço também aos questionamentos do colega Marcelo Pedroso. Suas provocações me levaram a pensar esta investigação por outras perspectivas.

Ao querido Thiago Soares e sua alegria contagiante em compartilhar afetos e saberes.

A Micael Herschmann por, mais uma vez, cooperar com a sua atenção e dedicação. Não à toa você integra mais uma vez este importante capítulo acadêmico da minha vida. Muito obrigado!

A querida, inteligente e generosa Luciana Xavier. Minha nova parceira acadêmica. Obrigado pelas suas críticas e contribuições.

A Simone Sá e sua sempre generosa contribuição crítica as nossas pesquisas.

Agradeço imensamente a Alexandra Elbakyan e o Sci Hub, como também a *Library*

Genesis (LibGen). Por mais acesso livre e democrático ao conhecimento científico.

Em Caruaru/PE agradeço ao apoio e atenção de Amílcar Bezerra e Luiz (Rasga Mortalha) por me ajudarem a entrar em contato com os/as atores da cidade. Um abração para Thiago e Douglas do Metal Beer, suas histórias nos comoveram. Agradeço também ao meu irmão querido Rodrigo Queiroz e sua/nossa família por me hospedarem e apoiarem durante toda a minha estada em Caruaru.

Em Garanhuns/PE agradeço aos contatos e apoio de Thaisa Vilanova e Paulo (Estado Suicida). Ao meu parsa etílico de longas datas, André Ricardo pela companhia e carinho de sempre. Agradeço também ao empenho de Rayane para transcrever quase 36 horas de entrevistas com as/os interlocutores/as.

Em Recife/PE agradeço ao companheirismo de quem me auxiliou durante quase toda minha estada na cidade: Ao querido Lauande.

Agradeço às políticas de capacitação docente da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte e aos meus colegas departamentais por buscar um ambiente mais qualificado para melhor servir a sociedade. Por esta mesma perspectiva, gostaria de registrar o nome de Almir da setor de capacitação da UERN pela atenção e competência.

A todas as trinta e seis pessoas ouvidas para a composição desta investigação. Foram longas e interessantes conversas.

Ao meu pai Jairo Viana (*in memorian*) por acreditar na educação como ferramenta de cidadania. Sem essa sua visão, não sei se conseguiria chegar até aqui.

A minha mãe-guerreira Neusa. Os meses em que compartilhamos juntos durante esta tese foram inesquecíveis. Te amo.

Minha avó Almerinda (*in memorian*) e a toda a nossa ancestralidade. Sempre juntos!

Ubuntu!

RESUMO

A partir de uma revisão epistemológica da noção de “cena musical” (STRAW, 1991; 2001; 2006), a presente investigação busca compreender como se conforma a materialização de parte da cena musical do rock, a partir da análise de três bares em três cidades do interior da região Nordeste do Brasil. Sendo assim, o Valhalla Rock Bar em Mossoró/RN, o All Black In em Garanhuns/PE e o Metal Beer em Caruaru/PE, são analisados a partir de observações e de entrevistas semi-estruturadas, realizadas com atores que ajudam a compor a tessitura da cena de suas respectivas cidades. Partindo do pressuposto de que o gênero musical e a geografia são fundamentais para se analisar determinados espaços de fenômeno urbano musical (STRAW, 1991), unimos os conceitos geográficos de Haesbaert (2014) e suas multiterritorialidades com a cena urbana de John Irwin (1973; 1977) e a perspectiva sobre “localidade” de Appadurai (2014), para conceber o que chamamos de “sistema de articulação local”, com o objetivo de compreender as cenas musicais destas cidades interioranas a partir da perspectiva decolonialista de Grosffoguel (2008) e de Bhambra (2014). Observamos que tais cidades integram o circuito global de consumo de música e seus signos, porém, não consideramos suas participações na cena musical como se fosse apenas uma “réplica” do que se pode visualizar em outras grandes cidades globais. Cada uma delas e seus respectivos bares disponibilizam suas assinaturas, territorialidade de fundamental importância para a concepção de uma cena musical local, assim sendo, podemos apontar para um rompimento da ideia de hierarquia vigente no discurso eurocêntrico-norte-americano de cena musical, privilegiando as nossas singularidades e similaridades em uma perspectiva transcultural.

Palavras-Chave: Cena Musical. Decolonialismo. Cidades Interioranas. *Heavy Metal*.

ABSTRACT

From an epistemological review of the notion of musical scene (STRAW, 1991; 2001; 2006), this investigation seeks to understand how part of a musical rock scene materialization is conformed through an analysis of three bars in three cities. As such, Valhalla Rock Bar in Mossoró/RN; All Black Inn in Garanhuns/PE and Metal Beer in Caruaru/PE are analyzed from observations and semi structured interviews with actors, which help compose the texture of the scene in its respective city. On the assumption that musical genre and geography are central to analyze given spaces of urban musical phenomena (STRAW, 1991), we have united Haesbert's (2014) geographical concepts and multi-territorialities; John Irwin's (1973; 1977) urban scene; and the perspective on "locality" from Appadurai (2014) to conceive what we call "system of local articulation". It aims to understand the musical scenes of these midsize cities through Grosffoguel's (2008) and Bhambra (2014) decolonialist perspectives. We observed these cities are part of a global circuit of music consumption and its signs, however, we do not consider their participation in musical scene merely as a "replica" of what might be seen in global cities. Each of them and their respective bars make their own signature available, territoriality of key importance to the conception of a local musical scene. Therefore, it indicates a rupture of the current hierarchy in Eurocentric-North-American discourse on musical scene, highlighting our singularities and similarities in a transcultural perspective.

Keywords: Musical scene. Decoloniality. Midsize cities. Heavy Metal.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Logomarca do Valhalla Rock Bar.....	71
Figura 2 - Infográfico localização do Valhalla Rock Bar - Mossoró/RN.....	73
Figura 3 - Cópia da interface da rádio Centurion realizada em 05 de set/17.....	76
Figura 4 - Logomarca do All Black In Bar.....	78
Figura 5 - Infográfico localização do All Black In - Garanhuns/PE.....	83
Figura 6 - Logomarca do Metal Beer.....	85
Figura 7 - Infográfico localização do Metal Beer - Caruaru/PE.....	88
Figura 8 - Apresentação de bandas no dia 20 de maio/18 na parte interna do Metal Beer.....	89
Figura 9 - Panorâmica dos estabelecimentos comerciais ao lado do Metal Beer.....	91
Figura 10 - Mapa de articulação transcultural da Cena Musical.....	95
Figura 11 - Rafael Cunha Regis, 35 anos (Rafaum) no Cosmos Art Studio.....	103
Figura 12 - Cartaz Festival Suado 2018.....	103
Figura 13 - Casais homoafetivos na entrada do Metal Beer.....	105
Figura 14 - Vista parcial da parte externa do Metal Beer.....	106
Figura 15 - Então residência onde seria instalado o All Black In.....	110
Figura 16 - Primeiras semanas do All Black In (jul/16) - Destaque para a bandeira do Corrosivos'8.....	110
Figura 17 - Visual mais recente do All Black In - sem referência ao Moto Clube.....	110
Figura 18 - Registro da parte interna do All Black In.....	115
Figura 19 - Vista interna do Valhalla e grupos envolta da Tv.....	125
Figura 20 - Registro da parte interna do All Black In.....	125
Figura 21 - Rua da “Má Fama”.....	129
Figura 22 - José Douglas Martins da Silva, 31 anos, Metal Beer.....	142
Figura 23 - Fachada do Valhalla Rock Bar.....	164
Figura 24 - Registro do Valhalla Rock Bar em funcionamento.....	164
Figura 25 - Parte (ex) interna do Valhalla Rock Bar.....	164
Figura 26 - Cópia da mensagem de 30 de dezembro de 2017 de Toninho.....	165
Figura 27 - Select Nouveau.....	176
Figura 28 - Cópia da mensagem no WhatsApp do grupo Metal Mossoró.....	181
Figura 30 - Exemplo de afeminofobia (imagem da direita).....	182
Figura 31 - Grupo de imagens de promoções do All Black In.....	187
Figura 32 - Cartazes do Visions of Rock de 2014, 2015 em Caruaru e 2018 em Recife.....	204

Figura 33 - Confraria dez/17 na <i>Rising Records</i> e depoimento de Marcondes.....	208
Figura 34 - Arte de divulgação digital do mais recente álbum da <i>Sanctifier</i> lançado pela <i>Rising Records</i> e ao lado, no perfil da banda de Mossoró <i>Heavenless</i> , a divulgação de outro festival de pequeno porte.....	209
Figura 35 - A fachada e parte interna da 1 ^a loja especializada em metal de Mossoró/RN.....	211
Figura 36 - Eventos organizados pelo Metal Beer.....	215
Figura 37 - Cartazes do Festival Valhalla.....	215
Figura 38 - Cartazes de eventos do Fúria Night e do Ubalá Metal Fest.....	216
Figura 39 - Parceria entre a <i>Sanctifier</i> (Natal) e a cervejaria de Mossoró Bacurim. Ao lado divulgação do evento organizado por Lázaro o “Cultura Metal Festival”...	216
Figura 40 - Postagem de Toninho durante o período do “Pingo da Mei Dia”.....	222
Figura 41 - Av. Rio Branco na abertura São João, Mossoró/RN - “Pingo da Mei Dia”.....	222
Figura 42 - Polo Azulão em 2016 e depois da ampliação e mudança de local em 2017.....	232
Figura 43 - Trecho final do Pátio de Eventos Luiz Gonzaga. Nota-se a colocação de tapumes pretos e ao fundo encontra-se o Metal Beer. Na área com o toldo ficam disponibilizados os banheiros químicos.....	233
Figura 44 - 1 ^a formação da Estado Suicida e material de divulgação da banda.....	241
Figura 47 - Estação das Artes Elizeu Ventania, Mossoró.....	254
Figura 48 - Pátio de Eventos Luiz Gonzaga.....	254
Figura 49 - Esplanada Cultural Mestre Dominguinhos - Festival de Inverno.....	254
Figura 50 - Registro de tatuagens realizadas pela equipe do Metal Beer.....	263

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Quadro comparativo das cidades pesquisadas.....	99
Tabela 2 - Resumo das características dos bares.....	251

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	14
2	CENAS MUSICAIS.....	26
2.1	“Eu devia estar alegre e satisfeito por morar em Ipanema” - A urbanização e a ideia de cena.....	26
2.2	“He thought he were envy of the music scene” - Sobre a cena musical.....	35
2.3	“Stories of the Street” - A geografia como um marco do termo.....	40
2.4	“Qualquer outro lugar ao sol/ Outro lugar ao sul” - Algumas rotas de fugas geopolíticas são possíveis.....	51
2.5	“Nothing else matters” - A validade da noção de Cena Musical.....	56
2.6	“Portanto peço-te aquilo/E te ofereço elogios/Tempo, Tempo, Tempo, Tempo” - Território, poder e devir.....	62
3	“WAR FOR TERRITORY”	65
3.1	“Mais uma dose? É claro que eu estou a fim” - Os espaços de materialização da cena musical.....	65
3.1.1	“Rodando de bar em bar/Jogando conversa fora” - Como poderíamos visualizar a cena musical em Garanhuns, Caruaru e Mossoró?.....	69
3.1.2	“To fight the horde, singing and crying/ Valhalla, I am coming” - Valhalla Rock Bar.....	70
3.1.3	“I go back to black” - All Black In.....	77
3.1.4	“E para matar a tristeza/ Só mesa de bar/ Quero tomar todas Vou me embriagar” - Metal Beer - “Quem não bebe, não vê o mundo girar”	83
3.2	“Minha vida é andar por este país” - A urbanidade das cidades brasileiras.....	95
3.3	“Se eu posso pensar que Deus sou eu” - Vivenciamos uma multiterritorialidade.....	119
3.4	“Eu sou o início, o fim e o meio” A multiterritorialidade nos bares.....	121
4	“GENTE, SÓ É FELIZ/ QUEM REALMENTE SABE, QUE A ÁFRICA NÃO É UM PAÍS”.....	136
4.1	“Pensamento que vem de fora/ e pensa que vem de dentro” - Decolonialismo...	136
4.2	“À Procura Da Batida Perfeita” - Em busca da teoria.....	150
4.3	“Um belo dia resolvi mudar/E fazer tudo o que eu queria fazer” - As mulheres no rock/metal.....	156
4.4	“You're Not Welcome Here”.....	157

4.5	<i>“But girls they wanna have fun/Oh girls just wanna have”</i>	169
5	“CIDADE DO INTERIOR/ TEM A SUA ESTAÇÃO DE TREM/ UM CLUBE, A MATRIZ E O JARDIM”.....	195
5.1	“A vida inteira eterna é a noite/ Sempre a primeira/ Festa do Interior” - As cenas musicais interioranas.....	195
5.1.1	“Mossoró, do sal, do gesso, da alegria” - “Mossoró Cidade Junina”	220
5.1.2	“A radio de lá sai pela rua/ Não deixa o baião um minuto só” - “Caruaru, é a capital do forró”.....	228
5.1.3	“Neve caindo/ Ai, meu Deus, que coisa boa!” - O Festival de Inverno e a cidade de Garanhuns.....	235
5.2	“Contradictions arise” - (con) (di) vergências entre as cenas.....	246
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS - “Yeah, we're part of the music scene/ Envy of the choosy scene/ Part of the music scene”.....	255
	REFERÊNCIAS.....	265
	APÊNDICE A - INTERLOCUTORES/AS POR CIDADE.....	275

1 INTRODUÇÃO

Esta tese pode ser lida como uma pesquisa intimamente relacionada a minha trajetória pessoal e, consequentemente, profissional. Nas próximas páginas vocês irão se deparar tanto com discussões teóricas, como por exemplo, as expostas no primeiro capítulo, bem como com descrições e recortes dos/as interlocutores/as ouvidos/as que gentilmente aceitaram participar da pesquisa, pessoas que de alguma forma também agenciam meu percurso como pesquisador. Gostaríamos de pensar as territorialidades dos bares de Metal em várias frentes e parte desse resultado é fruto das nossas observações e “ponto de vista”. Afinal, vale destacar a observação de Marilyn Strathern que afirma que, o “ponto de vista não cria o objeto, como na ontologia euro-americana; o ponto de vista cria o sujeito” (STRATHERN, 2014, p. 393).

É possível ainda notar uma relação íntima entre à urbanidade e os espaços coletivos das cidades em que, em algum momento, fixei residência ou transitei nos períodos de férias. Enfim, podemos dizer que temos uma investigação envolvida de afetos e construções teórico-pessoais. Para ilustrar minha trajetória, optamos como ponto de partida descrever nesta introdução um breve relato biográfico com o intuito de transmitir parte do caminho das concepções gestadas no desenvolvimento desta investigação. O meu objetivo é rever alguns conceitos e tentar pensar a nossa localidade, cidades interioranas, em outras perspectivas.

Minha formação musical teve no Rock sua principal via de canalização e de sociabilizações. Oriundo de classe média católica da cidade de Garanhuns/PE e com o privilégio de ter pais alfabetizados, dadas as precárias condições de acesso à educação da época, tive durante minha infância e adolescência, não por acaso, a primeira formação estudantil em um dos melhores colégios da cidade, o burguês Colégio Presbiteriano XV de Novembro, predominantemente branco e evangélico. O que foi fruto de um esforço descomunal do meu pai em fornecer, o que ele considerava, “a melhor educação da cidade”. Todas as mensalidades pesavam no orçamento, mas, como sempre, meu pai insistia em permanecer comigo por lá, mesmo não apresentando um boletim à altura dos seus esforços financeiros.

E foi no colégio que tive acesso aos principais discos de Rock durante a década de 1990, os quais ajudaram a forjar minhas escutas. Frequentar as casas dos colegas de sala de aula, que em sua maioria tinham boas condições financeiras, era também sinônimo de gravar fitas cassetes e alimentar-me no fantástico mundo paralelo de alguns discos daquele período, como o “Nevermind” do Nirvana e o “Chaos A.D.” do Sepultura. Começar a frequentar os bares da cidade, incluindo o bar da Nira, também me apresentou a outras novidades

fonográficas, entre as quais, o “Lar das Maravilhas” do Casa das Máquinas e o álbum preto do Metallica.

A música esteve presente em muitos momentos da minha formação enquanto adolescente em Garanhuns/PE. Fã inveterado de Raul Seixas, tinha orgulho em manter toda a discografia do roqueiro baiano nas acessíveis fitas cassetes Basf e, para melhorar a qualidade, ainda optava pelo modelo “*Chrome Extra*”. Um preciosismo à época.

Ao residir em Campina Grande/PB para cursar Jornalismo na Universidade do Estado da Paraíba (UEPB), troquei a ida a casa dos amigos pelas visitas periódicas as lojas de CD’s e departamentos dos grandes supermercados para ouvir nos mostruários as novidades do mercado fonográfico. Como não tinha acesso a MTV, TV a Cabo e muito menos a incipiente *internet* da década de 1990, essa foi a tática no sentido de Certeau (2008), encontrada para dialogar com a produção musical e não ficar restrito as poucas rádios FMs disponíveis na cidade.

Ao concluir a graduação trabalhei no caderno de cultura do jornal *Gazeta do Oeste* em Mossoró/RN. E assim, fui sendo permeado por parte das manifestações artísticas locais. As várias idas aos bares da cidade foi a forma encontrada para circular e conhecer as pessoas que “fazem a cena”, assim adotei o bar de Samuel, conhecido carinhosamente por Samuca, como o meu território e dos *rockers* de Mossoró/RN. O AcaraJazz tornou-se assim no início do século XXI meu lugar, meu aconchego. Unindo a boêmia etílica ao capital social acumulado no novo trabalho do jornal, fui convidado para fazer parte da organização do festival “ConSertão Rock” do amigo Paulo Procópio. O que foi uma singela contribuição para a “cena” da cidade, como diziam os nossos colegas de Rock e cerveja.

Com poucos anos de residência em Mossoró/RN (2001-2005) fui aprovado no concurso para professor do então recém-criado curso de Comunicação Social (Publicidade e Propaganda, Rádio e Tv e Jornalismo) da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte-UERN. Dada a trajetória pessoal e a íntima relação com a música, como também a especialização realizada no ano de 2004 em João Pessoa/PB em Jornalismo Cultural, iniciei minha vida acadêmica lecionando Estética e Cultura de Massa. Consequentemente falar de música ou do próprio fazer jornalístico cultural privilegiando as críticas musicais, minha então área de atuação, seria um caminho esperado a percorrer. E assim foi. Fui sendo forjado nesta atmosfera de encontro com o *Heavy Metal* e o Rock, os principais gêneros musicais de identificação encontrados por mim para canalizar as opressões, expressar-me e, principalmente, afugentar ao menos no meu inconsciente, o racismo que infelizmente vivia mesmo sem saber. Ao somar as atmosferas étnicas e de juízo de valor a uma vida pessoal e

profissional centrada em cidades interioranas da região Nordeste do Brasil, enxergava uma relação direta com o repensar os marcos euro/logocêntricos.

Garanhuns/PE, Caruaru/PE e Mossoró/RN tem suas vidas próprias, suas idiossincrasias e, portanto, nos surge de modo quase inevitável investigar suas conformações musicais e suas relações. Afinal, estudar cena musical¹ também é um convite para desbravar a urbe e, neste trabalho encontramos variantes que habitam este universo.

Por fim, podemos afirmar que o enredo desta tese é o resultado de alguns encontros transculturais, como por exemplo, as descrições vivenciadas por mim a partir da gestação do meu olhar interiorano. Um processo de um fã de *Heavy Metal* e, ao mesmo tempo, de um negro nascido em uma pequena cidade de Pernambuco que introjetou situações de exclusão e de patrulhamento com pouco acesso a bens culturais.

As outras camadas da configuração desta pesquisa provêm de dois campos. O primeiro passa-se logicamente pelo trabalho de campo, que me levou a ouvir trinta e seis interlocutores/as. Anotei e realizei observações sobre os movimentos internos dos bares descrevendo seus espaços e características, tentando paralelamente a tudo isso buscar uma leitura a partir da literatura e do suporte teórico. Um segundo momento compreende a fase da escrita. Para Strathern (2014) estamos compondo campos de complexidades, em que cada um deles, a escrita e o trabalho de campo, tem sua própria dinâmica ou trajetória. E o que isto significa? Significa que:

Ao mesmo tempo, as ideias e as narrativas que conferiam sentido à experiência de campo cotidiana têm de ser rearranjadas para fazer sentido no contexto dos argumentos e das análises dirigidos a outro público. Em vez de ser uma atividade derivada ou residual, como se pode pensar de um relatório ou reportagem, a escrita etnográfica cria um segundo campo (STRATHERN, 2014, p. 346).

Enfim, no momento da escrita criei os sujeitos, como afirmei anteriormente, e somos simultaneamente influenciados por eles. Este processo, não ficou restrito a uma ideia binária, vale salientar, surge através das nossas escolhas e responsabilidades que emergem no texto junto às nossas ênfases. A busca pelo equilíbrio entre as experiências vivenciadas no trabalho de campo e a escrita nos levou a outros caminhos. Posso citar, a título de ilustração, que a minha pretensão era disponibilizar uma arquitetura nesta investigação que não culminasse em divisões por capítulos entre o empírico e o teórico. Mas para a minha surpresa não foi assim

¹ Como iremos recorrer a este termo repetidamente, optamos neste trabalho em grafá-lo sem as aspas e sem as iniciais maiúsculas.

que o trabalho se configurou. Priorizamos um diálogo teórico no primeiro capítulo e buscamos este equilíbrio entre teoria e empiria nos dois capítulos seguintes. E, ao final, no quarto capítulo mergulhamos na experiência do trabalho de campo. A quantidade de material coletado e, até então, não explorado como gostaríamos nos levou a traçar esta rota na última parte da investigação. O desejo de descrever teoricamente a noção de cena musical (STRAW, 1991) e os pontos que nos inquietava fez surgir o primeiro capítulo como está disposto.

Dito isto, considero a cena musical fortemente calcada numa realidade local. Sem dualismo e sem exclusões. Ela é global, mas, também é local. Ela é local, mas, também é global. Estas pequenas inversões nas frases ultrapassam o efeito da noção da construção sintagmática, elas configuram-se como o cerne do nosso estudo. Relacionam-se com os pensamentos africanos e com o sul global por meio dos quais, busco romper pseudo-hierarquias.

Por esta perspectiva proponho entender melhor a noção postulada de cena musical e, principalmente, saber se poderia ou teria como utilizá-la para pensar as cidades interioranas nordestinas. Se a cena pode ser lida como mais um mediador entre a produção musical e o público que habita a órbita da escuta coletiva, os bares tornam-se uma espécie de materialização destas mediações. Por consequência visualizo os bares como recorte microsociológico do seu entorno e, desta forma, mesmo com um íntimo diálogo com a cultura originária de outros países, os bares investigados apresentam peculiaridades, singularidades e algumas similaridades. Este é o meu ponto de partida, referencial e baliza que aqui disponibilizo para desenvolver algumas ideias sobre os fenômenos da música em nossa sociedade e, a partir de então, investigar as cidades propostas neste estudo com o cuidado de não isolar o movimento que transita em torno das cenas.

Ainda no primeiro capítulo discuto teoricamente a noção de cena musical, principalmente a partir de Will Straw (1991). Porém, partimos de um diálogo com o sociólogo John Irwin (1970 [1997]; 1973; 1977) e o seu entendimento de cena que aplica a ideia de teatralização (GOFFMAN, 2011) para melhor compreender o fenômeno urbano do entretenimento coletivo. Realizo uma leitura crítica de alguns elementos que me incomodavam dada a centralidade das discussões e a aplicabilidade da noção, a partir disso, discorro também sobre a literatura de cena musical e algumas rotas de fugas geopolíticas possíveis da aplicabilidade da cena musical.

Por entender a territorialidade como categoria fundamental de análise de investigação acerca da noção de cena, dedico a segunda parte desta análise a refletir sobre a concepção do espaço físico, bem como, o espaço de poder simbólico dos bares investigados. No entanto, é

importante frisar que com a inclusão dos pensamentos decoloniais decorrente, entre outros, da nossa construção teórica a partir do caminho percorrido na investigação, o segundo capítulo perdeu sua centralidade e sua força mas deixou sedimentado o caminho para o capítulo seguinte. Desta forma, as negociações subjetivas presentes nas discussões do terceiro capítulo podem ser lidas a partir desta perspectiva, em que as (multi) territorialidades (HAESBAERT, 2014), englobam tanto a fluidez dos atores quanto os traços da urbanidade e a estrutura sociológica das cidades investigadas (Garanhuns/PE, Caruaru/PE e Mossoró/RN).

No terceiro capítulo trouxe à tona o pensar a decolonialidade (BERNADINO-COSTA e GROSFOGUEL, 2016; DUSSEL, 2005) para as cenas musicais no/do Brasil. Neste trecho dialogamos com os/as nossos/as interlocutores/as acerca de suas cosmovisões, privilegiando suas experiências enquanto sujeitos. Assim, mulheres amantes do Rock ou não, héteros e homoafetivos, negras e brancas são ouvidas, algumas questionam a cena local de Rock e outras apreciam-na. Enfim é neste trecho que abordo teoricamente o pós-colonialismo, bem como o já citado decolonialismo, dialogando com autores caros a estas correntes, tais como, Frantz Fanon (2008), Maldonado-Torres (2018) e Achille Mbembe (2014). A ideia é buscar um suporte para articular o nosso fazer e os nossos sujeitos sem partir de um dado modelo introjetado.

Entro ainda nesta discussão de forma mais aprofundada no quarto capítulo, apresentando um recorte mais próximo dos/as interlocutores/as. Nossa objetivo foi buscar através das entrevistas e de outros recortes, como acessos a grupos fechados de *Whatsapp*, compreender melhor o *ethos do headbanger*, sua relação com a alteridade daqueles e daquelas que frequentam estes bares de Metal, ao mesmo tempo em que busco uma ampliação da noção de cena ao implementar na epistemologia da noção uma perspectiva decolonial. Realizamos também análises das relações das cenas locais das três cidades com as respectivas políticas públicas culturais com maior longevidade, tais como as festividades juninas, no caso de Mossoró/RN e Caruaru/PE e, o Festival de Inverno de Garanhuns/PE.

Como o foco deste estudo transita em torno dos bares de metal em algumas cidades do interior do Nordeste do Brasil, partimos da hipótese de que nosso público se encontra num quadro volátil e de grande fluxo de perfis identitários, que me impede de pensar em categorias estanques. Essas foram as primeiras impressões, por exemplo, ao realizar as observações de campo. Quando um bar atua enquanto um nódulo da rede, ele é usualmente adotado como um lugar de encontro de quem gosta de Rock e Metal, porém, vale salientar que esse público não se restringe a um tipo determinado de público ou a um tipo de público que vá exclusivamente ouvir Rock e Metal. Em uma de nossas idas ao "All Black In Bar" - Garanhuns/PE, por

exemplo, cito o encontro de um casal homossexual de surdos frequentando o bar, transitando entre as mesas e trocando afetuosos carinhos sem ser importunado pelos demais. Algo que, *a priori*, poderia passar por banal e ordinário, porém, ao se tratar de um bar de Metal, com todos os seus signos de masculinidade e de virilidade que trivialmente repelem o devir feminino e homoafetivo, tal fato teria em muitas outras circunstâncias levado a uma situação em que o casal não fosse bem-vindo, sendo rechaçado. O casal e outros frequentadores do bar estavam ali por elementos que transcendem a manifestação musical. Os intensos e inúmeros perfis distintos de público a flutuarem nesses espaços fogem de alguns movimentos similares de bares de Metal em grandes cidades.

É essa função antiessencializante e sua capacidade solta de se pensar a ordenação social que permeia a concepção de cena musical como sendo uma de suas vantagens.

A desconfiança da noção de "cena" geralmente decorre do fato de que parece não isolar nenhuma agência política viável. De fato, as teorizações de "cena" raramente nomeiam qualquer coisa a que as cenas pudessem se opor. (O conceito pode ser contrário aos de "comunidade" ou "Subcultura", mas o fenômeno em si não tem inimigos.) Se a função do termo é simplesmente uma ação anti-essencializante, limitada à sua capacidade de afrouxar noções mais rígidas de ordenação social, a "cena" encontrará sua vantagem política apenas dentro dos argumentos que revelam a indeterminação da vida cênica urbana como um desafio às unidades fortificadas. Nesse sentido, um abraço de "cena" pode ser mais um evento na subsuperação contínua (se nunca total) de estudos culturais que trabalham nas contas estéticas do espaço urbano (STRAW, 2006, p. 9-10).

Para repensar o elemento político da cena musical, que alguns teóricos apontam como sendo uma de suas fragilidades conceituais, Straw (2006) sugere investigar e observar os elementos que nos indicam como se conformam as inconstâncias da vida urbana. São elas que nos incentivam a refletir sobre os "desafios às unidades fortificadas da sociedade". Por fim, nesse sentido, levando em consideração as relações existentes do local e suas conexões, enquanto abordo as cenas de Metal das cidades de Garanhuns/PE, Caruaru/PE e de Mossoró/RN, isso me leva, segundo Straw (2006), a examinar o papel das afinidades e interconexões com suas marcas e desdobramentos no decorrer do tempo, suas marcas e regulamentações de itinerários espaciais das pessoas e ideias (STRAW, 2006, p. 10). Em outras palavras, investigar as cenas musicais é um convite a percorrer as ruas da cidade, refazer caminhos e pensar sobre as rotas musicais que nos levam a ter aquela saída na sexta-feira à noite, por exemplo. Porém, isso não implica em afirmar que temos algo pronto e encaminhado para uma análise completa. Pelo contrário, é necessário, além de tudo, adequar a

teoria, repensar a estratégia metodológica e os métodos para cada situação específica e em cada local investigado.

Em entrevista concedida a Jeder Janotti, o pesquisador canadense reconhece algumas das dificuldades iniciais da noção de cena musical, porém, ao mesmo tempo, mais uma vez, ele traz à tona a força desse “significante flutuante” (STRAW, 2012) como ponto-chave.

Existe algo de má fé em minha definição inicial. Como alguns apontaram, eu estava preocupado tanto com o movimento e o desenvolvimento de circuitos de estilos quanto com as espécies de mundos em que as pessoas viviam sua relação com a música. Este último interesse se tornaria o foco dos estudos sobre cena, gerando bastantes trabalhos interessantes (aliás, boa parte dos quais de intelectuais brasileiros).

Eu hoje definiria cena como as esferas circunscritas de sociabilidade, criatividade e conexão que tomam forma em torno de certos tipos de objetos culturais no transcurso da vida social desses objetos.

Contudo, isto não resolve nada! (STRAW, 2012, p. 9).

Com leveza, Straw (2012) afirma nesta curta citação, três momentos distintos da noção de cena. Inicia reconhecendo onde se encontra uma das suas fragilidades conceituais, como, por exemplo, “o desenvolvimento de circuitos de estilos” e, por outro lado, suas potências, como investigar os “mundos em que as pessoas viviam sua relação com a música”; repensa a definição de cena incluindo elementos da Teoria Ator-Rede (TAR), a qual pode ser utilizada para compor a noção de cena e suas análises, em que certos objetos, no caso actantes a partir da TAR, têm papel preponderante nas redes de sociabilidade, criatividade e conexão; conclui com uma não-conclusão, por sinal, bem humorada: “isto não resolve nada!”.

Na tentativa de melhor encorpar tais discussões sobre a aplicabilidade da cena, temos, nessa mesma entrevista, outras importantes dicas de como proceder algumas análises e tentar evitar cair em armadilhas reducionistas, essencialistas, ou simplesmente uma etnografia do gosto pessoal. Ao repensar a noção de cena nos últimos 20 anos, Straw (2012, p.3) aponta para as duas principais vertentes a partir das quais se tomou corpo a noção de cena. A primeira disponibiliza a “cena” ao lado de outros termos da mesma família léxica, como “comunidade”, “subcultura”, “tribos” e outras mais. Todas, portanto, dentro do espectro de unidades sociais e culturais que podemos visualizar em suas respectivas manifestações com a presença da música. A outra é referente às práticas musicais e sua capacidade de articular um sentido de espaço: o elemento geográfico, como já abordamos. Dada essa premissa analítica, visualizo a presente pesquisa dentro de um escopo macro, onde podemos encadear os dois elementos: a cena como parte de uma unidade social/cultural, tendo a música como sua principal ligação, seja através de artefatos, atores, apresentações, objetos, meios de

comunicação etc; bem como a territorialidade voltada para o lugar enquanto prática social, manifestação e negociação de poder entre seus participantes.

Sendo assim, mapear os nódulos presentes na formação que dão circulação às ideias, aos objetos/actantes², às reproduções da música e ao percurso realizado pelos atores em seu itinerário espacial é um dos objetivos desta investigação. Para nós, investigadores da área da Comunicação, essa concentração de parte dos estudos no campo físico/virtual das manifestações musicais pode nos fornecer inúmeros materiais conceituais que não necessariamente requerem de nós aprofundamentos ou formações acadêmicas musicais.

Agora, a partir da perspectiva do olhar investigativo, há outros dois pontos que merecem destaque ao nos referirmos as aplicabilidades da noção de cena. Straw (2012, p. 5) põe à mesa dois procedimentos fundamentais: a) iniciar por uma des-subjetivação da análise; b) proceder à análise por comparação. Assim posto, apresento um breve roteiro para o pontapé investigativo: inicio a partir do que as pessoas fazem, tendo como guia o gênero *Heavy Metal* e suas sociabilidades em torno das reproduções mecânicas de música através do *Youtube*, nos respectivos bares escolhidos. Tomo essa fruição estética da música do Metal a partir dos meios tecnológicos da comunicação e, principalmente, da *internet* enquanto nossa "categoria de evento".

Como há uma flexibilidade metodológica inerente à noção de cena musical (STRAW, 1991; 2001; 2006 e 2012), utilizo nesta pesquisa estratégias metodológicas distintas a partir de cada cidade, pois as mesmas nos apresentam realidades em que alguns pontos convergem e outros não. Como exemplo, cito a cidade de Mossoró/RN, onde há uma intensa rede interconectada através de aplicativos, como o *Whatsapp* e páginas do *Facebook* do Valhalla e de bandas. Após solicitação fui incluso no grupo do *Whatsapp* "Metal Mossoró"³ e, por um ano, acompanhamos entre milhares de postagens acumuladas em poucos dias, algumas discussões, também realizei registros ilustrativos dentro das discussões aqui apresentadas. Por outro lado, nem Garanhuns/PE nem Caruaru/PE apresentaram um grupo de *Whatsapp* tão atuante quanto o "Metal Mossoró", sequer consegui localizar a sua possível existência.

Para contornar as diferenças de perfil das cidades, busco realizar duas ações iniciais: 1) visitas regulares aos três bares; 2) e, paralelamente a esta ação, realizo o nosso segundo passo da pesquisa, agendando entrevistas semiestruturadas com os respectivos perfis que dialogam

² Aqui utilizamos o termo "actante" provindo de Latour (2015) e a Teoria Ator-Rede, porém, vale salientar, que não utilizaremos neste trabalho o seu ferramental metodológico. O termo actante - como bem descreve seu significado - nos remete a qualquer elemento que entra no ato da comunicação como participante ou como agente, seja ele objeto ou humano.

³ No dia 30 de agosto de 2018 o grupo "Metal Mossoró" contabilizava 245 integrantes, destes 53 tem o DDD de 19 Estados Brasileiros diferentes, já os demais têm DDD do Rio Grande do Norte.

com cada cidade. Detalhando melhor, tenho primeiramente os bares Valhalla⁴ (Mossoró/RN) e o All Black In (Garanhuns/PE), os que mais frequentei entre os três, principalmente o Valhalla por ser sediado na mesma cidade em que resido há alguns anos. Isso facilitou, logicamente, a minha ida ao menos uma vez ao mês entre os anos de 2015 e 2016 ao Valhalla, acompanhando a movimentação e/ou apenas confraternizando com amigos/as. Incremento este número ao retornar a Mossoró, após o período de intercâmbio na Universidade do Porto no final de 2017 e nos primeiros meses de 2018, quando semanalmente estava no Bar. Já no All Black In, a minha participação observante ocorreu principalmente entre os meses de janeiro a maio de 2018. Esse tempo foi impulsionado pela facilidade de residência na cidade em que nasci, onde ainda mantenho familiares. O Metal Beer foi o que mais encontrei dificuldades, seja de locomoção, seja também com contatos para realizar as entrevistas. Como não tinha ligação afetiva e nem histórica com a cidade meu ponto de partida foi apenas um amigo de longas datas do meu irmão, residente na cidade. A partir daí, fui tentando tecer a rede de contatos e, dessa forma, realizei boa parte das conversas com nossos interlocutores. Vale salientar que, mesmo assim, ainda ouvi inúmeras negativas de encontros, furos e senti muitos distanciamentos, muitos dos quais alegando falta de tempo. Tais barreiras aparentam ser mais explícitas pelo distanciamento com os/as interlocutores, porém, levanto a hipótese de que boa parte do público contactado possa integrar um perfil comumente visto na cidade. Ou seja, ao invés do perfil “*headbanger*” ou de interlocutores/as com uma maior flexibilização no horário, como professores universitários, estudantes e músicos por exemplo, os quais localizamos com mais incidência em Mossoró e em Garanhuns, temos, em Caruaru, um perfil de frequentadores bem diversificado e inserido também na realidade local: mais trabalhadores e funcionários do comércio local. O segundo tópico estratégico da nossa metodologia nos levou, por exemplo, a entrevistar um maior número de mulheres em Mossoró, exatamente por ter sido a cidade em que houve relatos de machismo no Valhalla e na cena local e onde as mulheres aparentemente apresentavam um papel, na maioria das vezes, de enfrentamento ao protagonismo masculino. Em outras palavras, posso afirmar que a busca foi entrevistar o perfil mais próximo das pessoas que iam surgindo aos poucos, durante a investigação. Portanto, se há mulheres, pessoas trans, lésbicas, *headbangers*, gays e até quem não gosta de Rock ou qualquer outro perfil, é porque a sua voz ecoou em algum momento ou em vários,

⁴ O nome do bar foi escolhido a partir da música “*Gates of Valhalla*”, o qual conecta-se com a mitologia nórdica. Toninho, proprietário do bar detalha: “Adotei o nome Valhalla porque gosto muito de uma banda chamada Manowar. Quando abri o ‘Valhalla Rock Bar’, na verdade gostaria que o nome fosse ‘*Gates of Valhalla*’, mas depois pensei melhor e resumi a ‘Valhalla’. Como as pessoas iriam dizer que gostariam de tomar uma cerveja no ‘*Gates of Valhalla*’ (risos)?” (Entrevista realizada em janeiro de 2016).

com outros/as interlocutores/as nesta investigação. E assim começaram a surgir durante a pesquisa.

Para a composição das estratégias metodológicas desta pesquisa utilizei algumas frentes. Uma delas foi realizada junto aos interlocutores, por meio da qual tentamos inicialmente implementar uma pesquisa social interpretativa (ROSENTHAL, 2014), que busca realizar de forma aprofundada uma imersão na narrativa do interlocutor. Sendo assim, nos nossos encontros com os/as interlocutores/as⁵ desenvolvo entrevistas em que mesclam elementos presentes na pesquisa biográfica com a entrevista semiestruturada.

Com inspiração na pesquisa biográfica, tomei como ponto de partida, a busca por referenciais históricos de cada interlocutor. Dessa forma, o pontapé sempre foi a infância/adolescência de cada um, priorizando nas conversas o universo musical, ambiente familiar, realidade social e econômica, autorreconhecimento étnico e sexual. Tal estratégia foi posta em prática com o intuito de compreender parte do caminho percorrido pelos interlocutores até chegar, cronologicamente, ao momento dos bares investigados. Ou seja, queria entender como e o quanto a música estava presente em suas vidas. Em alguns casos, localizei situações em que a música pautava toda a vida social e profissional, por outro lado, há casos em que a música existia de forma casual e muito eventual. Essa estratégia também ajudou a me aproximar cada vez mais dos interlocutores. A fala de cada um foi a pauta da narrativa. Pontuava algumas questões no intuito de enriquecer o material dado ou de apenas nortear a conversa, nesse ponto é que a entrevista semiestruturada atuou. Tomo o interlocutor como referência e apenas conduzo em tom, às vezes confessional e íntimo, alguns comentários, com o intuito de nos aproximar e propiciar uma atmosfera mais aberta.

Uma outra estratégia adotada foi a observação participante, juntamente a alguns registros fotográficos. Por apresentar-me esteticamente dentro do *ethos* comumente localizado nos espaços investigados, consegui transitar com certa facilidade e, ao mesmo tempo, conquistar a confiança de alguns interlocutores. Isso era mais notório, ao entrar em contato com músicos, cantoras, boêmios, produtores culturais etc. Assim, consegui, por exemplo, ouvir relatos inesperados em situações inusitadas. Nessa perspectiva, tive dificuldade apenas na cidade de Caruaru/PE e com o Metal Beer. Inicialmente, minha intenção era ter a cidade de Campina Grande/PB como parte integrante da pesquisa, por ter morado nesta durante quatro anos (1997/2001), enquanto realizei o curso de Jornalismo na Universidade do Estado da Paraíba (UEPB). Consequentemente, essa vivência também poderia facilitar o meu trânsito, porém, não localizei um bar com o perfil buscado nesta investigação; sendo assim, a cidade de

⁵ Todos os diálogos onde há a exposição dos respectivos nomes foram devidamente gravados e autorizados.

Caruaru foi inclusa. Um dos motivos, logicamente, encontra-se no meu natural distanciamento com a cidade, pois, se Garanhuns/PE é a cidade em que nasci e vivi boa parte da adolescência e Mossoró/RN é a cidade em que fixei residência há 18 anos, em Caruaru/PE, o único enlace com a cidade é o fato de ser o lugar onde meu irmão reside, nada mais.

Dada essa configuração, como sou natural da cidade de Garanhuns/PE, ouvia, durante a década de 1980 e 1990 - ao estudar no burguês Colégio (então Evangélico, hoje Presbiteriano) XV de Novembro -, um mantra em que sucesso profissional e pessoal era viver na cidade de Recife. Porém, estimulado por dois professores Izabel e Zé Roberto, optei em realizar o então vestibular para a cidade de Campina Grande/PB, visualizei melhores condições de se viver, dados os restritos acessos a dinheiro e logicamente mais possibilidades de aprovação, diante do fato de a concorrência ser inferior à capital pernambucana. Por essa rota - Garanhuns/PE, Campina Grande/PA e Mossoró/RN, caminhei e tracei em meus 40 anos de vida, parte do que disponho nesta pesquisa. Ou seja, aqui há a visão de um latino-americano-interiorano e negro.

Do ponto de vista teórico, posso tentar resumir esta pesquisa com o seguinte objetivo: Articular o conceito de cena musical enquanto operacionalizador metodológico de investigação. Isto é, busco ampliar as possibilidades de análises, principalmente ao potencializar determinadas conceituações e aplicá-las enquanto uma “constelação de conceitos”. Mesmo ao utilizar uma conceituação derivada do pensamento da geografia - através de Haesbaert (2014) -, procuro atender aos fenômenos socioculturais, ao observar as multiplicidades e suas diversas temporalidades do espaço que influem e são influenciadas pelos atores.

Por essa via, o enredo epistemológico de investigação transita entre as conceitualizações e o entrelaçamento de algumas noções. Assim sendo, a constelação de conceitos é formada pela noção de cena e de gênero musical, pois partimos do pressuposto de que a concepção de cena musical não implica obliterar tais noções. Já os conceitos sobre decolonialidade (abordado no 3º capítulo) e de (multi) territorialidade propiciam pensar numa tessitura urbana e social em que emana uma transculturalidade de suma importância para articular ideias globais com os aspectos locais, fornecendo-nos uma perspectiva múltipla para se visualizarem os infindáveis perfis distintos dos atores, sem hierarquizações cosmopolizantes.

Por último, gostaria de tecer alguns comentários que nortearam o desenvolvimento deste trabalho envolvendo a noção de cena. Entre os quais, aponto a existência de alguns elementos nos estudos de cena que me causam certos incômodos. O principal deles é a

centralidade, em boa parte dos estudos das discussões em grandes cidades globais, transmite-se a sensação de “algo a ser seguido” ou de um “modelo ideal” para que se possa enxergar a partir dos próprios atores⁶ e de inúmeros investigadores e acadêmicos, o título de cena musical. Transmite-se assim, a ideia de uma espécie de arcabouço subjetivo de estrutura e de infraestrutura mínima para visualizar o fenômeno enquanto tal. Enfim, será que estamos intelectualmente rompendo algumas barreiras buscando analisar aspectos curiosos e distintos de fenômenos sociais em torno da música e exercitando o nosso olhar crítico, ou, “apenas” replicando casos de sucesso que foram consolidados nas grandes cidades mundiais? Será que a noção de cena musical, tal como foi pensada inicialmente por Will Straw (1991), com toda a sua flexibilidade e seu significante flutuante, não nos possibilita pensar sem “replicar” ou investigar “a partir de” uma ideia dada como *a priori*? O Valhalla em Mossoró/RN, o Metal Beer em Caruaru/PE e o All Black In⁷ em Garanhuns/PE podem nos ajudar a enfrentar estes questionamentos.

⁶ Adotamos neste trabalho o substantivo “ator” para nos referirmos a todo o público transitório ou não, formado principalmente pelos espectadores de shows, músicos, produtores, técnicos (de som, iluminação, acústica), críticos, jornalistas e proprietários de negócios que dependem (in) diretamente das atividades em torno da música. Em outras palavras, refere-se também a toda aquela pessoa que “atua” na cena. Neste sentido, visualizamos tal como foi apontado por Irwin (1997 [1970], 1973, 1977), a “atuação” ou a “encenação” em ajudar a compor a cena como um dos significados do substantivo “ator”. Na ausência de um substantivo comum de dois gêneros que tente dizer o que pretendemos exemplificar, utilizaremos a palavra “ator” englobando todos os gêneros. Vale salientar que neste trabalho não há qualquer conexão metodológico/epistemológico com o “ator” da Teoria Ator-Rede.

⁷ Mesmo ciente da origem estrangeira das nomenclaturas dos três bares investigados (Valhalla, All Black In e o Metal Beer), optamos neste trabalho em não grifá-las em itálico. A predileção em não destacá-las deve-se ao fato de termos mesclas de origem e de apropriações. Valhalla, por exemplo, está incorporado ao português brasileiro (vide link), porém com apenas uma letra “L”, diferente do nome oficial do bar com duas letras “L”. O mesmo ocorre com o nome Metal Beer, em que a palavra “Metal” existe com a mesma grafia tanto em português quanto em inglês. Assim, por uma uniformidade textual, optamos em não grifá-las. «<https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/valhala/>»

2 CENAS MUSICAIS

2.1 “Eu devia estar alegre e satisfeito por morar em Ipanema”⁸ - A urbanização e a ideia de cena

Cena musical é uma noção trabalhada por inúmeros pesquisadores, inclusive brasileiros, como detalharemos no próximo tópico, sendo teorizada inicialmente pelo investigador canadense Will Straw, durante a década de 90, no século XX. Porém, antes de discutirmos as suas ideias e consequentemente suas potencialidades e fragilidades, bem como algumas críticas, observamos que a ideia de "cena", não a de "cena musical", mas a primeira teorização do que poderia vir a ser uma cena, foi trabalhada pelo pesquisador John Irwin, durante a década de 70, no século passado. Sendo assim, sugerimos realizar uma breve digressão cronológica para melhor compreendermos e localizarmos a ideia de cena. Dessa forma, acredito que esse movimento pode nos ajudar a repensar algumas pesquisas na atualidade, as quais utilizam-se da noção de cena musical como referencial. Visualizamos que a concepção de cena de Irwin apresenta algumas pistas para melhor investigarmos, dentre outras, a cena musical no interior do Nordeste, tal como a propomos.

Um dos primeiros textos do autor que se refere à ideia de "cena" é o publicado em 1973, o qual, sob a presença epistemológica da Escola de Chicago, busca combinar elementos da recente explosão urbana norte-americana pós II Guerra Mundial com conceitos teóricos, tudo isso unido ao trabalho de campo etnográfico. Desse esforço, surge o *Surfing: The natural history of an Urban Scene*, um ensaio sobre os praticantes de surfe do sul do Estado da Califórnia, região em que John Irwin sugere a existência de mais de 500 praticantes do esporte e mais de sete clubes de surfistas.

A partir deste ponto, John Irwin realiza um trabalho etnográfico no que ele considera uma história com especial interesse sociológico, por se apresentar enquanto um protótipo de uma série de movimentos coletivos, o qual tem rapidamente influenciado os jovens norte-americanos no pós-Guerra. Para o autor, estamos então diante da produção de um modelo, que o mesmo o denomina de "cena", a qual torna-se fundamental para compreendermos esse importante fenômeno contemporâneo (IRWIN, 1973, p. 132).

Resumidamente, o conceito de "cena" refere-se a uma configuração de padrões de comportamento que é bem conhecida por um grupo de atores. Anteriormente, em seu principal uso popular, como na frase "fazer a cena",

⁸ Trecho da música “Ouro de Tolo” composta e interpretada por Raul Seixas no álbum “Krig-ha Bandolo!” lançado em 1973.

referia-se ao comportamento contínuo de alguma coletividade em um determinado local e tempo. A cena foi onde foi a "ação", (Goffman, 1967). Atualmente, perdeu suas dimensões temporais e locacionais definidas e refere-se a um conjunto de padrões seguidos por alguma coletividade de atores em vários momentos e locais em suas rotinas cotidianas. Na versão folclórica atual, que nos interessa aqui, a cena varia de um conjunto de padrões em torno de um componente em particular, para um estilo de vida total que abrange a maioria das facetas da vida dos atores (IRWIN, 1973, p. 132)⁹.

Esse primeiro parágrafo conceitual abre-nos a oportunidade de discutirmos alguns pontos localizados em algumas investigações atuais sobre "cena musical". Destaco, aqui, a presença de alguns termos, tais como "atores" e "fazer a cena" e, principalmente, em nossa perspectiva, as presenças das palavras "local" e "tempo". O interessante é que, neste trabalho, datado de 1973, bem antes da explosão da Internet como meio civil de comunicação, John Irwin já põe em xeque a temporalidade e os elementos locacionais na rotina das cidades. Ele observa o fenômeno da urbanização como catalisador da fluidez do trânsito humano e do aumento do fluxo comunicacional e, ao mesmo tempo, já conceitua a cena - a partir do grupo de surfistas - como um "conjunto de padrões seguidos por alguma coletividade de atores em vários momentos e locais".

Se ampliarmos tal concepção para o campo da música, por exemplo, podemos visualizar inúmeros movimentos que se enquadrariam nessa perspectiva, desde aquele ouvinte ocasional de um determinado gênero musical àquele que vive intensamente a cena a ponto de orientar e organizar em várias esferas a própria vida em torno dessa mesma cena. Para a nossa investigação, faz-se necessário reforçar o preceito aqui exposto por Irwin (1973) das variações comportamentais dos atores nas cenas, pois, em muitos estudos e para um entendimento macro da composição de algumas cenas musicais, pressupõe-se a presença majoritariamente de fãs e ouvintes dedicados e com uma profunda interação com o gênero musical, uma visão romantizada e vista por muitos atores e pesquisadores como "ideal" para conceber a noção de cena musical. Compartilho do ponto de vista de que a composição dos atores na cena varia entre alguns pólos, incluindo suas graduações infidáveis de possibilidades. Sendo assim, nessa variação, há aquele ator com "um conjunto de padrões em torno de um componente em particular" (*ibid.*), como, por exemplo, o hábito de ir a um determinado

⁹ "Briefly, the concept of the 'scene' refers to a configuration of behavior patterns which is well known to a group of actors. Formerly, in its major folk usage, as in the phrase, 'make the scene', it referred to the ongoing behavior of some collectivity at a particular location and time. The scene was where the 'action'; was (Goffman, 1967). Presently, it has lost its definite temporal and locational dimensions and refers to a set of patterns followed by some collectivity of actors at various times and locations in their day-to-day routines. In the current folk version, which will concern us here, the scene varies from a set of patterns surrounding a particular component, to a total life style which embraces most facets of the actors' lives".

espaço para fruir daquele gênero musical sem necessariamente ser um ouvinte dedicado; como também há aquele pontuado por Irwin com “um estilo de vida total que a abrange a maioria das facetas da vida dos atores” (ibid).

Seguindo esse raciocínio, se temos as imagens metaforizadas do teatro presentes no conceito de cena de John Irwin (1973, 1977) como também na noção musical de Will Straw (1991, 2001, 2012), a partir da qual deparamo-nos com termos como “fazer a cena”, a própria palavra “cena” (a qual nos remete consequentemente a “cenário”, “teatralizar” e “atores”), temos também, a partir da nossa proposta, uma ampliação do público dessa “teatralização” presente na noção de cena musical.

Como no teatro há, não necessariamente, a presença e atuação de uma gama de pessoas para que seja possível sua encenação, a qual inclui profissionais diretos e indiretos das artes cênicas (técnicos de som/sonoplastia, técnicos de iluminação, contra-regra, figurinista, cenógrafo, coreógrafo, atrizes e atores, roteirista e direção), também há a possibilidade de contar com a presença de profissionais de outras áreas, como: assessoria de imprensa/comunicação, fotógrafos/cinegrafista, design (para compor peças de divulgação, bilheteria), fisioterapeutas e preparadores físicos (a depender da complexidade da proposta) e por último, porém, não menos importante, o público. Enfim, dito isso, podemos detectar a multiplicidade de profissionais para a realização de uma peça de teatro e, ao mesmo tempo, visualizamos uma infinidade de tipos distintos e de especialidade em cada perfil. Citamos aqui, por exemplo, o quanto pode variar o grau de inserção no mundo do teatro por parte do público, desde o ocasional e principiante no teatro àquele expert e crítico teatral. Todos, sem exceção, integram o público. De modo análogo, podemos afirmar que a composição da cena musical segue uma lógica similar. Ela é múltipla e pressupõe uma infinidade de atores e, consequentemente, escutas diferenciadas.

Dado esse raciocínio, as escutas diferenciadas ajudam a compor essa tessitura múltipla dos atores da cena musical. Se podemos ter um ouvinte ocasional, como também um extremamente dedicado a um certo gênero musical na cena, o mesmo se aplica à lógica apontada por John Irwin. Um outro exemplo de uma vida mais, digamos, intensa dentro dessa lógica da cena é o relato de um jovem hippie que, ao ser desligado do serviço militar, decide retornar para a Califórnia e vivenciar a cena local, ou seja, envolver-se com inúmeros temas caros ao movimento hippie, tais como o misticismo, as drogas e uma vida comunal (IRWIN, 1973, p. 132-33)¹⁰.

¹⁰ "They are speaking here of a set of patterns related to a major component in the lives of the contemporary youth. In other uses, such as a news story about a young hippy, who, after being given a general discharge from

O termo "conjunto de padrões" também é enfatizado pelo autor como principal componente ao se referir e caracterizar a vida contemporânea dos jovens em vários momentos e em diversos locais no seu cotidiano. Esse "conjunto de padrões" pode ser observado enquanto um protocolo subjetivo de comportamento dentro de determinado grupo de jovens, como o de surfistas, por exemplo, e pode atualmente também ser lido através dos códigos transmitidos através de alguns meios comunicação e acesso a bens culturais, os quais nos apresentam alguns elementos de negociação com a cultura local de comunicabilidade e de sociabilidade. Nos dois exemplos, o elemento comunicacional tem destaque; no primeiro - no caso da comunidade de surfistas -, apresenta-se subjetivamente e entre os seus membros, criando regras internas de aceitação, circulação e influência, por um lado, e de negação, restrição e de status, por outro; já no segundo - ou seja, a partir dos meios de comunicação -, apresenta-se como um vetor para a criação e evolução dos protocolos que poderão ser seguidos/adoptados pela comunidade conforme aceitabilidade, negociações internas e códigos culturais. Tudo isso num movimento contínuo de retroalimentação.

Há um outro trabalho do mesmo autor, este datado de 1970, três anos anteriores à publicação de *Surfing: The natural history of an Urban Scene*, em que há os primeiros movimentos teóricos para se entender a urbanização e as mudanças comunicacionais e de fluxos da sociedade urbana pós-guerra. Com o título “*Notes on the status of the concept subculture*”, John Irwin (1997 [1970]) busca compreender alguns agrupamentos urbanos a partir do conceito de subcultura, reconhecendo, no entanto, que o termo não atende às mobilidades humanas e, consequentemente, não havia mais razão de existir, em alguns agrupamentos, um pseudo hermetismo identitário. Irwin (1997 [1970]) reconhece o crescimento de um “pluralismo subcultural” dentro de um “sistema coeso” onde os atores são vistos como “outsiders”, ou seja, encontram-se às margens da sociedade, porém, ao mesmo tempo e cada vez mais, percebem-se conectados uns aos outros, pondo em prática, dessa forma, uma conscientização de suas performances em vários níveis, cenas e possibilidades. Sendo assim, esse conceito busca visualizar a cena dentro de um sistema social mais complexo em que o autor enquadra-o como se a vida estivesse se tornando cada vez mais como um teatro, cada vez mais performada e, consequentemente, teatralizada (IRWIN, 1997 [1970], p. 69)¹¹.

the army, 'had come back to California to join up with The Scene and dabble in mysticism, drugs, and communal living'"

¹¹ Trecho interpretado do parágrafo: "I would like to suggest that with the growing recognition of subcultural pluralism, the increase in subcultural relativism and the emergence of cultural categories as explicit action categories and as a cohesive system, more persons are finding themselves marginal. They are increasingly 'on'.

Um outro interessante trabalho em que reverbera esta noção inicial (IRWIN, 1997 [1970]) é o dos pesquisadores eslovenos Miha Kozorog e Dragan Stanojevic (2013), em que buscam reconceitualizar a noção de cena a partir dos autores John Irwin, Barry Shank, Will Straw e Keith Kahn-Harris. Ao abordar a teatralização a partir de Irwin (1997 [1970]), Kozorog e Stanojevic (2013, p. 356-7) apontam a conceitualização de cena como um reflexo metafórico do ator, ao atuar. Ou seja, ele assume papéis para desempenhar e, mais tarde, também deixa o palco - possivelmente para se juntar a outro/outra ator/cena. Visualizamos esse movimento em um diálogo com a mesma reivindicação de pluralismo de Irwin e, ao mesmo tempo, faz-nos repensar o quanto a cena também é fluida e não é desconectada do seu entorno. Os autores continuam discorrendo sobre a teatralização, propiciando-nos a metáfora enquanto um modulador cognitivo, em que se representa metaforicamente um indivíduo e o seu poder de escolher entre vários estilos de vida disponíveis, pondo em cena a sua atuação. Em outras palavras, o indivíduo, nomeado de ator por Irwin (1997 [1970]), é estimulado pelos pares a transitar em várias cenas, as quais estão definidas em locais e temporalidades distintas e que não necessariamente significam que são as suas próprias cenas.

Para melhor compreender os principais termos da ideia de cena, tais como o operador cognitivo "ator" e, consequentemente, as suas derivações "papel/performance/atuação", "teatro", "sentido/significante", como também identificar alguns elementos de sociabilidade, tais como "protocolos de comportamento", "comunicação", "negociação", "interação" e o elemento geográfico de "localização" , destacamos abaixo os cinco tópicos de John Irwin (1973) em que se busca teorizar a noção de cena a partir do surfe californiano.

(1) Referindo-se agora a Cena - isto é, ao gênero dominante - a característica distintiva mais importante é que ela é explicitamente reconhecida como um estilo de vida por um grande grupo de pessoas. Isso a distingue de outros conceitos sociológicos muito semelhantes, como "subcultura" e "sistema de comportamento", que podem ser entidades reconhecidas apenas por cientistas sociais. 2) A participação na maioria das cenas, e certamente na Cena, é voluntária. Isto é fortemente sugerido na metáfora e aponta para uma dimensão importante no fenômeno coletivo. As pessoas, ao passarem a reconhecer cenas e participar de cenas, pelo uso da metáfora, indicam que podem participar voluntariamente. (3) A cena é um sistema não-instrumental. Embora os participantes possam participar de empreendimentos coletivos orientados a objetivos, os membros da cena podem interagir de forma ordenada porque compartilham um conjunto de significados e entendimentos, interesses, e não porque precisam cooperar para atingir algum objetivo. A fonte de coesão, então, é o mundo de significado compartilhado ou os padrões compartilhados da cena e não a

realização de metas e outros problemas do sistema social. (4) Compromisso com cenas e especialmente a Cena é altamente variável. Para alguns, é um modo de vida permanente; para outros, é uma moda passageira. (5) A cena fornece aos seus membros uma identidade importante. Pessoas que surfam pensam em si mesmas e são referidas como surfistas. Essa identidade não se refere à sua posição em algum sistema social como um papel ocupacional ou familiar, mas a uma categoria no mundo do significado, o sistema de crenças e valores do surf¹² (IRWIN, 1973, p. 133).

Essa conceitualização inicial fornece-nos alguns caminhos adotados por outros teóricos quando da referência à cena musical. Dentre eles, podemos extrair algumas palavras-chaves, respectivamente: 1) no primeiro tópico, observamos o "estilo de vida" da cena e a sua distinção do termo sociológico de "subcultura"; 2) a metáfora teatral do termo "cena" e seu voluntarismo; 3) um sistema não-instrumental no qual se compartilha um conjunto de significados, algo como "protocolos subjetivos"; 4) compromisso com a cena, ilustrando de forma didática o quanto é fluida, diversa, ampla e complexa a participação dos atores na cena; 5) a "identidade" enquanto sistema de crenças e valores.

Como podemos observar, a noção de cena cunhada por Irwin (1973) é ampla, aberta e múltipla. Não há, a priori, elementos que você possa enquadrar ou excluir daquela configuração/cidade/bar, mesmo atendendo a esses, digamos, pré-requisitos. O mesmo caráter ampliado, porém melhor detalhado, podemos observar em uma das definições - após algumas autorevisões - de Will Straw (2006) sobre cena musical, na qual ele pontua: 1) a reunião recorrente de pessoas em um mesmo local; 2) a movimentação destas pessoas entre outros espaços similares; 3) as ruas onde estes movimentos tomam forma; 4) todos os lugares em que se desenvolvem as atividades em torno de uma preferência cultural específica; 5) fenômeno disperso geograficamente desse mesmo movimento, onde há exemplos de preferências locais; 6) atividades microeconômica em rede incluindo sociabilidade e conectando a cena à cidade (STRAW, 2006, p. 6).

¹² "(1) Referring now to The Scene—that is, to the dominant genre—the most important distinguishing feature is that it is explicitly recognized as a life style by a large group of people. This distinguishes it from other very similar sociological concepts such as "subculture" and "behavior system" which may be entities recognized only by social scientists. 2) Participation in most scenes, and certainly The Scene, is voluntary. This is strongly suggested in the metaphor and points to an important dimension in the collective phenomenon. People as they have come to recognize scenes and participate in scenes, by their use of the metaphor, indicate that they can participate voluntarily. (3) The scene is a non-instrumental system. Though participants may join into collective goal oriented enterprises, the scene members can and do interact together in an orderly fashion because they share a set of meanings, and understandings, interests, and not because they have to cooperate to attain some goal. The source of cohesion, then, is the shared meaning world or shared patterns of the scene and not goal attainment and other attendant social system problems. (4) Commitment to scenes and especially The Scene is highly variable. For some, it is a permanent way of life; for others, it is a passing fad. (5) The scene supplies its members with an important identity. Persons who surf think of themselves and are referred to as surfers. This identity does not refer to their position in some social system such as an occupational or family role, but to a category in the meaning world, the system of beliefs and values of surfing."

Na definição de Straw (2006), os elementos geográficos vêm à tona em todos os seus seis tópicos, numa aparente evolução da ideia de cena de Irwin (1997 [1970]; 1973; 1977), a partir da qual o sociólogo canadense (tal como Will Straw) já apresentava reflexões em torno das mudanças urbanas e da volatilidade dos seus transeuntes. Para reforçar esse elemento excludente em que se tornou a noção de cena, tomemos, como exemplo, o texto de Felipe Trotta (2013). Ao comentar sobre o entendimento de cena de Straw (2006), Trotta afirma: "a partir dessa definição, é difícil pensar em práticas musicais que não poderiam, a princípio, serem associadas à noção de cena. Porém, a força que brota da amplitude do vocábulo é também sua principal fragilidade" (TROTTA, 2013, p. 60).

Enfim, como gostaríamos de enfatizar, a aplicabilidade teórica da noção de cena não dialoga, naturalmente, com as primeiras concepções do termo. Em muitas pesquisas, ela atende somente a algumas manifestações musicais, fornecendo, por assim dizer, um pressuposto moldado e fechado do que pode ser inclusivo.

Como a ideia inicial de Irwin (1997 [1970]) decorre de um agrupamento juvenil localizado nas bordas da sociedade – tal como os surfistas – e, ao mesmo tempo, em suas investigações, há a presença epistemológica da escola da Escola de Chicago, temos uma leitura sociológica basilar para os estudos subsequentes, bem como para as discussões em torno de "Cena Musical", principalmente, a partir de Will Straw (1991). Como veremos no tópico seguinte, Straw trabalhou a noção de cena a partir de um "sistema de articulação", onde há uma intensa presença midiática na proliferação, audiência e consumo de determinados gêneros musicais, principalmente os originários dos países euro-norte-americanos. Um outro elemento é a ideia de urbanidade, presente nas primeiras discussões de cena, mas que, no entanto, transformou-se, em muitos estudos, em um sinônimo de grandes cidades e megalópoles. Um duplo movimento excludente que não permite localizar inicialmente outras "cenas", como as que tenham o não anglofonismo em seu gênero musical e/ou sejam localizadas em cidades/regiões ditas "periféricas". O anglofonismo na cena musical – a partir da ideia inicial de Straw (1991; 2006) e aplicado por inúmeros pesquisadores – tornou-se praticamente sinônimo daquele *outsider* localizado nos grupos de surfistas de Irwin (1973), porém, com o verniz de "alternativo" e/ou de "cool" voltado para manifestações de gênero musical fora do grande circuito de comunicação, observação também pontuada pelo pesquisador Trotta (2013), como no exemplo a seguir:

Não é necessário fazer uma lista muito exaustiva para identificar a conexão estreita entre as práticas musicais que se adequam mais facilmente ao termo

"cena" e a utilização do inglês. É o *rock* alternativo, o *jazz* de New Orleans ou os estilos ancorados em cidades mencionadas por Straw ao analisar a *dance music*: "Detroit 'techno' music, Miami 'bass' styles, Los Angeles 'swingbeat', etc." (1991, p. 381). Em sua pesquisa sobre música eletrônica no Brasil, Simone Sá menciona as variantes de estilo que compõem a (s) "cena (s)": "o *electro*, o *disco-punk*, o *minimal*, o *retro-rock*, o *new wave*, numa lista classificatória infindável, que se multiplica a cada dia a partir de desdobramentos e fusões e misturas dos subgêneros mais consolidados da eletrônica tais como o *house*, o *techno*, o *drum & bass* e o *garage* e o *trance*" (SÁ, 2011, p. 154) (TROTTA, 2013, p. 65, todos os grifos são do autor).

No próximo tópico desta pesquisa, detalharemos a relação da concepção de cena musical com o *rock*¹³ alternativo, a partir de Will Straw (1991), onde há o claro predomínio do gênero musical de origem de países localizados na região euro-norte-americana, e logicamente, de língua inglesa. Porém, vale destacar aqui o comentário do pesquisador brasileiro, que também associa a relação do idioma anglo-saxão como um dos principais vetores para os países não-anglófonos enquanto status de cosmopolitismo. "É como se (...) o inglês assumisse o monopólio do cosmopolitismo, colocando em posições hierarquicamente vantajosas as práticas culturais que empregam a língua universal" (TROTTA, 2013, p. 66). Nessa perspectiva, o cosmopolitismo se faz presente, através do anglofonismo, como um dos símbolos da "modernidade eurocêntrica", exportado para os países não-anglófonos.

Vale ressaltar que não pretendemos, mais uma vez em diálogo com Trotta (2013), discutir de forma dualista e de certa forma reducionista discursos sobre o imperialismo cultural norte-americano, por um lado, ou fechar os olhos completamente para a ideologia presente na linguagem enquanto instrumento de poder. Também não se trata de uma dicotomia configurada como um movimento de negação dos aspectos anglófonos e nem tampouco uma supervalorização do local; na verdade, buscamos visualizar a relação de uma diferenciação intensiva e de convivência onde todas essas características convivem juntas e ao mesmo tempo.

Gostaríamos de elencar tais elementos, problematizá-los e rever criticamente sua proposição, mesmo porque estudar as cenas musicais interioranas, como se configura em nossa proposta neste trabalho, é ultrapassar a ideia de "grandes cidades" como berço "legítimo" das cenas musicais.

No início da nossa pesquisa sobre as cenas musicais interioranas, apresentávamos e

¹³ Entendemos o gênero *rock* como um espaço de tensionamento entre a autenticidade e o comercial, antagonismo esse que o obriga a se reinventar. Cardoso Filho (2010) aponta como "programas poéticos distintos", o qual opera condições para contemplar a "inovação" e a "ruptura". Complementando esse raciocínio Janotti Jr. (2003, p. 22) afirma o *rock* como "um mapa reconstruído constantemente, sujeito às forças do mercado, dos vazios entre gerações, das diferentes vivências juvenis e das negociações entre cultura mundializada e suas manifestações locais" (JANOTTI JR, 2003, p. 22).

ainda apresentamos um questionamento da sua formação, a partir do qual conseguíamos ao menos visualizar algo pulsante. Era algo potente, mas que a literatura não nos ajudava, em sua completude, a investigar, a partir das perspectivas já discutidas na ciência. Porém, por um lado, no início dessa pesquisa, também não visualizávamos a forte presença dos elementos globais de "homogeneização" ou, como aponta Motti Regev (2013), para um "cosmopolitismo estético", muitas vezes presente nos discursos euro-norte-americanos.

Sendo assim, nesta investigação, pensamos a partir da teoria decolonialista, a ser abordada em detalhes no próximo capítulo, pois dialogamos de forma mais próxima com o conceito de Luiz Rufino: de "regurgitar" (2016). Nesse interessante trabalho, Rufino se apropria do signo de Exu no candomblé e pensa numa perspectiva de enfrentamento da colonialidade do ser, saber e poder, bem como o poder operante nas corporeidades afrodiáspóricas. Em outras palavras, Rufino (2016, p. 57-8) evoca as sabedorias transculturais do orixá Exu para exemplificar a "ação de tratamento do ato de regurgitar, que como tal, nunca entrega ou devolve aquilo que engoliu da mesma maneira". A transculturalidade evocada com o signo Exu nos é mais condizente com as cenas interioranas e mais próxima desse intenso trânsito cultural do que propriamente a menção do termo "cosmopolita", pois o decolonialismo vai além do "cosmopolitismo estético", o qual pressupõe uma conexão com um mundo global e uma desconexão das amarras locais, quando os atores se tornam uma espécie de cidadão do mundo. Enfim, o decolonialismo nos faz lembrar e ressaltar as características singulares presentes nesta transculturalidade, levando-nos a pensar além da dicotomia e de dualidades intensivas entre os fenômenos midiáticos globais e suas características locais. Preferimos pensar numa mútua manifestação dos fenômenos ao mesmo tempo, sem um precisar anular o outro. Pensamos num regurgitar cultural tendo como pressuposto, também, a nossa formação sociológica, política e econômica.

Estávamos investigando as cenas musicais em cidades interioranas do Nordeste do Brasil a partir do questionamento geopolítico da centralidade dos estudos e, por um momento, tínhamos como ponto de partida provocativa a geografia, a qual nos situa ou caracteriza enquanto região "periférica". Quando nos debruçamos nas ideias de cena musical, começamos a observar que o nosso questionamento era legítimo, porém, a busca do entendimento do fenômeno estava indo numa rota de colisão exatamente com os nossos questionamentos. Ingenuamente, queríamos questionar o geopolítico, sem nos dar conta da importância e presença de outros elementos (idioma, bandas, meios de comunicação) e constatamos que não há como dissociar a geografia - como o uso do termo "periférico" - do político, incluindo a formação do estado brasileiro - passando pela experiência colonialista, escravagista e classista

- até os dias atuais. Assim, ao retomar a ideia central de Irwin (1997 [1970]), a partir da qual o mesmo afirma que cena "refere-se a um conjunto de padrões seguidos por alguma coletividade de atores em vários momentos e locais em suas rotinas cotidianas" e em diálogo com outros pesquisadores, principalmente Straw (2015), gostaríamos de disponibilizar e, digamos, pensar o entendimento de cena também a partir do compartilhamento de uma configuração de padrões de comportamento, na mesma perspectiva apontada por Will Straw (2015), quando se refere a mundos éticos moldados pela elaboração e pela manutenção de gostos, identidades e regras de comportamento em um grupo de atores, porém, vale acrescentar, não restritas a apenas uma cidade ou bairro. No nosso caso, pensamos os bares nos quais investigamos e outros espaços enquanto locais privilegiados da materialização da cena, e ao mesmo tempo, pensamos numa interconexão entre essas cidades nas atividades em torno da música. Dessa forma, podemos, além de expandir e pensar a materialização de cenas musicais em realidades distintas das metrópoles, buscar observar esse fenômeno urbano dentro de um aspecto macro e regionalizado.

Em outras palavras estamos a realizar um exercício de repensar a cena musical a partir da nossa ótica latino-americana-nordestina-interiorana que, por consequência, amplia a ideia inicial de cena musical (STRAW, 1991; 2001; 2015), bem como nos coloca no mapa das discussões globais dos fenômenos urbanos de cena musical numa outra perspectiva. Ou seja, pensamos aqui numa perspectiva decolonial da noção de cena musical.

Assim sendo, acreditamos na possibilidade de abrir margens para se pensar além das grandes cidades, metrópoles e do modelo euro-norte-americano e, da mesma forma, deixaremos por consequência algumas rotas de fuga para se pensar cenas musicais a partir de gêneros musicais não-anglófonos e/ou em outras territorialidades, bem como aberturas para se pensar outras manifestações culturais.

2.2 “*He thought he were envy of the music scene*¹⁴” - Sobre a cena musical

Para melhor entendermos o ponto de vista do que se tornou, na academia, a aplicabilidade euro-cêntrica-norte-americana da noção de cena musical, sugerimos a observação de alguns estudos em que tais pontos, algumas vezes, foram abordados. Inicialmente, sugerimos observar os trabalhos de BENNET e ROGERS (2016); BARONE,

¹⁴ Trecho da música “*Music Scene*” da banda de pós-punk britânica *The Fall*. A música foi lançada em seu primeiro álbum “*Live At The Witch Trials*” em 1979. A música pode ser acessada em www.youtube.com/watch?v=-C5khyNAaxs», último acesso em 09 de abril de 2019.

(2016); BENNET e PETERSON (2004); SÁ (2011; 2013); COHEN (1999); HERSCHEMANN, (2013); JANOTTI (2014); TROTTA (2013), entre outros, os quais apontam o artigo de Straw (1991) como um dos principais marcos e um dos pioneiros em aplicar teoricamente na academia um conceito surgido nas ruas, nos veículos de comunicação e, principalmente, entre os frequentadores de determinadas regiões.

Neste mesmo trabalho seminal de Straw (1991, p. 6), há um comentário sobre um artigo de Barry Shank (1988)¹⁵, no qual Straw aponta a utilidade da noção de “cena” e seu fundamental diálogo com o espaço geográfico. Além desse ponto de destaque, há outro importante elemento para melhor entender e aplicar, quando necessário, a noção de cena para investigar a cultura musical de determinado espaço: a fluidez inerente aos frequentadores, a qual difere da ideia de comunidade, até então predominante em alguns estudos acadêmicos vigente à época. Esses dois tópicos são os mais recorrentes em estudos de cena nas décadas posteriores. Trabalhos interessantes que articulam a geografia com o consumo de música mostram-nos como é potente essa articulação identitária.

Numa tentativa de melhor compreender a proposição de Will Straw, devemos ficar atentos, entre outros tópicos, a um autor particularmente presente no trabalho embrionário sobre cenas musicais: Edward W. Said (1990), de onde o pesquisador canadense inspirou-se para utilizar o termo *system of articulation, logic of change*, também presente no título do artigo seminal.

O trabalho de Said, citado por Straw (1991), é o *Figures, configurations, transfigurations* (1990). Veiculado inicialmente na revista *Race & Class*, este texto repercute alguns elementos de uma outra importante publicação do mesmo autor, *Orientalismo* (1978 [2003]), ou seja, “cultura, ideias, história e poder” (SAID, 2003)¹⁶. O início deste artigo de Said (2003) é uma contextualização da presença maciça do idioma anglo-saxão em determinados espaços, desde aviação comercial a instituições financeiras; da tecnologia e, mais adiante, em inúmeros outros meios de comunicação. Dessa forma, o autor ilustra o que ele denominou de “sistema de articulação universal”, utilizando exemplos da literatura, sua área de atuação na universidade de Columbia, em Nova York, reivindicando espaços intelectuais e reflexivos para se pensar além de discursos essencialistas. Will Straw (1991) refez essa leitura a partir da perspectiva da música e afirmou:

¹⁵ O artigo de Barry Shank, citado por Straw (1991), é o “Transgressing the boundaries of a rock 'n' roll community”. Paper delivered at the “First Joint Conference of IASPM-Canada and IASPM- USA”, Yale University, 1 October 1988. [IASPM is the International Association for the Study of Popular Music.]

¹⁶ Este trecho foi retirado do prefácio de *Orientalismo*, edição de bolso, publicado no Brasil pela Companhia das Letras.

Se o status do local foi transformado dentro das sociedades contemporâneas, isso é em parte através do funcionamento do que Edward Said chamou de ‘sistema cada vez mais universal de articulação’ (Said, 1990: 8). Este ‘sistema’ é, obviamente, moldado pela globalização econômica e institucional (...)” (STRAW, 1991, p. 369).

Em outras palavras, e mais uma vez, observando a afirmação de Said (1990), devemos ficar atentos ao “mapa do sistema mundial, articulando e produzindo cultura, economia e poder político” (SAID, 1990, p.8). Pois, ainda segundo o autor, esse sistema também tem desenvolvido uma “tendência institucionalizada para produzir imagens transnacionais fora de escala que estão agora em processo de reorientação de discursos e processos sociais internacionais¹⁸” (ibid.). Essa última afirmação de Edward Said refere-se, por exemplo, ao coro praticamente uníssono sobre a emergência de imagens sobre o terrorismo e fundamentalismo, durante a década de 1980, a partir de pólos midiáticos e metropolitanos, como Washington e Londres. Além disso, afirma Said, “são imagens terríveis que parecem não ter conteúdo ou definições discriminatórias, e significam poder moral e aprovação para quem os usa, defensividade moral e criminalização para quem os designa¹⁹” (SAID, 1990, p. 9). Dessa forma, o teórico palestino aponta a utilização dos discursos para a criação de espaços hierárquicos e para a formação de palavras-chaves reducionistas, limitando-nos, de certa maneira, a expandir as investigações e olhares para outros territórios que ultrapassem a ideia construída pelo “sistema de articulação universal” calcado na ideia eurocêntrica e norte-americana.

O que estou falando é, portanto, uma forma de considerar o mundo inteiro em que vivemos tão acessível à nossa investigação e interrogatório, sem recursos para chaves mágicas, nem para jargões e instrumentos especiais, nem para práticas cortadas. Como um exemplo de como procederíamos depois de reconhecer essas coisas, existe o padrão implícito em Hobsbawm e Ranger, *The Invention of Tradition*, que sugere que é um empreendimento

¹⁷ “If the status of the local has been transformed within contemporary societies, this is in part through the workings of what Edward Said has called an 'increasingly universal system of articulation' (Said, 1990: 8). This 'system' is, obviously, shaped by economic and institutional globalization, and it is the task of a critical political economy to account for its effects (Paul Ruttens paper pages 292-303 in this issue offers useful tools for doing so)”.

¹⁸ “Lastly, the world system map, articulating and producing culture, economics and political power along with their military and demographic coefficients, has also developed an institutionalised tendency to produce out-of-scale transnational images that are now in the process of re-orienting international social discourses and processes”.

¹⁹ “For another, these images derive entirely from the concerns and from the intellectual factories in metropolitan centres like Washington and London. Moreover, they are fearful images that seem to lack discriminate contents or definitions, and they signify moral power and approval for whoever uses them, moral defensiveness and criminalisation for whoever they designate”.

intelectual coerente considerar que todas as partes da história humana estão disponíveis para entender e elucidação porque eles são construídos e projetados humanamente para realizar tarefas reais no mundo real. História e geografia são susceptíveis de inventários, em outras palavras (SAID, 1990, p. 11).²⁰

Nesse ponto, vale a pena salientar uma parte da atividade política de Edward Said, no qual ele se notabilizou, entre outras atividades, enquanto intelectual ativista, principalmente ao integrar o Conselho Nacional da Palestina, onde, por diversas vezes, criticava publicamente Israel e os países árabes, especialmente ao se referir às políticas muçumanas que legislavam contra o interesse nacional dos palestinos. Em boa parte do seu trabalho, Edward Said denuncia a forma com que os países árabes, a religião muçulmana e outras manifestações culturais da região são vistas a partir de um discurso fortemente veiculado nos países ditos ocidentais, o que, consequentemente, rendia sempre um olhar do “ocidental”. Foi assim com seu trabalho mais famoso, o livro *Orientalismo*, em que Said (2003) investigou o discurso de alguns produtos culturais veiculados principalmente na Europa. E foi assim também com o texto inspirador de Straw (1991), no qual o pesquisador canadense chama-nos a atenção para alguns dos elementos apontados por Said.

Essas transformações exigem, daqueles que estudam música popular, mais do que gestos bem intencionados na direção da diversidade multicultural. Elas convidam a atenção para as lógicas distintivas de mudança e formas de valorização características de diferentes práticas musicais, uma vez que estas são divulgadas através de suas respectivas comunidades culturais e locais institucionais. Dois exemplos específicos desse sistema de articulação - as características das culturas do rock alternativo e da *dance music* (...). Em cada caso, e talvez sem surpresa, pode-se encontrar relações distintivas entre o localismo, como um valor musical e, o sistema de articulação do qual Said fala (STRAW, 1991, p. 369)²¹.

Nesta parte do ensaio de Straw (1991), é salutar destacar a leitura que o autor faz em

²⁰ “What I am talking about is thus a way of regarding the whole world we live in as amenable to our investigation and interrogation quite without appeals to magic keys, or to special jargons and instruments, or curtained-off practices. As one example of how we would proceed having acknowledged these things, there is the pattern implicit in Hobsbawm and Ranger, *The Invention of Tradition*, which suggests that it is a coherent intellectual undertaking to consider that all parts of human history are available to understanding and elucidation because they are humanly constructed and designed to accomplish real tasks in the real world. History and geography are susceptible of inventories, in other words”.

²¹ “These transformations require, of those studying popular music, more than well-intended gestures in the direction of multicultural diversity. They invite an attention to the distinctive logics of change and forms of valorization characteristic of different musical practices, as these are disseminated through their respective cultural communities and institutional sites. Two specific examples of this system of articulation - those characteristic of the cultures of alternative rock and dance music - will be discussed in detail later in this essay. In each case, and perhaps unsurprisingly, one may find distinctive relationships between localism as a musical value and the articulatory system of which Said speaks”

relação às transformações ocorridas dentro do “sistema de articulação institucional global e da economia”. Uma delas mora nas “formas de valorização características de diferentes práticas musicais”, no que ele aponta para as apropriações realizadas pelas suas “respectivas comunidades culturais”. Sobre a influência deste “sistema de articulação”, Will Straw comenta que, ao mesmo tempo em que manifestações como o *folk-rock* de Quebec e o *country-rock* anglo-canadense surgem, elas estão inseridas mundialmente, “dentro de contextos industriais e culturais internacionais”, mesclando-se consequentemente a alguns significados locais, resultando, assim, em um “entrelaçamento de tendências locais e transformações cíclicas nas indústrias internacionais de música” (STRAW, 1991, p. 369-370)²².

Esse ponto de vista de Straw (1991) ganha robustez ao associar a lógica de mudanças contínuas das indústrias ao “sentido de uma lógica de movimentos circunstanciais”, de Michel de Certeau (2008). O trabalho de Certeau (2008) prima pela reapropriação das ações e dos espaços físicos, que, nas palavras do pesquisador francês, está na “arte do fazer” e das “estratégias” e “táticas” nas quais o indivíduo é fruto das suas relações sociais. Ou seja, tudo é voltado às práticas sociais para melhor compreender o indivíduo, que (re) inventa a cultura no cotidiano, utilizando, de forma perspicaz, estratégias, táticas e astúcias.

Por essa perspectiva, as cenas musicais estão dentro do sistema global das indústrias culturais e, ao mesmo tempo, estão passíveis de reapropriações dentro das suas respectivas comunidades, onde os atores podem fazer uma releitura ou uma ressignificação das atividades musicais oriundas de outros países. A força que brota desta percepção está nas práticas sociais territorializadas e revistas dentro de um *ethos* subjetivo da sociedade local. Tais práticas são partes dos ingredientes que nos motivam a investigar e buscar melhor compreender certas relações sociais, tendo a música como componente. Por outro lado, podemos também visualizar e também nos questionar, em uma rápida observação, que a cena musical fica à mercê das forças globais institucionalizadas. Se essa premissa se confirmar, será que só poderemos ter uma possível formação de cena musical - mesmo atendendo a todos os outros elementos da noção - se e somente se estivermos dentro de uma lógica de reapropriação de uma cultura globalizada?

²² Citações retiradas do parágrafo: “At the same time, however, each emerged within international industrial and cultural contexts which shaped the conditions of existence and certain of the 'meanings' of musical localism throughout Western countries. This interlocking of local tendencies and cyclical transformations within the international music industries is particularly striking in the case of contemporary Quebec, whose recording industry has been revitalized by an ongoing series of dance-pop stars passing from music-video networks to Top 40 radio and television talk shows”

2.3 “Stories of the Street²³” - A geografia como um marco do termo

Na mesma linha de análise da música na cultura urbana, Shank publica, em 1994, uma análise da cena Rock da cidade de Austin, nos Estados Unidos. Ele trabalha a noção de cena a partir das principais vertentes citadas anteriormente, como, por exemplo, a geografia, explorando, entre outros espaços, um clube chamado “Raul”, local fundamental de encontro e tido por muitos como um “espaço sagrado” (SHANK, 1994, p. 1) dos jovens chicanos²⁴. Do palco do Raul, houve inicialmente apresentações de várias bandas de estilos diferentes, até que o punk rock se consolidou e trouxe consigo, além das reivindicações políticas inerentes ao gênero, numa região tida como conservadora que é o Texas, o fermento para que se desenvolvesse algo mais pulsante:

A cena marcou no Raul uma explosão de atividade criativa que durou quase três anos. Bandas formadas, revistas foram fundadas, gravadoras começaram, filmes foram feitos. Esta explosão cultural foi semelhante e diferente do momento inicial do país progressivo. Tal como acontece com o período anterior de atividade intensa, a performance musical em um local específico foi a atividade central dentro de uma série de práticas culturais sobrepostas que se reforçaram mutuamente. Músicos, artistas, cineastas e escritores, atraídos para este oásis liberal no meio do Texas conservador, trabalharam para fazer sentido com seus sentimentos de alienação da condição contemporânea. As revistas que se formaram escreveram sobre atividades musicais e relacionadas à música. Os filmes que foram feitos compartilharam temas com os atores envolvidos na cena musical. Cartazes e capas de discos projetados por artistas. O público de Austin continuou a exigir que seus músicos falassem diretamente com eles.²⁵

Como podemos observar, a descrição da cena musical de Austin está envolta de elementos estruturais do mercado da música, tais como veículos de difusão, revistas, filmes e gravadoras, bem como os atores fundamentais para a circulação de tais ideias: músicos, artistas, escritores, cineastas, designers e logicamente e subtendido no texto, o público

²³ Título da música de Leonard Cohen lançada em 1967 no álbum “Songs of Leonard Cohen”.

²⁴ Termo utilizado para se referir aos americanos com ascendência mexicana. É importante observar que a cidade de Austin no estado texano norte-americano, encontra-se a menos de 400 km da cidade de Laredo, fronteira com o México. Vale salientar que essa terminologia também tem o viés ideológico marcadamente hierárquico eurocentrado como aponta María Lugones (2008)

²⁵ “The scene at Raul's marked a burst of creative activity that lasted almost three years. Bands formed, magazines were founded, record companies started, movies were made. This cultural explosion was both similar to and different from the initial progressive country moment. As with the earlier period of intense activity, musical performance at a specific site was the central activity within a number of overlapping cultural practices that mutually reinforced each other. Musicians, artists, filmmakers, and writers, drawn to this liberal oasis in the middle of conservative Texas, worked to make sense out of their feelings of alienation from the contemporary condition. The magazines that formed wrote about music and music-related activities. The movies that were made shared themes with and featured actors involved in the music scene. Artists designed posters and record covers. The Austin audience continued to demand that its musicians speak directly to them” (Tradução nossa).

consumidor. Cronologicamente, esse trabalho de Shank²⁶ é um dos pioneiros, ao aplicar a noção de cena visualizando o aspecto geográfico, a cultura jovial e a intricada rede local surgida a partir do Raul e conectada com outros pólos produtores mundo afora. Porém, vale salientar que Shank (1994), ao se utilizar da noção de cena e sem citar o artigo de Straw (1991) e sua visão na análise da música, aponta para os mesmos significantes flutuantes descritos por Straw, ou seja, visualiza a cena de Austin dentro de uma rede ampla e observa seus atores de modo flutuante; no entanto, as duas concepções embrionárias de cenas são epistemologicamente distantes. Enquanto a ideia de cena musical de Straw se aproxima da noção de campo de Bourdieu e do prestígio cultural, da geografia humanista e fluida de Doreen Massey²⁷ (1998) e da concepção de ressignificação dos atores com suas táticas e estratégias abordada por Michel de Certeau (2008), o trabalho de cenas de Shank (1994) sobre o rock em Austin é baseado na teoria psicanalista lacaniana. No artigo escrito por Hesmondhalgh (2007, p.41), ele descreve o contexto da cena musical abordada por Shank (1994) como uma “uma série de identificações temporárias, que criam ‘uma ansiedade produtiva’ (Shank 1994: 131), que, por sua vez, fornece o ímpeto para participar da cena ao vivo e cara a cara”²⁸. Com esse mesmo raciocínio, Hesmondhalgh (2007) interpreta o estudo de cena de Shank (1994), como uma “conquista produtiva, mas, ao contrário de outros estudos sobre a criação de música local, está fundamentando-a em uma teoria (lacaniana) de subjetividade humana” (HESMONDHALGH, 2007, p. 41)²⁹.

A constatação de distantes aplicabilidades para uma noção com o mesmo nome “cena”, aponta-nos, dentre outros inúmeros fatores, para a mobilidade e a flexibilidade do termo. Fato este também criticado por Hesmondhalgh (2007), por considerar confusa tal ambiguidade. Para ele, tem ocorrido um aumento dessa confusão exatamente pela utilização do termo nos estudos de música popular, os quais não conseguiram defini-lo muito bem, pois o termo pode “às vezes denotar as práticas musicais em qualquer gênero em uma determinada região de uma localidade ou até mesmo uma cidade, como encontramos em Shank, e às vezes pode denotar um espaço cultural que transcende a localidade, como na abordagem realizada por

²⁶ O próprio Will Straw corrobora esta observação em *Cultural Scenes, Loisir et société [Society and Leisure]*. Vol. 27, n.º 2, p. 411-422, 2004.

²⁷ Massey, D. ‘The Spatial Construction of Youth Cultures’, in: T. Skelton and G. Valentine (eds.) *Cool Places: Geographies of Youth Cultures*, London: Routledge, 1998.

²⁸ “In the context of a scene, this results, in a series of temporary identifications, which create ‘a productive anxiety’ (Shank 1994: 131), which in turn provides the impetus to participate in a live, face-to-face scene”.

²⁹ “In effect, Shank is celebrating this productive achievement, but unlike other studies of local music-making, is grounding it in a (Lacanian) theory of subjectivity”.

Straw³⁰" (HESMONDHALGH, 2007, p. 42). Um outro problema, apontado neste mesmo texto por Hesmondhalgh (2007), refere-se ao termo "cena" quando está relacionado exatamente com o significante flutuante metafórico do termo. Straw sugere que o observemos a partir de dois principais prismas: os atores e a geografia. Consequentemente, essa flexibilidade abre inúmeras margens, pela mesma não apresentar a possibilidade de amarrar em categorias estanques a volatilidade dos atores e de um objeto vivo e em constante mutação, que é a cena. Porém, Hesmondhalgh (2007) critica a metáfora da noção enquanto conceito analítico, o que, em suas palavras, significa afirmar que, após um excesso de utilização do termo nos estudos de música popular de muitas maneiras diferentes e imprecisas, "a cena ultrapassou o ponto em que tais associações metafóricas podem auxiliar na análise das dimensões espaciais da música popular³¹" (HESMONDHALGH, 2007, p. 43).

O ponto de vista de Hesmondhalgh (2007), ao criticar a utilização de cena, ao que aparenta, localiza-se mais na aplicabilidade – muitas vezes distinta, por outros estudiosos – ao lançar mão do termo, do que propriamente na sua fragilidade. Não atesto aqui, ao refutá-lo, uma completude ou uma perfeita adequação do termo para as investigações da música nas cidades. Logicamente, encontramos problemas em algumas aplicabilidades, como também nos inquieta uma certa fetichização do termo. No entanto, a sua força para o nosso estudo habita e atravessa as esferas por ela proposta: o território, ou seja, a geografia envolta dos objetos e dos espaços ocupados pela música, bem como seus atores, suas mobilidades e suas contribuições. Consideramos, assim, esse duplo ponto de partida para as nossas pesquisas. E localizamos na literatura outros exemplos interessantes. O mesmo raciocínio, por exemplo, é aplicado por Hillegonda Rietveld (2010), ao investigar a cena psytrance no estado indiano de Goa. Segundo a autora, os participantes locais realizam conexões emocionais entre suas experiências cosmopolitas de aceleração tecnológica e o cotidiano (RIETVELD, 2010, p. 69). A noção de cena, a partir de Straw (1991), foi de grande utilidade para a autora, por entender o espaço enquanto uma encruzilhada fluida em uma multirede dimensional de influências e ideias musicais³² (RIETVELD, 2010, p. 71). Para ela, esse marco, que mescla a liquidez do

³⁰ "This confusion has been compounded by its further use in popular music studies: sometimes to denote the musical practices in any genre within a particular town or city, as in Shank, sometimes to denote a cultural space that transcends locality, as in Straw's approach".

³¹ "(...) scene has gone beyond the point where such metaphorical associations can aid in the analysis of the spatial dimensions of popular music. The term has been used for too long in too many different and imprecise ways for those involved in popular music studies to be sure that it can register the ambivalences that Straw hopes it will".

³² "Straw's (1991) notion of a musical scene is useful here, regarding this as a fluid crossroads in a multidimensional network of musical influences and ideas" (Tradução nossa).

público dentro de uma ampla rede, ressoa com a noção de Foucault³³ (1984). Em um trabalho mais recente (2015), escrito a seis mãos, Benjamin Woo, Jamie Rennie e Stuart R. Poyntz visualizam a teoria de cena musical de Straw (1991) como uma ideia mais desenvolvida da teoria bourdieusiana de um espaço social de circulação (WOO; RENNIE; POYNTZ, 2015, p. 4).

Esse movimento é importante para analisarmos como foram estabelecidas, na academia, as pesquisas de cena musical, como podemos verificar, por exemplo, no sugestivo trabalho de Sarah Cohen (1999). A autora discorre sobre a validade da noção teórica para estudar as atividades musicais em espaços geográficos específicos. Ela cita a cena de rock de Seattle, a cena de rock do sul de Londres, a cena rock da Nova Zelândia e a cena indie rock de Liverpool (COHEN, 1999, p. 239-240). Em um outro momento do texto, ela aborda a intricada rede necessária para a fomentação da cena musical com sua estrutura, instituições³⁴ e atores:

A cena é criada através dessas pessoas e suas atividades e interações. Muitos estabelecem uma relação estreita entre si e formam agrupamentos mais amplos ou panelinhas, enquanto outros fazem parte de redes ou alianças mais leves. Esses relacionamentos envolvem uma circulação e troca regulares: informações, conselhos e fofocas; instrumentos, suporte técnico e serviços adicionais; gravações musicais, revistas e outros produtos. Tais relações compreendem uma economia informal. Através delas, o conhecimento sobre música e a cena é gerada, as distinções são feitas entre estar dentro ou fora, e os limites da cena são assim marcados. As localidades centrais para interação entre os participantes da cena incluem lojas de discos e durante os ensaios de gravação nos estúdios - a maioria dos quais são freqüentados por homens que compartilham piadas, gibis, jargões, mitos e até fofocas e exibições de conhecimento sobre as atividades relacionadas à banda. Os locais de atuação ao vivo também atuam como um centro social da cena, proporcionando um espaço onde músicos e estilos musicais podem interagir e onde a cena é mais visível, física e real³⁵ (COHEN, 1999, p. 240).

³³ FOUCAULT, Michel. *What is an Author?* In.: Paul Rabinow, Ed. *The Foucault Reader*, pp 101-120, London: Peregrine/Penguin, 1984.

³⁴ Nesta pesquisa, ao nos referirmos ao termo “instituições” na cena musical estamos realizando menções aos estabelecimentos comerciais que transitam em torno da música, tais como, lojas de discos e de camisetas, blogs e revistas especializadas, bares, festivais etc.

³⁵ “The scene is created through these people and their activities and interactions. Many forge close relationship with each other and form clusters or cliques, while others are part of looser networks or alliances. Such relationships involve a regular circulation and exchange: information, advice, and gossip; instruments, technical support, and additional services; music recordings, journals, and other products. Such relationships comprise an informal economy. Through them, knowledge about music and the scene is generated, distinctions are made between being inside or outside, and the boundaries of the scene are thus marked. Central localitions for interaction between scene participants include record shops and rehearsal and recording studios - most of which are frequented by men who shared the jokes, jibes, and jargon, the myths, hype, and bravado surroundings bands and band-related activity. Live performance venues also act as a social hub of the scene, providing a space where musicians and musical styles can interact and where the scene is made more visible, physical and real”.

Os apontamentos de Cohen (1999) são bem definidos quanto à estrutura e circulação de pessoas e, principalmente, o que elas fazem quando se unem em torno da música. Temos assim, em outras palavras, as ações dos atores em primeiro plano, tais como fofocas, informações, conselhos e formações de agrupamentos mais amplos ou fechados, os quais ainda utilizam de técnicas subjetivas de sociabilização para incluir ou excluir alguém do circuito amistoso entre eles. Todas as ações são preferencialmente postas em práticas exatamente nos locais destinados à circulação/produção de música, principalmente em shows dos artistas, os quais, segundo a autora, são o “espaço onde músicos e estilos musicais podem interagir e onde a cena é mais visível, física e real” (COHEN, 1999, p. 240).

Por outro lado, temos, na referência à origem da noção, a curiosa afirmação de Moreira (2013), a qual considera “um conceito, por estranho que possa parecer, que não surgiu no seio da academia científica, mas sim com os jornalistas e turistas que já há muito falavam das cenas (...)” (MOREIRA, 2013, p. 32). Como podemos observar, Moreira (2013) não se apresenta confortável em visualizar o surgimento da nomeação “cena” surgida “com os jornalistas e turistas”, como se não houvesse potência surgida do público, artistas, jornalistas, turistas, comércio, bares etc. Ou seja, quando observamos o público e o seu movimento endógeno e genuíno do que pode vir a ser uma cena musical, posicionamo-nos contra essa perspectiva da autora, que ao menos credita aos participantes da cena a sua existência. Acreditamos, isto sim, nos atores, juntamente a um determinado espaço físico³⁶, o qual descreveremos mais adiante enquanto um território³⁷, como os principais elementos para se investigar a cena musical. A partir dessa lógica, visualizamos os participantes da cena musical em um primeiro plano, pois interpretamos a noção de cena a partir de Straw (1991), que teve a sensibilidade de captar um termo comumente utilizado nas ruas e em alguns veículos de comunicação e, ao mesmo tempo, a perspicácia em unir teoricamente a geografia e a mobilidade de tais atores, rompendo com a lógica, algumas vezes distante, dos bancos acadêmicos. Em outras palavras, podemos afirmar que visualizamos não somente o que os participantes dizem, o que eles escutam e por onde eles andam, mas também e principalmente, o que eles fazem nos espaços dessas práticas sociais.

Esse raciocínio também integra a noção da cena musical abordada por Straw (1991). Em dado momento do texto, ele afirma que o ideal não é somente designar um espaço cultural particular um do outro; no entanto, sugere-se examinar as formas pelas quais as práticas

³⁶ Por enquanto não discuto neste capítulo a existência do espaço virtual e as características translocais da cena, tal como abordada por Andy Bennet e Richard Peterson (2004), no entanto, reconhecemos a potencialidade ubíqua da cena.

³⁷ As discussões em torno de território e multiterritorialidade estão no próximo capítulo desta investigação.

musicais particulares “funcionam”, com o objetivo de produzir um senso de comunidade nas condições das cenas musicais metropolitanas (STRAW, 1991, p. 373)³⁸.

Sendo assim, além dos atores e suas ações para formar uma espécie de conexão de afetos envolta das práticas musicais, Straw (1991) também sugere, como elemento distintivo para se pensar a cena musical, o termo “cosmopolita”. Ao analisar as diferenças e semelhanças das cenas punks do Canadá e dos Estados Unidos, por exemplo, localizamos, em seu texto, dentre outros, um diálogo semelhante das manifestações características continentais e intercontinentais nos dois países, principalmente quando da utilização de determinados vernáculos musicais da cultura global da música do rock alternativo. Devemos, neste caso, destinar cuidado e apreço às investigações, com o intuito de localizar, identificar e sugerir as tensões surgidas do relacionamento de culturas cosmopolizantes e locais.

Esse cosmopolitismo tem sido um dos principais vetores para se investigar e localizar a cena musical em inúmeros locais pelo mundo afora. Este pressuposto dado, o cosmopolitismo, levou inúmeros estudos a destacarem e direcionarem suas investigações para as metrópoles globais, como o de alguns locais citados anteriormente neste capítulo, tais como as cidades de Londres, Austin e Liverpool e os países Nova Zelândia, Canadá e Estados Unidos.

Outro exemplo é o recente trabalho do próprio Will Straw (2015), que busca ampliar a ideia de cena musical, ao citar exemplos que transcedem o mundo estritamente musical, como restaurantes ou cafés. A sugestão de romper com determinados pontos de vista teoricamente limitantes - algo tido como "preconceituoso" pelo próprio Straw (2012) - "sobre o que é cool ou subcultural ou 'tipo cena' que presidiram aos estudos da música popular" (id. 2012, p.8), é um interessante movimento na tentativa de provocar a pensarmos em um cardápio mais variado de possibilidades de cenas musicais ao redor do mundo.

Nesse sentido, temos como exemplo quando Straw (2015, p. 480) cita o artigo de Kate Eichhorn³⁹ sobre o papel das máquinas fotocopiadoras na cena de Nova York das décadas de 70 e 80 do século passado, algo que, de certa forma, pode ajudar a entender como se configuram as cenas e como são disseminadas através de uma mídia fotocopiadora. Assim sendo, Straw afirma que as fotocopiadoras integram parte da infraestrutura comunicativa de

³⁸ Trecho interpretado do parágrafo: “At one level, this distinction simply concretizes two countervailing pressures within spaces of musical activity: one towards the stabilization of local historical continuities, and another which works to disrupt such continuities, to cosmopolitanize and relativize them. Clearly, the point is not that of designating particular cultural spaces as one or the other, but of examining the ways in which particular musical practices 'work' to produce a sense of community within the conditions of metropolitan music scenes”

³⁹ EICHHORN, Kate. Copy Machines and Downtown Scenes - Deterritorializing urban culture in a pre-digital era. *Cultural Studies*, v. 29, n. 3, 2015, pp.363-378, DOI: 10.1080/09502386.2014.937940

uma cena; dessa forma, elas (as cenas) podem atuar com um caráter *trompe-l'oeil*⁴⁰, na medida em que pequenas mudanças de atenção podem ocorrer no seu núcleo organizacional⁴¹. Ou quando remete ao trabalho de Danielle J. Deveau⁴², sobre a cena alternativa de comédia stand-up no bairro Queen Street West, em Toronto, onde o grupo The Kids in the Hall chega a alcançar o sucesso televisivo depois de ter temporadas bem sucedidas no Teatro Rivoli. Ele visualiza que, mesmo o grupo alcançando o sucesso após transitar pelos circuitos undergrounds de Toronto, principalmente no Teatro Rivoli, remete-nos a algo semelhante a inúmeros outros lugares de descobertas, tais como o "Cavern Club" em Liverpool e o Teatro Pasadena Playhouse em Los Angeles, os quais também atuaram como incubadoras culturais e onde a reputação dos artistas que por ali transitaram não foi diminuída ao alcançar um sucesso midiático ampliado (STRAW, 2015, p. 481)⁴³. Enfim, podemos detectar, nessas discussões (STRAW, 2015), certa presença de outros trabalhos de Will Straw, a partir dos quais ele se debruçou a investigar a configuração de cena cultural, como no artigo "Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas da Políticas Públicas" (STRAW, 2013). São tentativas de ampliar o entendimento de cena e, ao mesmo tempo, incorporar alguns elementos na ideia de cena musical.

Por outro lado, nesta mesma linha de raciocínio, também podemos visualizar em seu texto (STRAW, 2015) apenas grandes cidades globais como seu principal referencial para refletir estes movimentos. Na coletânea de artigos em que se propõe a pensar cenas - onde foi publicado este trabalho -, Straw (2015), que assina o posfácio, comenta as variações de configurações geográficas presentes na coletânea:

⁴⁰ Esta expressão francesa não foi traduzida para o inglês - idioma do artigo - em consulta ao dicionário entendemos como uma espécie de pintura que fornece uma certa ilusão.

⁴¹ Eichhorn's article on the role of copy machines in the Downtown New York scene of the 1970s and 1980s is in part about how information about a scene is disseminated through photocopied media. However, it is also about a scene-like culture of production engaged in making photostatic objects which expressed sensibilities and documented or promoted various activities of the neighbourhood. Were photocopiers part of the communicative infrastructure of a separate scene (that of Downtown art-making), or may we speak of a copying scene in which this art was one of several 'raw materials' (alongside resumes and missing animal announcements) underpinning the late-night sociability and exchange of the late-night copy shop? Scenes possess a *trompe-l'oeil* character in as much as slight shifts of attention may make seemingly subsidiary practices into their core organizational centre.

⁴² DEVEAU, Danielle J. 'We Weren't Hip, Downtown People' - The Kids in the Hall, the Rivoli and the nostalgia of the Queen West scene. *Cultural Studies*, v. 29, n. 3, 2015, pp.326-344. DOI: 10.1080/09502386.2014.937937

⁴³ Deveau's article on the alternative stand-up comedy scene in Toronto's Queen Street West neighbourhood captures some of these dynamics in sharply observed fashion. The anti-establishment ethos which surrounded the Rivoli Theatre, site of the ascendancy of comedy troupe The Kids in the Hall to network television success, is able to accommodate the troupe's success by leveraging an image of itself as an underground cultural incubator in which genuine culture is to be found. (It thus joins a long series of such places of discovery, like the Cavern Club in Liverpool or the Pasadena Playhouse Theatre in Los Angeles, whose reputations as genuine were not diminished by their capacity to launch success.)

Os artigos reunidos aqui mostram cenas, em grande parte, em localidades distintamente delimitadas de escala variável: a área do bordel de Yokohama, Japão (Yoshimizu), o bairro Queen Street West em Toronto (Deveau), Manhattan Eichhorn), Sydney, Austrália (Drysdale), a região de fronteira Windsor / Detroit (Darroch) e códigos postais individuais nos EUA (Silver e Clark). A análise da cena do Heavy Metal de Bangladesh por Quader e Redden captura a atividade cênica como um fenômeno nacional, mas é baseada em trabalho de campo realizado em uma única cidade, Dhaka (STRAW, 2015, p. 478)⁴⁴.

Com exceção da capital de Bangladesh, Dhaka (a qual tem uma população estimada em mais de 7 milhões de habitantes), as demais pesquisas estão distribuídas entre os dois artigos que têm os Estados Unidos enquanto lócus, uma do Canadá, dois da Austrália e um sobre o Japão, e todas configuram-se como pólos midiáticos ou de grandes aglomerações urbanas, tal como Dhaka. Uma nítida concentração do idioma anglosaxão nas investigações.

Inúmeros fatores foram prepoderantes para formatar este caminho anglófono dos estudos de cena musical, dentre os quais destacamos o elemento presente no texto de Said, também citado anteriormente, do poderio do discurso ideológico presente no idioma e na proliferação de ideias que “devem ser seguidas” por outras partes do globo. Para melhor exemplificar essa geopolítica da proliferação do termo, bem como a sua aplicabilidade, sugerimos a interessante reflexão do pesquisador Felipe Trotta (2013):

Os termos empregados nas interpretações sobre as práticas culturais revelam processos e pensamentos atrelados aos contextos nos quais eles foram produzidos. Nesse sentido, o vocábulo “cena” está moldado de alguma forma pela reflexão sobre música relacionada a certos estilos e gêneros musicais, que se aproximam das ideias de cosmopolitismo tal como experimentadas em ambiente anglófonos. A centralidade do inglês nas ciências sociais facilita a difusão dessa terminologia e suas tentativas de adaptação e tradução a contextos locais similares. Não é difícil observar que tal tradução tende a ser mais eficaz quando as práticas locais guardam semelhanças formais e simbólicas com os contextos “originais” de irrupção dos termos anglófonos. Por isso que é bem mais fácil falar de “cena” ao referir-se à música eletrônica do que ao samba da Lapa. O inglês e o próprio termo demarcam estratégias conceituais, simbólicas, sociais e linguísticas de valorização das práticas musicais, hierarquizando inclusive gostos e ideias (TROTTA, 2013, p. 68).

⁴⁴ The articles gathered here set scenes, for the most part, in distinctively bounded localities of variable scale: the brothel area of Yokohama, Japan (Yoshimizu), the Queen Street West neighbourhood in Toronto (Deveau), ‘downtown’ Manhattan (Eichhorn), Sydney, Australia (Drysdale), the Windsor/Detroit border region (Darroch) and individual zip codes across the USA (Silver and Clark). The analysis of the Bangladeshi Heavy Metal scene by Quader and Redden captures scenic activity as a national phenomenon but is based on fieldwork carried out in a single city, Dhaka.

Nessa citação, o pesquisador Felipe Trotta (2013) aponta, de forma perspicaz, para um outro elemento preponderante, pelo qual localizamos a influente presença das metrópoles e da força simbólica e conceitual do idioma nos estudos de cena: “a centralidade do inglês nas ciências sociais”. Há também outros elementos sugeridos pelo pesquisador brasileiro, neste mesmo texto, em que pontua o caráter hierarquizante do termo “cena musical”. Trotta (2013, p.60-61) compara o incômodo e a não-aplicabilidade do termo para movimentos musicais localizados no território brasileiro e lusófono, tais como o samba carioca e o frevo pernambucano, mesmo sendo dois gêneros musicais que, a priori, atende aos tópicos de conceitualização de cena musical (STRAW, 2006)⁴⁵, a saber: movimentação de pessoas, redes microeconômicas que permitem sociabilidade, fenômeno maior e disperso geograficamente etc.

Em outras palavras, temos a noção de cena musical forjada inicialmente pelo sociólogo Will Straw (1991), ao investigar o rock alternativo e o punk em algumas cidades do Canadá e dos Estados Unidos. Sendo assim, a partir de tal perspectiva, podemos citar dois pontos sob o direcionamento aqui investigado: a) o idiomático e b) o geopolítico. A reverberação do texto de Straw (1991) - escrito no idioma anglo-saxão -, a partir da reflexão de uma manifestação de um gênero musical - rock alternativo e o punk - traz consigo toda a força ideológica idiomática e, ao mesmo tempo, a presença cosmopolita e difusora de gêneros musicais surgidos em países anglo-saxões e com ampla estrutura tecnológica comunicacional inerente aos seus respectivos locais de origem. Ao aprofundarmos as nossas observações, teremos os Estados Unidos e a Grã-Bretanha como o berço do movimento punk e do rock alternativo. Ou seja, o “rock alternativo” atua como um gênero *guarda-chuva*, que abarca inúmeros outros subgêneros musicais, principalmente àqueles ligados a pequenos selos e gravadoras. Assim, o surgimento da nomenclatura de “rock alternativo” foi derivado, entre outros, de duas cenas musicais surgidas em fins da década de 80 e com maior força midiática durante a década de 90: a primeira delas é a norte-americana “Grunge⁴⁶”, e a outra é “Britpop⁴⁷”, união das palavras pop e britânico.

Indiscutivelmente, temos a maciça presença desses dois países na criação de (sub) gêneros musicais, das cenas musicais, bem como da proliferação midiática pelo globo. Desse

⁴⁵ Abordamos detalhadamente esta noção no tópico “A validade da noção de Cena Musical”.

⁴⁶ Surgida na cidade norte-americana de Seattle o “Grunge” teve como principais expoentes durante a década de 90 as bandas “Nirvana”, “Pearl Jam” e “Alice in Chains”. O som caracterizava-se pela junção de elementos advindos do Indie Rock, Heavy Metal, Hardcore e o Punk.

⁴⁷ O “Britpop” foi de certa forma uma resposta a explosão mundial do “Grunge” norte-americano. Assim as bandas “Oasis”, “Blur”, “Suede” e “Pulp” transformaram-se nos pilares do “Britpop” e puseram em prática um certo retorno a sonoridade de bandas britânicas das décadas de 60, 70 (Glam Rock e Punk Rock) e 80 (Indie Pop).

modo, falar em cena musical remete-nos, na maioria das vezes, a abordar manifestações do *grunge*, *heavy metal*, *hardcore*, *punk*, *glam rock*, *rock*, *indie*, *pop* e inúmeros outros.

Se, por esse raciocínio, teremos a formação de cena musical a partir dos citados pressupostos, como destacamos na citação anterior de Trotta (2013, p. 68), temos como consequência uma certa centralidade dos estudos no eixo Europa-América do Norte. Assim, esse desenho geopolítico também nos indica, a partir de inúmeros estudos realizados nessas regiões, pontos mínimos para se conceber uma cena musical que pode, não necessariamente, incluir a estrutura (gravadoras, bares, pubs, selos, estúdios, espaços para apresentações); uma determinada infraestrutura (incluindo mobilidade urbana, intermunicipal e entre países, que facilita o intercâmbio e ainda apresentações de bandas ao vivo, por exemplo); alguns signos (elementos presentes no compartilhamento da cultura mercadológica da música); produção científica e tecnológica (formação de recursos humanos qualificados e também profusão de veículos de meios de comunicação que fortalecem o circuito de difusão das sonoridades); o econômico (do simples acesso a comprar um instrumento musical à possibilidade de potencializar a circulação de música através de compras/trocadas de artefatos). Vale salientar que esses dados e, muitas vezes, os estudos de cena trazem consigo parte das informações mínimas para se entender o fenômeno urbano enquanto cena musical. Existem movimentos e pesquisas sobre música problematizando as cenas musicais, porém, muitas vezes, sem levarem em conta os contextos regionais e, consequentemente, sua conexão com o cotidiano da cidade e até mesmo sem questionar o papel de algumas políticas públicas culturais. É como se nos fossem apresentadas investigações em que a cena musical tivesse uma vida própria, totalmente independente e desconectada do seu entorno urbano e social.

Uma outra crítica, além da citada acima, está localizada em alguns termos teóricos para se referir ao movimento da dita era moderna. Como exemplo, podemos citar dois autores e dois conceitos (abordados nos tópicos anteriores) que se referem, respectivamente, à cultura midiática e à cena musical, que nos desassossegam, dada a sua visão, a priori, universalista. A primeira é a idéia de Motti Regev (2013) ao referir-se ao "Cosmopolitismo Estético" e a segunda é a expressão do artigo de Straw (1991) de "Sistema de Articulação Universal", que consegue capitanejar, principalmente a partir dos dispositivos midiáticos, uma proliferação de manifestações/gêneros musicais em torno do globo. No caso de Straw (1991), a ideia de articular o universal com o global abre margens para manifestações locais, o que, em outras palavras, aproxima-nos bastante do "cosmopolitismo estético". Ou seja, tanto Regev (2013) quanto Straw (1991; 2015) apresentam uma tentativa de não imprimir uma visão totalizante das suas respectivas teorias. Os dois apontam meios de adaptações e de expressões locais em

incorporar a cultura dita global. Porém, por outro lado, Regev (2013) sugere um super gênero, o "pop-rock", para buscar entender a influência global do rock anglo-americano, e conecta isso ao desejo de alguns atores/coletividades em participarem da cultura moderna, em diálogo com um mundo mais internacional do que propriamente local/regional⁴⁸. Ele tenta, assim, reconhecer que existe um discurso imperialista, mas que há rotas de fugas para se pensar a partir das apropriações locais. Podemos observar, quando o próprio Regev (2013) chama a atenção para a existência de um fluxo cultural provindo de outras regiões além da Europa e América do Norte para os outros continentes, como, por exemplo, da África para a Europa ou da América Latina para o Oeste⁴⁹. Mas, em nossa interpretação, convém pontuar que essa via não é necessariamente de mão dupla, pois há um nítido desequilíbrio de fluxos, algo que subsequentemente nos instiga a repensar as relações de poder e a, principalmente, tentar desnaturalizar determinados termos vigentes na academia ou, como provoca Grosfoguel, que

Um diálogo intercultural Norte-Sul não pode ser alcançado sem que ocorra uma descolonização das relações de poder no mundo moderno. Um diálogo de tipo horizontal, por contraposição com o diálogo vertical característico do Ocidente, exige uma transformação nas estruturas de poder globais" (GROSFOGUEL, 2008, p. 139).

Assim, podemos citar alguns passos em direção à proposição de Grosfoguel (2008), principalmente ao ultrapassar a ideia de cena exclusivamente anglófona e alguns estudos conceituais nativos de um reconhecimento longe desta episteme do Norte para o Sul. O pesquisador Thiago Soares apresenta uma coletânea de artigos veiculados entre o período compreendido de 2005 e 2016. O recém-publicado "Ninguém é perfeito e a vida é assim: a Música Brega em Pernambuco" é uma dessas iniciativas, bem como os textos da investigadora Simone Sá sobre o funk carioca, constituindo-se movimentos diferentes dos

⁴⁸ Trecho interpretado do parágrafo: "At its core, then, the circuit of cultural globalization that produces aesthetic cosmopolitanism consists of quests for recognition, for a sense of parity, for participation and membership in what collective and individual actors around the world believe to be the innovative frontiers of creativity and artistic expression in modern culture. On the one hand, new types and patterns of expression in all forms of art and culture, implicitly or explicitly presented as models to be followed in order not to lag behind "the new and exciting" in modern culture, are constantly disseminated by leading forces in different art worlds through the global media, the cultural industries, and, to some extent, the education system. On the other hand, collective and individual actors at various national and local levels, believing in the value and meaning of these models, develop interests to become recognized participants in these frontiers, and seek to contribute their own variants of these types and patterns of expression to the global circulation (REGEV, 2013, p.16).

⁴⁹ The other approaches share the thesis that cultural globalization does not eliminate cultural diversity, but rather transforms older notions of cultural variance into new ones. Cultural globalization is not only about flows of products and meanings from the West to other parts of the world, but also from East Asia, Africa, and Latin America to the West, or from Japan to East Asia (Iwabuchi 2002). In addition, the reception, interpretation, and use of cultural products are not identical across the world. People in different countries or social settings tend to decipher and use the same products - television dramas, fast food - in ways that appropriate them to their local culture (Katz and Liebes 1990; Watson 1997).

hegemônicos estudos anglófonos (SÁ, 2014; SÁ e MIRANDA, 2013).

Após esses apontamentos, a partir dos quais levantamos as questões que determinados termos trazem, muitas vezes, em sua etimologia e/ou aplicabilidade, denotando alguns tipos de pressupostos de valores hierarquizantes; onde a presença do idioma anglo-saxão é quase um pré-requisito para se conceber uma cena musical⁵⁰; a importância de tentarmos ultrapassar a ideia de investigar aquilo que pode ser considerado "cool ou subcultural" (STRAW, 2012); uma distribuição desigual na balança geopolítica científica global e a concentração de investigações em grandes cidades/megalópoles globais, perguntamos: como repensar as nossas apropriações locais interioranas no Brasil além do cosmopolitismo e da ideia de modernidade tão cara para o discurso eurocêntrico? E inspirados em Grasfoguel (2008), podemos repensar a ideia de cena musical a partir do seguinte questionamento: será possível formular um cosmopolitismo crítico que nos ajude a pensar a cena musical e, ao mesmo tempo, ultrapasse localismo, nacionalismo e o colonialismo?

2.4 “Qualquer outro lugar ao sol/ Outro lugar ao sul⁵¹” - Algumas rotas de fugas geopolíticas são possíveis

Numa busca de romper com esta linha de raciocínio, sugerimos observar alguns pequenos espaços sem essa lógica predefinida macroestruturalmente. Alguns pesquisadores já puseram isso em prática, de certa forma. Apesar de termos uma determinada hegemonia geopolítica na memória e na produção de material, há alguns estudos de cenas musicais além das fronteiras do dito “primeiro mundo”, recentemente concretizados. Temos, desde produções audiovisuais a abordarem alguns países fora do grande circuito financeiro, como o “Global Metal”, realizado pelo antropólogo e músico canadense Sam Dunn⁵² e o diretor e produtor também canadense Scot McFadyen, como também o curioso documentário “Heavy

⁵⁰ O advérbio “quase” está posto nesta definição por representar algumas exceções de cenas musicais sem a anglofonia no seu principal gênero musical. Porém, por outro lado, como apontou Trotta (2013) utilizando o exemplo do Tecnobrega no Pará, onde a língua portuguesa está presente nas músicas e o Brega no gênero musical, há o diálogo íntimo com elementos cosmopolizantes da cultura midiática. “O circuito cultural do tecnobrega processa (...) um forte localismo (a cidade, casas de shows, a tradição do Brega) e seus impulsos cosmopolitas (a tecnologia, os samplers, a figura do dj [...]) (TROTTA, 2013, p. 67).

⁵¹ Trecho da música “Vamos Fugir” composta por Gilberto Gil e o produtor Liminha. Foi interpretada inicialmente por Gilberto Gil no álbum Raça Humana lançado em 1984.

⁵² Sam Dunn é um autodeclarado “headbanger”, e é bem conhecido no meio por dirigir outros registros audiovisuais, incluindo documentários/shows do mundo do metal. Em 2005 lançou “A Headbanger’s Journey” onde relata a saga de alguns fãs do metal, já em 2011 lança “Iron Maiden’s Flight 666” um registro da turnê da banda britânica em 23 apresentações realizadas nos cinco continentes em apenas 45 dias. Todos estes registros transmitem a noção da globalidade do *heavy metal* e, ao mesmo tempo, apresentam e ajudam a difundir os signos presentes da cultura do metal.

Metal in Baghdad”⁵³ do canadense Eddy Moretti e do canadense-paquistanês Surosh Alvi, o qual acompanha a rotina da única banda de metal do Iraque, a Acrassiacauda. Temos também outros documentários, tanto realizado por investigadores, quanto por programas de TV. O primeiro deles, “The Distorted Island: Heavy Metal music and community in Puerto Rico”⁵⁴, foi lançado em 2015 e produzido por Nelson Varas-Díaz, professor, investigador e diretor do “Porto Rico Heavy Metal Studies Program”, juntamente a Osvaldo González-Sepúlveda, Eliut Rivera-Segarra e Sigrid Mendoza. E, mais recentemente, em 2017, foi lançado o documentário “Islamic metal band in Indonesia - The Westerners”⁵⁵. Apresentado em formato jornalístico pela holandesa Eva Cleven para o programa educativo voltado para o público juvenil “Het Klokhuis”, da TV NTR, o registro acompanha a rotina da banda de metal “Purgatory” em um país com a presença de mais de 200 milhões de muçumanos, bem como a rotina e o universo dos sete membros da banda e seus respectivos pontos de vista, entre os quais se criticam valores disseminados pelos países ditos ocidentais, como a democracia, emancipação das mulheres, bem-estar animal e a liberdade religiosa.

Nessa breve vista, podemos perceber investigações e registros de características das cenas musicais em Bangladesh, Tunísia, Indonésia, Iraque, Porto Rico e a recente e interessante pesquisa sobre a cena *heavy metal* em Angola, realizada pela investigadora brasileira Melina Santos⁵⁶. Uma excelente contribuição, sem sombra de dúvida; porém, somente em duas delas (Porto Rico e Angola), foram realizadas por pesquisadores/a não anglófonos e/ou euro-norte-americanos.

Então, dada essa configuração, como poderíamos observar a formação de cenas musicais em outros eixos geográficos e em outras condições socioeconômicas e políticas? Como podemos refletir sobre a possibilidade de haver cena musical ou não e, principalmente, qual sua importância para os atores locais? Será que um bar, localizado numa cidade sem aeroportos e com pouco ou nenhum show de bandas de metal, tem alguma importância nesse circuito global? Será que podemos repensar a existência de cena musical, além de alguns pressupostos estandartizados?

⁵³ Documentário disponível no endereço «<https://www.youtube.com/watch?v=vjC3VtR8GzY>». A banda disponibiliza seu álbum de Gilgamesh, lançado em 2016 no Spotify, endereço de acesso em «<https://open.spotify.com/album/4yfjrGtClK3NfmzXRuV20y?si=5xEYE6lvQQePJn77E-eiyg>», último acesso dos links em 04 de janeiro de 2019.

⁵⁴ Documentário disponível no endereço «<https://www.youtube.com/watch?v=zKe5TMPGTqE>», último acesso em 13 de janeiro de 2019.

⁵⁵ Documentário disponível no endereço «<https://www.youtube.com/watch?v=0fhp2sgaON4>», último acesso em 13 de janeiro de 2019.

⁵⁶ O trabalho citado refere-se a "We do rock too: Os percursos do gênero musical metal ao longo do movimento do Rock Angolano" (2018), tese de doutorado da pesquisadora Melina Santos da Universidade Federal Fluminense.

Um trabalho instigante com tais provocações é a recente investigação de Stefano Barone (2016) sobre a cena metal na Tunísia. Em sua proposta, ele também questiona a centralidade usual do termo "cena musical" nas realidades ocidentais, o que, para o autor "obscurece as condições de fragilidade - por exemplo, em termos de escassos recursos e infraestruturas - que geralmente afetam pequenas cenas em ambientes sociais mais pobres, culturalmente difíceis e instáveis" (BARONE, 2016, p. 21)⁵⁷.

Segundo o autor, a não estabilidade política, agregada a outros fatores, como a infraestrutura deficitária e a burocracia engessada, faz com que a cena local não mantenha certa estabilidade, porém, não impedindo de ser realizada e concretizada, apesar dos espasmos temporais causados por inúmeras adversidades. Esse seu desafio metodológico o motivou a repensar a noção de cena, para a qual se inspirou em mais dois outros trabalhos: Keith Kahn-Harris (2006⁵⁸) e Geoff Stahl (2009). Do primeiro autor e do seu livro "Extreme metal: Music and Culture on the Edge" (2006), Barone (2016) observou a intersecção realizada por Kahn-Harris (2006) entre o holismo e a espacialidade, na qual as cenas são constituídas. Destes dois elementos, Kahn-Harris (2006) subdivide a espacialidade em mais dois tópicos: a "construção" e a "estrutura". A "construção" pode ser lida como uma esfera de discursos na qual a cena e sua estética são formatadas; já a "estrutura" é todo o aparato, incluindo instituições, as quais fornecem condições para que haja a reprodução das práticas sociais. Dessa forma, Kahn-Harris, citado por Barone (2016), conclui seu raciocínio, com o objetivo de concretizar o holismo (como "uma perspectiva que reconhece a interconexão entre diferentes elementos dos fenômenos sociais") no espaço, como uma realidade social e culturalmente definida (BARONE, 2016, p. 25)⁵⁹. O outro autor basilar para Barone (2016) repensar a cena foi Geoff Stahl (2004), o qual, de forma semelhante a Kahn-Harris (2006), dividiu a infraestrutura da cidade em dois momentos, ao analisar a cena indie rock de

⁵⁷ "(...) the usual focus on western realities obscures the conditions of fragility - for example, in terms of scarce resources and infrastructures - which usually affect small scenes in poorer, culturally difficult and unstable social environments".

⁵⁸ A edição utilizada pelo autor Stefano Barone do trabalho de Keith Kahn-Harris é do ano de 2006, porém nas nossas notas bibliográficas referimo-nos a edição de 2007 do mesmo livro.

⁵⁹ Trecho interpretado do seguinte parágrafo: "Sceneness as locality Keith Kahn-Harris's (2006) work on Extreme Metal provides a deep and intelligent theorisation of scenes, which offers particular responses to the points cited above. On a theoretical level, scenes are conceived by Kahn-Harris as an intersection of holism and spatiality; as an object, a scene exists as the intersection of construction and structure. The goal of the author is to concretely cast holism - 'a perspective that recognises the interconnection between different elements of social phenomena' - in space as a socially and culturally defined reality. Scenes are a way to unify these two aspects. As an ethnographic object, they are organised (and compared) along two dimensions: construction, seen as the sphere of discourses which define the scene and its aesthetics, and structure, intended as the corpus of institutional features which guarantee a scene's character and the reproduction of its practices. Elements of the structure are its infrastructures (that is, a scene's material institutions), its stability, its relation to other scenes, the forms of material and symbolic capital which enter it and its volume of production and consumption".

Montreal, uma dita "suave" e outra "dura". Ou seja, ao se referir à infraestrutura "suave", significa dizer a sua relação intrínseca com a substância humana, o que, segundo Stahl (2004), fornece um discurso, uma motivação e um ambiente comuns à cena. Por outro lado, a infraestrutura "dura" se configura enquanto instituições materiais de uma cena. O mais importante nessa concepção é a autoalimentação entre eles, interferindo-se mutuamente, potencializando, dessa forma, um dinamismo (STAHL, 2004, p. 26)⁶⁰.

Dadas essas premissas e com o intuito de contornar algumas fragilidades do termo e aplicá-lo de forma que possa atingir seu objetivo – repensar a noção de cena musical –, Stefano Barone (2016) sugere utilizar o termo oriundo de Arjun Appadurai (1996), *locality*. Em sua tradução para o português⁶¹, visualizamos o termo "localidade", que o pesquisador italiano utiliza para se pensar a ideia de fluxos e seu imediatismo na comunidade, o que, por consequência, necessita ser revivido constantemente, algo similar ao que encontramos nos dois autores por ele citados, o Keith Kahn-Harris (2006) e o Geoff Stahl (2009).

Eu concebi a cena como uma metáfora do conceito de localidade de Arjun Appadurai. Para Appadurai, a localidade não é uma característica espacial, tanto como uma "estrutura de sentimento": é uma sensação de imediatismo comunal que precisa ser revivido constantemente. No entanto, o processo de revitalização permite o desenvolvimento de formas contrastantes de localidade dentro de uma determinada comunidade, ameaçando a própria comunidade de decadência e divisão.

Assim concebido, a *sceness* pode representar os problemas e a dinâmica das cenas "frágeis": cenas cuja existência está constantemente em questão, como o estudo de caso que apresentarei no artigo - isto é, a cena do metal tunisino. Se expandimos nosso foco das cenas bem sucedidas - muitas vezes ocidentais para uma compreensão mais ampla das cenas musicais através da globalização e dos fluxos transnacionais, precisamos levar em consideração estudos de caso que sofrem de restrições materiais e hostilidades culturais. No caso da Tunísia, a falta de bens materiais (como CDs e similares) e infraestruturas, a burocracia, a fruição privada da comunidade eram dinâmicas centrais na evolução de uma cena frágil e uma comunidade fraturada (BARONE, 2016, p. 32)⁶².

⁶⁰ Trecho interpretado a partir do parágrafo: "Kahn-Harris's ideas of construction and structure resemble two concepts employed by Geoff Stahl (2004) in describing Montreal's indie rock scene. Stahl talks about hard and soft infrastructures: the former are the material institutions of a scene, while the soft infrastructure is its human substance, which gives the scene a discourse, motivation and a common ambience. The advantage of Stahl's distinction relies on its dynamism: one kind of infrastructure affects the other. In Montreal, the lack of hard infrastructures pushed people to 'do it themselves', developing a human network. Furthermore, this situation gave Montreal the rhetoric of a bohemian environment, which made the city an ideal cradle for relaxed artistic work, far from metropolitan suffocation.

⁶¹ A versão da tradução aqui utilizada é a esgotada no fornecedor chamada de "Dimensões culturais da globalização - a modernidade sem peias", da editora Teorema, Lisboa, 1996.

⁶² I conceived scene as a metaphor of Arjun Appadurai's concept of locality. For Appadurai, locality is not a spatial feature, as much as a 'structure of feeling': it is a sense of communal immediacy that needs to be constantly revived. And yet, the process of reviving it allows for the development of contrasting forms of locality inside a given community, threatening the very community of decadence and split. Thus conceived, sceneness

O diferencial nessa proposição de Barone (2016) é exatamente a aplicação à realidade da Tunísia e sua instabilidade proveniente dos movimentos políticos, como ocorreu com a Primavera Árabe, em 2011, e da forte presença da religião mulçumana, a qual dificulta, quando não proíbe, apresentações de determinadas bandas de metal. O termo "localidade", de Appadurai (1996), bem como sua perspectiva, digamos, implosiva na base da própria comunidade, remete-nos à metafóra da criança do Zaratustra, de Nietzsche, que é aquela que pode construir, mas que, por outro lado, ela mesma pode criar a ameaça a si própria. É aquela que constrói e desconstrói seu próprio castelo de areia, a qual se aplica ao estudo de caso de Barone (2016) na Tunísia: a própria estrutura política do país africano apresenta seus elementos que podem vir a implementar um crescimento da cena, quando há uma certa estabilidade, como também sua retração, quando outros elementos atuam contra o movimento social e cultural da cidade, comprometendo, desse modo, a cena musical.

Essa breve guinada dos estudos de cena para além da estandartização euro-norte-americana traz consigo alguns pontos convergentes que nos fazem pensar na nossa realidade, ao abordar as cenas musicais no interior do Nordeste brasileiro. Se observarmos os termos empregados pelos investigadores anteriormente citados para se melhor pensar a cena musical, encontramos uma intrínseca relação com o seu respectivo local, como por exemplo: a) o "holismo" (KAHN-HARRIS, 2007); b) a "localidade" (BARONE, 2016) e c) a "infra-estrutura suave e dura" (STAHL, 2004). Neles, a ideia da volatilidade presente no imediatismo da vida urbana é um dos principais elementos, o qual nos remete a um entendimento existente de correntes, de fluxos, de interconexão e de autoalimentação, provocando, assim, o dinamismo e a necessidade de ser revivido constantemente.

Após esse breve sobrevoo epistemológico, podemos apontar alguns elementos convergentes entre si, e consequentemente, também presentes em nossa pesquisa. O primeiro deles é a não-adequação ao entendimento de cena musical, na visão aplicada em muitos trabalhos realizados em países europeus ou da América do Norte. Não que este movimento e sua aplicabilidade limitem o papel da noção, porém, o que questionamos é a ideia vigente e

can well represent the issues and dynamics of 'fragile' scenes: scenes whose existence is constantly in question, such as the case study I presented in the article - that is, the Tunisian Metal scene. If we expand our focus from successful - often western - scenes to a broader comprehension of musical scenes through globalisation and transnational flows, we need to take into account case studies that suffer from material constraints and cultural hostilities. In the case of Tunisia, the lack of material goods (such as CDs and the like) and infrastructures, the bribery-soaked bureaucracy, the private fruition of community were central dynamics in the evolution of a fragile scene and a fractured community.

recorrente nos grandes centros dos países centrais europeus, principalmente. Essa visão pode indiretamente limitar a compreensão do fenômeno em âmbito global e em diversas localidades. E se, por um lado, temos uma prática social com forte presença dos conglomerados midiáticos, dos meios de tecnologia de comunicação e desterritorializada, a qual pode se manifestar em qualquer parte do globo, não faz a mínima lógica nem sentido pensar somente a partir de um dado modelo introjetado, principalmente aquele surgido através da pujança e reverberação anglo-saxã nas ciências no mundo. Após detalharmos o texto seminal de Straw (1991) e observarmos o quanto a própria ideia gerada por ele para analisar o fenômeno da música pode render, devemos, a partir de algumas rotas de fugas que a própria noção de cena nos permite, articular e romper determinadas lógicas e pensar a partir do lugar investigado enquanto ferramental, utilizando-a, também, como um importante significante de análise.

Dada tal premissa, podemos nos perguntar: o que estes bares, um deles com mais de dez anos de existência ininterrupta, adotado por muitos dos seus frequentadores como um lugar (no sentido do aconchego), têm a nos oferecer além de um ponto para se ouvir rock e metal, comprar ingressos de shows, servir de encontros casuais ou não, tomar cerveja e apreciar alguma iguaria apetitosa de acompanhamento? Como deveríamos analisar um pequeno bar de uma cidade dita periférica de um país? Mesmo ciente de que a noção de cena apresenta flexibilidade suficiente em que se possa enquadrar desde um pequeno bar, em sua análise, a uma cidade ou um bairro, sempre me questionava o que há nesses pontos de encontros, onde o consumo de música gira em torno da música gravada. Há algo ali além de cervejas, músicas e conversas. Há algo ali que alimenta e nos faz repensar a noção de cena musical, que, a priori, não consigo visualizar nos estudos de outras cidades e suas respectivas cenas. É esse algo a mais que buscamos investigar. São os mais diversos bares de inúmeros estilos que, de forma (in) direta, atemporal e desterritorializada, chegam algumas vezes a se alimentarem e a se retroalimentarem, que nos inquietam. Há algo vivo aí. Há algo que nos atravessa.

2.5 “*Nothing else matters*⁶³” - A validade da noção de Cena Musical

Como apontamos anteriormente, a força do trabalho de Straw (1991) deve-se, entre outros, a sua multiarticulação de elementos em torno dos vários termos intra e extramusicais.

⁶³ Título da música lançada em 1991 pela banda Metallica no homônimo álbum “Metallica” também conhecido popularmente como “álbum preto”.

Ele pôs práticas sociais, economia, estéticas, gêneros musicais e, principalmente, espacialidades à disposição de um melhor entendimento das práticas musicais no espaço urbano. Tendo como imagem para se pensar a cena tal como um "vetor", Straw aponta como ficou sua conceituação do termo a posteriori daquela conferência de 1991.

a) Congregação de pessoas num lugar; b) O movimento destas pessoas entre este lugar e outro; c) As ruas onde se dá este movimento; d) Todos os espaços e atividades que rodeiam e nutrem uma preferência cultural particular; e) O fenômeno maior e mais disperso geograficamente do qual este movimento é um exemplo local; f) As redes de atividades microeconómicas que permitem a sociabilidade e ligam esta cena à cidade (STRAW, 2006, p. 6)⁶⁴.

Dos seis tópicos abordados pelo autor, gostaríamos de abrir breves parênteses para dois deles. O primeiro é a ideia de gênero musical que está presente subjetivamente em alguns tópicos, dentre os quais podemos citar os tópicos da letra "d" – que aborda a preferência cultural – e o primeiro, que disserta sobre uma congregação de pessoas em um lugar. Em outras palavras, podemos afirmar que, para se pensar a noção de cena com a flexibilidade que ela propõe, seja metodologicamente, seja nos laços postulados pelos seus atores, devemos açãoar, entre outros, o papel do gênero musical.

É interessante, neste instante, recorrermos à reflexão de Frith (1998) em relação aos gêneros musicais e sua, de certa forma, desmistificação perante à indústria musical. Para o autor, os gêneros são importantes enquanto elementos de mediação entre a produção e o consumo de música. Eles apresentam uma gramática de expectativa que nos auxilia a orientar nossas escolhas (FRITH, 1998). Ou seja, o mesmo funciona como fundamental mediador entre a produção musical e o consumo. Trata-se, praticamente, de um atalho que surge entre as duas extremidades e que, ao mesmo tempo, serve para todas as etapas caminhantes do processo da música. Daí advêm sua importância, corroborada por Janotti (2005):

Na verdade, os gêneros delimitam as produções de sentido, demarcando a significação e os aspectos ideológicos dos textos, bem como o alcance comercial (e o público alvo) dos produtos midiáticos. Toda definição de gênero pressupõe uma demarcação negativa e/ou comparativa com outros gêneros, ou seja, analisar um produto midiático através dessa perspectiva

⁶⁴ "Scenes, like vector suggests both the direction of a movement and its scale. Is a scene: a) the recurring congregation of people at a particular place; b) the movement of these people between this place and other spaces of congregation; c) the streets/strips along which this movement takes place (Allor, 2000); d) all the places and activities which surround and nourish a particular cultural preference; e) the broader and more geographically dispersed phenomena of which this movement or these preferences are local examples; or f) the webs of microeconomic activity which foster sociability and link this to the city's ongoing self-reproduction? All of these phenomena have been designated as scenes".

pressupõe perceber as relações entre esse produto e outros de diferentes gêneros, compará-lo com expressões canônicas ou similares dentro do mesmo paradigma. Os gêneros são dinâmicos justamente porque respondem a determinadas condições de produção e reconhecimento, indicativos das possibilidades de produção de sentido e de interação entre os modos de produção/circulação/consumo dos produtos midiáticos (JANOTTI, 2005, p. 4-5).

Dessa forma, estudar as cenas musicais é lidar, analisar e investigar as dinamicidades simbólicas de poder, sejam elas provindas dos elementos culturais postulados pelos estudos de Williams, o de hegemonia de Gramsci ou a ideologia de Althusser, sejam elas nas negociações de disputa dentro e fora do campo musical, como afirma Sá (2011), a partir da anterior citação de Janotti (2005).

A definição é interessante, dentre outros motivos, por apontar para os aspectos extramusicais presentes na construção genérica; e ao mesmo tempo o caráter tensivo desta noção. Ou seja: longe de serem definitivas ou imanentes ao universo musical, o fato é que a noção de gênero supõe sempre disputa, negociação e rearranjos sucessivos, colocando em questão a autoridade discursiva de cada um dos agentes dentro do campo musical (SÁ, 2011, p. 153).

Em seu texto, Simone Sá (2011) apresenta, de forma didática e muito bem contextualizada, um histórico da noção de cena musical. Em uma dessas passagens didáticos-temporais, a autora liga o fenômeno da intensificação da globalização em sua ampliação midiática, comunicacional e de trânsito da década de 90 a uma revisão crítica da noção de subcultura. Esta, por sua vez, ganha nova dimensão e oxigenação no CCCS⁶⁵ nos estudos sobre grupamentos juvenis. Vale, também, relembrar a tríade teórica dos debates, tais como a hegemonia, a ideologia e a cultura de Gramsci, Althusser e Williams, respectivamente, enquanto pilar dos debates.

Para não nos distanciarmos do eixo da discussão, sugiro retomarmos a definição de Straw (2006) e apresentar o segundo elemento dos parênteses que gostaríamos de discutir. Depois de observar a importância do gênero musical, destacamos agora o elemento presente em todos os seis tópicos norteadores de cena de Will Straw: o território.

Embora o autor não utilize desse conceito *ipsis literis* para se referir à noção de espacialidade, ele se encontra presente em todos os seus seis tópicos dentro da ideia geográfica, ao se referir a (a) “lugar”; (b) a movimentações de pessoas de um “lugar a outro”; (c) as “ruas”; (d) “todos os “espaços”; (e) um fenômeno amplo e disperso “geograficamente”

⁶⁵ CCCS é a sigla de Center for Contemporary Cultural Studies, um centro de estudos e pesquisa sediado em Birmingham e também conhecido por British Cultural Studies.

e seu exemplo “local” e, finalmente, no último tópico, em que aborda atividades microeconômicas e sua sociabilidade na “cidade”. Os termos “lugar”, “ruas”, “espaços”, “geograficamente”, “local” e “cidade” apontam para a importância do ambiente físico para essas manifestações se consolidarem e circularem.

Como já afirmado anteriormente pela pesquisadora Sá (2011) – a partir da definição revista por Straw (2006) de cena musical, na qual se busca responder determinadas críticas sobre a elasticidade da noção –, a dimensão espacial é reiterada enquanto “espaços geográficos específicos”. Tal posicionamento também é dividido entre Bezerra, Alonso e Reichelt (2016), quando afirmam que a noção de cena de Straw é uma das que mais fomenta a discussão entre música e territorialidades, ou ainda Trotta (2013, p. 59), ao afirmar sobre a “instigante articulação entre gênero musical e território, entrecortada por apropriações culturais que incluem indumentária, gestos, gírias e um peculiar sentimento de pertencimento”.

Como podemos observar, a noção de cena musical tem, na ideia de espacialidades (lugar, espaço, território), uma chave para ser desenvolvida tanto uma arqueologia das práticas musicais na urbe ou, até mesmo, enquanto elemento norteador metodológico para melhor definir aquilo que necessariamente não tem fronteiras claras e definidas: o consumo de música na cidade.

De qualquer forma, sugerimos retomar o raciocínio do início deste tópico para tentar explanar o motivo pelo qual optamos pelo conceito de cena musical. Primeiramente, faz-se necessário pensar a partir de duas premissas: o gênero musical e suas negociações e elementos da territorialidade e espacialidade. Porém, antes de discutirmos os elementos geográficos simbólicos de poder – aqui utilizamos “território” –, gostaríamos de ressaltar a observação realizada por Sá (2011, p. 158), que destaca a “dimensão construtiva” dos debates que reconhecem a cultura enquanto local de disputas e de práticas cotidianas. Sendo assim, a pesquisadora apresenta uma releitura do conceito de cena, ampliando-a e aplicando elementos fluidos, movéis e dentro de uma esfera midiática.

- a.) A um ambiente local ou global; b) Marcado pelo compartilhamento de referências estético-comportamentais; c) Que supõe o processamento de referências de um ou mais gêneros musicais, podendo ou não dar origem a um novo gênero; d) Apontando para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis; e) Que supõem uma demarcação territorial a partir de circuitos urbanos que deixam rastros concretos na vida da cidade e de circuitos imateriais da cibercultura, que também deixam rastros e produzem efeitos de sociabilidade; f) Marcadas fortemente pela dimensão midiática (SÁ, 2011, p. 157).

Observamos assim que, além de uma dimensão territorial, devemos ficar atentos às mobilidades intrínsecas à sociedade contemporânea. Ou seja, não basta apenas delimitarmos um espaço enquanto território - e suas negociações - se não incluirmos a complexidade existente nos intensos fluxos dos seus atores e suas múltiplas possibilidades de inúmeros pertencimentos e atravessamentos, conforme apontamos anteriormente. Herschmann corrobora essa tese ao afirmar que necessitamos, enquanto análise sociocultural, compreender o nomadismo e os complexos processos de “desterritorialização” e “reterritorialização”, envolvendo os atores, os quais ocorrem a todo instante na cultura contemporânea (HERSCHMANN, 2013, p. 51).

Mesmo que, aparentemente, o apresentado até aqui nos leve a um raciocínio pragmático-físico da manifestação da cena musical a partir de uma noção geográfica, não significa afirmar que a "cena musical" tem um local, um espaço específico, onde as mobilizações dos atores só podem ser efetivadas neste mesmo lugar. No mesmo trabalho, Straw (2006) complementa seu raciocínio, ao afirmar que, "uma cena não é um espaço cultural pré-existente a espera em ser ocupado e definido" (STRAW, 2006, p. 6)⁶⁶, ou seja, ele brinca com a lógica estrutural física necessária, porém, por outro lado, mostra o quanto pode ser inócuas, quando não observada através dos olhares dos seus frequentadores. Temos, assim, por essa perspectiva e em outras palavras, o "território", termo que iremos utilizá-lo com mais ênfase neste trabalho, como elemento fundamental e por onde os atores transitam; porém, vale salientar a necessidade de mantermos o raciocínio de Straw: a territorialidade só se faz presente quando seus atores atuam, quando os protocolos subjetivos de comportamentos estão postos e os signos de socialização estão circulando. Enfim, não devemos visualizar o espaço de maneira dissociada das ações dos seus frequentadores. Na citação abaixo, Straw (2006) observa outros elementos que devemos atentar ao pensarmos a cena, e uma das chaves desta lógica remete-nos aos fluxos e conectividades, principalmente, no que se refere aos trânsitos internos da cidade, como, por exemplo:

O espaço semântico ocupado pela cena se expande e se contrai entre dois extremos na análise cultural urbana. Em um desses extremos, começamos com a visível paisagem urbana social; o conceito de "cena" nos convida a delinear sua ordem subjacente. A designação da cena dá profundidade ao teatro da sociabilidade urbana, ao mundo dos restaurantes, cafés e outros espaços da congregação. Chamando esses fenômenos "cenas" significa vê-los em termos de suas lógicas obscuras e sua participação no realinhamento contínuo das energias sociais. A descrição das pessoas reunidas em um bar

⁶⁶ Trecho extraído do seguinte comentário: "A recent book on musical styles in Brazil has the title 'Funk and Hip-Hop Invade the Scene,' as if a scene were a pre-existing cultural space waiting to be occupied and defined".

como "cena" pressupõe que momentos de sociabilidade aparentemente sem propósito são apanhados na produção de intrigas conspiradoras, projetos e identidades grupais. A "cena" permite que uma ordem intermedie nosso sentido de cidade como meramente estética - isto é, como espaço de sensação e encontro teatralizado. Através disso, começamos a vislumbrar uma cartografia das regiões sociais da cidade e sua interconexão. Nesse sentido, "cena" é um recurso na elaboração de uma gramática de ordenação cultural (STRAW, 2006, p. 7-8)⁶⁷.

Assim, podemos observar, dentro da ótica de análise cultural urbana, o quanto Straw (2006) articula suas ideias. Em um primeiro momento, o que ele chama de um lado extremo da análise, temos uma rede instaurada e estruturada na cidade, dentro daquilo que podemos chamar de "cena". Ela - a cena - atua como "realinhamento contínuo de energias sociais" e nos convida a adentrarmos na cidade através de um "espaço de sensação e encontro teatralizado". Essa teatralização⁶⁸ apontada também se encontra presente na etimologia da palavra "cena", a qual nos remete à "representação", ou a um determinado tipo de ação (ou até mesmo à ausência dela) que se passa no âmbito da visão de algum observador, ou seja, o ato de chamar a atenção ou, até mesmo, por outro lado, o papel de "fingir" - que também significa uma outra forma de se pensar a "representação". Derivado das artes cênicas, a palavra "cena" nos liga ao palco, juntamente ao cenário, figurinos e atores, como parte integrante da arte de atuar em um espetáculo.

E são essas definições de encenação e de entrar em cena, digamos, que nos levam a um "espaço de sensação e encontro teatralizado". Isso nos faz pensar o quanto nós, seres humanos, em nossos diversos graus de sociabilidade, pomos em prática nossa *mise-en-scène* (GOFFMAN, 2011). E a ideia de cena musical, postulada pelo investigador canadense, convida-nos a realizar esse mapeamento em torno do fenômeno da música e a "vislumbrar uma cartografia das regiões sociais da cidade e sua interconexão". Porém, por outro lado, no outro extremo apontado por Straw (2006, p. 7), a ideia de "cena" também atua como um

⁶⁷ "The semantic space occupied by scene expands and contracts between two extremes in urban cultural analysis. At one of these extremes, we begin with the visibly social cityscape; the concept of 'scene' invites us to delineate its underlying order. The designation of scene gives depth to the theatre of urban sociability, to the worlds of restaurants, cafes and other spaces of congregation. Calling these phenomena 'scenes' means seeing them in terms of their obscured logics and their participation in the ongoing realignment of social energies. The description of people gathered in a bar as a "scene" presumes that moments of seemingly purposeless sociability are caught up in the production of conspiratorial intrigues, projects and group identities. "Scene" thus allows an order to intrude upon our sense of the city as merely aesthetic -- that is, as a space of sensation and theatricalized encounter. Through it, we begin to glimpse a cartography of the city's social regions and their interconnection. In this sense, "scene" is one resource in the elaboration of a grammar of cultural ordering".

⁶⁸ Segundo os autores eslovenos Miha Kozorog e Dragan Stanojevic (2011, p. 3) esta ideia de "teatralização" presente no trabalho de John Irwin (1977) e, consequentemente nas discussões no artigo sobre cenas musicais de Will Straw (1991), parece ser derivado do vocabulário "teatral" de Erving Goffman (2011), onde o próprio Irwin já tinha utilizado extensivamente no trabalho anterior onde discutia o conceito de subcultura (1997 [1970]).

elemento de provação em algumas análises sociológicas, exatamente por não fornecer nenhum tipo de forma ou gavetas. Sua flexibilidade em uma morfologia social que inclui categorias do mundo da arte ou da subcultura é, por si só, potencializada.

Então, se assim temos uma territorialidade - no sentido físico do termo - onde a rede da qual a cena é parte constituinte atua, e ao mesmo tempo, temos a fundamental importância da encenação a partir dos atores e todos seus fluxos e mobilidades, podemos afirmar o quanto os termos "subcultura", "comunidade" ou "tribo" estão intrinsecamente mais conectados às atividades e identidades do que propriamente à noção de cena musical e seu significante flutuante. O conceito de cena, assim, aparenta-nos ser bem mais eficiente por tentar dar conta da expansão ao redor de todas essas atividades musicais e de toda a produção de informação semiótica do que racionalmente e comumente é analisado (STRAW, 2006, p. 9)⁶⁹.

2.6 “Portanto peço-te aquilo/E te ofereço elogios/Tempo, Tempo, Tempo, Tempo⁷⁰” - Território, poder e devir

Devemos lembrar que determinado território de consumo de música vivencia - enquanto espaço físico - um gradiente extenso de realidades distintas que variam de acordo com o horário, localização, apropriação, vizinhança (sim, em algumas circunstâncias, ela influencia inclusive no volume da música consumida), políticas públicas, geografia, temperatura, enfim, um leque sem limite de situações e emergências presentes na conjuntura no consumo e na circulação dos atores na cidade. O espaço físico, desse modo, é vivo, vívido e fluido, e não estático e fixo.

Por esse dinamismo é que propomos pensar o espaço físico enquanto um organismo vivo. E enquanto ser, poderemos visualizá-lo tal qual um palimpsesto, no qual, camada após camada, marcas após marcas, lembranças após lembranças, bem como registros e elementos característicos de outras temporalidades, estão/estarão presentes. Uns mais visíveis outros nem tanto, porém, todos com seu grau de contribuição para a fruição daquele espaço multiterritorial e atemporal de consumo de música.

⁶⁹ "'Artworld,' or 'simplex' -- like 'subculture' or 'movement' -- circumscribe activities and identities more tightly than does the notion of 'scene.' In so doing, do such terms resolve the elusive slipperiness of scenes, or merely reify some of their transitory features? With the increased attention to the urban within cultural studies, categories like subculture, community or movement have come to seem less and less able to contain the variety of activities which transpire within them, or the fluid mobility in which they participate. 'Scene' seems more efficient at expanding to encircle these activities, as in Barry Shank's definition of scene, which casts it as 'an overproductive signifying community.' Within a scene, Shank elaborates, "far more semiotic information is produced than can be rationally parsed".

⁷⁰ Trecho da música “Oração ao tempo”, composta por Caetano Veloso e disponibilizada no álbum “Cinema Transcendental” de 1979.

Com inúmeras variantes - sejam elas físicas, temporais ou simplesmente uma mudança de perspectiva (física ou temporal), pensaremos o território de consumo de música não de uma forma estanque, fechada ou absoluta. Pelo contrário, sugerimos utilizar a metáfora do foco de uma máquina fotográfica. Ou seja, em um determinado momento, o que estará em foco será uma determinada característica a ser analisada e pensada naquele instante enquanto tal. Com a mudança de foco, sob esse mesmo ângulo, teremos uma outra visão, uma outra perspectiva do ambiente a ser analisada, portanto, uma outra conceituação do mesmo objeto. Como exemplo, podemos citar Haesbaert (2014, p. 29), que, quando pretende se referir ao “espaço”, coloca seu foco na coetaneidade e coexistência (logicamente, sem se resumir a ele), e quando se refere a “território”, por exemplo, “discute a problemática do poder em sua relação indissociável com a produção do espaço”.

Por fim, podemos resumidamente expor que temos o território e suas multiterritorialidades numa atuação de multipertencimentos e agenciamentos, bem como o espaço físico com os seus atores numa atuação desterritorializada e atemporal, trazendo à tona elementos deste palimpsesto, que também podemos chamar de cidade. Sendo assim, fica claro que não devemos excluir ou omitir a presença dos elementos constituintes dos fluxos constantes e intensos dos atores na sociedade contemporânea e das marcas atemporais presentes na e da paisagem urbana em seus respectivos territórios. Esses fluxos constantes e recorrentes podem ser virtuais e físicos, sem nunca se autoexcluírem.

Vale ressaltar, também, o elemento “tempo” aqui abordado. Propomos que ele deva ser lido dentro de uma contextualização do espaço, o qual se configura como aberto, múltiplo, nunca concluso, ou seja, o “tempo” sempre em um devir. Conforme Haesbaert (2014, p. 38), ao citar Massey⁷¹, se “mudança requer interação, e interação envolve alteridade, coexistência de Outros, enfim, ‘espaço’, essa multiplicidade espacial é a condição para a geração da temporalidade”.

Tendo esse cuidado em vista, busca-se evitar determinados tipos de reducionismo de análise de fenômenos socioculturais em que a complexidade dos atores e o meio em que ele está inserido - territorial, translocal e virtualmente - seja isolado e posto de fora de toda uma contextualização que nos auxilie a enxergar de uma forma mais ampliada o fenômeno. Enfim, pretendemos ir além do isolamento do objeto em si e, dessa forma, também é possível visualizar as cidades medianas brasileiras do interior do Nordeste incorporadas à ideia de multiterritorialidades, portanto, longe daquele imaginário restritivo de interior versus capital, centro versus periferia. O foco muda a partir da sua perspectiva e, dessa forma, abre-se a

⁷¹ MASSEY, D. “Pelo espaço”. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

possibilidade de pensarmos as cenas musicais no interior, em uma outra dinâmica e com outros pontos de partida.

3 “WAR FOR TERRITORY”⁷²

3.1 “Mais uma dose? É claro que eu estou a fim”⁷³ - Os espaços de materialização da cena musical

Após realizar estes primeiros movimentos nas três cidades e nos três bares escolhidos na nossa investigação, tais como o All Black In Bar em Garanhuns/PE, o Metal Beer em Caruaru/PE e Valhalla em Mossoró/RN, tentaremos realizar algumas reflexões comparativas. Uma delas girará em torno das políticas públicas culturais e sua presença na estabilidade ou falta dela nas cenas musicais do interior. Apesar das suas admissibilidades e proximidades econômicas, sociais e um pouco geográficas, também, notamos pressupostos políticos totalmente distintos nos três lugares. Enquanto Garanhuns/PE, a menor das três cidades, mantém há quase 28 anos um evento cultural público e gratuito, responsável por fomentar boa parte da diversidade cultural da cidade, atraindo turistas, artistas e fornecendo oficinas de formação, as outras duas cidades transitam em torno das festividades juninas, nas quais a recorrência por elementos da tradição nordestina são evocados e a diversidade musical/cultural não flui com tanta facilidade assim.

Já a cidade de Mossoró/RN, além de concentrar grande energia e recursos econômicos durante as festividades de São João, apresenta uma outra peculiaridade, a qual abordamos no texto “Liberdades paradoxais nas políticas públicas culturais no ‘país’ de Mossoró” (QUEIROZ, 2018⁷⁴). A partir de uma relação oligárquica, a família Rosado se mantém no poder político de Mossoró e também no Estado do RN, há praticamente 60 anos, ditando e concentrando força simbólica e ideológica nos aparelhos da cidade. Essas ações acabam inevitavelmente por marcar os movimentos inclusos nas cenas locais. Ou seja, observamos que, ao se mobilizar para oprimir, ofuscar ou aniquilar determinadas ações sociais, a estratégia do grupo Rosado em atuar e modelar as atividades no campo da cultura em Mossoró, fazendo com que transborde seu capital simbólico para outras esferas, tem limitado em uma mesma política pública cultural a cidade por mais de seis décadas. Como rota de fuga, tem-se algumas atividades dos movimentos sociais e dos grupos estudantis, os quais vêm se confirmando como o mais novo alento para a política local e para a cena cultural e musical de Mossoró. Dito isto, perguntamo-nos: como poderíamos pensar, articular e investigar as cenas

⁷² Referência a música “Territory” da banda Sepultura presente no disco Chaos A.D. de 1993.

⁷³ Trecho da música da banda “Por que a gente é assim?”, composta por Cazuza, Frejat e Ezequiel Neves lançada em 1987 por Cazuza no álbum “O poeta está vivo”, gravado ao vivo no teatro Ipanema.

⁷⁴ Capítulo integrante da coletânea “Cidades Musicais - Comunicação, territorialidade e política”, organizada pelos pesquisadores Micael Herschmann e Cintia Fernandes. Porto Alegre: Editora Sulinas, 2018.

musicais dentro das suas respectivas realidades políticas e o quanto isso marca presença nos trânsitos internos das cenas musicais?

Ou seja, com a presença e a disseminação da internet em melhor qualidade e acessibilidade econômica, houve uma difusão ou até mesmo a possibilidade, em algumas circunstâncias, de se ouvir determinados artistas e gêneros musicais em bares. Esse movimento é recorrente nos bares apontados e apresenta também um outro fluxo, curioso, por sinal. Na entrevista com Will Straw (2012), Jeder Janotti questiona a relação das cenas virtuais, até então crescente, no início dos anos 2000, a uma suposta decadência das cenas urbanas. Temos assim uma leitura recortada de um determinado período em que houve uma transição/ampliação nos modos de consumo para o modo digital. Até então, as grandes metrópoles, cosmopolitas e seus circuitos culturais eram, logicamente, beneficiados pela sua infraestrutura e estrutura, facilitando dessa forma turnês e apresentações de artistas e sendo essa a principal plataforma de divulgação, como ainda é em muitos lugares. Com o *Youtube* e outras plataformas musicais, houve algumas mudanças desses olhares, umas das quais é apontada aqui através dos bares interioranos do Nordeste brasileiro, onde, historicamente há determinada carência estrutural-financeira para fomentar uma maior diversidade cultural. Dessa forma, conseguimos visualizar o *Youtube*, por exemplo, como um dos principais mantenedores deste papel prepoderante nas cenas musicais, ajudando-as a ampliar-se e, consequentemente, sedimentar-se.

Para refletir sobre o papel do *YouTube* na diminuição das distâncias para o consumidor, alterando definitivamente a reconfiguração do consumo musical e seus desdobramentos nas cidades aqui investigadas, apontamos para o trabalho de Reguillo (2014). Este analisou usuários do *YouTube* e sua relação com a música, bem como, examinou aquilo nomeado pelos seus interlocutores/as de “qualidades mais apetitosas” do *YouTube*. *A priori* a pesquisadora detectou algumas constantes sobre essas qualidades, a partir das suas análises. Uma delas é o imediatismo com o qual “necessidades” musicais ou “caprichos” são satisfeitos.

Com um único clique, os usuários acessam um repertório infinito de possibilidades e, ao mesmo tempo, conectam-se, rejeitam ou desafiam uma determinada peça musical. O imediatismo “a satisfação de um desejo imediato”, nas palavras de uma jovem argentina, inscreve-se na lógica da velocidade e no presente contínuo que caracteriza as culturas juvenis contemporâneas (REGUILLO, 2014, p. 117)⁷⁵.

⁷⁵ I would like to examine what users refer to as YouTube’s “most appetizing” qualities affecting their musical consumption. Several constants in this regard can be isolated among the responses. One is the immediacy with which musical “needs” or “whims” are satisfied. With a single click, users accede to an infinite repertoire of possibilities, while at the same time connecting with, rejecting, or challenging a particular piece of music. The

Nesta citação podemos extrair alguns pontos convergentes com a dinâmica dos bares interioranos. Um deles reside no fato de que na década de 1980, por exemplo, algum morador de uma região periférica da cidade do Rio de Janeiro, como a baixada fluminense, não tinha acesso à MTV no canal aberto, no entanto, o mesmo não podíamos afirmar dos moradores de zonas mais bem estruturadas e servidas. Bairros da zona Sul da cidade englobando Botafogo, Ipanema, Leblon e Copacabana eram diferentes. Algo semelhante podemos afirmar da capital pernambucana, Recife, a qual tinha a MTV acessível. Porém, ao nos referirmos às cidades interioranas do Nordeste essa desigualdade não era evidente, pois a ausência de acesso a alguns meios de comunicação era ampliada para toda a cidade de Garanhuns/PE, Caruaru/PE ou Mossoró/RN, independente do capital financeiro do sujeito. Sendo assim, esse imediatismo apontado pela autora conectado aos “desejos musicais”, “caprichos” e “necessidades” são evidenciados nessas cidades pelo *YouTube* se configurar como uma rede sócio-técnica disponível para atender a essas lacunas, até então existentes.

Se por um lado há críticas pela não democratização dos meios de comunicação e da *internet*, decorrentes da formação de oligopólios comunicativos e de entretenimentos que limitam as nossas opções através dos algoritmos, por outro lado, ao compararmos com a realidade então existente nas décadas finais do século passado, essas cidades encontram-se de forma similar àquela apontada pela autora, em que “os usuários acessam um repertório infinito de possibilidades e, ao mesmo tempo, conectam-se, rejeitam ou desafiam uma determinada peça musical” (ibid.). Sem sombra de dúvida, esta é uma mudança significativa de hábitos e uma influência decisiva na escuta coletiva desses espaços.

A pesquisadora também aponta três elementos fundamentais quanto aos modos como a *Internet* e o *YouTube* podem ser utilizados nas territorialidades de lazer, em que a música é vital para a sua existência. Destes três, destacamos dois⁷⁶ logo em seguida, os quais podem nos ajudar a melhor visualizar esta ferramenta como elemento fundamental para a materialização das cenas atualmente.

1 - A satisfação imediata que a plataforma oferece para “caprichos musicais” e “anseios”. Em minha opinião, em vez de anular relações face a face - como é comumente suposto em muitos setores - de acordo com muitos dos meus cibernautas, as tecnologias digitais fazem exatamente o oposto: a mediação digital favorece a interação co-presente em relação a gostos e desgostos,

immediacy, “the satisfaction of an immediate desire,” in the words of a young female Argentine, is inscribed in the logic of speed and a continuous present that characterizes contemporary youth cultures (Reguillo 2000b).

⁷⁶ O outro ponto apresentado por Reguillo (2014) refere-se ao trabalho executado por DJs, como não dialoga diretamente com a nossa investigação optamos por retirá-lo dessa citação. Para consultá-lo pode-se acessar nas notas de referências no idioma publicado originalmente (inglês) na próxima nota de rodapé.

buscas arriscadas e memórias que podem ser compartilhadas imediatamente *in situ*. O *YouTube* torna possível fazer, ouvir e fazer os outros sentirem-se acima e além da recreação discursiva ou alusões não documentadas à música a ser compartilhada. Em uma festa, todo mundo se reúne em torno de um computador e do *YouTube* para começar a selecionar suas músicas; eles se revezam, e é assim que todos reúnem seu partido - na companhia de todos os demais. (...)

3 - A figura central, solitária e central do DJ em espaços como bares, raves, concertos e festas, e em gêneros musicais como música eletrônica e hip hop, entre outros, mantém sua posição de destaque. No entanto, as transformações trazidas pelas mediações e articulações digitais resultaram em uma mudança importante: todos podemos ser DJs e fornecer nossos gostos, repertórios, caprichos ou nostalgias para gerar uma cena musical compartilhada (...) (REGUILLO, 2014, p.126)⁷⁷.

Com apoio do *YouTube* os bares tem a sua disposição por um custo altamente acessível um acervo musical suficiente para agradar boa parte da sua clientela. E mais: a possibilidade de se ampliar a escuta coletiva é potencializada, além do mais, ouvimos discursos similares ao apontado na nota número 1 (um) destacada acima, nos quais a mediação digital favorece a interação e disponibiliza de forma coletiva o gosto musical compartilhado daquele/a que escolhe a faixa ou grupo musical a ser executado. Uma ferramenta passível de ser utilizada no âmbito privado, como o *YouTube*, ganha contornos de sociabilidade apontando para a importância e a necessidade da escuta coletiva.

Levando em consideração, principalmente os bares Valhalla e o All Black In, os quais acessibilizam o computador à clientela, temos nesse ponto outra convergência com o destacado acima, disposto no tópico número 3 (três) de Reguillo (2014). Graças a introdução

⁷⁷ 1 - The immediate satisfaction the platform provides for both “musical whims” and “longings.” In my view, rather than annulling face-to face relations—as is commonly supposed in many quarters—according to many of my cybernauts, digital technologies do exactly the opposite: digital mediation favors co-present interaction regarding likes and dislikes, risky searches, and memories that can be shared immediately *in situ*. YouTube makes it possible to make-hear, make-see, and make-feel others above and beyond discursive recreation or undocumented allusions to the music to be shared. At a party everybody gathers around a computer and YouTube to begin selecting their songs; they take turns, and this is how everyone puts together his/her party—in the company of everyone else (p.126)

2 - The environment/mood/music relationship is facilitated by the use of this tool; as MBJ points out, YouTube can make the difference between a successful party that “takes off” when music is accurately attuned to the beat of partygoers’ perceivable moods, or a failure when the wrong musical decisions are made. This links up with the plasticity of the new youth identities and ascriptions, and their spontaneity and non-linearity or, to paraphrase MJB, the capacity to open multiple windows in which musical, social, and cultural mixes can, collectively, create new productions.

3 - The emblematic, solitary, central figure of the DJ in spaces such as bars, raves, concerts and parties, and in musical genres like electronic music and hip hop, among others, maintains its prominent position. However, the transformations brought about by digital mediations and articulations have resulted in an important change: we can all be DJs and provide our tastes, repertoires, whims, or nostalgias to generate a shared musical scene. Without recourse to the sophistication of turntablism and beat jugglin’, and without requiring complex samplers and synthesizers, anybody with a computer connected to Internet and YouTube can “program and mix,” although possibly without the subtlety of a crossfader. And, as if this were not enough, there are many “tutorials” on YouTube itself showing viewers how to become a DJ.

dessas ferramentas nesses ambientes comerciais qualquer pessoa pode ser, ao menos por algumas músicas, um DJ e apresentar seu gosto musical, performar exibindo o acervo do seu repertório “para gerar uma cena musical compartilhada” (Ibid.)

O *YouTube* atua nessa rede e ajuda a materializar parte da cena interiorana. Ele se configura como uma espécie de *jukebox*, o qual teve um papel importante para o começo do Rock, ou, como o toca-discos, o rádio e outros artefatos que foram importantes para outras cenas e gêneros. O *YouTube* é ainda um dos filtros a transmitir e compartilhar musicalmente produções do Brasil e de outros países, bem como, emula turnês, apresentações e é também um ator nesta rede. Ao seu redor, transitam, nas noites desses bares, aqueles mais dedicados a quererem ouvir um determinado tipo de música/gênero musical, os quais concorrem entre si para terem acesso ao teclado do computador ou solicitam a sua banda predileta a outros que estão ali por perto. Surgem conversas de bandas, juízos de valor emergem e as negociações subjetivas dos protocolos em torno da música vêm à tona. Ou seja, como podemos atestar, não temos aqui um distanciamento ou separação daquilo que é virtual da cena urbana. A cena urbana interiorana também é virtualizada, principalmente. E em ser virtualizada, também reside a sua força urbana, desterritorializada. Não há delimitações fronteiriças onde se termina um e começa o outro, há um amálgama e uma força musical pulsante surgida daí. Novos fluxos, enfim.

3.1.1 “Rodando de bar em bar/Jogando conversa fora⁷⁸” - Como poderíamos visualizar a cena musical em Garanhuns, Caruaru e Mossoró?

Durante uma breve apresentação das premissas desta pesquisa na Universidade do Porto, no Seminário Under Connected, no final de dezembro de 2017, fui questionado pela investigadora Simone Sá, em relação aos bares pesquisados, sobre as suas respectivas relações com as cenas musicais. Após apresentar nossa perspectiva sobre o Valhalla Rock Bar, em Mossoró/RN, a interessante e provocante pergunta foi lançada: "isso não seria uma utopia de cena? Ou até mesmo um sonho feliz de lugar?".

Neste capítulo, pudemos observar melhor a noção de cena musical. Tivemos, por exemplo, uma análise do artigo seminal de Straw (1991) e de outros teóricos como Shank (1994). E analisamos também outros textos, principalmente de Straw (2001; 2006; 2012), sobre o mesmo tema; dessa forma, podemos reconhecer e visualizar as adaptações ocorridas durante o período e outros elementos de análises que pouco mudaram, como o lugar físico,

⁷⁸ Trecho da música “Ponto Fraco” do grupo Barão Vermelho, em álbum homônimo lançado em 1982.

enquanto espaço social e, por outro lado, tivemos a inclusão da cena virtual nas discussões graças à consequencia da propagação dos meios de tecnologia de comunicação.

Ou seja, entre outros elementos abordados na epistemologia da noção, observamos e reiteramos o quanto é necessário, vez por outra, uma atualização das ideias, por um motivo bem simples: as mudanças inerentes a qualquer sociedade e a introdução de novos ferramentais teóricos e sociológicos fazem-nos rever as antigas formas comportamentais e detectar novos meios de sociabilização. Novas sonoridades são exploradas, novos gêneros musicais podem surgir, novas tecnologias de comunicação são disseminadas, enfim, novos actantes irrompem e com eles, logicamente, a possibilidade e o poder de interferir em grupos, alterando assim a nossa percepção do fenômeno estético e social, que também ocorrem.

Pois bem, a partir daí, tentaremos indicar se a realidade localizada nestas cidades interioranas e seus bares, atuando enquanto um nódulo, pode ser configurada como uma cena musical. Se sim, por que e como. Se, não, por que não repensarmos a epistemologia da noção, observando as recentes mudanças estruturais e tecnológicas? Será que assim teremos uma visualização de uma cena musical ou somente "um sonho feliz de lugar?"

Porém, acredito que, antes de desenvolvirmos um panorama em que possamos sugerir rotas da possibilidade de haver ou não uma cena musical nestas respectivas cidades, faz-se necessário apresentarmos as conectividades e ações do Valhalla, do All Black In Bar e do Metal Beer. Possivelmente, esse itinerário nos auxiliará a melhor compreendermos esse fenômeno e nos apontar para o questionamento central para nós, pesquisadores de música: se há uma cena e, se positivo, como ela se configura? E o que faz de uma cena, uma cena? Como podemos delimitar as fronteiras entre a realidade de uma cena musical do ponto de vista epistemológico e aquilo que se sonha ser uma cena, tal como o questionamento da investigadora Simone Sá?

3.1.2 “To fight the horde, singing and crying/ Valhalla, I am coming⁷⁹” - Valhalla Rock Bar

Estamos na periferia da cidade de Mossoró/RN, quase na divisa com o estado do Ceará. Numa rua calçada, com precária rede de transporte público em suas redondezas, encontramos - em um pequeno espaço com menos de 14m², no residencial bairro do Alto de São Manoel - um bar que evoca a mitologia nórdica, tais como o mundo dos guerreiros, a casa dos mortos e um pouco da cultura Viking. É só observar a discreta imagem icônica do guerreiro na placa do Valhalla Rock Bar, onde a mesma divide espaço com um outro ícone,

⁷⁹ Trecho da música “Immigrant Song” da banda Led Zeppelin, lançada no álbum Led Zeppelin II em 1970.

desta vez, da seta circular da cervejaria Skol.

Figura 1 - Logomarca do Valhalla Rock Bar



Fonte: Toninho Valhalla

O Valhalla Rock Bar existe há mais de treze anos, sempre tocando metal e seus subgêneros. Disponibiliza aos seus clientes mesas e cadeiras as quais ficam distribuídas na calçada destinada ao pedestre e em boa parte da rua, onde acaba por disputar espaço com os poucos veículos que por ali transitam. As mesas vêm normalmente acompanhadas de cervejas geladas e, como costuma ocorrer em lugares com esta proposta, preços bem acessíveis. Seu principal petisco é filé com fritas e espetinhos de vários tipos de carne e queijo. Já a trilha sonora é organizada de forma aleatória no *YouTube* principalmente quando parte de seus frequentadores se revezam ao computador, escolhem seus artistas prediletos e automaticamente os veem na TV de 42" polegadas, conectada no notebook e a uma pequena caixa amplificada, a banda e o gosto da vez. Mas nem sempre foi assim. Quando da abertura do bar a trilha sonora era regida por um aparelho de DVD conectado a uma televisão. A fruição musical estava conectada exatamente pelo suporte físico disponibilizado pela mídia DVD, algo que por si só impõe uma certa limitação de acesso à quantidade de discos acessíveis no momento. Com alguns anos houve a primeira mudança. Um HD externo conectado e preenchido, por alguns frequentadores, com músicas e vídeos das bandas. Esse foi o primeiro passo para uma digitalização mais ampliada do que a mídia anterior. O modelo atual tem pouco mais de dois anos - com a inclusão da internet. Mais precisamente em agosto/2016, iniciou-se as transações comerciais também por cartão de crédito, na tentativa de diminuir a inadimplência⁸⁰. Segundo Toninho a medida ajudou muito, visto que em torno de 40% das vendas são realizadas via cartão.

A priori, como podemos observar, é um bar como um outro qualquer, o qual poderia

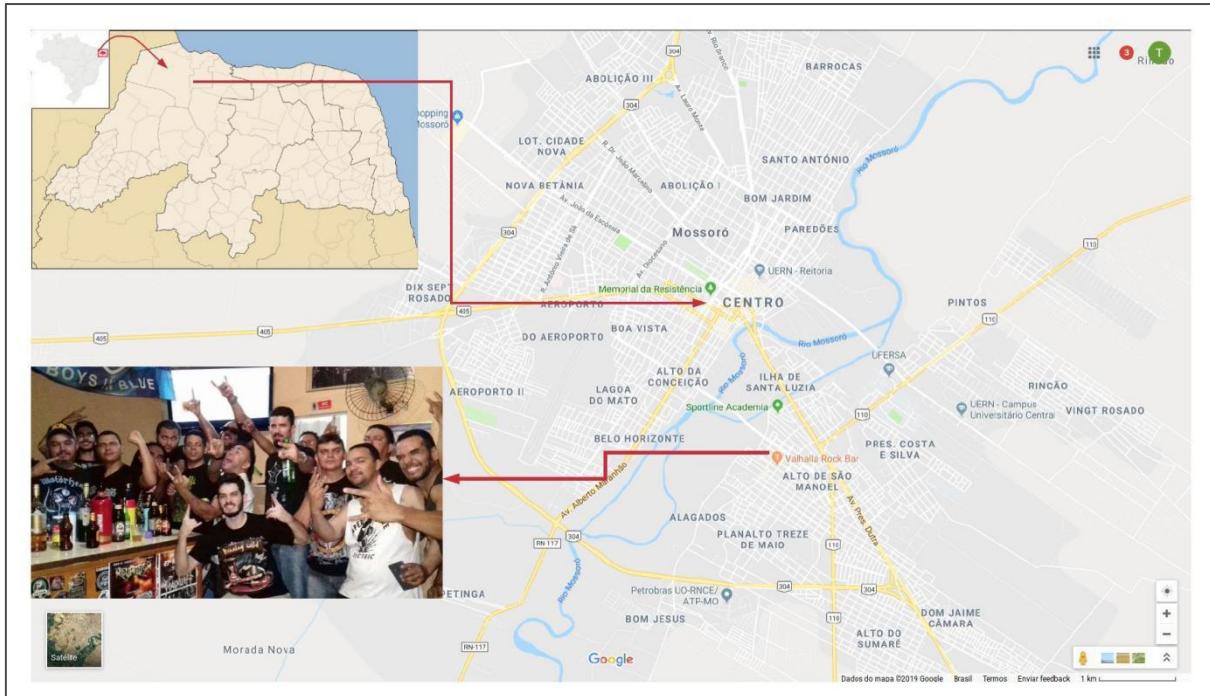
⁸⁰ Informação coletada juntamente ao Toninho em conversas informais no Valhalla.

estar localizado em qualquer outra cidade do país. Há cervejas, petiscos, músicas e frequentadores assíduos que dão sustentabilidade ao estabelecimento a mais de uma década. Sim, esse pequeno bar está prestes a completar 13 anos de existência! Mas, apesar da sua aparente e despreocupada existência surgem-nos perguntas as quais nos fazem refletir sobre alguns elementos que transitam em torno da noção de “cena musical” e de outros elementos evocados pelo território⁸¹ “valhalliano” de Mossoró.

A existência do Valhalla nos fez pensar e questionar acerca da valoração dos shows em alguns estudos de cena, pois visualizamos a existência do bar como um importante nódulo necessário para a manutenção de uma rotina, de ritualização e transmissão dos códigos inerentes ao gênero, bem como, a ocupação territorial a longo prazo de determinados lugares. Sem o bar, apenas alguns eventos específicos e pontuais na cidade de Mossoró não seriam suficientes para uma autosustentação da cena. A rotina de pessoas frequentadoras do Valhalla, composta por headbangers e não fãs de rock, que ao longo do ano se encontram para ouvir o mesmo tipo de música seja possivelmente mais relevante do que eventos pontuais e muitas vezes são obliterados em alguns estudos.

⁸¹ O entendimento de Território aqui dialoga com a ideia de poder no sentido implícito ou simbólico de apropriação (HAESBAERT, 2014). Tópico que iremos discutir mais detalhadamente um pouco adiante.

Figura 2 - Infográfico localização do Valhalla Rock Bar - Mossoró/RN



Fonte: Infográfico do autor a partir de imagens do Google Maps, Wikipedia e foto de acervo. O primeiro da esquerda é o proprietário Toninho.

Nesta direção é importante para este trabalho desenvolver essa rede como uma cena cultural, pois como pontua Will Straw (2013), é possível pensar que uma das marcas das cenas é sua capacidade de teatralizar, de colocar em cena (no sentido de *mise-en-scène*) afetos, objetos, sensibilidades e valores culturais. Nesse sentido, artefatos audiovisuais, cerveja, disposição espacial, frequentadores, mobiliário, proprietários, sites de disponibilização de música stream, tornam-se actantes, ou seja: “(...) o ator da expressão ‘ator-rede’. Ele é o mediador, o articulador que fará a conexão e montará a rede nele mesmo e fora dele em associação com outros” (LEMOS, 2013, p.42).

Está-se aqui pensando em camadas, ou seja, é possível imaginar que o Valhalla é um lugar que materializa parte da cena musical de heavy metal em Mossoró. Outros exemplos desta rede na cidade é configurada com espaços exclusivos de comercialização de itens voltados ao mundo da música, tais como, a loja de camisetas de bandas de rock e heavy metal a Skayp Alternativa e a loja de discos e confraria ocasional dos headbangers a Rising Records⁸². Também podemos citar as bandas⁸³ mossoroenses “Heavenless” (religion metal⁸⁴),

⁸² O proprietário Edmar Skandurra mantém a loja Skayp Alternativa em um box no Mercado Públco Municipal vendendo exclusivamente camisetas de bandas, sua página na internet pode ser localizada em <https://www.facebook.com/SkaypModels/>; Na “Galeria Brasil” há a Rising Records sua página pode ser localizada em <https://www.facebook.com/Risingmossoro/>, acessos em 21 de maio de 2017.

“Lasting Maze” (metal melódico) a “RevAnger” (hard e heavy) e a “Black Witch” (bong rock⁸⁵). Ou seja, como podemos observar o Valhalla, além de teatralizar parte desta cena, integra ao mesmo tempo uma rede que se materializa como uma pequena cena cultural. Partindo da definição ampla que Simone Pereira de Sá desenvolveu em diálogo com o trabalho de Straw (1991, 2006), mantemos a ideia de que qualquer definição mínima de cena pressupõe a existência de uma rede e a afirmação de lugares como modos de significar a cidade.

Outro importante dado em que reforça a nossa hipótese do Valhalla enquanto um nódulo na articulação da rede da cena musical do metal do Estado é o seu papel territorializante, bem como, sua função simbólica ao nomear um festival de metal na cidade de Mossoró/RN há doze edições: o Festival Valhalla. Uma de suas últimas edições foi realizada no dia 21 de outubro de 2017 no clube Cárcara do Asfalto, um privilegiado espaço ao lado do rio Mossoró no centro da cidade e onde também é a sede do motoclube homônimo. No festival houve a participação de quatro bandas, duas delas de death metal escaladas como headline do evento, a Gestos Grosseiros/SP e a Horror Chamber/RS. As demais foram a potiguar Evil Razor (thrash metal) e a banda cearense tributo ao Black Sabbath, Embryo. Citaria mais quatro ações tendo o Valhalla como protagonista geográfico e actante nesta rede. Durante o carnaval e as festas natalinas de 2017, o Valhalla foi sede do "Carnametal/2018" e do "Jingle Hell" em 13 de dezembro de 2017. Eventos/encontros sempre com o mesmo formato e proposta em que são realizados com o objetivo de reunir amistosamente os amigos ao convite de distribuição gratuita de cachaça e de feijoada e com cardápio sonoro, logicamente, composto com as músicas do universo do metal. Os outros dois foram o Lua com Metal, realizado no dia 04 de junho de 2017 na praia vizinha a Mossoró/RN de Ponta do

⁸³ A fan page da banda Heavenless pode ser encontrada em <https://www.facebook.com/heavenless666/>; da banda Lasting Maze em <https://www.facebook.com/LastingMaze1/>; banda RevAnger em <https://www.facebook.com/RevAnger01/>; e da banda Black Witch em <https://www.facebook.com/blackwitchbr/> e no endereço <https://blackwitchbr.bandcamp.com/>, todos os acessos realizados por último em 21 de maio de 2017.

⁸⁴ O material de divulgação da banda Heavenless contextualiza a partir da fala dos seus três integrantes os percalços em ser nordestino e interiorano e, ao mesmo tempo, a repulsa em ser visualizado dentro de um contexto de conservadorismo religioso, bem comum a boa parte dos moradores dos setores mais vulneráveis socialmente e economicamente do Nordeste. Para eles o "fvck religion não é uma afronta, mas um enfrentamento" e, segundo o guitarrista Vini Martins, no mesmo material, o "fvck religion" tem como eixo o hardcore, death e o doom.

⁸⁵ Utilizamos aqui o gênero citado pelos componentes da banda em uma entrevista realizada através do perfil da banda Black Witch no Facebook. Este mesmo nome é utilizado no minidoc do canal Mosh Vid e disponível no endereço <https://www.youtube.com/watch?v=8vqqKQl1uAo>. Vale salientar que o "bong rock" não difere do "Stoner rock", também conhecido como "Stoner metal" e "Stoner doom". As bandas pioneiras deste gênero, que costuma mesclar características do rock music, heavy metal, psychedelic rock e acid rock foram as californianas Kyuss e Sleep. Atualmente a também californiana Queens of The Stone Age (QOTSA) é uma das principais referências midiáticas do Stoner globalmente, a banda foi fundada em 1996 e atualmente encontra-se ativa. O guitarrista da formação inicial da Kyuss Josh Homme é o fundador, vocalista e também guitarrista da QOTSA.

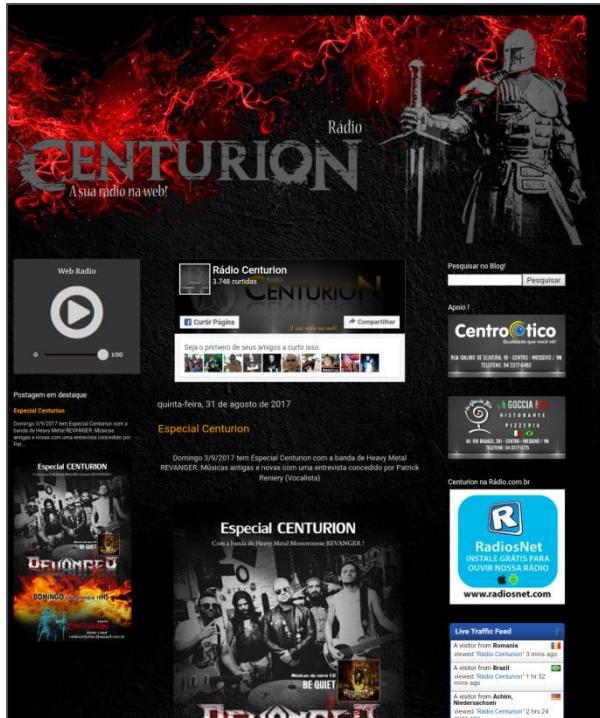
Mel no município de Areia Branca/RN ao som de metal e a luz da lua cheia sob a organização e incentivo de Antônio Augusto de Carvalho Júnior, 42 anos, conhecido somente por Toninho, que aos poucos também incorporou em seu sobrenome de forma extraoficial o “Valhalla” do bar; E o September Brothers Fest. Este último foi no realizado no dia 07 de setembro de 2017 com o intuito de comemorar os aniversariantes do mês também com o mesmo formato dos anteriores, ou seja, bebida e feijoada distribuída gratuitamente, embaixo de alguns toldos postos exclusivamente para o encontro em frente ao Valhalla, ou seja, na calçada destinada a pedestre e parte da rua.

Além desses quatro encontros/eventos houve também a realização do evento benéfico em prol de Paulo Mafaldo, headbanger conhecido no meio em que passava por necessidade ao ser acometido por uma amputação da perna decorrente dos problemas surgidos da diabetes. Houve intensa mobilização nas redes sociais e grupos de whatsapp para que o festival fosse realizado. Desta forma várias bandas locais se apresentaram gratuitamente e o dinheiro do ingresso foi todo doado para Paulo, bem como, todo o dinheiro arrecadado a partir de doações voluntárias realizadas pelos colegas. O Valhalla, mais uma vez, foi o ponto de vendas de ingressos e de articulação para que tudo ocorresse.

Para concluir esse breve mapeamento em torno da órbita do Valhalla citamos mais duas ações. O surgimento da WebRádio Centurion⁸⁶ e a realização do 28º Rockstage realizada sempre pela Storm Blast Produções. A Centurion é especializada em heavy metal e a última edição do Rockstage teve a participação das bandas Heia (Black Metal-GO), Vinterskogen (Black Metal-RN) e Agnideva (Black Metal-PB), como é de praxe nestas ações os ingressos antecipados podem ser adquiridos no Valhalla e nas já citadas Skayne e Rising Record. Em outras palavras podemos afirmar que eventos como o Rockstage e/ou outras iniciativas são importantes para os próprios participantes, pois o festival, por exemplo, é quase como uma celebração da existência de uma cena, porém depende de todo um circuito para sua realização. Um circuito alimentado principalmente por esses três espaços: o Valhalla e as Skayne e a Rising.

⁸⁶ Nos últimos meses de 2017 a rádio Centurion saiu do ar. Em entrevista com Marcondes Paula no dia 11 de março de 2018, via whatsapp, fomos informados que houve problemas com o registro da rádio impossibilitando inclusive seu retorno.

Figura 3 - Cópia da interface da rádio Centurion realizada em 05 de set/17



Fonte: Autor

Como podemos observar o Valhalla surge nesta rede como um dos principais nódulos de integração. Sua atuação - enquanto ação dos atores - gira em torno de confraternizações, organizações de evento, ponto de encontro, referência de respeito entre os pares onde a confiança e a segurança de ser um local em que se possa ouvir, conversar amenidades ou intercambiar informações sobre shows locais/regionais e novidades envolta de bandas mundialmente conhecidas. Poderíamos também localizar tais características em outros bares na cidade, porém o que nos faz apresentar o Valhalla como recorte para enfrentarmos a ideia de cena musical deriva, entre outras, das identificações localizadas na noção e sua íntima relação com a cultura globalizante do rock e da anglofonia. Citamos o idioma britânico por haver um pressuposto da composição do gênero “heavy metal” ser executado em inglês, ou seja, cabe aqui a ideia de que o gênero musical tem a sua hegemonia na anglofonia, mas isto não significa afirmar um pleno domínio do idioma por parte dos seus adeptos e ouvintes. Há um processo de transculturação, sem excluir os processos de dominação, amplificado pela Internet.

Assim, os saberes, resultados destes mesmos processos transculturais, são negociações entre culturas caracterizadas pelas zonas de contato físicas ou virtuais⁸⁷. Ou, como afirma

⁸⁷ Para mais detalhes sobre o assunto ver PRATT, Mary L. *Imperial Eyes: Travel Writing and Transculturaltion*. New York: Routledge, 1992.

Claudia de Lima Costa, é extremamente complexo e difícil “apontar a origem de um saber e suas múltiplas hibridizações, já que saberes sempre surgem nesses espaços assimétricos de relações de poder e são apropriados, traduzidos, ressignificados e redistribuídos, subvertendo qualquer visão binária entre Ocidente e seus outros” (COSTA, 2014, p. 932).

3.1.3 “I go back to black⁸⁸” - All Black In

Garanhuns é uma pacata cidade do interior de Pernambuco. Sua localização geográfica é de certa forma privilegiada por fornecer um clima atípico para a maioria das cidades do Nordeste do Brasil conhecida pelos seus longos períodos de estiagem e intenso calor tropical. Por se encontrar a uma altitude média de quase 900 metros a cidade tem elevada humidade relativa do ar, chegando facilmente a 100% e uma temperatura amena, elementos que conjuntamente agem como slogan publicitário governamental e serve de convite para o turismo. Como parâmetro podemos citar o mês de julho/17 onde a cidade teve como média a temperatura de 14,8°C⁸⁹ e como temperatura média anual de 20,6°C⁹⁰. Mossoró/RN, a nossa outra cidade sede da nossa pesquisa, tem a temperatura média anual de 27,4°C⁹¹, uma considerável diferença. Tem um detalhe adicional ao citarmos o mês de julho na cidade pernambucana, além de ser considerado o período mais frio, é também durante o mês de julho em que é realizado desde 1991 o Festival de Inverno de Garanhuns (FIG).

E falar atualmente da cidade passa-se também pelas transformações estruturais, econômicas e sociais advindas após a implantação do FIG, evento este que consegue reunir uma miscelânea de atividades culturais como música, mostra de cinema, artes plásticas, literatura, teatro, fotografia e oficinas de capacitação e formação tudo concentrado em dez dias consecutivos e gratuitos. Ou seja, a cidade é repovoada por um número considerável de turistas e artistas, os quais consomem, transitam, coabitam e vivem uma experiência

⁸⁸ Frase da música “Back to Black”, lançada por Amy Winehouse no álbum “back do black” em 2006.

⁸⁹ Esse dado foi divulgado no Portal de notícias NE10 («<http://noticias.ne10.uol.com.br/interior/agreste/noticia/2016/07/06/altitude-faz-temperaturas-despencarem-em-cidades-de-pernambuco-624487.php>», último acesso em 12 de março de 2018) a partir de informações fornecidas pela Agência Pernambucana de Águas e Climas - APAC. Em um outro boletim metereológico (jul/2015) a APAC informa que a mínima para o fim de semana será de 15°C e a máxima de 23°C («www.apac.pe.gov.br/noticias.php?noticia_id=704»), último acesso em 12 de março de 2018)

⁹⁰ Dado consolidado pelo Instituto Nacional de Metereologia (INMET) a partir da média histórica entre os anos de 1961 - 1990 e disponíveis no endereço eletrônico do INMET: «www.inmet.gov.br/webcdp/climatologia/normais/imagens/normais/planilhas/Temperatura-Media-Compensada_NCB_1961-1990.xls». Último acesso em 12 de março de 2018.

⁹¹ Dado disponível no artigo "Climatologia da precipitação no município de Mossoró-RN. Período: 1900-2010", por SOBRINHO, J. E. (et.all), 2011. Acessível para consulta em: «www.sbagro.org.br/anais_congresso_2011/cba2011/trabalhos/06/cba06_56_460.pdf».

fenomenológica e corpórea em diversos pontos da cidade influenciando e sendo influenciado pelos moradores e seus hábitos locais.

Figura 4 - Logomarca do All Black In Bar



Fonte: Avatar do grupo no Whatsapp.

Para aproveitar-se também desta lógica empreendedora sazonal do mês de julho foi aberto no ano de 2016 o "All Black In" em Garanhuns localizado a poucos metros do principal palco destinado aos grandes shows durante o Festival de Inverno. Assim, sob a batuta do integrante de motoclube o popular Prego, foi aberto o bar em um espaço restrito, pequeno e numa característica casa da década de 50 do século passado. Com alguns meses depois da sua abertura houve uma pequena reforma em que foi ampliada a área interna e construído um balcão. Desta forma, o espaço ficou maior o suficiente para por em média cinco mesas. Numa outra parte da casa, até então a área externa - espécie de varanda - há possibilidade de mais quatro mesas. Esse local também é o escolhido para apresentações de bandas ou quando há discotecagem de bandas de rock em vinil e, como podemos visualizar imaginativamente é um espaço bem compacto. Na continuação do espaço, bem na calçada destinada ao pedestre há mais três mesas. Ao visualizar esta configuração e o leiaute também podemos observar uma certa dinâmica ocasionada logicamente pela distribuição dos atores nesses espaços.

Quanto mais próximo do balcão mais alto o som oriundo de duas caixas de som, conectadas ao computador no YouTube e uma TV transmitindo os videoclipes, fica. Desta forma temos praticamente três níveis de diferentes sociabilizações e fruições. No balcão circulam normalmente os frequentadores sem companhia, os quais se utilizam do espaço para conversar com o proprietário ou o/a atendente e até mesmo curtirem a possibilidade de escolher a próxima música a ser executada nesse mesmo sistema tecnológico. A segunda parte,

entre a calçada e o balcão, possue outras mesas, juntamente a uma máquina de jogo eletrônico. Nesse local há pouca possibilidade de interação, visto que se configura mais enquanto um espaço de passagem, ao contrário dos dois outros pontos - calçada e balcão. Na calçada, por exemplo, devido ao fluxo externo e por ser o "cartão de visitas" visual ilustrativo dos frequentadores para aqueles que por ali transitam em carros, transporte coletivo - que passa a porta - ou a pé, também funciona como ponto de encontro e de diálogos ocasionais.

O bar - como está descrito em seu nome na língua inglesa - é todo na cor preta. E todas as paredes são ilustradas com quadros e posteres de bandas cânones do rock e do metal, a iluminação é direta, porém suave, fornecendo um tom mais intimista e as mesas e assentos são distribuídas irregularmente, algumas mesas são de plástico, outras de madeira. Os assentos ou são cadeiras simples, também de plásticos ou na maioria delas apenas um pequeno banco.

Nesse cenário temos a peculiaridade de se ter um bar tocando exclusivamente rock numa cidade do interior com uma alta predominância de músicas anglófonas. Isto por si só nos chama a atenção por inúmeros fatores. Estas características intrínsecas ao consumo de determinados gêneros musicais eram até então mais fáceis de se localizar em algumas capitais brasileiras devido a sua acumulação de investimentos e concentração de veículos de comunicação. Como nos referimos a um gênero musical segmentado e distante de um consumo amplamente massificado quantitativamente observamos o quanto foi importante para a cidade a implementação de um festival de artes, o qual ajudou e ainda ajuda a fomentar manifestações diversificadas de expressões culturais. Ao compararmos, por exemplo, com alguma cidade europeia estas idiossincrasias não são aplicadas nem muito menos relevante. A partir da nossa experiência na cidade do Porto durante o nosso intercâmbio na Universidade do Porto, tivemos a oportunidade de observar as discrepâncias estruturais e de infraestrutura com a nossa realidade. Porto, por exemplo, é uma cidade ao norte de Portugal com população inferior a de Mossoró/RN (291 mil) e a de Caruaru/PE (351 mil)⁹² com 237.591 mil⁹³ habitantes residentes e sua região chamada de Grande Porto, a que engloba nove municípios, totaliza 1.300 mil habitantes⁹⁴. No entanto, a intensa circulação de bandas, a facilidade de

⁹² Dados populacionais das cidades de Mossoró/RN e de Caruaru/PE foram consultados no site do IBGE e podem ser acessados em «http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/estimativa2016/estimativa_dou.shtml».

⁹³ Dado retirado do censo de 2011 do relatório da Câmara Municipal do Porto e disponível no link «www.cmporto.pt/assets/misc/img/PDM/Revisao_PDM/Estudos_base/Censos2011_Mudancas_demograficas_2014.pdf», acesso em 20 de março de 2018.

⁹⁴ O dado populacional é um dos mais utilizados pela sociedade brasileira em geral ao se referir a tamanho e, algumas vezes, ao desenvolvimento industrial, cultural, educacional e econômico, porém vale salientar que existem inúmeros outros fatores que influenciam estes dados e que não podem ser descartados nem muito menos

transporte - um aeroporto estruturado e moderno com constantes vôos para inúmeros países europeus, sulamericanos, africanos e americanos do norte -, trem e uma eficiente rede de transporte público, tudo isso atrelado a sensação de segurança⁹⁵, a qual impulsiona a circulação de pessoas numa alta densidade demográfica e ativa a economia, nos faz chamar a atenção para que não ocorram análises precipitadas nas cenas brasileiras ou até mesmo inspiradas somente em algum modelo eurocêntrico. Por esta perspectiva e observando as peculiaridades destas cidades ressaltamos a necessidade de se observar/investigar as cidades latino-americanas sob um outro olhar epistêmico que nos salte aos olhos as nossas características e, principalmente, que não sejam apenas uma mera repetição de teorias exógenas.

Sendo assim, temos a nítida sensação ao transitar pelas ruas da cidade, devido ao turismo - carro-chefe da economia local há alguns anos - que Garanhuns se estruturou de forma a dá vazão a esse segmento de serviço. Comparativamente e proporcionalmente a cidade se apresenta com uma boa quantidade de bares e de opções. Há uma certa concentração, é verdade, no bairro Heliópolis onde encontra-se a Av. Rui Barbosa e seus vários serviços bem como o polo gastronômico, este localizado na perpendicular a Rui Barbosa, na Av. Euclides Dourado - estão inúmeros bares, restaurantes, boate, café e o único cinema disponível - mas também há outros bares/espacos de entretenimento como o All Black In o qual está instalado próximo a praça de eventos. Dentre outras opções noturnas boêmias da cidade citamos o GaramBeer pub, espaço com uma generosa carta de cervejas e jogos de poquer; o Casa Amarela - antigo casarão localizado no bairro residencial Boa Vista com shows periódicos de bandas do circuito alternativo local; como também o Caos Pub no também residencial bairro de São José, porém nas proximidades do principal palco do Festival de Inverno e nas redondezas do All Black In. Convém destacar que a região do bairro Heliópolis é onde há a menor densidade demográfica da cidade e, ao mesmo tempo, onde há a menor presença de moradores pardos e negros⁹⁶. Explicitamente nota-se o recorte racial e estrutural na cidade. Esta é uma outra característica da cidade que nos faz repensar os fluxos e

omitidos. Densidade populacional, concentração de empresas são um destes exemplos. A título de comparação a área da cidade de Mossoró/RN é 2099,36 km² e a de Porto é de apenas 41,42 km², ou seja, uma diferença de 50 vezes.

⁹⁵ Portugal foi considerado o 3º país mais pacífico do mundo, segundo o Global Peace Index (GPI). A análise utilizou dados de 163 países e foi realizado pelo Instituto para a Economia e Paz (IEP), sediado em Sydney. Para detalhes adicionais pode consultar o relatório Global Peace Index - 2017 (GPI), através do endereço «<http://visionofhumanity.org/app/uploads/2017/06/GPI-2017-Report-1.pdf>», acesso em 20 de março de 2018.

⁹⁶ Informação extraída a partir dos dados coletados no site patadata.org tendo as informações do censo demográfico do IBGE/2010 como fonte. Para visualizar melhor o mapa acessar o link da cidade de Garanhuns em «<http://patadata.org/maparacial/#lat=-86.375148&lon=107.023999&z=14&o=t>», último acesso em 27 de julho de 2018.

os espaços de entretenimento e sua disponibilização para a população local.

Nesta perspectiva devemos também visualizar a construção da tradição, por parte do poder político local e, consequentemente, como ela deseja ser vista e ser representada. Como exemplo podemos citar a construção do imaginário na interiorana Garanhuns forjado, entre outras perspectivas, como a "Suiça brasileira". A hipérbole foi amplamente difundida com uma canção de Luiz Gonzaga conhecida como "Onde o Nordeste garoa"⁹⁷ na qual utilizava vários epítetos. Na letra da música incluia-se a adjetivação do país europeu como algo já consolidado na região, tido como, "todo mundo chama de Suiça brasileira" numa tentativa de atrelar o clima serrano e ameno e, sua constante fina chuva invernosa ao país dos Alpes. Mesmo sabendo das variações climáticas a depender da região da Suiça ao qual se refere, a interconexão semântica com esse país europeu reforça a imagem buscada para se fazer ver e de se imaginar. Uma cidade serrana, próxima do "sonho europeu" de região ideal. Porém, por outro lado, Garanhuns também foi sede de inúmeros quilombos satélites do famoso e populoso Quilombo dos Palmares.

Por ser sede da nascente do rio Mundaú⁹⁸, onde o mesmo transita pela região da atual cidade União dos Palmares no vizinho estado de Alagoas, Garanhuns transformou-se numa região de inúmeros quilombos frutos da fuga de centenas de negros aos seguidos ataques, principalmente ao Quilombo dos Palmares. A comunidade negra ampliava seu território vindo pelas margens do rio Mundaú e na região se instalava. Desse movimento resultou, até os dias atuais, na cidade de Garanhuns seis comunidades quilombolas (Caluete, Castainho, Estiva, Estrela, Tigre e Timbó) e mais cinco nas cidades circunvizinhas (Angico, Izabel e Macacos na cidade de Bom Conselho e Batinga e Curiquinha dos Negros na cidade de Brejão).

Ressalte-se que o processo de povoamento da região de Garanhuns deu-se inicialmente no século XVII, durante o domínio holandês (1630-1654), por gente branca e livre. Mas, ainda no mesmo documento, mais tarde, os núcleos de escravos pretos fugidos que ocupavam lugares esparsos, [...] ainda se distinguem os nomes no "Castanhinho", na 'Curica', no 'Quilombo' e no 'Magano', com sua população negra disposta em 'clãs', nos quais a raça e os costumes se mantêm (SANTOS, 2010, p. 85).

⁹⁷ A letra da música diz: "Conheço uma cidade bem pernambucana/ Que todo mundo chama de Suiça brasileira/ Água pura, clima frio na realidade/ Garanhuns é uma cidade linda e tão brejeira/ Garanhuns, cidade serrana/ Garanhuns, cidade jardim/ Garanhuns, cidade das flores de amores sem fim/ Garanhuns, terra de Simôa/ Garanhuns, que terrinha boa/ Garanhuns, onde o Nordeste garoa/ Onde o Nordeste garoa".

⁹⁸ Para mais detalhes sobre as bacias hidrográficas de Pernambuco ver o mapa elaborado pela Associação Instituto de Tecnologia de Pernambuco Laboratório de Geoprocessamento disponível na página da secretaria de Recursos hídricos www.srhe.pe.gov.br/documentos/PDF_Mapas/RH/Hidrografia_geral_atlas2006.pdf. Sobre a nascente do rio Mundaú visualizar o link no www.srhe.pe.gov.br/documentos/PDF_Mapas/Bacias/Munda%C3%BA_GI1_atlas2006Modificada_edrios.pdf, último acesso em 27 de agosto de 2018.

Enfim, entre o curto domínio da presença holandesa e a formação de inúmeros quilombos com uma alta densidade da população negra nas entradas da cidade, Garanhuns "optou" por ser a "Suiça brasileira". Sendo assim, com esse histórico na sua formação cultural e sociológica, qual seria o motivo de não nos depararmos com algum elemento de identificação com a diáspora africana no interior de Pernambuco? A entrevista concedida por um governante local à pesquisadora Maria Priscila Miranda dos Santos nos dá ideia de como foi pensada a estrutura social da cidade.

(...) Uma vez que em ocasião de trabalho de campo, onde estava sendo feita uma análise de como se dá a relação da comunidade quilombola de Castainho e a cidade de Garanhuns, um dos representantes do governo local ao ser questionado acerca dos quilombos existentes na área mostrou-se surpreso pelo fato de Garanhuns abrigar comunidades quilombola: "[...] Parece que ainda tem quilombo aqui, o **Castainho, parece que até tem gente morando ainda lá**" (grifo da autora) (SANTOS, 2010, pág. 65).

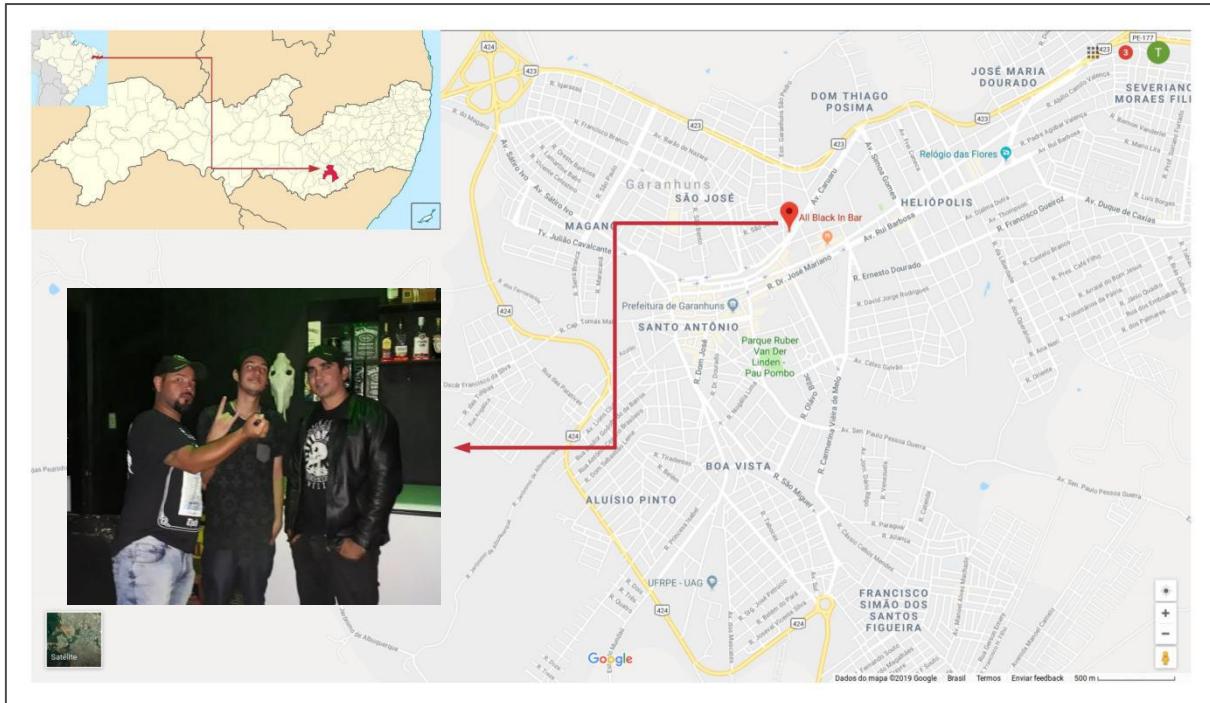
Constatamos nesta citação a evidente busca de invisibilização como marca racial-estrutural. Esse é o principal motivo ao qual a cidade de Garanhuns deseja ser vista como a "Suiça" e ao mesmo tempo nos indica alguns caminhos para pensarmos os espaços de entretenimento e de disponibilização dos aparelhos institucionais na cidade.

Desta forma podemos afirmar que em sua formação, contribuição e pertencimento social Garanhuns deveria ser mais conhecida por ser um pedaço da África em terras de clima ameno do que um irrisório traço de um dos países constituinte dos Alpes europeus. Em outras palavras Garanhuns está mais para África pernambucana do que para a Suiça brasileira⁹⁹.

Fruto de uma visão modernista europeizante a cidade de Garanhuns urbanizou-se através da sua acidentada geografia de forma dispersa e ampla, deixando nas bordas as comunidades negras e a população mais carente nas periferias. Já os principais espaços de entretenimento da cidade estão distribuídos numa geografia econômica calcada em rotas turísticas, privilegiando assim algumas poucas regiões e alguns corredores, principalmente os localizados na Av. Rui Barbosa e mais recentemente nas proximidades da praça de eventos Mestre Dominguinhos (onde instala-se o palco principal do FIG).

⁹⁹ Na matéria fotográfica "19 fotos que comprovam que Campos do Jordão é a Suíça Brasileira" do site Viajar Melhor podemos visualizar a ideia europeia apresentada como atrativo e marketing político. Conferir no endereço [«www.guiaviajarmelhor.com.br/19-fotos-que-comprovam-que-campos-do-jordao-e-a-suica-brasileira/»](http://www.guiaviajarmelhor.com.br/19-fotos-que-comprovam-que-campos-do-jordao-e-a-suica-brasileira/) (acesso em 26 de julho de 2018); No link [«https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/5-cidades-brasileiras-que-parecem-a-europa/»](https://exame.abril.com.br/estilo-de-vida/5-cidades-brasileiras-que-parecem-a-europa/) a revista Exame apresenta algumas cidades brasileiras que parecem a Europa, dentre as quais Campos de Jordão é apresentada com a Suiça brasileira.

Figura 5 - Infográfico localização do All Black In - Garanhuns/PE



Fonte: Infográfico do autor a partir de imagens do Google Maps, Wikipedia e foto de acervo. Na foto temos da esquerda para a direita: Márcio Vetus, Gel e Vivaldo (proprietário) - a época das entrevistas os dois primeiros integravam a equipe do bar.

3.1.4 “E para matar a tristeza/ Só mesa de bar/ Quero tomar todas Vou me embriagar¹⁰⁰” - Metal Beer - “Quem não bebe, não vê o mundo girar¹⁰¹”

Caruaru. Distante 130km da capital pernambucana a cidade é uma das maiores populacionalmente no interior do Nordeste, atrás de Feira de Santana/BA e de Campina Grande/PB. Ela concentra mais de 350 mil habitantes e é destaque ao se referir ao comércio, umas das suas principais atividades econômicas. Diferentemente de Garanhuns, a cidade de Caruaru tem um trânsito bem mais intenso e um pouco mais nervoso do que a cidade serrana. Ou seja, a velocidade da cidade é mais intensa, algo recorrente a lugares em que possuem uma pujança econômica centrada no comércio. Esse vigor é derivado, entre outros, do crescimento exponencial alcançado pelas suas feiras.

Famosa por ter ser o local onde "de tudo que há no mundo, tem na feira de Caruaru",

¹⁰⁰ A frase faz menção à música “Garçom” do cantor recifense Reginaldo Rossi. Videoclipe disponível em www.youtube.com/watch?v=8Xe8gApDRgU, último acesso em 23 de fevereiro de 2019.

¹⁰¹ Slogan publicitário adotado pelo Metal Beer e visível nas placas de identificação do bar e algumas peças publicitárias divulgadas nas redes sociais.

como diz a letra do caruaruense Onildo Almeida¹⁰², também registrada sob a voz de Luiz Gonzaga em 1957, o espaço de comercialização a céu aberto foi iniciado no Centro da cidade segundo consta alguns relatos há 200 anos e, posteriormente transferido para o Parque 18 de Maio, onde encontra-se atualmente. É considerada pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio imaterial do Brasil¹⁰³ desde 2007. Atualmente o Parque concentra inúmeras feiras temáticas em uma área de 40mil m², e de acordo com o Dossiê Feira de Caruaru¹⁰⁴, também confeccionado pelo IPHAN, são 15 feiras temáticas, tais como, feira de artesanato - na qual seu mais famoso expoente é o mestre Vitalino -, "Paraguai" ou importados, frutas e verduras, fumo, bolos, flores e plantas ornamentais, raízes e ervas medicinais, bem como, a feira da Sulanca¹⁰⁵ a qual destaca-se do ponto de vista comercial e quantitativo.

Enfim, falar de Caruaru é, sem sombra de dúvidas também abordar a sua feira - motor econômico da cidade durante décadas - bem como, as recentes apropriações governamentais e políticas que usam as festividades juninas como seu carro-chefe publicitário, vendendo o slogan de "capital do forró". Tradicionalmente a cidade faz do São João um evento distribuído durante todo o mês de junho onde reune, além das atrações que transitam pelo gênero forró contemporâneo e o tradicional, tais como, Wesley Safadão e Novinho da Paraíba há também participação de artistas consagrados midiaticamente como o Luan Santana e Michel Teló. Todos esses, por exemplo, participaram da programação oficial do São João 2018¹⁰⁶.

Entre as atividades econômicas em torno das feiras, o forte comércio e a opção do governo local em vender-se como uma cidade que tem no forró seu atrativo turístico,

¹⁰² A canção foi inicialmente gravada pelo autor em 1956, no endereço [«http://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/2017/03/feira-de-caruaru-completa-60-anos-e-onildo-affirma-minha-maior-obra.html»](http://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/noticia/2017/03/feira-de-caruaru-completa-60-anos-e-onildo-affirma-minha-maior-obra.html) podemos visualizar o autor Onildo Almeida interpretando sua famosa canção e algumas curiosidades sobre a composição. Acesso em 28 de agosto de 2018.

¹⁰³ No endereço [«http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/FeiradeCaruaruCertidao.pdf»](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/FeiradeCaruaruCertidao.pdf) encontra-se a certificação por parte do IPHAN da feira de Caruaru datado de 08 de fevereiro de 2007. Último acesso em 28 de agosto de 2018.

¹⁰⁴ O dossiê do IPHAN encontra-se em [«http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_feira_de_caruaru.pdf»](http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_feira_de_caruaru.pdf), último acesso em 28 de agosto de 2018.

¹⁰⁵ A Feira da Sulanca surgiu inicialmente na cidade vizinha de Santa Cruz do Capibaribe e o seu nome é derivado da junção da helanca, um tecido maleável, elástico e de alta durabilidade com Sul, região que recebeu milhares de migrantes nordestinos. Das sobras dos tecidos das lojas, principalmente de São Paulo, onde muitos nordestinos trabalhavam, houve um aproveitamento dos retalhos provenientes das fábricas têxteis formando assim uma rede comercial - Mais detalhes consultar BURNETT, Annahid. Vozes da Sulanca: a história oral sobre a instituição da feira da sulanca em Pernambuco", Oralidades, Ano 7, n.12, jan-dez/2013. Detalhe: Devemos recordar que a divisão Sul e Sudeste, bem como a região Nordeste é uma invenção do início do século XX, segundo o pesquisador Durval Muniz de Albuquerque no livro "A Invenção do Nordeste". Portanto, ao se referir ao Sul os migrantes seguiam a divisão geográfica brasileira vigente entre a população que consistia na divisão do Norte (todos os estados acima da Bahia) e a do Sul (todos os estados abaixo).

¹⁰⁶ Detalhes da programação podem ser consultadas no endereço [«https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/sao-joao/2018/noticia/programacao-completa-do-sao-joao-2018-de-caruaru-e-divulgada-confira.ghtml.»](https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/sao-joao/2018/noticia/programacao-completa-do-sao-joao-2018-de-caruaru-e-divulgada-confira.ghtml.). Último acesso em 28 de agosto de 2018.

localizamos o bar Metal Beer especializado em rock e um dos poucos espaços cativos de apresentações ao vivo de bandas, sempre aos domingos.

Figura 6 - Logomarca do Metal Beer



Fonte: Thiago.

O bar tem sete anos de existência e fica localizado precisamente atrás do palco principal instalado durante as festividades juninas no centro da cidade de Caruaru, na Rua Antonio Salu, 68. É uma área de ocupação mista entre residências, em sua maioria composta por pequenas casas e, pequenos negócios, tais como, restaurantes, bares e mercearias. O bar, assim como o All Black In e o Valhalla vivem ciclos temporais distintos. Durante o dia, a paisagem do Metal Beer, conforme podemos visualizar na “Figura 09: Panorâmica dos estabelecimentos comerciais ao lado do Metal Beer”, é composta por um fluxo intenso de carros e escassos transeuntes. Periodicamente o bar abre por volta das 17h e permanece aberto até às 2h (média) aos dias de semana e a partir da sexta e do sábado prolonga até às 4h (média). Aos domingos o bar abre um pouco mais cedo e ao final da tarde e começo da noite tem início a apresentação de alguma banda da cidade/região. Por se tratar de uma cidade interiorana, não praiana e com economia e trânsito fortemente calcado no comércio, o bar enquadra-se precisamente nesse panorama e está disponível ao público fora do horário comercial.

O Metal Beer é todo na cor preta e tem sua estrutura interna dividida em duas partes fisicamente semelhantes, totalizando aproximadamente um espaço de 10m x 12m. Em uma metade concentram-se a cozinha e os banheiros, na outra metade temos no fundo o balcão em que se preparam os drinks e também o local de apresentações das bandas, este bem próximo à entrada. E nas duas metades encontramos dezenas de mesas, cadeiras e entre elas um curto corredor onde há o intenso fluxo dos frequentadores. A música é disponibilizada em

televisões aos quais estão conectados ao YouTube, característica esta comum aos três bares presentes nesta pesquisa. Numa iluminação discreta com tons azuis o cenário é complementado por diversos quadros com referências a cultura do rock, tais como bandas e cantores e da cultura pop incluindo a famosa foto de Albert Einstein com a língua para fora.

O bar foi crescendo ao ponto de ter a necessidade de mudar de ponto em decorrência também da resistência dos vizinhos incomodados com a concentração de pessoas nas calçadas e parte da rua. O atual endereço no centro da cidade é o segundo ponto onde Thiago e Dominique, o casal proprietário do Metal Beer, consolidaram-se como um bar de rock e, ao mesmo tempo, conseguiram ocupar um generoso espaço público em frente ao bar. Ou seja, eles se movimentaram e conseguiram disponibilizar cadeiras e mesas na calçada do outro lado da rua do Metal Beer e praticamente triplicou o público. "Como a gente anotava tudo, ao final do ano fazíamos um balanço. Chegou um período em que crescemos 400% em um ano. Em sete anos, se fomos contar as mesas, a gente que começou com quatro mesas, temos hoje 65 mesas", afirma Thiago. Detalhe: Das quintas aos domingos, em determinadas horas, todas as mesas estão ocupadas. Vale salientar também uma parte da árdua trajetória de crescimento do bar, relatado abaixo pelo mesmo Thiago.

Teve um detalhe: Para conseguir que o bar crescesse, passamos três anos, no mínimo, sem comprar uma sandália para a gente. Eu me aproveitava que na linha metal tem aquele valor sentimental e tudo e minhas camisetas de banda tem aquela história e não me importava se estivesse velha, bufanta. Sem comprar nada. Mesmo assim, passamos três anos sem ter cozinha em casa. Só vivendo no bar. E tudo que a gente conseguia tirar de lucro no bar, reinvestia no bar. Até chegar o momento que minha esposa disse que não aguentava mais tenho comprar uma calça (Entrevista realizada em Caruaru/PE, maio de 2018).

Logicamente a parte interna do Metal Beer é o local privilegiado para se ouvir a música ambiente escolhida pelo barman e/ou por Dominique pois, a parte externa sofre as limitações impostas pela legislação local e pela lei do silêncio. A trilha sonora, a depender do dia e do horário varia de pop rock nacional a algumas bandas de metal e de vez em quando algum som de metal extremo. Pelo que observamos, o cardápio sonoro varia de acordo com o perfil do público e da movimentação. Quanto maior o público e mais próximo dos sábados e domingos, mais pop a trilha sonora. E o inverso, menor público e dias de terça e quarta, temos cada vez mais uma música próxima ao metal e ao extremo. Com esta proposta o público do bar ocupa determinados espaços a partir da disponibilização ou então a partir das suas preferências de classe, grupos, etnias e condição financeira conforme explica o garçom e atual

gerente do Metal Beer, José Douglas Martins, 31.

Esse final aqui é a pior parte é onde fica a galera mais peso. A galera que é mais de boa, mais playboy, que não gosta de se misturar fica no início, no meio é a galera da zoada e, aqui desse outro lado é a galera que destrói, ta ligado? Está mais escondido, está mais perto das árvores. Essa parte aqui é mais complicada, quando tem conhecidos é de boa, mas acontece que aqui vem muita gente que não conhecemos. E tem muita gente que fica nesse setor porque é afastado, tem essas árvores e vai embora sem pagar a conta. Aí a gente tem que dar mais atenção e dá um desgaste maior. Para você ter ideia tem gente que vem, e tem um cara que sempre faz isso e eu já fico de olho nele, ele pede uma lata de cachaça e uma de refri e quando termina de beber diz que está sem dinheiro. Como é que ele vem beber sem dinheiro? Isso não existe!! Avisa antes, pow! Diz que tá sem grana e que vai pagar amanhã (Entrevista realizada em Caruaru/PE em maio/18).

Por ter uma dimensão generosa e atender a um público quantitativamente considerável, a parte externa do Metal Beer tem um perfil bem diverso de frequentadores dispostos lado-a-lado e paradoxalmente e, ao mesmo tempo, eles se encontram separado por setores e linhas imaginárias, tal como foi exemplificado pela fala anterior de Douglas. O alto fluxo de consumidores permanece aos finais das tardes dos domingos, onde periodicamente bandas de rock e seus subgêneros se apresentam até as 22h.

Algo comum de se encontrar no Metal Beer são as comunidades LGBTs. Na madrugada de sábado, 06 de maio de 2018, por exemplo, constatamos e conseguimos registrar uma cena recorrente no espaço de casais homoafetivos abraçados¹⁰⁷. Visualizamos também grupos maiores apenas transitando e bebendo na entrada do bar sob a trilha sonora, nesta ocasião só estava a tocar o áudio das TVs, de “Wonderwall” do Oasis, “Rider on the Storm” do The Doors, e Stenppenwolf com a clássica no meio rock “Born to be Wild”.

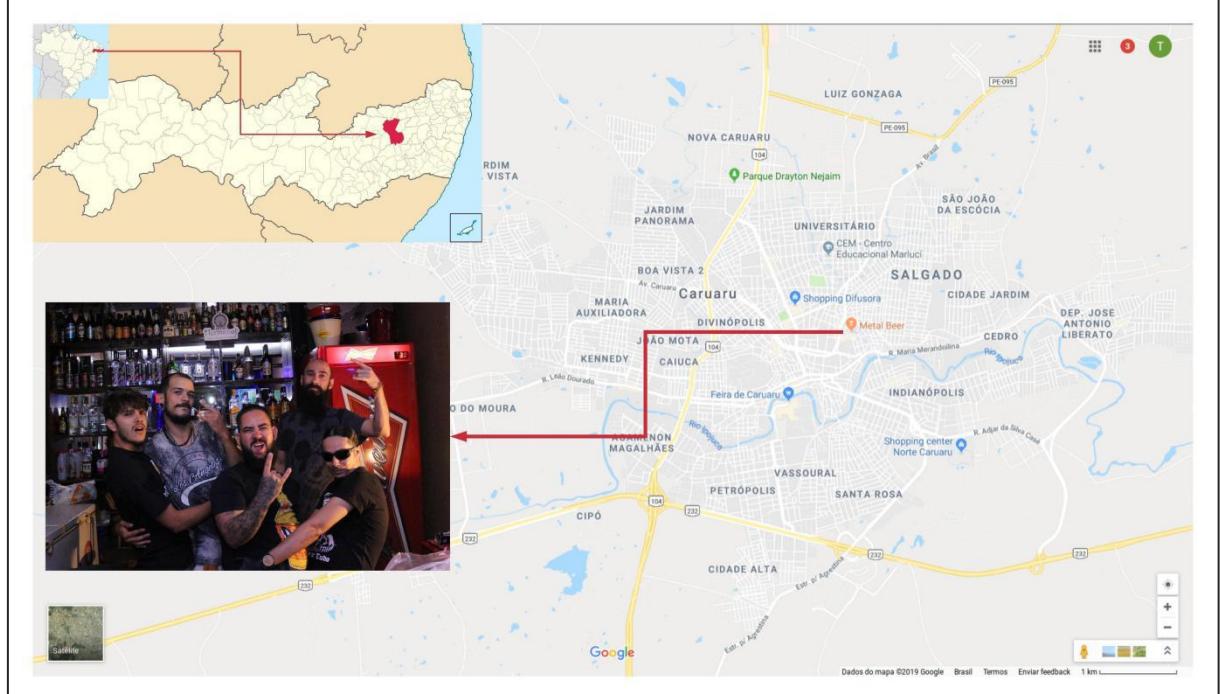
Nas mesas e cadeiras expostas na calçada do lado oposto do bar o clima e o cardápio musical era bem distinto. Sentamos na extremidade da área de atendimento, perto das árvores citada por Douglas anteriormente e um grupo une-se festivamente e economicamente para beber algumas latas da cachaça local Pitú. Com a ajuda de um violão, o qual chega exatamente no momento em que entrevistamos Thiago, é-nos solicitado a gentileza da permissão de se tocar algumas músicas em volume baixo, pois o grupo percebe que estamos gravando a entrevista. Enquanto conversamos com um dos proprietários do Metal Beer, paralelamente anotamos o repertório do grupo. Assim o nosso background auditivo foi composto por Eagles com “Hotel California” e Adriana Calcanhotto com a música “Esquadros”. Nesse momento o violão está sendo executado por uma das duas meninas que

¹⁰⁷ Conferir “Figura 13: Casais homoafetivos na entrada do Metal Beer”.

ocupam a mesa juntamente a mais seis rapazes; o repertório continua com uma sequencia de clássicas de Reginaldo Rossi e fecha com “Volta” de Johnny Hooker. Estas últimas sequencias são frutos do pedido de um dos membros do grupo, ele fala bem alto e empolgado: “Toca uma balada. Ba-la-da! Brega, não! ”. Enfim, nesse universo composto por uma média de 25 mesas e um sem número de pessoas, pois a quantidade de cadeiras é bem superior ao padrão de quatro cadeiras/mesa, ouvimos o mesmo grupo fechar a noite com “Hoje, Amanhã e Depois” da Nação Zumbi, uma sequencia de sucessos do grupo O Rappa e o grande hit do Radiohead, “Creep”.

De toda forma podemos visualizar uma determinada mistura de gêneros musicais e de perfis distintos. E é nesta mesma atmosfera e territorialidade que no domingo seguinte, 13 de maio de 2018, assistimos à apresentação da banda “In The Night on Johnson's Hot Club” com um show de covers de bandas como System of Down e Rage Against the Machine. A banda executa seu “setlist” na parte interna, conforme podemos visualizar no registro abaixo:

Figura 7 - Infográfico localização do Metal Beer - Caruaru/PE



Fonte: Infográfico do autor a partir de imagens do Google Maps, Wikipedia e foto de acervo. Na foto temos da esquerda para a direita: Igor, Lucas, Thiago, Douglas e Barata. Destes somente Lucas não integra mais a equipe de funcionários.

Figura 8 - Apresentação de bandas no dia 20 de maio/18 na parte interna do Metal Beer



Fonte: Arquivo pessoal.

Por se tratar de um espaço com um pé direito reduzido o eco das dezenas de vozes misturam-se e transformam-se numa massa sonora quase indescritível quando não há apresentação de bandas. A depender da qualidade do áudio do *YouTube* e do momento, podemos ouvir o que está sendo executado na *Tv/Internet*. Quando há alguma apresentação de bandas, a sonorização normalmente é realizada somente com os retornos dos músicos e a reverberação do som é quase inevitável, bem como, é quase impraticável conversar na parte interna nos momentos de shows, algo não impeditivo para o sucesso de público.

Desta forma, os bares e espaços na região do bar usufruem do público flutuante e excedente do Metal Beer. Um grupo de artistas de rua, por exemplo, fica em uma pequena e tradicional mercearia, bebendo e ouvindo suas próprias músicas em uma caixa de som portátil, possivelmente pela acessibilidade financeira optam em não ocupar as mesas do Metal Beer.

Assim sendo, passa-nos a chamar a atenção a configuração do Metal Beer de pólo emissor de entretenimento naquele setor. A partir dele outras iniciativas comerciais proliferaram ao seu entorno. Além dos bares já existentes antes da chegada do Metal Beer podemos citar a hamburgueria, o restaurante de comida japonesa, uma pizzaria e até duas tendas que são abertas todas as noites para vender caldos e lanches para o público que não opta em consumir no Metal Beer, todos esses empreendimentos surfam no fluxo excedente de pessoas do bar. O outro dado interessante é que a cidade, por ter sido desenvolvida a partir das feiras e do comércio, o poder político local não estruturou nem privilegiou os seus espaços de

convivência pública. Desta forma, pouca área verde e praças e, apenas quatro parques urbanos, os quais passaram a existir somente a partir do ano de 2009, quando foi inaugurado o Parque Municipal Ambientalista Severino Montenegro¹⁰⁸ de aproximadamente 4 hectares; Em 2011 surge o parque das Baraúnas de 2,5 hectares; Em 2012 o primeiro parque com o intuito de ser utilizado pelo moradores do entorno, o Parque das Rendeiras e mais recentemente, em 2015 surge o parque São Francisco com aproximadamente 16m². Com o impacto das políticas governamentais no Brasil, que privilegiam a locomoção individualizada em detrimento do transporte público, aliado a não consolidação dos espaços públicos, seja através dos hábitos da população local ou seja através da estruturação de alguns locais por parte do governo da cidade e, por último o ponto mais citado nas nossas conversas com os interlocutores, a falta de segurança em toda a cidade. Todos esses elementos foram primordiais para ajudar a consolidar o entorno do Metal Beer como uma espécie de "espaço público" para confraternização e consumo de entretenimento (música e gastronomia). Como podemos observar na fala do caruaruense Gustavo Henrique da Silva Bezerra, 44 o enérgico e falante proprietário e chef do Maka Sushi Bar, vizinho ao Metal Beer.

É como disse a você o restaurante eu pus por conta do Bar do rock [Metal Beer]. Ele é o pilar da área, tem o Thiago que é uma pessoa conhecida, brother e foi ele quem me convenceu a pôr o restaurante aqui. Ele disse que agregava valor e que não era perigoso. Quando ele disse que não era perigoso, eu falei: "Vai ser aqui". Porque o meu público, a maioria é do bairro Maurício de Nassau de alta condição financeira (entrevista realizada em Caruaru/PE em maio/18)¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Dados retirados no endereço http://visitecaruaru.com.br/pt/Aonde_Ir/Parques/75/, página da Fundação de Cultura e Turismo de Caruaru. Último acesso em 28 de agosto de 2018.

¹⁰⁹ Vale ressaltar que durante o andamento desta investigação, após vários anos sem sofrer violência urbana, o bar Metal Beer foi vítima do seu primeiro assalto na madrugada do dia 8 para o dia 9 de dezembro de 2018. Segundo dados extraoficiais que conseguimos junto a uma fonte policial os assaltantes fecharam o bar, com todos os presentes dentro e focaram o caixa do Metal Beer, bem como, os celulares dos presentes.

Figura 9 - Panorâmica dos estabelecimentos comerciais ao lado do Metal Beer



Fonte: Arquivo pessoal.

O elemento segurança sempre é abordado, seja através dos/as frequentadores/as, seja pelas pessoas que estão a frente de determinados negócios noturnos, principalmente quando querem se referir a frequentar os bares e, consequentemente, afeta de forma direta a movimentação de determinados espaços de entretenimento. Segundo o Atlas da Violência 2017¹¹⁰, elaborado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), a cidade de Caruaru tem uma média de 59,6 homicídios para cada grupo de 100 mil habitantes/ano. Inclusive ela ocupa o posto vizinho ao da cidade de Mossoró, a qual tem uma média de 59,7 homicídio/ano. A cidade de Garanhuns ocupa a melhor colocação no quesito segurança, ao nos referirmos às cidades acima dos 100 mil habitantes no Estado de Pernambuco¹¹¹, porém sua taxa também é altíssima: 40,2!

Abordar a temática segurança neste estudo foi provocado, entre outros, a partir da fala de inúmeros interlocutores/as. E é por esse viés que sugerimos ampliar as análises do entorno das materializações das cenas interioranas, ou seja, em outras palavras, sugerimos observar as peculiaridades e os contextos políticos, pois visualizamos estas cidades medianas e seus respectivos espaços noturnos suscetíveis a inúmeros movimentos locais. Em Mossoró e em

¹¹⁰ Os dados estatísticos das cidades com mais de 100 mil habitantes no Brasil estão disponíveis no endereço «www.ipea.gov.br/portal/images/170602_atlas_da_violencia_2017.pdf» último acesso em 31 de agosto de 2018.

¹¹¹ Detalhes podem ser acessados no material jornalístico do Jornal do Commercio de Recife, disponível no endereço «<http://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cidades/geral/noticia/2017/06/05/atlas-da-violencia-garanhuns-e-o-municipio-com-menos-homicidios-em-pernambuco-287949.php>», último acesso em 31 de agosto de 2018.

Caruaru, por exemplo, o fator segurança sempre vem à tona. Em Garanhuns da mesma forma, porém com menor incidência. Mas em todas as cidades, vale destacar, o convívio em espaços públicos e/ou privados é afetado. Por esse motivo sugere-se observar as dinâmicas internas de cada região, pois as mesmas são preponderantes para melhor visualizarmos os fluxos e o perfil de cada local.

Por outro lado, o principal motivo apontado pelo Atlas da Violência (2017, p. 20 e 21) para esses números exorbitantes em cidades historicamente mais tranquilas reside na ausência de devidas políticas públicas preventivas e de controle, não restrigindo-se ao campo da segurança pública, "mas também do ordenamento urbano e prevenção social, que envolve educação, assistência social, cultura e saúde, constituindo assim o quarto canal pelo qual o desempenho econômico pode afetar a taxa de criminalidade nas cidades". Os outros três canais apontados são "mercado de trabalho", "geração de rendas nas cidades" e a "desorganização social fruto do desempenho econômico e de mercados ilícitos". O mercado de trabalho pode ajudar a diminuir a violência quando há distribuição de oportunidades, porém quando não realizado com a política da inclusão pode acarretar exatamente o oposto: criar bolsões de populações sem condições de disputar vagas no mercado de trabalho e, consequentemente, a probabilidade desta parcela populacional em ser cooptada pelo crime aumentaria, segundo o Atlas. A geração de rendas nas cidades pode atrair pontos interessantes dispostos à população em que a economia de mercado pode oferecer. Porém seu efeito colateral é devastador, como descreve o Atlas da Violência (2017, p. 20)¹¹².

Nesse contexto, nos anos 2000, a maior circulação de dinheiro em várias pequenas cidades, sobretudo do Norte e Nordeste do país, tornaram viáveis economicamente os mercados locais de drogas ilícitas. E no rastro da expansão desses negócios, observou-se o incremento à prevalência da violência letal, utilizada não apenas na disputa por mercados, mas ainda para disciplinar devedores duvidosos e trabalhadores desviantes do narcotráfico, sem à qual o dono do negócio perderia credibilidade, levando a firma à falência.

Podemos constatar no próximo tópico -, em que dispomos na "Tabela 01: Quadro comparativo das cidades pesquisadas" -, alguns dados em que refletem a mudança de perfil sócio-econômico das cidades em que há um diálogo no que tange ao incremento econômico com a realidade exposta na citação acima, ou seja, visualizamos assim uma melhoria significativa nos Índices de Desenvolvimento Humano.

¹¹² O Atlas da Violência foi confeccionado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA) e pelo Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) e sua versão de 2017 encontra-se acessível no endereço «www.ipea.gov.br/portal/images/170602_atlas_da_violencia_2017.pdf».

Esse nosso cuidado de não isolar o fenômeno também integra uma tentativa de analisar a cena musical ampliada. Sendo assim, além de entendermos as manifestações das cenas musicais a partir do que Straw (1991) nomeou de "Sistema de Articulação Universal", indicamos pensar em alguns outros "Sistemas de Articulação" que possam afetar diretamente e indiretamente o fluxo dos bares/cidades aqui pesquisados. Pensaremos assim inspirados em Appadurai (2006) onde o mesmo utilizou o termo "localidade" para se referir a elementos relacionais e contextuais. Ou seja, ele trabalha no campo das fronteiras fluidas preferindo esses dois elementos ao espaço propriamente dito. Observe a sua descrição sobre a "localidade":

Vejo-a como uma qualidade fenomenológica complexa constituída por uma série de vínculos entre o sentido da imediaticidade social, a tecnologia da interactividade e a relatividade dos contextos. Esta qualidade fenomenológica, que se exprime em certos tipos de ação, socialidade e reprodutibilidade, é o principal predicado da localidade como categoria (ou objecto) que procuro explorar (APPADURAI, 2004, p. 237-238).

Estudar os bares tal como proposto neste estudo leva-nos inevitavelmente a esta rede fenomenológica complexa apontada por Appadurai, na qual põe em camada e sem hierarquias os tipos de ação, socialidade e a reprodutibilidade (também visualizada pelos Sistema de Articulação de Will Straw), porém buscaremos neste último tópico visualizar a reprodutibilidade dentro de uma teia interna em que alimenta a cena e seus atores.

Sendo assim, inspirados em Haesbaert (2014), também trabalhamos com a ideia de "constelação de conceitos" onde há de forma bem profunda suas análises sobre territórios e suas multi/transterritorialidades, sugerimos visualizarmos e pensarmos neste trabalho a cena musical dentro de uma ideia similar. Em outras palavras, a nossa proposição é de que o nosso "o mapa de articulação" tenha em um de seus eixos o "Sistema de Articulação Universal" e logo abaixo dele o "Sistema de Articulação Regional", nos quais incluiremos outras inúmeras categorias de análise, as quais serão conectadas umas às outras. Vale ressaltar da impossibilidade delas (as outras categorias) serem excludentes entre si, pois todas têm igual valor e devemos evitar leituras hierarquizantes das categorias nas formações das cenas. Por isso, as categorias de análise possibilitam uma ampliação da visualização macro de onde possa vir a estar inserida a cena musical e, começaremos assim a tecer a teia interna que pode, não necessariamente, marcar presença (in) diretamente nos fluxos e composições dos bares investigados juntamente aos seus atores. Para uma melhor ilustração das inúmeras categorias visualizadas neste estudo tomemos como inspiração a "Síntese Disjuntiva Inclusiva" abordada

por Deleuze & Guattari (2010), que resumidamente diz:

Sobre o corpo sem órgãos as máquinas se engancham como outros tantos pontos de disjunção entre os quais se tece toda uma rede de sínteses novas que quadriculam a superfície. O “ou... ou” esquizofrênico reveza com o “e depois”: considerando dois órgãos quaisquer, a maneira como estão enganchados no corpo sem órgãos deve ser tal que todas as sínteses disjuntivas entre os dois venham a dar no mesmo sobre a superfície deslizante. Enquanto o “ou então” [como indicador de exclusão] pretende marcar escolhas decisivas entre termos não permutáveis (alternativa), o “ou” [inclusivo] designa um sistema de permutações possíveis entre diferenças que sempre retornam ao mesmo, deslocando-se, deslizando, por exemplo, a boca que fala, os pés que andam: “Acontecia-lhe parar sem dizer nada. Ou porque, afinal, nada tinha para dizer. Ou porque, embora tivesse algo para dizer, ele afinal renunciasse a fazê-lo... Outros casos principais se apresentam ao espírito (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 25).

De forma ilustrativa a Síntese Disjuntiva Inclusiva é uma das maneiras de pensarmos a “localidade” (APPADURAI, 2004), ou seja, se temos por exemplo a partir dos/as nossos/as interlocutores/as a recorrência da importância de determinada política pública cultural “ou” política de segurança pública “ou” a indispensável existência de um bar para a materialização da música “ou” um maior protagonismo feminino no rock underground, como ocorreu em Mossoró/RN, por exemplo, buscarmos tentar compreender suas conexões “ou” contradições “ou” alimentações “ou” resignificações, pois “Sendo inclusiva, a disjunção não se fecha sobre seus termos; ao contrário, ela é ilimitativa” (DELEUZE & GUATTARI, 2010, p. 107).

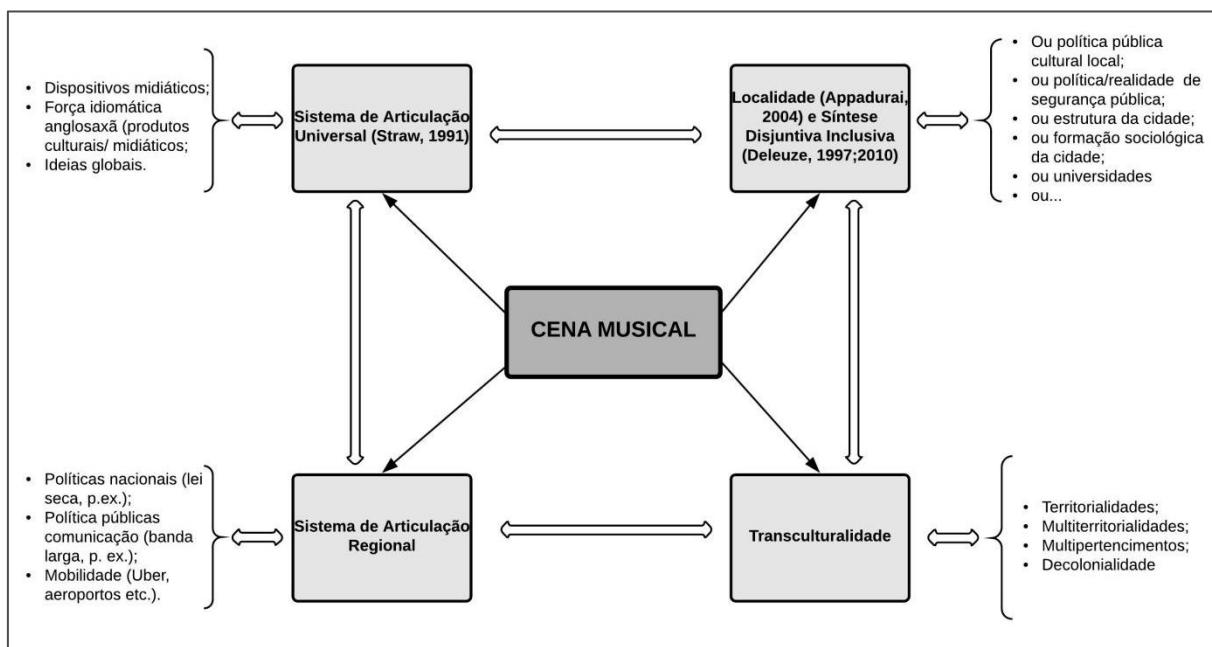
De forma sucinta e conforme afirmamos anteriormente, dispomos o seguinte mapa: a articulação transcultural da cena musical composta por troncos onde suas ramificações são, por sua vez, distribuídas. Como por exemplo, o termo “localidade”, onde esse divide-se em outras inúmeras subcategorias; O segundo ponto configura-se como as características da “transculturalidade”, na qual irá se desdobrar em multiterritorialidades e seus múltiplos pertencimentos, incluindo a decolonialidade e sua potência enquanto “regurgitar cultural” (RUFINO, 2016).

Por último, porém não menos importante, lembramos que a nossa proposição aqui não é fechada nem muito menos estagnada. Tentamos pensar as cenas musicais sem amarras de topicalizações e sem nenhuma hierarquização que nos impeça, a priori, de analisar determinados fluxos a partir de uma ideia excludente e calcada numa lógica euro-norte-americana. Buscamos com esse arcabouço teorizar e, ao mesmo tempo, analisar as possibilidades de concebermos a ideia de cena musical independente do local em que estamos inseridos e da estrutura de que dispomos. Como também introjetar uma disposição holística

onde visualizamos uma interdependência dos elementos inclusos na "localidade" que possam vir a agir (in) diretamente nos atores e, por consequência, na cena da região.

Nos próximos tópicos iremos observar alguns elementos que se encaixam na "localidade", ou seja, algumas peculiaridades de algumas cidades dentro da imagem da síntese disjuntiva inclusiva. Logo em seguida, pensaremos as territorialidades e suas multiplicidades. Na figura abaixo ilustramos nosso mapa de articulação com estas ideias.

Figura 10 - Mapa de articulação transcultural da Cena Musical



Fonte: Autor

3.2 “Minha vida é andar por este país¹¹³” - A urbanidade das cidades brasileiras

O conceito de cidade formou-se por uma espécie de decalque do modelo de cidade europeia e mais geralmente ocidental (AGIER, 2009, p. 43).

Como o processo de urbanização está inserido em um fenômeno global (HARVEY, 2014), principalmente no que se refere ao mercado imobiliário e as ações governamentais podemos afirmar que estas concepções e ideias do que seja uma “cidade” também contagiam a formação das urbes brasileiras.

Inicialmente a partir de investimentos concentrados nas capitais dos seus respectivos estados, as principais cidades do país e centros de migração durante décadas foram e, um

¹¹³ Trecho da música “A vida de viajante”. No link www.youtube.com/watch?v=g3ONbwVoVvo há disponível um vídeo em que Luiz Gonzaga e Gonzaguinha interpretam juntos a música durante o Festival da Canção. Último acesso em 9 de abril de 2019.

pouco mais tímida do que há anos, ainda são algumas capitais, atualmente com maior população no país, como São Paulo - polo industrial e automobilístico - e Rio de Janeiro, então capital federal. Ou seja, durante décadas a tríade concentração demográfica - capital - e investimentos em infraestrutura focadas e destinadas em muitas cidades brasileiras, principalmente as localizadas no Sul-Sudeste. Essa concentração de investimentos em curto intervalo de tempo - destacamos a partir da década de 50 do século passado - foi responsável pela distorção de acesso a aparelhos institucionais e a infraestrutura comunicacional. Esses fatos foram preponderantes para permitir uma conectividade e uma maior possibilidade de se integrar a outras regiões do mundo nestas cidades.

Outro dado importante para melhor entendermos e contextualizarmos as cidades medianas¹¹⁴ do interior do Brasil dialoga diretamente com os fluxos migratórios. A explosão demográfica de cidades com São Paulo¹¹⁵ e Rio de Janeiro deve-se ao processo de urbanização e ao impressionante êxodo rural sem nenhum precedente nos anos 60 e 70 - onde cerca de 13,5 e 15,6 milhões de pessoas, respectivamente, deixaram a área rural¹¹⁶. O êxodo assim permaneceu até que no início deste século o país alcançasse a média de mais de 80% da população em áreas urbanas. Uma total inversão do modo de vida da população do rural para o urbano em pouco mais de 50 anos¹¹⁷.

Desta forma, a concentração populacional traz seus efeitos colaterais, como também, suas benesses. De uma explosão demográfica sem planejamento criam-se bolsões de miséria, superlotação para os serviços básicos públicos, quando não ocorre sua total insuficiência como falta de saneamento, acesso à energia elétrica e mobilidade comprometida. Por outro lado, na tentativa frustrada, diga-se, de atender aos milhões recém-chegados, estas cidades se estruturaram de forma mais rápida do que as demais.

Como os fluxos migratórios são constantes e integram as dinâmicas das sociedades, no

¹¹⁴ Conceituar uma "cidade média" exige cautela conforme aponta Milton Santos (1993). Como estamos abordando um organismo vivo, a cidade, precisamos ter em mente a sua mutação e adaptação conforme a sua realidade temporal. Por exemplo, uma cidade de 20 mil habitantes na década de 40 do século passado poderia ser considerada como mediana, algo que não podíamos afirmar na década de 70. O mesmo podemos afirmar para as cidades com mais de 100 mil habitantes da década de 90, que segundo Santos (1993, p. 71) deveria ser enquadrada como mediana. Ressaltamos aqui nesta nossa análise que as três cidades (Mossoró/RN, Garanhuns/PE e Caruaru/PE) são medianas pois, além de apresentar o perfil do quadro estatístico - mais de 100 mil habitantes - elas ainda se configuram como pólos regionais, econômicos e educacionais em suas respectivas regiões.

¹¹⁵ Para se ter uma ideia da concentração populacional de São Paulo em 2016, segundo dados do IBGE o Estado possui mais de 44 milhões de habitantes, ou seja, mais de 20% da população brasileira e 11% de toda população sul-americana. Fonte: IBGE. Link direto - ftp://ftp.ibge.gov.br/Estimativas_de_Populacao/Estimativas_2016/estimativa_dou_2016_20160913.pdf último acesso em 30 de setembro de 2016.

¹¹⁶ Para mais informações cf. MARTINE, G.; CAMARGO, L. Crescimento de distribuição da população brasileira: tendências recentes. Revista Brasileira de Estudos de População, Campinas, v.1, n.1, 1984.

¹¹⁷ Para mais detalhes em relação a distribuição e mudanças demográficas no Brasil cf. SANTOS, Milton. A urbanização brasileira. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

início deste século houve uma mudança considerável na rota de migração interna no país. E ela veio junto a novos focos de crescimento, conforme explana o demógrafo Fausto Brito da Universidade Federal de Minas Gerais.

Atualmente, o movimento que mais chama a atenção é o de volta aos locais de origem. Muita gente, por exemplo, está deixando o Sudeste e voltando para o Nordeste: o crescimento do volume de migrantes nesse fluxo foi de 19% entre os períodos de 1995-2000 e 1999-2004. "É um retorno expressivo, nunca visto antes", diz Cunha. As hipóteses apresentadas para justificar esse movimento estão relacionadas à redução e terceirização do emprego na indústria no Sudeste, aos novos focos de crescimento econômico no Nordeste e aos programas de transferência de renda do governo federal¹¹⁸.

Apenas há umas duas décadas é que algumas cidades localizadas no interior - no caso desta pesquisa, na região Nordeste - conseguiram os seus primeiros passos em busca de uma maior inserção política e econômica no mapa social do país. Como por exemplo a cidade de Campina Grande no Estado da Paraíba em que se consolidou como um centro de estudos e investigação em engenharia na então Universidade Federal da Paraíba, atualmente Universidade Federal de Campina Grande.

Este fenômeno foi ampliado após a entrada de algumas cidades "medianas" em sistemas mais complexos de comunicação, incluindo redes de Tv, rádios e mais recentemente de internet de forma mais efetiva e eficiente, bem como, a ampliação do acesso ao ensino público superior potencializada nos últimos dez anos. Há de se destacar, em relação aos investimentos que forçaram uma reestruturação migratória, o Pólo Petroquímico de Camaçari/BA e a entrada de novas plantas industriais nos Estados do Ceará, Pernambuco e Bahia; o fortalecimento das atividades turísticas, principalmente na região litorânea e a criação de alguns pólos de agricultura e fruticultura irrigada (como, por exemplo, podemos citar as cidades de Mossoró/RN e Petrolina/PE). Todos esses elementos juntos ao fortalecimento dos serviços públicos e ao aumento substancial de oportunidades de qualificação - incluindo acesso com maior eficiência ao ensino superior, foram reflexos da mudança no mapa de desenvolvimento e de concentração econômica.

Com o inchaço dos bolsões metropolitanos no Sudeste e estas mudanças econômicas e políticas no Nordeste, o país se viu, mais uma vez alterando seu mapa de urbanização, conforme nos explica Cunha (2003).

¹¹⁸ Informação retirada do site <http://acervo.novaescola.org.br/geografia/pratica-pedagogica/gente-chega-gente-sai-488822.shtml>, último acesso em 30 de setembro de 2016. O entrevistado "Cunha" citado na matéria refere-se ao pesquisador José Marcos da Cunha, demógrafo da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp).

Também coincidindo com um período de forte redução das oportunidades nas áreas de fronteiras agrícola, à população brasileira somente restou urbanizar-se ainda mais, muito embora com clara tendência a uma dispersão relativa ao longo do território, o que beneficiou não apenas as emergentes aglomerações metropolitanas do país, mas também os municípios de porte intermediário no interior dos Estados, em detrimento do centro hegemônico. Dentro deste quadro, o sistema urbano brasileiro tornou-se ainda mais complexo, apresentando, em termos espaciais, novas e diversificadas modalidades de assentamentos humanos. Modificaram-se claramente as relações entre urbano e rural, surgiram novas territorialidades, intensificaram-se ou ganharam importância relativa os movimentos de mais curta distância, em particular os de tipo urbano-urbano, e ampliaram-se as alternativas de ocupação econômica e demográfica (CUNHA, 2003).

No caso dos estudos da geografia onde antes predominavam as investigações voltadas para a migração rural-urbana e outras de longas distâncias, hoje observa-se, entre outros, pesquisas que analisam a interiorização da população¹¹⁹. As atenções estão incluindo estas cidades devido ao considerável impacto populacional, econômico e comunicacional, os quais por consequência - dentro da globalização e da ideia de multiterritorialidade¹²⁰ - rompem barreiras e dissolvem fronteiras. Como exemplo podemos citar algumas cidades que entre os anos de 1992 e 2016 chegaram a duplicar a quantidade de habitantes. Por outro lado, há cidades que cresceram de forma mais modesta como Garanhuns/PE que passou de 104 mil para 137 mil habitantes - aumento de 32%. Mossoró/RN e Campina Grande/PB foram outras cidades que também obtiveram aumento dentro desta margem. A potiguar passou de 195 mil em 1992 para 291 mil em 2016 - 49%; O mesmo ocorreu com Campina Grande que continha 331 mil em 1992 e em 2016 alcança a marca de 407 mil - 23%.

Em um intervalo de 24 anos a população destas três cidades teve um incremento médio de 35%. Ou seja, seus habitantes aumentaram em um terço. O que há em comum nelas para que obtenham um aumento relativamente próximo? Teoricamente as três não vivenciam um boom demográfico como cidades do Sudeste em décadas passadas, porém temos dados de avanços sociais em todas elas. Garanhuns tem sua economia voltada para o turismo; Campina Grande o comércio e as indústrias; Mossoró a fruticultura irrigada - tal como Petrolina/PE e a extração de petróleo - a qual está em decadência nos últimos anos. Teoricamente nenhum elemento tão atrativo para aumentar a população de maneira exponencial - por outro lado, o Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) das três foi

¹¹⁹ Todos os dados populacionais aqui expostos foram consultados no site do IBGE e podem ser acessados em http://www.ibge.gov.br/home/estatistica/populacao/estimativa2016/estimativa_dou.shtml

¹²⁰ Vamos melhor detalhar o conceito de multiterritorialidade nos subtópicos seguintes.

alterado consideravelmente. Confira os dados na tabela a seguir.

Tabela 1 - Quadro comparativo das cidades pesquisadas

Cidade	Ano	População	Aum. Pop.	IDH ¹²¹	Ens. Sup. ¹²²
Garanhuns/PE	1991/2	104 mil	32%	0,466	4,94%
	2016	137 mil		0,664	11,57%
Mossoró/RN	1991/2	195 mil	49%	0,470	4,11%
	2016	291 mil		0,720	16,95%
Caruaru/PE	1991/2	216 mil	62,5%	0,481	2,83%
	2016	351 mil		0,677	10,19%

Fonte: Autor.

Esse quadro, além de apresentar dados gradativos de ordem populacional e uma melhoria da qualidade de vida, como sugere o índice do IDH, também dialoga com a afirmação de Milton Santos (1993), o qual afirma categoricamente que, nos anos subsequentes ou nos próximos decênios, as cidades serão marcadas por um aumento do fluxo crescente de pobres para as grandes cidades, e por outro lado, as cidades médias serão o lugar de crescente fluxo da classe média. Em outras palavras, as metrópoles irão "involuir", onde a qualidade de vida nas cidades medianas irão melhorar¹²³ (SANTOS, 1993, p. 123).

Também podemos observar na tabela as duas primeiras cidades, que integram parte desta pesquisa, obtiveram um alto crescimento nos índices educacionais e no seu IDH nas últimas décadas. Garanhuns atualmente tem 22 cursos de ensino superior distribuídos em quatro instituições (UFRPE¹²⁴ - 07 cursos, AESGA - 05 cursos, IFPE - 01 e UPE - 09). E a

¹²¹ Todos estes dados (a exceção dos números populacionais consultados no site do IBGE e disponibilizados para o ano de 1992) foram consultados no www.atrasbrasil.org.br, por este motivo o IDH - Índice de Desenvolvimento Humano e ensino superior referem-se ao ano de 1991 e o populacional ao de 1992.

¹²² Os dados referem-se a população de jovens adultos entre 18 e 24 anos cursando ensino superior.

¹²³ O pesquisador acertou em sua análise ao levar em consideração o não inchaço/explosão populacional nas cidades medianas e, consequentemente, a melhoria nos índices de qualidade de vida, porém, infelizmente o aumento sem precedentes da violência nestes bolsões nos leva a relativizar e a refletir em outros quesitos relacionados a segurança pública, política carcerária e combate a violência.

¹²⁴ Vale salientar que no dia 12 de abril de 2018 foi publicado no Diário Oficial da União o sancionamento da lei 13.651 de 11 de abril de 2018, na qual consta o desmembramento do Campi da UFRRPE de Garanhuns para se transformar na Universidade Federal do Agreste Pernambucano (UFAPE). Conferir link no endereço [«http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2018/lei-13651-11-abril-2018-786547-publicacaooriginal-155326-pl.html»](http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/2018/lei-13651-11-abril-2018-786547-publicacaooriginal-155326-pl.html), último acesso em 3 de setembro de 2018.

potiguar Mossoró tem 77 cursos de nível superior e mais 28 cursos de mestrado distribuídos em três instituições públicas (UFERSA, UERN e IFRN - com respectivamente 21, 31 e 07 graduações¹²⁵) e mais 24 graduações em empresas privadas (Unp, Mater Christi e Facene - com respectivamente 16, 04 e 04 cursos de nível superior). Como podemos observar há uma melhora significativa no acesso a educação e no aumento da possibilidade de letramento da população local. Uma mudança de perfil, apontada por Santos (1993, p. 51) como mudança de conteúdo: "Antes, eram as cidades dos notáveis, hoje se transformam em cidades econômicas". Isto significa dizer que o referencial destas cidades medianas deixa de ser o padre, o juiz, o promotor e outras personalidades ditas notáveis para a presença indispensável de outras funções ligadas ao econômico, tais como, o veterinário, o agrônomo, o bancário (*ibid.*, p. 51).

Ao apresentar esses dados, não pretendemos com isso atribuir uma vivência noturna mais efervescente, bem como um aumento de possibilidades de inserção de consumo e produção cultural somente às universidades. Seria um tanto quanto reducionista de nossa parte. A cidade vai além do elemento educacional, ela é perpassada por outras esferas. Por outro lado, a nossa opção epistemológica e base conceitual, consistem em tentar visualizar a cidade com seus trânsitos e atravessamentos de uma maneira mais ampliada. Sendo assim, não podemos omitir a força dos fluxos universitários em uma cidade, principalmente quando ela é tão pequena - quando comparada a algumas capitais. Se em 1991, Garanhuns tinha apenas 4,94% dos jovens adultos no ensino superior, atualmente com a população 32% maior ela mantém 11,57% dos jovens que frequentam os bancos universitários. O mesmo ocorre com a cidade de Mossoró/RN, a qual apresenta bons índices no IDH (entre 0,700 e 0,799) e tem 16,95% dos jovens que frequentam um dos 101 cursos superiores da cidade.

Existem alguns elementos que nos ajudam a relacionar a noite boêmia e o consumo/produção de música com as universidades. Um deles é de serem instituições que em sua maioria são jovens a frequentar os bancos universitários e, por consequência estas dinâmicas intrauniversitária resvalam em outros ambientes na cidade. As universidades também são locais fundamentais para a acumulação de capital social e também cultural. Um exemplo claro desta interferência foi explicitado com o proprietário do Valhalla Rock Bar, Toninho.

Os primeiros meses do bar foram de prejuízo constante. Abria e o que lucrava não pagava as contas e não dava para manter nem o bar nem a minha família. Tudo começou a melhorar quando um professor da Ufersa veio

¹²⁵ As fontes destes dados foram consultadas nos respectivos endereços eletrônicos de cada instituição educacional. Dados de outubro/16.

tomar uma cerveja aqui. Como ele gosta de rock e de metal começou a divulgar na universidade e com o passar de algumas semanas saiu do prejuízo e comecei a ganhar. Toda a nossa história de sobrevivência e de manter o nosso bar deve-se a universidade. O pior momento que passei depois que abri o bar há mais de dez anos foi durante as greves do ano passado [as greves de 2015 das universidades do Estado e a Federal Rural tiveram duração de mais de três meses e foram realizadas concomitantemente]¹²⁶.

O surgimento do Valhalla Rock Bar e, ao que tudo indica, boa parte da sua manutenção tem uma forte conexão com as universidades da cidade. Logicamente estamos a falar de um simples bar, onde não há necessariamente grandes investimentos contínuos ou alterações significativas em sua estrutura física. Nunca houve a necessidade de se pagar aluguel, pois o espaço é, ao mesmo tempo, sua residência e também graças a esta situação privilegiada o Valhalla contabiliza mais de 13 anos de existência voltado ao rock, gênero predileto de Toninho. Após alguns períodos de baixa, como foi apontado anteriormente houve aos poucos uma consolidação do lugar como um ponto de encontro "oficial" de muitos adeptos da cultura rock da cidade. E hoje ao ser questionado se o Valhalla fechasse, Toninho, com sua característica voz pausada, diz:

É o seguinte: Lá é praticamente o ponto de encontro da galera que curte o som e eu acho que se o Valhalla fechar a galera vai ficar sem ter para onde ir, porque Mossoró não tem bares rock in roll, tem o Tribos que a galera abriu agora mas não é um bar exclusivamente de rock é um barzinho, inclusive está rolando só pagode agora, ou seja, é difícil né? Só tem a gente mesmo exclusivo de rock roll. Se a gente fechar, onde quase não existe cena na cidade e, se fechar o único bar de rock roll da cidade, fica mais difícil ainda (Entrevista realizada em 18 de março de 2018).

Neste momento podemos observar Toninho como um dos responsáveis por ostentar um certo tipo de exclusividade e, ao mesmo tempo, em um tom nem sempre sutil, uma certa crítica a outros gêneros musicais, nesse caso, o gênero pagode. Toninho e o seu bar Valhalla também se encontra, embora isto não esteja explícito em sua fala, como um nódulo na intricada rede constituinte da cena musical da cidade, pois para ele é onde certos grupos da cidade se encontram e onde muitas coisas acontecem ou podem vir a acontecer.

Enfim, dificilmente conseguiríamos desconectar as instituições educacionais da cidade e o Valhalla. E, desta forma, verificamos que Toninho não está sozinho nesta conexão entre consumo em bares e as universidades. Straw (2013) também considera as universidades importantes para as cenas musicais. O autor cita o caso de Manchester no Reino Unido, a qual

¹²⁶ Entrevista com Toninho realizada entre os meses de janeiro e de março de 2016 em uma das várias idas ao Valhalla.

mantém umas das mais altas populações estudantis da Europa e que entre as décadas de 1980 e 1990 foi um dos berços mais importantes para a música popular massiva. Ele continua: “Em qualquer lugar do mundo, as universidades criam formas de aprendizagem e práticas expressivas que excedem a sua função planejada como lugares para a transmissão de conhecimento formal e disciplinar” (STRAW, 2013, p. 15). A mesma linha de pensamento apresentou Rafael Cunha Regis, 35 anos. Rafaum, como é conhecido no circuito musical de Mossoró, é bem conhecido por sinal, pois ele já foi proprietário/sócio de três bares de rock/metal na cidade (Flesha na Goela, Quintura e o Mamba Negra) - onde apresentava uma agenda recheada de shows todos os fins de semana -, comenta após ser questionado se o perfil do seu público tinha alguma relação com as universidades.

Aqui? Com certeza! Todo dia, de terça a sábado, era lotado. Era faculdade tenho certeza disso porque meu público é 100% da universidade não só da Ufersa, mas da UERN como também do IFRN [Instituto Técnico Federal do Rio Grande do Norte]. Chegavam uns *boys* de farda eu pedia pelo amor de Deus mostrem a sua identidade porque eu não vou lhe vender bebida (Entrevista realizada março/18).

Depois de precisar fechar um dos seus bares o Flexa na Goela - a pedido do proprietário do ponto comercial e de outras tentativas que não deram tanto lucro quanto deveria, o enérgico e sorridente Rafaum é atualmente dono de um estúdio de gravação e vive basicamente do seu Cosmos Art Studio. De forma sazonal - poucas vezes por ano - organiza alguns eventos como o Festival Suado e continua a movimentar a música underground da cidade também com seus projetos paralelos de bandas (Mad Grinder e Black Witch). Ele também reforça esta tese do perfil do público e ainda é categórico com a força dos estudantes universitários e técnicos (IFRN) ao movimentar seus negócios.

Figura 11 - Rafael Cunha Regis, 35 anos (Rafaum) no Cosmos Art Studio



Fonte: Arquivo do autor.

Figura 12 - Cartaz Festival Suado 2018



Fonte: Avatar do perfil do grupo do Whatsapp "Metal Mossoró".

Já em Caruaru o público frequentador do Metal Beer tem um perfil bem diferente de Mossoró, por exemplo. A cidade pernambucana mantém um índice em torno de apenas 10% da população nas universidades e a sua ampla característica comercial e de poucos espaços públicos também reverbera nas calçadas do bar. A partir de uma conversa com Thiago - um dos sócios do Metal - há cerca de 70% dos frequentadores/as do bar que não gostam nem de rock nem de metal, como também não detectamos nos/as interlocutores/as alguma palavra em torno da vida universitária que possa vir a dar vigor e fluxo aos seus negócios. O foco no

público de Thiago é respeitar toda a diversidade para consequentemente ampliá-lo e fidelizá-lo, como afirmou abaixo:

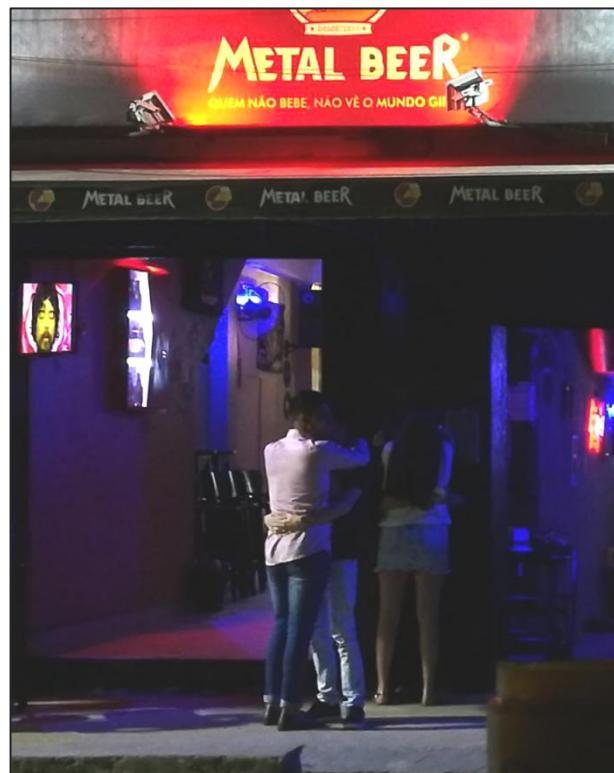
É isso, hoje o público é gigantesco, é aberto. E o que a gente focou? Lembra quando a gente falou de preconceito? [ele me questiona] Pois bem, passei por muitas coisas do tipo, então uma das primeiras coisas que a gente faz aqui para contratar alguém, a gente pergunta: Tem algum tipo de preconceito? Você não se sente bem com alguma determinada coisa? Ai ele disse: "Não! To de boa!" Eu digo: Então pronto você está no lugar certo. Porque a gente primeiro tem a questão musical. E a questão do Rock'n'roll sempre é vista de uma maneira né... o pessoal olha com cara diferente e tal, e a gente pegou e fez o seguinte: a gente vai apresentar esse tipo de música. (...) Vamos mostrar que aquelas pessoas tatuadas, barbudas e de estilos diferentes do comum não são pessoas ruins, não são "aquilo" que você pensa. "Aquilo" é justamente o preconceito que você tem antes de conhecer, não é?! Nós somos pessoas educadas, sabemos entrar e sair nos lugares e tal, a gente vai apresentar isso (...), apresentar as músicas a pessoas que não curtem, então hoje em dia eu digo a você que uma média de 70% do público do bar não curte metal, não curte Rock'n'roll, não curte nada e vem pra aqui sempre! (Entrevista realizada em março/18).

Essa ideia, digamos, pedagógica de Thiago em apresentar uma intenção de "educação musical" é evidente também pelos elementos conectados à "localidade" (APPADURAI, 2004). A cidade de Caruaru tem altíssimos índices de violência e esses dados, por exemplo, foram preponderantes para o chef Gustavo Henrique se instalar vizinho ao Metal Beer, conforme explicitamos e destacamos em sua fala anteriormente¹²⁷. Sendo assim, como não há incentivo político nem movimento da população local em ocupar e circular pelas ruas da cidade no corpo a corpo quando nos referirmos a entretenimento, a aglomeração do público do Metal Beer transformou a região em uma das poucas exceções de ponto de encontro ao ar livre onde não há relatos de roubos a mão armada nem outros tipos de ações violentas.

Pensando a partir dessa perspectiva, o alto índice apontado por Thiago de frequentadores/as que não apreciam o seu gênero musical predileto deve girar a partir dessa efetiva circulação de pessoas no entorno do bar há alguns anos e, consequentemente, essa ecologia e ao mesmo tempo revigorante do ponto de vista urbano, afastou a desertificação humana naquele setor e serviu como motivador para que diversos públicos, independentemente das suas predileções musicais, orientação sexual e classe social, começassem a frequentar o espaço.

¹²⁷ Repetimos aqui a fala de Gustavo Henrique: "É como disse a você o restaurante eu pus [o Maka Sushi Bar] por conta do Bar do rock [Metal Beer]. Ele é o pilar da área, tem o Thiago que é uma pessoa conhecida, brother e foi ele quem me convenceu a pôr o restaurante aqui. Ele disse que agregava valor e que não era perigoso. Quando ele disse que não era perigoso, eu falei: "Vai ser aqui" (grifo nosso).

Figura 13 - Casais homoafetivos na entrada do Metal Beer



Fonte: Arcevo do autor.

Se em Mossoró o público estudantil é o motor dos bares e da noite underground, conforme observamos ao ouvir Rafaum e Toninho; Caruaru sem a pujança dos estudantes universitários tem no Metal Beer uma outra característica: Ele é um simulacro de espaço público, que por sua vez é derivado e estimulado contraditoriamente pela violência urbana. Durante esses anos de existência do bar a região começou a se transformar em um espaço altamente frequentado e constantemente as suas 65 mesas ficam praticamente todas ocupadas, o que reflete uma média de mais de 260 pessoas (quatro pessoas por mesa), sem levarmos em consideração a rotatividade. Esse mosaico é desenhado com uma generosa diversificação social, conforme nos relatou anteriormente José Douglas Martins, e também impulsionado possivelmente pela postura agregadora dos garçons, bem como, pela proposta do bar. Observe o relato de Thiago sobre seu histórico no bar ao ser questionado do perfil do seu público e a relação com a música:

Era um sonzinho que tinha na sala de casa. Um pequeno microsystem que tocava somente CD's e com o tempo consegui um aparelho de DVD e uma TV emprestada da minha cunhada de 14" de tubo e coloquei. Era mais metal pesado no início. Rolava muito metal. Até então não tinha essa visão de hoje.

Rolava muito som e o público era muito de amigos. Só que com o tempo o bar começou a ganhar mais público. Um falava para outro. Vinham os pais dos amigos, ai vem outros públicos e outras pessoas. Vamos tentar rolar uma linha que seja do tipo que todo mundo curta e quem não curta, que não se incomode. Pensei em tocar outras músicas. Foi ai que começou a rolar mais heavy metal, classic rocks, hard rock uma linha de rock nacional feito Raul Seixas e Camisa de Vênus e fomos desdobrando nesta linha do gênero musical. Veio depois a dificuldade de darmos conta somente ela e eu. Foi que tivemos que por uma pessoa para nos ajudar. O rapaz que entrou já era cliente nosso e tava precisando de trabalho. Alguns nos disseram: "Se precisar de alguém chama aquele cara". E ele acabou virando meio que um filho nosso. Passou um bom tempo somente nós três. Minha esposa no Caixa e no petisco; eu no caixa e atendendo; e o rapaz atendendo (Entrevista realizada em maio/2018).

Figura 14 - Vista parcial da parte externa do Metal Beer



Fonte: Acervo do autor

Houve algumas adaptações sonoras para ampliar o espectro do seu público e a estratégia de Thiago dialoga com essas intenções. Em outras palavras, ele não faz do cardápio sonoro do bar o local privilegiado para exibir somente seu gosto pessoal musical. Ele gosta de metal extremo, como o *black* e o *thrash metal* e ainda tem alguns projetos paralelos com bandas desse gênero, mas as opções sonoras, como ele descreve na citação acima, ultrapassam seus limites no âmbito pessoal.

Por sua vez, em Garanhuns o All Black In tem uma postura diferente ao nos referirmos aos fluxos dos seus atores e isto se deve a outros inúmeros fatores. A cidade tem dois fortes núcleos de trânsito de entretenimento, como já pontuamos. Entre os dois setores da cidade, a

av. Rui Barbosa e adjacências e o setor nas proximidades da Praça Mestre Dominguinos - onde se encontra o All Black In -, ainda há opções de bares e restaurantes nos corredores urbano em que conectam a Av. Rui Barbosa à praça do palco principal do FIG. Isto transforma o setor no ponto de tráfego de pedestres e de carros, como também auxilia o All Black In em se firmar como território do público mais próximo da sonoridade e da cultura do metal. Em conversa com o então garçom/gerente do All Black In, Márcio Monteiro dos Santos, 32 anos conhecido por Márcio Vetis, explana sobre o público do bar e sua rotatividade.

A gente é assim: Temos um público fiel aqui. A gente não é um bar que precisa sempre colocar algo na rua pra chamar público. O público vem pra aqui porque gosta. Já tem o público certo! O público é o mesmo e sempre acrescentando mais, sempre chega gente nova, não é um bar que só tem realmente aquele público específico que anda desde o começo do bar não, sempre tem gente nova, sempre vai acrescentando mais. Tem o pessoal que curte metal, rock'n'roll, tem a galera do moto clube (Entrevista realizada em abril/2018).

Um dos pontos a nos chamar atenção nesse comentário de Vetis reside no fato de termos um bar de metal/rock resistindo comercialmente em uma cidade mediana com uma proposta segmentada e dentro da cultura anglófona, porém, como observamos, a força da sua subsistência também dialoga com um público à parte do mundo do metal. Nenhum dos bares observados nesta investigação tem sua sobrevivência econômica mantida exclusivamente por um grupo segmentado de consumidores de rock. Há uma incrível diversidade de sujeitos a frequentar esses espaços mesmo sendo declaradamente não afeito ao som metal nem do rock. Se houver algum discurso romantizado desses espaços como uma ilha ou uma enorme bolha de frequentadores com uma certa performatividade de gosto em sintonia, devemos abrir generosas margens para outras possibilidades e situações.

Vetis também apontou para uma outra peculiar característica presente em Garanhuns e não localizada nas outras cidades investigadas: A presença do Moto Clube como catalisador do movimento de alguns bares da cidade, principalmente o All Black In e o Casa Amarela, anteriormente citado. O All Black In, por exemplo, foi fundado pelo caruaruense Prego, o qual em diálogo com algumas pessoas, dentre as quais o próprio Márcio Vetis, obteve algumas informações para abrir um bar em Garanhuns, desta forma, por ter sido informado que na cidade não havia nada do gênero teria mais possibilidades de não ter concorrência e melhores condições de se estabelecer financeiramente. Prego é integrante do Corrosivos'8

Moto Clube¹²⁸ - sediado em Caruaru e nas cidades de Arapiraca/AL, Bonito/PE, Belo Jardim/PE e em Garanhuns há uma Facção¹²⁹ esta, por sua vez, representada por Vetics - neste momento gostaríamos de destacar da necessidade de realizarmos um adendo sobre o fundador do All Black In nas nossas pesquisas e observações.

Pois bem, tentamos algumas vezes marcar uma entrevista com Prego, como também, ensaiamos um bate papo no balcão do bar por várias situações, porém nunca conquistamos a confiança do reticente então proprietário do bar. Quando convidávamos para entrevistas, tínhamos negativas e silenciamentos, não necessariamente nessa ordem e nas tentativas de conversas no bar ele sempre permanecia, nos poucos diálogos possíveis, monossilábico ou silenciante. Porém, no dia 15 de abril de 2018, ao visitarmos o Metal Beer, em Caruaru/PE, encontramos casualmente Prego, ou seja, conseguimos conversar com alguns preciosos minutos claramente motivados pelas generosas quantidades de cervejas visualizadas em cima da mesa em que ele ocupava no momento em que chegamos. Nesta hora conseguimos confirmar alguns detalhes da dinâmica do All Black In, como por exemplo, saber quais foram os principais motivos em abrir um bar em Garanhuns, como também, o motivo em ter vendido o bar - logo após o carnaval de 2018¹³⁰.

A curta saga do All Black In sob a batuta de Prego foi encerrada por volta de fevereiro de 2018. Um ano e sete meses depois de ter sido aberto. Em conversa com Vetics temos alguns detalhes de como ocorreu o fracasso financeiro do bar.

É sempre assim, eu dizendo: Meu irmão, não torre tudo não, se você torrar tudo vai ser pior, vai pegar uns meses para cá e você vai se foder. E foi isso o que aconteceu, chegou dezembro, aí começou janeiro, fevereiro e o carnaval logo em cima do começo do ano, aí eu falei: Rapaz, o ano só começa em março. E aconteceu isso: o cara não teve dinheiro para manter o

¹²⁸ Segundo a Revista Moto Clubes - um dos principais veículos online de comunicação sobre os eventos e histórico dos Moto Clubes no Nordeste - há 30 integrantes no Corrosivos'8 de Caruaru/PE e seu presidente chama-se "Thor". Mais informações em www.revistamotoclubes.com.br/Motoclubes/motoclube_2686.htm, último acesso em 18 de setembro de 2018.

¹²⁹ Facção é um termo comumente usado na cultura motoclubista para se referir a representações da sede principal de um Moto Clube em uma outra cidade, região ou em alguns casos, país. É utilizada como extensões e, ao mesmo tempo, atua como forma de ampliação territorial. Sua função, entre outras, é de apoiar acima de qualquer outra prioridade pessoal, qualquer membro que por ventura transite na sua região. O apoio pode ser realizado sob forma de hospedagem, apoio logístico, alimentação, companhia e até necessidades mecânicas. Quanto mais facções há o Moto Clube maior sua influência e respeito junto a outros Moto Clubes. No Brasil o Abutre's Moto Clube, sediado em SP, se autodenomina um dos maiores do mundo. Na sua festa anual em 2015, segundo a matéria jornalística do Vice.com havia mais de cinco mil membros presentes. Mais informações podem ser conferidas no endereço www.vice.com/pt_br/article/pp9j8n/ abutres, último acesso em 18 de setembro de 2018.

¹³⁰ Em conversas informais com a garçonete Mariana no All Black In, sob a nova gestão de Vivaldo/Baiano, fomos informados de que a administração de Prego era problemática, tanto do ponto de vista organizacional quanto financeira. Vetics também confirmou esta informação em nossa entrevista, conforme destacamos em seguida.

bar. Abriu falênciа, vendeu e um amigo meu comprou, quando ele comprou ligou para mim. E falou: "Eu comprei o bar e quero você de frente, para você gerenciar". Tem dinheiro para gastar? Se tiver a gente cola junto. Ele falou: "Tenho!" O apelido dele é Baiano. Ele entrou com o dinheiro e eu estou gerenciando e está muito certo. Assim eu fico com uma clientela que eu já conheço, eu sei o que sai, eu sei o que não sai, eu sei quem anda aqui, quem não anda. E para ele foi uma grande facilidade. É o mesmo dele pegar e toca o bar, ele estar de frente e não saber nada do bar, não saber colocar o bar para a frente. (Entrevista realizada em abril/2018).

A mudança de gestão e de proprietário do bar foi rápida, durou apenas algumas poucas semanas. No dia 24 de março de 2018 o All Black In foi reaberto com discotecagem em vinil do DJ e músico Paulo Pezão com clássicos do rock. Nesse dia começou oficialmente a experiência comercial em um bar de Vivaldo. Da mesma forma em que tivemos obstáculos em conversar com Prego, algo similar, de certa forma, também ocorreu com o atual proprietário do All Black In, Vivaldo, conhecido popularmente por Baiano, ex-cliente do All Black In, fã de rock e policial civil. Baiano nunca foi dono de bar e devido a sua falta de experiência em negócios do tipo não se sentiu à vontade em conversar conosco, sempre foi solícito e simpático, porém estava mais interessado em ter informações coletadas na nossa pesquisa sobre os outros bares do que falar de si e da sua mais nova empreitada. Mesmo assim, ele deu algumas informações interessantes como a relação comercial com o espaço. Segundo Baiano, a priori, ele não apresenta interesse em lucros, pois não depende do bar para a sua sobrevivência. Apontou que busca nesse espaço o suficiente para não ter prejuízos, poder pagar aos três funcionários (dois garçons e uma cozinheira), continuar a curtir o espaço e, principalmente, evitar alguns abusos que ele presenciava com o antigo proprietário, como por exemplo, "o consumo de drogas nas mesas do bar", bem como, um "respeito à trilha sonora metal/rock"¹³¹.

¹³¹ Em outras conversas com alguns frequentadores fomos informados de que os/as mesmos/as não retornariam mais para o All Black In porque o então proprietário, Prego, mudava a trilha sonora para gêneros musicais populares "somente para agradar algumas meninhas". Esta informação sobre a "traição" com o gênero Rock e a postura volátil do proprietário veio à tona em quatro situações distintas com quatro pessoas em conversas informais com o autor.

Figura 15 - Então residência onde seria instalado o All Black In



Fonte: Google Maps - foto realizada em março de 2012 e capturada em 17/03/18

Figura 16 - Primeiras semanas All Black In (jul/16) - Destaque para bandeira do Corrosivos'8



Fonte: www.instagram.com/p/BIBxR_ug2sJ/?utm_source=ig_web_button_share_sheet, retirada do perfil @allblackinbar

Figura 17 - Visual mais recente do All Black In - sem referência ao Moto Clube



Fonte: Acervo do autor

Por esta perspectiva, o bar "mais rock'n'roll de Garanhuns" foi inaugurado por uma pessoa que ao mesmo tempo em que demonstra sua relação íntima com o rock e a cultura de motoclube é um ativista pró Jair Bolsonaro¹³² -, político este caracterizado pelas posições exclucentes com algumas categorias minorizadas. E, logo em seguida, o novo proprietário é um policial civil e também fã de rock. Esse detalhe torna-se peculiar devido a algumas auras criadas em torno do "espírito libertário" do rock, bem como, a relação de um profissional especializado em combater o tráfico/consumo de drogas e investigar crimes, portanto a repressão e a prevenção são suas matérias primas.

Sobre estas peculiaridades presenciamos alguns posicionamentos sobre a nova gestão do All Black In. Durante a turnê da banda de death/grindcore Brujeria¹³³ reencontramos alguns amigos de infância que não moram mais em Garanhuns e dois deles vieram comentar acerca do "novo" All Black In. Eles chamaram a atenção para o fato de se ter atualmente um policial a frente dos negócios, fato esse passível em atuar como agente inibidor. Como temos ciência alguns pontos de entretenimento podem ajudar a circular o consumo de algumas drogas, e sendo assim, um determinado grupo não se sentiria à vontade em dividir o mesmo espaço com outros policiais em um bar. "Eu não vou frequentar mais este bar, com certeza o dono ou os amigos dele que estão por lá, ficam tirando serviço e vendo as pessoas que lá frequentam", disse um dos meus amigos. O outro já ponderou e compartilhou conosco sobre a necessidade de relativarmos, pois o atual proprietário não é um "X-9"¹³⁴ e desta forma, seria melhor ele (Baiano) do que ter que cooperar financeiramente ao frequentar o bar e deixar recursos para o antigo proprietário, um militante pró Bolsonaro.

Como podemos observar, através das falas e dos comentários acima, temos uma certa reinvidicação por uma construção simbólica dos espaços. São posicionamentos políticos e ideológicos misturando-se a sensação de bem-estar (ou não) a algum local. Entre os confrontamentos políticos dos frequentadores e seus proprietários (o anterior e o atual)

¹³² No endereço eletrônico «<https://congressoemfoco.uol.com.br/especial/noticias/as-frases-polemicas-de-jair-bolsonaro/>» há uma sinopse de alguns dos seus posicionamentos preconceituosos e agressivos. Último acesso em 27 de setembro de 2018.

¹³³ A apresentação da banda foi realizada no bar Estelita em Recife/PE no dia 19 de maio de 2018.

¹³⁴ Jargão utilizado para se referir a quem é tido como um delator, uma espécie de traidor. A expressão foi originária do personagem Agente Secreto X-9 de histórias em quadrinhos criado por Dashiell Hammet em 1934. A expressão se popularizou, como exemplo podemos citar o extinto presídio Carandiru local onde havia um pavilhão conhecido por X-9, nele eram aprisionados os informantes da polícia beneficiados por delação premiada. O pavilhão era isolado dos demais pois os mesmos podiam correr risco de morte ao se deparar com os outros presos.

deixam explícitos como a ideia de apropriação¹³⁵ em se adequar aquele espaço surge também a partir de seus respectivos graus de expectativa.

Por outro lado, também cabe reconhecer a não existência de um recorte ideológico pressuposto pelo fato de alguém ser fã de rock. Tanto Prego, quanto outros frequentadores do All Black In, ao portar signos (camisas, botons etc.) do político Bolsonaro, reforçam estas tensões e contradições do binarismo romantizado “rock-liberdade” e nos mostram há existência da não “obrigatoriedade” em ser um ativista em prol de políticas minoritárias vestindo camisetas pretas de bandas de rock.

Para esse movimento adotaremos nesta pesquisa o que Haesbaert (2014) define enquanto "território". Assim, segundo o autor, o território tem uma ligação com o poder, seja o poder tradicional político ou como ilustramos nesse exemplo de disputa subjetiva, um "poder no sentido mais implícito ou simbólico, de dominação (...) carregado das marcas do vivido e do valor de uso" (HAESBAERT, 2014, p. 57).

Para um melhor entendimento da conceituação sugerimos pensar o termo a partir da sua etimologia, onde detectamos parte da polisemia da palavra "território" empregada atualmente. Por exemplo, inicialmente temos *terra-territorium* e, por outro lado, há *terreo-territor* (terror, aterrorizar). Na primeira uma conexão com a dominação jurídico-política e na outra o sentido de inspirar o medo, ou seja, uma refere-se a elementos materiais e a outra ao simbólico, porém ambas nos direcionam para o que se entende por dominação (HAESBAERT, 2014, p. 57).

A concepção territorial de Haesbaert (2014) dialoga diretamente com a de Henri Lefebvre na qual o filósofo sugere que para analisar a "prática espacial de uma sociedade se descobre decifrando seu espaço" e o entendimento desta prática é a associação entre o espaço percebido, a realidade cotidiana - com o emprego do tempo - e a realidade urbana, ou seja, tudo aquilo conectado aos lugares do trabalho, da vida "privada" e dos lazeres. Ao nos referirmos aos elementos espaciais temos assim, além da "prática espacial", as "representações do espaço" e os "espaços de representações", onde as quais nos direcionam para o espaço social da tríade do pensamento lefevbriano resumida respectivamente em três palavras: O percebido, o concebido e o vivido (LEFEVBRE, 2006). Desta forma, a tríade lefevbreana é sempre socialmente construída. E o que a difere, por exemplo, das dinâmicas de territorialização apontadas anteriormente? Haesbaert responde apontando para "uma simples

¹³⁵ Utilizamos a palavra "apropriação" aqui no sentido apontado por Henri Lefebvre, no qual ele difere apropriação de dominação, distinguindo-se de Marx: "Para Marx, o trabalho e as técnicas, dominando a natureza material, apropriam-na deste único fato para as necessidades do homem (social); eles a transformam para este uso" (LEFEVBRE, 2006, p. 231).

questão de foco, centralizado mais, aqui, nas relações de poder que constituem o espaço" (HAESBAERT, 2014, p. 58).

A partir de uma conversa com um outro interlocutor, o odontólogo Moacir Japearson Albuquerque de 42 anos, natural de Itaíba/PE distante a 119km de Garanhuns/PE, podemos também ilustrar como pode ser observado esses signos de dominação e poder no All Black In, por exemplo. Moacir é um homem independente financeiramente, de pele clara, gay e historicamente nunca passou por privações financeiras. Ele relata abaixo como foi o movimento de ter que sair de Itaíba/PE e fixar residência em Garanhuns/PE, ainda na pré-adolescência:

Mãe teve este *insight*: "os meninos vão precisar de uma casa para morar e um dia vão precisar estudar". Naquela época era uma aventura chegar até aqui [em Garanhuns]. Primeiramente tínhamos que passar por 40km de [estrada] terra até chegar em [na cidade] Águas Belas, depois é que a gente pegava o asfalto. Pai sempre teve carro, tinha uma Belina e a gente sempre teve alguns luxos. Sempre tivemos ar condicionado. Não me lembro de não ter ar condicionado em casa. E naquela época era algo extraordinário (Entrevista realizada em maio/18).

Com uma vida confortável e gozando do privilégio de morar em uma outra cidade para estudar em colégios melhores estruturados Moacir se envolveu com a música brasileira ainda criança e tinha em seu pai um referencial sonoro, o qual ainda o acompanha. "A minha casa era musical. (...) tinha muitos vinis e ainda conservo muitos deles. A gente escutava muita música popular brasileira, música americana praticamente nenhuma, a gente ouvia Elis Regina, Clara Nunes, Nelson Gonçalves, que meu pai era fã. A gente se reunia para ouvir. Essa foi minha infância musical", diz.

Moacir descobriu-se fã de Caetano Veloso aos 11 anos de idade e relata-nos sobre a sua sexualidade como algo sem maiores dificuldades e nos afirmou o quanto foi tranquilo para si: "não teve processo algum, porque sempre fui gay", logicamente, quando "digo tranquilidade é dentro do que se entende em ser gay em um país homofóbico". Dada esta configuração podíamos nos perguntar como uma pessoa com o perfil de amante de música popular brasileira, principalmente dos cânones da década de 60 e 70 no país, gay, buscava entretenimento em um bar de metal onde podemos localizar um espaço onde há (im) explícitos movimentos em desamparar as pessoas homoafetivas. Observe o seu relato em sua primeira ida ao bar e como ocorreu.

Fui com Krystal e Thaís [duas amigas de Garanhuns/PE]. Fomos direto para lá. Eu jamais entraria ali se não fosse com amigo que me levasse, porque não é a música que eu escuto, inclusive a música me joga para fora e, além dessa questão, - as meninas discordam de mim, mas eu digo que elas não acham o que sinto porque são mulheres, porque os homens começam a desejar vocês. Elas me disseram que já viram gays se pegando ali dentro e, eu pelo contrário, senti que foi ostensivo da primeira vez e nesse dia ali estava um inferno. Adoro o *underground*, já fui a vários [lugares *undergrounds*] em vários lugares do mundo, gosto de inferninho, mas nunca notei ostensividade e lá eu notei e fiquei com medo. Quando eu entrei, nem era o ambiente nem eram as pessoas, porque não era para mim a primeira vez da minha vida que eu via pessoas vestidas de preto no meio de Rock. Eu temia violência. Violência verbal e violência física. "Será que eu tô viajando?", ficava pensando, mas mesmo assim sempre ficava perto das meninas e eu não olhava para nenhum canto. Vai que eu olhe e o cara vai pensar que eu estou paquerando! E vai começar uma confusão. Acho que meu medo era se eu olhasse, como olho para qualquer outra criatura, mas que pudesse ser entendido como paquera e ter uma violência, um grito, uma coisa. Nunca houve! Mas olhares no começo, houve muito (Entrevista realizada em maio/18).

As características simbólicas do All Black In, bem como sua distribuição de espaços pode ser um dos motivos, logicamente, ao lado do perfil de alguns frequentadores, a levar Moacir a sentir esse estranhamento, a esse certo desconforto, a sentir-se incomodado com determinado tipo de comportamento. Ao entendermos o espaço enquanto uma construção social, como Lefebvre sugere, teríamos o espaço como algo vivido. E, dentro desta mesma ótica, porém visualizando "os espaços da representação" (LEFEVBRE, 2006), temos o "espaço dominado", "de modo que esses espaços de representação tenderiam (...) para sistemas mais ou menos coerentes de símbolos e signos não verbais" (ibid, p. 66). Enfim, podemos visualizar a hipótese da construção sínica do espaço como ponto crucial para que Moacir sentisse tamanha opressão e a desconfortável sensação de ameaça subjetiva constante. O território masculinizado do metal, embora também lebramos de gêneros díspares como o *Glam Rock*¹³⁶, também pode vir a transmitir essas sensações e muito desses elementos simbólicos são incorporados por muitos que ali frequentam. Basta, por exemplo, também observarmos os fluxos internos e suas disposições.

O bar é pequeno tem todas as paredes e detalhes na cor preta e a tímida iluminação de 3.0 lux¹³⁷ é realizada a partir de certos pontos na cor azul, no espaço das mesas e uma luz na

¹³⁶ Glam rock é um subgênero do rock surgido na Inglaterra e popularizado durante a década de 70. Sua musicalidade flerta com elementos do Pop, Rock psicodélico e Rock. O nome é derivado do termo "glamour rock" e é associado a uma estética androgina. No Brasil pode-se citar Edy Star e Secos & Molhados como os representantes do glam rock.

¹³⁷ Aferimos alguns dados com o app Science Journal versão 2.1.705. O aplicativo utiliza os sensores de luz e de captação de áudio do celular, assim é possível registrar os decibéis e a iluminação através da unidade de medida Lux, que é a unidade internacional de iluminação a qual corresponde a iluminação de uma superfície de 1m².

cor verde, na parte do atendimento e de serviço ao balcão. Atrelado a esta atmosfera espacial temos caixas acústicas amplificadas transmitindo música metal/rock em torno de 80 db¹³⁸. O movimento interno é pequeno, e sempre detectamos conversas e companhias de casais ou grupos em vários espaços do bar. Em termos comparativos, diferentemente do Metal Beer em Caruaru/PE, o qual é também todo na cor preta internamente e com a iluminação muito sutil alcançando em alguns pontos 3.0 lux¹³⁹, a atmosfera gerada pela diversidade social/étnica dos frequentadores e pelo intenso fluxo de pessoas em frente ao bar, na calçada, na vizinhança e nos outros pontos comerciais, ou em direção aos banheiros, bem como, às outras mesas internas transforma o espaço mais convidativo e teoricamente menos ostensivo.

Figura 18 - Registro da parte interna do All Black In



Fonte: Acervo do autor

A sensação de desconforto de Moacir também ocorreu com outro frequentador esporádico do All Black In, Filipe de Oliveira Melo¹⁴⁰, 28 anos, estudante de mestrado. Quando nos conhecemos no bar, era apenas a sua segunda vez naquele espaço. Ele também estava acompanhado de Krystal Notaro, mulher, hétero, branca e atualmente professora de engenharia da Aesga (Autarquia de Ensino Superior de Garanhuns). Ela é frequentadora

Em termos comparativos e para melhor ilustrar uma sala com iluminação uniforme tem cerca de 50 lux e um pôr do sol há em média 400 lux.

¹³⁸ As medições foram realizadas nos dias 05 e 08 de abril de 2018.

¹³⁹ A aferição foi realizada no dia 04 de maio de 2018.

¹⁴⁰ A conversa informal com Filipe de Oliveira foi realizada no dia 8 de fevereiro de 2018.

assídua¹⁴¹ do All Black In e se encontra inserida na cultura rock da cidade, frequenta eventos e espaços do meio. Por esses motivos, levou o amigo Filipe para conhecer o bar rock da cidade. Filipe que é gay, não tem pêlos no rosto - barba ou bigode -, tem pele clara e não apresenta fenótipos negros marcantes, comentou comigo que não beberia nenhuma cerveja naquela noite, embora desejasse. Em seguida ele fez uma comparação visual comigo e me disse que por eu ser negro, com black power e barba - signo bem presente no meio como a camisa preta de banda e botas (conforme utilizava-as), faz com que eu me sinta mais à vontade naquele ambiente do que ele. Essas observações vieram à tona após ele relatar que não gostaria de ir ao banheiro por receio de algum tipo de reação alheia, pois ele e seus signos (roupas de tons claros, sem barba) faziam com que o desconforto fosse aparente e latente. Ou seja, Filipe, assim como Moacir, não se sentiam à vontade e receavam em serem hostilizados no bar, principalmente no banheiro. Ao retormarmos o comentário estético, em relação a minha pessoa, realizada por Filipe nos remetemos ao que Leonardo Carbonieri Campoy (2006) relata:

Contudo, o heavy metal não é somente um estilo musical. Ao longo de sua história, formaram-se nas cidades grupos que têm como causa de sua convivência a experiência do heavy metal. Na vivência da música organizou-se uma sociabilidade específica, formada por elementos próprios, como a vestimenta e cortes de cabelo (CARBONIERI CAMPOY, 2006, p. 37-38).

Como portava alguns desses signos, principalmente no que se refere à vestimenta, fui associado automaticamente a esse elemento de (in) exclusão. Porém, não devemos deixar de mencionar que a recorrência perfomática corporal e signica em outros inúmeros estilos/gêneros musicais também é presente, ou seja, não é só o metal a manter esses elementos de identificação. Todos, a sua maneira, apresentam seus códigos culturais. Mas o que o distingue as representações do metal com tamanha força, talvez brote da proliferação de códigos culturais a ele associado, a tal ponto que Beatriz Polivanov e Melina Santos sugere que:

- 1) a cena musical do metal não deve ser investigada somente no âmbito sonoro, atentando-se também para seus códigos culturais visuais e 2) para além da dimensão da produção do metal é relevante compreendermos que o sentido e o valor da música popular massiva são moldados através da negociação entre o gênero musical e o público, revelando quem são os ouvintes e quais significados certos estilos possuem para certo público (SILVA; POLIVANOV, 2015, p. 74).

¹⁴¹ Krystal Notaro é uma das pessoas que se nega a voltar a frequentar o All Black In depois que mudou a direção do bar. Sente-se desconfortável ao visualizar pessoas armadas, teoricamente, policiais e amigos do atual proprietário Baiano.

Curiosamente as mulheres que estavam a acompanhar Moacir e Filipe, em momentos distintos, diga-se, eram Thaisa Vila Nova e Krystal Notaro. As duas portavam alguns desses códigos culturais - tais como tatuagens e roupas na cor preta - e também tiveram um ponto de vista similar ao relatado por Márcio Vetis, ou seja, para elas há um amplo espectro de perfil de público a transitar por ali com tranquilidade e que "o bar abraça a todos e a todas". Abaixo o então garçom do All Black In comenta sobre o perfil do público do bar.

Sempre é assim, aqui em Garanhuns, tudo o que é novo é novidade, vem aquela massa mas quando é depois parece que vai selecionando, e dia de hoje vem mais aquele público que realmente gosta, mas mesmo assim, as vezes, aparece pessoas que não tem nada haver com o movimento, vem pra o bar e realmente se sente bem e sempre volta. Já os gays são poucos! Poucos porque aqui tem bares específicos pra isso. Tem bares específicos pra isso assim. Mesmo assim você ontem presenciou uma trans aqui, que é a Adriana, a altona, só ela e de vez em quando ela traz umas amigas dela pra cá, somente. Mas é muito difícil, de vez enquando rola um casal de mulheres, homossexuais. Mas é muito pouco que aparece. Mas aparece e fica de boa ai, a galera não mexe com eles! (Entrevista realizada em abril/18).

Vetis comenta que há outros perfis distintos daqueles que se identificam com o rock a frequentar o bar e justifica a presença tímida de homoafetivos no All Black In à possibilidade de a cidade ter outros bares e espaços específicos para a comunidade LGBT. É como se nas entrelinhas ele transmitisse a sensação de que ali não é um espaço/lugar para os homoafetivos. Pois ali não é um bar "específico para isso". Reconhece-se, desta forma, um certo grau de tolerância da diversidade, que embora não seja traduzida em inclusão, nota-se uma convivência aparentemente pacífica.

É um discurso bem diferente do apresentado por Thiago no Metal Beer, onde localizamos uma tentativa de inclusão de inúmeros perfis, conforme relatamos anteriormente e onde de fato há uma maior diversificação de perfis e de sujeitos com um amplo foco a ultrapassar o movimento endógeno de ter somente a música e os amantes do rock como elementos únicos a promover o encontro nas noites do Metal Beer.

O público de fora [o público a ocupar as mesas e cadeiras expostas do lado externo do bar, preferencialmente do outro lado da rua] geralmente é o pessoal que não curte tanto o som, feito eu disse, tem uma parte gigantesca que não curte o metal, [curte] o som, e como aqui não tem o som de caixa, não tem nada e então o pessoal vem e fica de boa e, lá dentro é mais quem tá querendo sacar o som, assistir um vídeo e tal, e muita gente que vai para interagir com a gente. Tem gente que vem só pela resenha de brincadeiras, de escutar as histórias feito a gente está conversando aqui agora. O bar é uma

roda gigante de história, a gente começa a brincar com a galera aí cria uma amizade, cria uma resenha aí acaba contando uma história que aconteceu a alguns anos e aí fica achando massa, resenha (risos) (Entrevista realizada em maio/2018).

Enfim, podemos apontar aqui para uma composição do fluxo dos atores e da manutenção econômica dos bares de metal das cidades observadas, bem diferente de algumas cristalizações harmoniosas entre *headbangers* em torno do *heavy metal* e alguns discursos de cena musical. Por esta perspectiva, dificilmente podíamos visualizar uma total independência financeira desses espaços de materialização da cena musical sem conectarmos ao público que orbita por outros gêneros musicais, incluindo o All Black In. E, vale a pena destacar, isto não se configura como menor ou mais tímida, visualizamos assim apenas uma outra forma de consumir música nesses espaços. Algo mais sintonizado com Rossana Reguilo ao afirmar a mudança da performance de gostos dos jovens em decorrência do acesso aos dispositivos de reprodução de música:

Hoje, porém, o aumento documentável do consumo de singles está rapidamente dando lugar às chamadas listas de reprodução que, em iPods, computadores e outros dispositivos de reprodução, constituem repertórios moldados pela subjetividade de cada jovem em que o gosto é muito maior mais vagamente ligada a uma identidade (musical) claramente demarcada do que antes, e muito mais ligada ao gosto e ao humor¹⁴² (REGUILLO, 2014, p. 108).

Assim o território, como ponto de negociação interna e de demonstrações subjetivas de poder, é fundamental para uma espécie de autoidentificação coletiva dentro de um grau de expectativa. Pois tanto aquele inserido na cultura rock a frequentar o espaço predispõe um entendimento prévio do que irá encontrar em seu bar/lugar predileto, como àquele a não consumir diretamente a cultura rock, nem gostar de ouvir metal, integra esta complexa engrenagem social na tessitura da cidade.

Enfim, dada esta conjuntura, o mapa visual e sociológico em que conseguimos detectar nesses bares é uma soma de inúmeros movimentos necessários de serem pontuados para não cairmos em armadilhas reducionistas. Longe de ter nesses espaços de materializações de cenas musicais algo estanque ou aparentemente homogêneo, temos precisamente o oposto. Algo vivo, contraditório, múltiplo e em constante devir. Houve

¹⁴² Today, however, the documentable increase in the consumption of “singles” is rapidly giving way to the so-called playlists that, on iPods, computers, and other reproduction devices, constitute repertoires shaped by the subjectivity of each youngster in which taste is much more loosely linked to a clearly demarcated (musical) identity than before, and much more closely bound to taste and mood.

adaptações/ampliações sonoras em alguns lugares. Inicialmente parte-se de um som mais extremo, tal como, *black metal* e *death metal* e depois incorpora-se outros gêneros como *indie rock*, *blues*, *classic rocks* só para citar alguns. Esse movimento ajudou a ampliar/fidelizar um outro tipo de perfil de público e não somente àquele a identificar-se com os signos do metal extremo; Apesar de localizarmos discursos homofóbicos subjetivos quando conversamos com alguns/mas dos/as nossos/as interlocutores/as ou, até mesmo, discursos explicitamente homofóbicos¹⁴³, temos uma tentativa implícita de respeito à diversidade ou até mesmo uma postura declaramente aberta à diversidade; as novas performances de gostos, principalmente, no público mais jovem, formada a partir e através das tecnologias via *streaming* ajudaram a diversificar os espaços ditos "rockers", pois a formação musical e a possibilidade de se ter qualquer música às mãos na atualidade tem um configuração bem distante daquela voltada ao consumo em torno de LPs e a poucos gêneros musicais.

Enfim, tudo isso nos leva a pensar nas configurações dessas multiplicidades e suas multiterritorialidades, algo que iremos abordar em nosso próximo tópico.

3.3 “Se eu posso pensar que Deus sou eu¹⁴⁴” - Vivenciamos uma multiterritorialidade

Em uma autorreferencialidade o pesquisador Rogério Haesbaert (2014, p. 76) cita que de certa forma, “teríamos vivido sempre uma 'multiterritorialidade'”. Sua afirmação advém de uma observação comum à cultura contemporânea que consiste em abordar o humano, enquanto animal político e social dentro de um processo de territorialização, onde esta por sua vez se processa no plano individual ou em pequenos grupos.

Em um claro contraponto a ideia de uma determinada comunidade com pertencimento único e/ou fixo o conceito de multiterritorialidade evoca, a partir da sua etimologia múltiplos territórios e esses, por sua vez, nos remetem a múltiplos pertencimentos, visto que o humano é um animal social. Ao pensarmos o território enquanto propriedade de um animal, tal qual concebido por Deleuze e, por consequência, apropriado por Haesbaert (2014), ou seja, imerso em signos de poder simbólico, podemos deduzir que a ideia de multiterritorialidade apresenta diversos atravessamentos e pertencimentos.

¹⁴³ Acompanhamos durante dois anos parte do que foi publicado no grupo do Whatsapp "Metal Mossoró" e, por se tratar de um espaço fechado, chega a ser comum o uso abusivo de conotações sexuais homoafetivas e/ou referência ao ânus, algo que nos remete a Viveiro de Castro.

¹⁴⁴ Frase extraída da música “Balada do Louco” presente no disco “Mutantes e seus Cometas no País do Baurets” de 1972 da banda Mutantes.

(...) com o novo aparato tecnológico-informacional à nossa disposição, de uma multiterritorialidade não apenas por deslocamento físico, como também por “conectividade virtual”, a capacidade de interagirmos a distância, influenciando e, de alguma forma, interagindo com e integrando outros territórios (HAESBAERT, 2014, p. 29).

A partir desta concepção o autor diferencia a multiterritorialidade “moderna”, calcada em territórios de redes, a de uma multiterritorialidade “pós-moderna”, a qual apresenta-se de forma reticular, como se fosse uma malha de tecido ou como ele prefere mencionar, de territórios-rede. O que nos chama atenção nestas conceituações é exatamente o rompimento, ou melhor dizendo, a potência surgida na contemporaneidade para a formação de um gradiente de inúmeros e distintos territórios e/ou territorialidades.

Sendo assim, propomos trabalhar com o conceito de multiterritorialidade - no sentido “pós-moderno” - ou em outros termos, sugerimos pensar a multiterritorialidade a partir de suas conexões com o mundo virtual destacando-se assim a experiência de se ter em mãos a possibilidade de “compressão espaço-temporal” (HAESBAERT, 2014, p. 82), seja ela pela via da comunicação instantânea (os smartphones e seus aplicativos interativos e desterritorializantes) ou seja através de qualquer outra ferramenta via internet, a qual nos auxilia a transitar por outros territórios sem a necessidade a priori da mobilidade física.

A partir desse pressuposto temos a multiterritorialidade como uma potência desterritorializante capaz de ampliar as camadas de reconhecimento e de conexões do indivíduo e/ou do grupo. Devemos ficar atentos a dimensão simbólica da multiterritorialidade.

É importante distinguir aí, claramente, a dimensão mais propriamente material e a dimensão simbólica da multiterritorialidade. Assim como concebemos o território - e o poder - dentro de um contínuo do mais funcional ao mais simbólico (no extremo, uma territorialidade sem território), também a multiterritorialidade pode ter uma dimensão concreta mais incisiva, como no caso da tele-ação, ou ação a distância, anteriormente aludida, e uma maior carga simbólica, como no caso da aceleração da hibridação de referências identitário-territoriais, num amálgama capaz de recriar, no maior hibridismo, processos de identificação e (re) construção territorial (a identificação com “lugares híbridos”, multi-identitários (HAESBAERT, 2014, p. 82).

A importância fornecida por Haesbaert às acelerações de hibridação de referências, a partir da multiterritorialidade é salutar enquanto ferramenta conceitual para melhor entender os processos comunicacionais que gravitam em torno do consumo de música. Pois concebemos a multiterritorialidade como uma grande multiplicidade de territórios e

territorialidades, pois estamos inseridos - como afirmado anteriormente - em territórios-rede, os quais se configuram enquanto uma rede de conexão.

Também por esse motivo não trabalharemos com o conceito de desterritorialização, “mas em multiterritorialidade e territórios-rede, moldados no e pelo movimento”, pois desta forma reconhecemos “a importância estratégica do espaço e do território na dinâmica transformadora da sociedade” (HAESBAERT, 2014, p. 85). Raciocínio este compartilhado com Herschmann (2013, p. 49) em que sugere a utilização de multiterritorialidade, tal qual conceituado por Haesbaert, exatamente por este aparentar ser o mais adequado por tentar dâ conta das dinâmicas que envolvem os grupamentos juvenis e seus intensos fluxos.

3.4 “Eu sou o início, o fim e o meio¹⁴⁵” A multiterritorialidade nos bares

Um exemplo de materialização destas multiterritorialidades podemos visualizar no Valhalla Rock Bar onde a manutenção de sua clientela existe a partir de uma receita, digamos, tradicional: é um bar com mesas e cadeiras distribuídas na rua - espaço convidativo para bate-papos - e o principal: lugar para se ouvir música, “desde que seja rock”, diz Toninho. O curioso é que todo o seu repertório musical é desfrutado e criado ao gosto do cliente. Aqueles que detém um certo capital simbólico e cultural dentro do circuito de frequentadores tem o “privilegio” de ter a liberdade de escolher qualquer música ou banda no sistema sonoro do bar, o qual é alimentado por um notebook conectado à internet, uma televisão de 42 polegadas e uma caixa amplificadora. E o YouTube é o ponto de encontro virtual para a fruição musical.

Ou seja, o maior site de acesso a vídeos¹⁴⁶ é a fronteira diluída entre os frequentadores do Valhalla e aquilo que se produz musicalmente no mundo. A partir de um consumo cultural anglófono, bem recorrente nas cenas musicais, conforme aponta Trotta (2013) e comum nos lugares de consumo de Heavy Metal e de rock, podemos visualizar a partir destas práticas aquilo que Haesbaert (2014) denominou de “sentido global de lugar”, que nos permite pensar alguns territórios em Mossoró/RN, por exemplo, com suas conexões, contextos políticos e consumos culturais como um centro de intensificação das multiterritorialidades ao dotar pequenos espaços com menor senso de exclusividade e/ou fechamento. Detalhe: Não podemos deixar de mencionar o nosso foco de análise. Como estamos a trabalhar com a

¹⁴⁵ Frase final da música *Gitã* de Raul Seixas lançada no disco *Gitã* de 1974.

¹⁴⁶ Segundo pesquisas publicadas do Video Viewers 2015 do Google Brasil, em parceria com a Provokers, e Brand Building on Mobile, com a Research Reds, divulgadas durante o YouTube BrandCast 2015, o YouTube é o site mais utilizados por brasileiros para assistir vídeos. Mais detalhes em www.thinkwithgoogle.com/intl/pt-br/articles/intimidade-dos-brasileiros-com-youtube.html. Último acesso em 03 de outubro de 2016.

“constelação de conceitos” (HAESBAERT, 2014), eles não têm como serem estanques e conclusos em si. Há uma inter-relação entre outros conceitos nos fornecendo a ideia de passagens.

O Valhalla, por exemplo, pode evocar um “sentido global de lugar” e apresentar suas multiterritorialidades e seus múltiplos pertencimentos, incluindo o fluxo dos seus atores e suas histórias, bem como, a própria influência física do seu território, tal qual o palimpsesto. Basta observar o consumo de música, citado no parágrafo anterior, onde suas fronteiras são diluídas dentro das ações múltiplas de seus frequentadores e, consequentemente, em suas relações com os dispositivos comunicacionais. Por outro lado, ao mudar o foco de observação, o Valhalla também é o território em que se pode destacar a cultura regional gastronômica ao oferecer aos seus clientes, cerveja artesanal¹⁴⁷ produzida em Mossoró/RN e, churrasco de carne de porco com pimenta - bem característica da região do Seridó potiguar. Assim a ideia de multiterritorialidade ganha em potência ao ampliar seu escopo de multipertencimentos sem excluir seus fenômenos dinâmicos e seus fluxos contínuos.

Relembrando Haesbaert (2014) e em diálogo com o perfil teórico adotado neste trabalho temos o território com o seu foco conceitual nas relações de poder. E isto significa também afirmar que tratamos de "múltiplos poderes tanto no que se refere à interseção entre diferentes escalas e modalidades de poder, quanto em suas distintas dimensões que incluem, cada vez com mais força, o chamado poder simbólico (Bourdieu, 1989), como aquele inserido nas construções (multi) identitária" (HAESBAERT, 2014, p. 92).

Esta multiplicidade pode ser visualizada como uma potencialização daquilo que Milton Santos (1994) denominou de "acontecer global" ao discorrer sobre as "novas hierarquias urbanas" surgidas a partir da década de 70 do século passado. Segundo o geógrafo se antes tínhamos uma hierarquia em linha onde o centro seria ilustrado por uma "metrópole completa" e nas direções opostas temos as outras configurações urbanas como "cidade local", "cidade regional", "metrópole incompleta" e "vila" hoje não é possível conceber de tal forma. Estas configurações urbanas não se encontram mais em "linha", seguindo uma espécie de esquema em forma de degraus e, sim, num sistema de rede onde uma "cidade local" pode acessar diretamente uma "metrópole" completa e incompleta.

¹⁴⁷A cerveja artesanal Bacurim foi inicialmente disponibilizada para comercialização no Valhalla Bar. Em conversa com seu proprietário e com Toninho do Valhalla fomos informados de que o bar terá como sinalização uma placa exclusiva da cerveja Bacurim, a qual trabalha com ingredientes característicos da região como por exemplo a cerveja de rapadura.

Mas nenhum lugar pode acolher nem todas nem as mesmas variáveis, nem os mesmos elementos nem as mesmas combinações. Por isso, cada lugar é singular, e uma situação não é semelhante a qualquer outra. Cada lugar combina de maneira particular variáveis que podem, muitas vezes, ser comuns a vários lugares. O acontecer global dá-se seletivamente, de modo ímpar, ainda que sempre comandado pela totalidade, e é isso o que nos leva imperativamente à necessidade de atentar para a história concreta do hoje, da comunidade humana, sua atualidade, não importa o lugar particular onde o novo se mostre (SANTOS, 1994, p. 58).

Sob este ponto de vista temos duas colocações: a primeira refere-se as novas estruturações propostas pelo geógrafo ao visualizarmos às aglomerações urbanas. Nesse ponto dialogamos com Milton Santos e acrescentamos, em decorrência do recorte temporal da época em que foi publicado originalmente seu texto, às conectividades comunicacionais instantâneas na atualidade, as quais reconfiguraram modos de ser e ao mesmo tempo potencializam a rede constituinte entre tais aglomerações. A outra refere-se à complexidade em observarmos os lugares e suas singularidades, ao que ele chama de "acontecer global" como algo seletivo independente onde ocorra. Esses elementos juntos ajudam a compormos parte da malha das multiterritorialidade dos bares aqui investigados.

Ainda analisando a partir das conectividades e da estrutura disponível para fruir a música executada nos bares, além do Valhalla a utilizar o YouTube temos os outros dois bares desta pesquisa também com o mesmo *modus operandi*. O All Black In mantém inclusive a mesma dinâmica do bar mossoroense: O teclado fica exposto no balcão para aquele/a cliente predisposto/a a sugerir alguma música. Adiciona-se apenas um detalhe diferencial ao Valhalla: Ao invés de uma única TV, o All Black In mantém duas TVs conectadas entre si e entre o sistema de som e a Internet, em um pequeno espaço físico, conforme descrevemos anteriormente.

Em uma das nossas observações detectamos alguns movimentos, digamos, "padrões" do público presente. Padrão entre aspas porque não nos referimos a uma lógica estruturada, coerente e sequencial, mas a situações recorrentes e similares de se ouvir música no espaço. Então com o objetivo de ilustrar como se processa esse movimento, registramos alguns dados nos quais descrevemos, a seguir, um pouco da dinâmica do bar.

Sábado, 12 de maio, 23h. Estou em um dos quatro altos tamboretes a frente do balcão do All Black In. Sentei, estrategicamente, ao lado do teclado e ao lado do monitor do computador, que nos serve como guia para navegar entre as músicas escolhidas e as que virão a ser executadas. Bem próximo ao balcão há uma mesa com cinco mulheres e apenas um homem. Aparentemente eles têm proximidade e alguma familiaridade com Baiano, o

proprietário.

Uma dessas mulheres se aproxima e pede-me "qualquer música de Raul Seixas". Com a intimidade cultivada por várias noites frequentadas no All Black In, os garçons, bem como, o próprio Baiano, sentem-se a vontade com a minha iniciativa em ser um temporário discotecário rocker ao balcão. "Conserve seu medo" é a música escolhida por mim. "Não gosto de rock pesado. Aqueles gritos 'urru' me incomodam demais", confidencia-me a mulher, aparentando uns 50 anos e, comentando comigo sobre suas aventuras sob duas rodas à época em que viajava com então marido Brasil afora pelo Motoclube. "Conheço todos os Estados do Brasil", gaba-se.

Na sequência "recebo" outro pedido antes de acabar a música de Raul Seixas. Um homem na casa dos seus 20/30 anos, vestido com a preta camisa do *"Book of Souls"*, o mais recente álbum da banda britânica de *heavy metal* Iron Maiden, solicita-me para por *"Kill with power"*, música gravada pela norte-americana Manowar, porém executada no All Black In pela sueca Arch Enemy. Com uma mulher no vocal a banda de *death metal* melódico diferencia-se no meio, entre outras, por apresentar algo muito difícil de se encontrar em bandas do gênero, uma voz gutural feminina. Acompanho atentamente e discretamente com o olhar o solicitante retornar a sua mesa. São mais quatro mulheres a sua companhia, todas aparentam ter em torno de 20 anos.

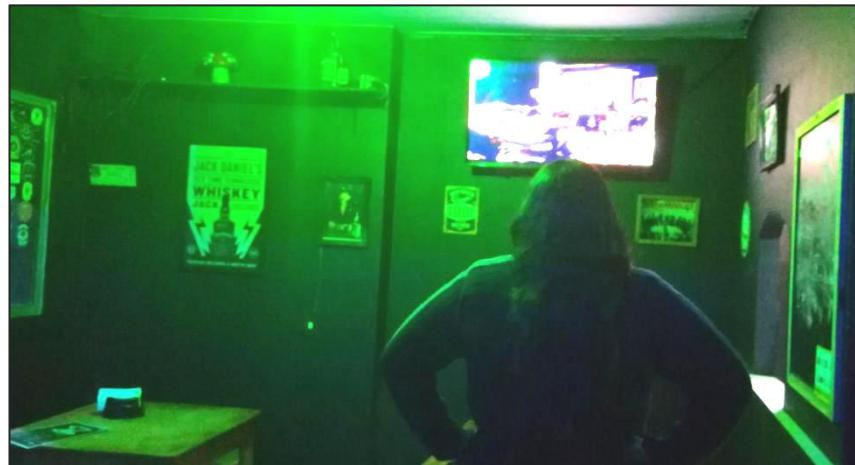
Agora uma adolescente, camiseta preta, portando piercings e tattoos se aproxima. Ela não estava hesitante tanto quanto o rapaz do último pedido. Estava segura do que queria e apenas me solicitou para afastar um pouco do balcão para digitar a música que queria ouvir. Com esse movimento ela ficou com o teclado todo para si. Desta forma, "Dance of death" do Iron Maiden foi digitado na busca do *YouTube* e na sequência começou a ser tocada. Como não fosse suficiente, também começou a ser vista. A depender da música e do videoclipe a ser executada é comum visualizarmos, tanto no Valhalla quanto no All Black In grupos concentrados a frente da Tv apenas assistindo-a. Essa cena não é tão comum no Metal Beer, possivelmente pelo cardápio sonoro não ficar a mercê dos clientes, e sim, dos funcionários, os quais mantém o monopólio do teclado deixando-o inacessível a quem se aproxima do balcão.

Figura 19 - Vista interna do Valhalla e grupos envolta da Tv



Fonte: Acervo do autor

Figura 20 - Registro da parte interna do All Black In



Fonte: Acervo do autor

Como também pela proposta do bar em privilegiar o espaço ao ar livre e, devido a sua amplitude, é possível detectarmos alguns perfis distintos segmentando-se em setores, como foi relatado por Douglas, garçom e gerente do Metal Beer anteriormente.

Saio do balcão e me dirijo a uma mesa no segundo ambiente do bar. Exatamente aquele, logo após a entrada e um ambiente antes das mesas localizadas ao lado do balcão. Com o DJ rocker temporário longe dos teclados do computador, alguém solicita/digita "Hardwired" do Metallica e depois ouvimos "Carry on" da brasileira Angra. Com esta, digamos, "playlist" a ser executada presencio uma outra cena peculiar: Um grupo de quatro pessoas, dos quais uma mulher e entre eles, o *headbanger* notívago bem conhecido no bar,

Eddie - "o mesmo nome do Eddie¹⁴⁸ do Iron Maiden", diz para mim ao se apresentar numa outra ocasião, conversam animadamente. Parte da conversa é monopolizada por dois homens. E assim, perdura por um bom tempo, Eddie por sua vez não participa da discussão e cantarola "Carry on". Alguns minutos após, a única mulher da mesa sofre uma tentativa de silenciamento quando tenta falar algo dentro da discussão e um dos seus companheiros de mesa aumenta o volume da voz. Ela não baixa a guarda e se impõe: "Ainda não terminei!" E, depois complementa: "Posso concluir?"

Para terminar este relato imagético do espaço e de parte da dinâmica do All Black In, visualizamos próximo a mesa onde Eddie se encontrava, porém um pouco ao fundo ali bem próximo à parede, um casal aparentemente não headbanger, se julgarmos pela sua relação com a música a ser executada e pela ausência de códigos culturais explícitos pertencentes ao heavy metal, divertia-se vendo o celular juntos. Nada é mais interessante para eles do que aquele touchscreen. Não se interessam, e assim foi a tônica durante a noite, pela Tv ou a música executada no momento. Na calçada nas poucas mesas dispostas visualizamos mais cinco homens, todos acima dos 30 anos, vestidos de casaco para se protegerem do frio úmido e serrano da cidade. Há dois deles com camisas da banda Black Sabbath e, todos, sem exceção estão vendo o videoclipe e ouvindo a música do bar.

Temos a sensação de que a música tocada, e consequentemente escolhida pelos clientes de forma acessível transmite um aspecto reconfortante de lugar - no sentido de se sentir acolhido. E, para encerrar a noite sou abordado - aparentemente do nada - por um casal em torno dos 40/50 anos ao se retirarem do bar. "Que bar gostoso! Não dá vontade de ir embora", me diz a mulher. Tento dialogar: É bom ouvir rock, não é? No que o companheiro responde: "Sim, mas gosto de rock leve e progressivo", despedem-se, entram no veículo Eco Sport e vão embora no mesmo momento em que seis adolescentes, entre eles dois portando skate, aproximam-se do bar e entram.

Nesta mesma noite, numa conversa com Mariana, garçonete do bar, fomos informados da frequência, com certa regularidade de um casal gay no bar. Esse fato, por si só não

¹⁴⁸ Ao se apresentar Eddie faz orgulhosamente menção à mascote homônima da banda Iron Maiden. "Escreve da mesma forma do Eddie do Iron", diz. A mascote é um código interno muito forte no meio do metal e seu nome surgiu ocasionalmente. Em entrevista concedida pelo baixista e um dos fundadores da banda Steve Harris ele explica que inicialmente usavam uma espécie de máscara branca no palco, bem acima da bateria. "Nós costumávamos chamá-lo de 'The Head'. A verdade é que éramos todos londrinos e não pronunciamos o 'h' no início das palavras. Então, quando falamos, 'cabeça', torna-se 'Ead'. Texto traduzido livremente do trecho: "As I said earlier, we used to have this white mask on stage, just above the drums. We used to call it 'The Head'. Thing is, we were all Londoners and we don't pronounce the 'h' at the beginning of words. So, when we speak, 'Head', becomes 'Ead'. And it is where we got the nickname 'Eddie The 'Ead' from. Got it?", disponível em www.ironmaidencommentary.com/?url=album10b_bestof/interviews10b_bestof&lang=eng&link=albums», acessado em 14 de janeiro de 2019.

acrescentaria muito as discussões além das já citadas com outros/as interlocutores/as homoafetivos, se não fosse por um motivo especial: Eles são surdos¹⁴⁹!

Ou seja, visualizamos em muitos desses exemplos uma relação com o espaço não restrito à música, e paradoxalmente, ao mesmo tempo, sendo também uma relação, a partir da/na música. Há quem frequente o espaço e afirma não gostar de música de gêneros ou subgêneros executados no bar; àqueles que dedicam mais atenção a outros elementos além da música; como também àqueles que nem escutam, como o casal de surdos. É um recorte múltiplo de ocupação de espaço. O oxímoro (com e sem música) nos mostra uma inter-relação política anti-essencialista, como propõe Doris Massey ao discutir as políticas da espacialidade (2004) e também algo bem distante de visões romantizadas de espaços desse gênero musical. Se fizermos uma leitura a partir da chave proposta por Massey podemos imaginar o bar como um espaço também de "construção de identidades e coisas (incluindo as denominadas subjetividades políticas e constituintes políticos)". Pois, mesmo onde apontamos alguma referência identitária faz-se necessário ressaltar o devir e, consequentemente, um "entendimento relacional com o mundo" (MASSEY, 2004, p. 9). Enfim podemos observar no All Black In, além de um perfil de público não restrito a headbangers, embora este seja majoritário no espaço, outros perfis/devires a circular os quais são alimentados por interações ocasionais.

No Metal Beer também nos deparamos com esse recorte múltiplo. Já descrevemos anteriormente, a partir da fala de Douglas, sobre a variedade de perfis do público a se encontrar praticamente todos os dias. Abaixo recordamos uma fala de um outro interlocutor. Luís Cláudio Ribeiro Sales Fonseca, 19 anos, estudante de Comunicação Social em Caruaru e vocalista da banda Rasga Mortalha Luiz tem sua formação musical calcada nos cânones da música popular brasileira. A Rasga Mortalha, porém, apresenta uma mistura inúmeros gêneros musicais e, segundo a página da banda no Facebook, se autointitula como sendo do "gênero" de "música híbrida", a qual poderíamos tentar ilustrar como uma mistura de inúmeros estilos e gêneros, buscando (in) conscientemente fugir de algum rótulo. Luiz comentou suas impressões sobre o público do Metal Beer.

Eu acho maravilhoso o público de lá, [pois] você consegue encontrar tanto playboy quanto um rastafári que estão lá. Você consegue encontrar pessoas

¹⁴⁹ Fizemos algumas pesquisas na cidade e perguntamos a outros frequentadores acerca deste casal, mas, infelizmente, não conseguimos localizá-lo para propor uma conversa. Não conseguimos nem ao menos identificar seus respectivos nomes ou quaisquer outros referenciais que pudessem ser úteis para uma futura localização. A presença deles no bar também foi confirmada por outros frequentadores, bem como, por Márcio Vetus.

diferentes no mesmo lugar, eu acho isso massa de agregar públicos diferentes. Eu acho que isso acontece aqui no metal por falta de opção de Caruaru. Você tem a opção de ficar sentado ou em pé e na Má Fama você só pode ficar em pé (Entrevista realizada em maio de 2018).

Apesar da pouca idade em comparação ao surgimento da rua da "Má Fama", Luiz conhece bem esses dois espaços por ter sido apresentado a rua Silvino Macêdo, o nome oficial da rua, ainda na pré-adolescência pela mãe. Assim ele conseguiu observar o auge da rua, a qual tem em um curto espaço várias opções de bares e restaurantes e ficava completamente tomada pelos frequentadores, bem como, seu esvaziamento.

Conversamos também com Twany Moura dos Santos, 20 anos e estudante de Comunicação Social na UFPE, Caruaru. Quando a perguntei se os públicos são os mesmo ela visualiza uma mescla entre a "Má Fama" e o Metal Beer com parcimônia.

Não. Quer dizer, não... não, não é não! Na Má Fama tem muito mais gays, lésbicas e travestis. Vejo muito pouco isso no metal. No metal também há. Por outro lado, eu tenho muitos amigos, por exemplo, 'não héteros' - (...) porque [quando] eu vou para o Metal eu vou com eles, ou seja, lá também é um espaço para eles. Mas os dois espaços são muito diferentes até pela roupa, por exemplo, na Má Fama as pessoas usam roupa totalmente diferente das que se usam no Metal. Lá é muito mais chamativa, é muito mais colorida. É como se fosse 'roupa para sair'. E no Metal é muito monocromático, basicamente preto. Eu acho que no Metal as pessoas se vestem de uma forma mais comportada, com uma roupa mais sóbria (Entrevista realizada em 09 de maio de 2018).

Embora ela localize pontos em comuns, faz questão de enfatizar o distanciamento entre o Metal Beer e a "Má Fama" a partir do quantitativo de pessoas 'não héteros' a frequentar ambos espaços. O curioso observar é que a rua começou a ser conhecida aparentemente de forma pejorativa por alguns moradores conservadores da cidade incomodados pelo perfil dos seus frequentadores. Com o passar dos anos a comunidade incorporou esse nome, como podemos visualizar na imagem abaixo.

Figura 21 - Rua da "Má Fama"



Fonte: Acervo do autor

Por outro lado, na perspectiva de Luiz, houve certa migração do público da "Má Fama" para o Metal Beer, ele considera o bar de Rock da cidade melhor para o entretenimento noturno na atualidade por oferecer cadeiras e mesas, algo inviável na "Má Fama" devido a sua estrutura não comportar, bem como, sua mescla de perfis. Ele também chama a atenção para o fato do público frequentador. Algo também ilustrado abaixo por Toninho ao ser questionado sobre aquilo que considerar ser mais interessante em seu bar em Mossoró, o Valhalla.

E o que eu acho muito interessante no bar é esta amizade da galera e tal consideração. Por exemplo, Celso que é um professor de solo que está no doutorado é professor da Ufersa [Univ Federal Rual do Semi Árido], senta com "Ranzinha" [apelido] que é Glaydson, que é o segurança de supermercado. Digamos que é uma espécie de "extremo". De um cara que é segurança do supermercado sentar com um professor que tem doutorado. Além da questão financeira, da classe social e a questão de papo, ou seja, o cara que tem doutorado conversando com um semianalfabeto e não tem discriminação e tem o mesmo assunto! Isso é que eu acho mais interessante no bar. Mário que é professor de Direito da Ufersa e tem doutorado, senta com Valmir, que é pintor e é um cara que é semianalfabeto. Eles ficam curtindo a noite com um cara que tem doutorado e vice-versa. Passa a noite bebendo e conversando e eu acho muito massa por não ter discriminação. Eu acho que se eu abrisse um bar mais especializada em forró, ou estilo sertanejo não conseguiria ter estes extremos. Então o Rock in Roll faz isso com quem curte a possibilidade de juntar os extremos e faz com que a galera tome uma. Acho que em outros estilos de modinha, com paredão de som ligado, você não vê a galera andando com classes sociais diferentes, só ver

com aquele mesmo grupinho. Eles não se misturam e no Rock a gente consegue unir (Entrevista realizada em março/18).

Como podemos observar na fala de Toninho o bar Valhalla também incorpora esta dinâmica, porém, como foi pontuado, temos a partir do exemplo dado uma inter-relação a partir da música e uma idealização de um espaço sem discriminação. Logicamente pode-se detectar uma certa romantização em torno da música que une, da música como fator agregador, discurso este por sinal bastante utilizado entre alguns *headbangers*. Conforme explicitamos esse *modus operandi* social repete-se com certa recorrência nos bares de metal, porém vale salientar que isto não é restrito aos bares de rock. Esse modelo de sociabilização já tinha sido apontado em um estudo etnográfico realizado por Sherri Canva realizado nos bares na cidade de San Francisco, Califórnia nos Estados Unidos durante a década de 1960.

Lugares públicos para beber são "regiões abertas": aqueles que estão presentes, familiarizados ou não, têm o direito de envolver os outros na interação conversacional e o dever de aceitar as propostas de sociabilidade oferecidas a eles¹⁵⁰. Embora muitos, e talvez a maioria, dos ambientes convencionais costumeiramente limitem a extensão do contato entre estranhos, a sociabilidade é a regra mais genérica no setor de consumo público. Embora o bar seja normalmente ocupado por estranhos, a interação está disponível para todos aqueles que optam por entrar.

A porta física através da qual uma pessoa entra em um estabelecimento de bebida também é uma porta simbólica, pois aqueles que a visitam declaram que, a menos que apresentem evidência em contrário, estarão abertos a conversas com outros não conhecidos pela duração de suas atividades (CANVAN, 1966, p. 49-50)¹⁵¹.

Estas reflexões sobre o bar e parte da sua dinâmica alimentada pelos/as frequentadores/as podem ser visíveis nos espaços, ou em outras palavras, para utilizar o termo caro para nós, nos territórios. Esta ideia nos remete ao que Massey e Keynes (2004) apontou como o espaço "aberto, não finalizado, sempre em devir", ou como ela propõe "o espaço como uma dimensão é necessário para a existência da diferença" (Ibid, p. 12).

¹⁵⁰ Canvan (1966) se apoia no texto de Erving Goffman, "Behavior in Public Places" (New York: The Free Press, 1963), pp. 131-132, para afirmar sobre as aberturas ao outro enquanto "direito" e "dever", ou seja, para Goffman "isso vai além da obrigação de não desprezar o outro, exigindo que as pessoas abordadas estejam abertas a uma interação mais prolongada".

¹⁵¹ "Public drinking places are 'open regions': those who are present, acquainted or not, have the right to engage others in conversational interaction and the duty to accept the overtures of sociability proffered to them. While many, and perhaps the majority, of conventional settings customarily limit the extent of contact among strangers, sociability is the mostgeneral rule in the public drinking place. Although the bar is typically populated primarily by strangers, interaction is available to all those who choose to enter. The physical door through which one enters a drinking establishment is a symbolic door as well, for those who come through it declare by entering that unless they put forth evidence to the contrary, they will be open for conversation with unacquainted others for the duration of their stay".

Para sermos detalhista sobre a nossa proposição aqui sugerimos pensar o espaço diferentemente do que Bergson propunha, ou seja, aquele atrelado as suas temporalidades lineares. Termos como "avançado", "atrasado", "em desenvolvimento" e "moderno" são utilizados constantemente, principalmente na literatura modernista, para referir-se as diferentes geografias ao redor do mundo e nesse caso as diferenças espaciais são homogeneizadas a partir de uma idealização de tempo cronológico.

(...) o de que um verdadeiro reconhecimento "político" da diferença deve entendê-la como algo mais do que um lugar numa sequência; de que um reconhecimento mais completo da diferença deveria reconhecer a contemporaneidade da diferença, reconhecer que os "outros" realmente existentes podem não estar apenas nos seguindo, mas ter suas próprias estórias para contar. Neste sentido, seria concedido ao outro, ao diferente, pelo menos um determinado grau de autonomia. Seria concedida pelo menos a possibilidade de trajetórias relativamente autônomas. Em outras palavras, isto levaria em consideração a possibilidade da co-existência de uma multiplicidade de histórias (MASSEY; KEYNES, 2004, p. 15).

A partir desse texto, podemos relativizar a noção de tempo linear para visualizar o espaço abrindo possibilidades para que haja histórias múltiplas, co-existentes e que, ao mesmo tempo, sua existência seja possível no espaço.

Por esta perspectiva da "co-existência de uma multiplicidade de histórias" (Ibid. p. 15), e ao visualizar o território como o espaço para hegemonizados, ou como aponta Haesbaert (2014), para subalternizados, podemos ter as primeiras ideias de uma multiterritorialidade. Do ponto de vista analítico o território pode ser abordado por duas referências "extremas", ou como discorre Haesbaert (2014) quase "tipos ideais". Uma mais "funcional", bem utilizada em boa parte de análises e outra "simbólica" (ibid. p. 60-61). Como buscamos ampliar o entendimento destas noções inspirada na "constelação de conceitos" (HAESBAERT, 2014), devemos lembrar que um não exclui o outro, pois eles nunca se manifestam em "estado puro". Sendo assim, "o território 'simbólico' tem sempre algum caráter funcional, por menos explícito que seja e o oposto também se aplica, todo território funcional tem sempre algo funcional (HAESBAERT, 2014, p. 61).

Enfim, dada esta conjectura temos alguns pressupostos que nos levam a optar pelo conceito de multiterritorialidade, conforme já afirmamos, e reforçamos aqui exatamente por ele tentar dá conta dos múltiplos pertencimentos dos atores. E, uma efetiva multiterritorialidade, vale salientar, não significa afirmar que seja o sinônimo de circulação em inúmeros territórios ao redor do mundo. Um *globetrotter* ou um grande executivo, mesmo circulando em demasia em nível global não significa afirmar que há interações com a

diversidade cultural por onde transitam, pois eles podem circular sempre nos mesmos lugares como hotéis, restaurantes e aeroportos. Continuando o pensamento de Haesbaert (2014, p. 95), "de forma esporádica eles podem cruzar com o Outro, mas é como se esse Outro fosse invisibilizado, sem diálogo possível".

Assim, sugerimos primeiramente, observar o território enquanto lugar de aconchego, priorizando a coexistência dos diferentes, ou seja, desconectando-nos da ideia de espaço a partir da temporalidade linear. Isto posto temos a oportunidade de reconhecer que há inúmeras histórias se passando por ali e que há nelas uma relativa autonomia onde nos faz pensar na cena sob a perspectiva de John Irwin (1973; 1977), ou seja, a cena como um fenômeno urbano, na qual impulsiona a coletividade para enfrentar a dispersão causada nas cidades contemporâneas. A partir dessa ideia de aconchego cultural/sonoro, que depende da existência destes lugares cotidianos e regulares de encontro, nos permite aferir a possibilidade da existência de bares dedicados primordialmente aos fãs de música de pouca circulação, como o heavy metal.

Retomando a ideia de multiterritorialidade temos dois grandes eixos para observarmos: a multiterritorialidade com seus múltiplos pertencimentos formando território-múltiplos a partir da co-existência. Ademais, como resultado destas co-existências no espaço temos os multipertencimentos territoriais, pois o ator não há como viver em uma única bolha e isolado de todos e de tudo. Ou seja, ao mesmo tempo e quase ao mesmo "nível" o ator, (con) vive com sua família, seus grupos, sua região, seu trabalho, seus amigos. Assim ele (o ator) "habita" vários territórios e ao "habitar" em um deles, não há como apagar o outro território em si. O segundo eixo é o composto pelas tecnologias de comunicação e interatividade instantânea. Esse último ponto, não é novidade também. John Irwin (1977) abordou por esta perspectiva a ideia de cena e incomodado com algumas teorias então vigente à época, nas quais visualizavam algumas comunidades humanas mais estagnadas, conceituou "cena" para tentar abarcar esse fenômeno urbano, que para ele está diretamente conectado com a ideia de entretenimento, como também com a ideia de fundir barreiras criadas de forma "natural" ao se conceber e estruturar as cidades.

Adicione a isso a prosperidade que se estendeu à maioria da sociedade desde 1950 e o moderno sistema de comunicação de massa ampliado pela televisão, que difunde notícias, ideias, padrões e significados em todo o país com uma rapidez sem precedentes. A consequente qualidade e quantidade de lazer e

participação expressiva é, portanto, nova em nossa história (IRWIN, 1977, p. 25)¹⁵².

Ao abordar o entretenimento potencializado pelos meios de comunicação, no caso a televisão, e, ao mesmo tempo, o surgimento de inúmeras cenas, nas quais John Irwin (1977) aponta para a convivência em coletividade em algumas atividades, tais como, bares e clubes onde há possibilidades de contatos com outras pessoas e compartilhamentos de experiências, diálogos e jogos/brincadeiras por exemplo, temos de forma análoga na atualidade uma certa mudança comportamental detectada em alguns bares distribuídos em várias regiões ao redor do globo. O uso da Internet e do YouTube abriram margens para formações de novas cenas e de entretenimento e o Valhalla, Metal Beer e o All Black In são apenas alguns exemplos desta reconfiguração do tempo e do espaço. Assim temos mais uma vez um outro elemento a reforçar a utilização da noção de multiterritorialidade neste trabalho.

Dada estas premissas podemos observar outros termos e noções a nos inspirar nesta investigação, como por exemplo, "territórios sonoros" (OBICI, 2008) e "territorialidades sonoras" (HERSCHMANN, 2013). A ideia de Obici (2008) dialoga intimamente com os pressupostos adotados nesta pesquisa. Desde a utilização da mesma palavra e da mesma semântica, "territórios", como também a sua inspiração provinda de Deleuze e Guattari. Para Obici pode-se afirmar que "territórios sonoros" opera em dois tipos de funções, a propriedade e qualidade:

A primeira estabelece posse, domínio por meio de placas e assinaturas. A segunda estabelece qualidades expressivas, subjetividades e intensidades. Dizendo de outro modo, os Territórios Sonoros surgem de dois modos de operar o som, seja criando muros sonicos, seja criando expressividade, modos de escuta (OBICI, 2008, p. 100).

Podemos também ler esse trecho a partir da chave da territorialidade aqui abordada. Pois temos o domínio e seus elementos simbólicos expressos por assinaturas, bem como elementos subjetivos da linguagem musical como "modos de escuta". Porém, mesmo com tamanha proximidade do que podemos apontar como a territorialidade nas cenas musicais, acreditamos que o conceito de multiterritorialidade, ao abranger a fluidez e os elementos comunicacionais em jogo na cena, nos atende de maneira em que podemos incluir outros elementos para analisar esses espaços a partir dos seus atores e suas ações. O outro elemento

¹⁵² "Add to this the prosperity which has been extended to the majority of society since 1950 and the modern mass communication system augmented by television which spreads news, ideas, patterns, and meanings around the country with unprecedented rapidity. The consequent quality and quantity of leisure and expressive participation is thus new in our history".

nesta ideia de Obici (2008) ao qual nós não adotamos nesta pesquisa é a amplidão da palavra "sonoro", a qual inclui a "música" logicamente, porém, ela também ultrapassa-a agregando outros fenômenos em sua semântica tais como "silêncio", "ruído" e "chiado". Por entender o sonoro a partir desta perspectiva, optamos neste trabalho em focar na música, no nosso caso em um gênero musical específico - o rock -, e consequentemente nas atividades dos atores em seu entorno tendo a música como o "gatilho" da coexistência.

Já o trabalho desenvolvido por Herschmann (2013) também não diverge teoricamente do desenvolvido e defendido neste trabalho. Pelo contrário, existe em sua noção de "territorialidades sônico-musicais" o cuidado ao abordar a fluidez dos atores, bem como, o entendimento da importância da espacialidade como categoria de análise científica para se investigar, entre outros, determinados agenciamentos de grupos na ocupação do espaço público (ibid. p. 50). O pesquisador opta pelo "termo 'territorialidade' e não 'território': aliás, a noção de 'territorialidade' ou até mesmo 'multiterritorialidade' parecem ser mais adequadas para analisar as dinâmicas que envolvem de modo geral os agrupamentos sociais" (ibid. p. 49). Enfim, a proposição de Herschmann tem na ocupação dos espaços públicos principalmente da cidade do Rio de Janeiro a espacialidade como categoria de análise, na qual ele utiliza a territorialidades e acrescenta a expressão "sônico-musicais" para suas investigações. Sua aplicação parece-nos ideal para sua proposição, ou seja, como categoria de análise espacial e consequentemente um ponto de partida para se pensar seus elementos sonicos - e suas derivações - a vagar nas cidades, além de musicais.

Resumindo podemos afirmar que optamos em investigar a cena musical dos bares interioranos nesta pesquisa unindo algumas teorias, a maioria tendo um entrelaçamento e/ou alguma ramificação com a noção de Will Straw (1991). Do ponto de vista do espaço físico, partimos do conceito de "espaços praticados" no sentido de Michel De Certeau (1994), onde visualizamos um diálogo com a noção de espaços de Henri Lefebvre (2006). A partir daí com a presença dos atores e a sua fluidez na sociedade, sua vivência e a ideia de co-existência utilizamos a perspectiva de "multiterritorialidade" de Haesbaert (2014). Depois articulamos a noção de cena, tal como proposta por John Irwin (1977), ou seja, um fenômeno urbano o qual atua como vetor para convergir pessoas conhecidas ou não em torno de algo em comum (música, espaço, territorialidades, movimento cultural, região etc) conectada à noção de Appadurai (2004) sobre "localidade" com o intuito de dialogar com os inúmeros elementos circundantes aos bares, buscando contextualizar a existência desses espaços como fruto também de políticas públicas, ações locais e outros elementos que possam vir, e que podemos detectar, a influir na dinâmica do bar. Em outras palavras teremos aqui um cuidado em pensar

e investigar o que chamaremos de "sistema de articulação local", desta forma, tentaremos não isolar os espaços investigados do seu entorno social e político. Dito isto, temos assim as nossas "multiterritorialidades musicais" como parte da nossa tentativa em ler os bares citados nesta pesquisa dentro de uma perspectiva decolonial, a qual nos será importante para buscar desnaturalizar alguns consensos de cunho eurocêntrico e norte-americano de cena.

4 “GENTE, SÓ É FELIZ/ QUEM REALMENTE SABE, QUE A ÁFRICA NÃO É UM PAÍS¹⁵³”

4.1 “Pensamento que vem de fora/ e pensa que vem de dentro¹⁵⁴” - Decolonialismo

Os nossos sentidos nunca nos revelam a simultaneidade, mas tão-só o sucessivo. O espaço e as leis humanas do espaço pressupõem a realidade e a permanencia de imagens, de formas, de substâncias: o que equivale a dizer que o nosso espaço se aplica a um mundo imaginário. Quanto ao espaço inerente ao eterno fluxo das coisas, nada sabemos (Nietzsche, p. 293 - aforismo 10 "A vontade de poder" vol III - princípios de uma nova valoração).

Boa parte das ideias que pretendemos discutir neste capítulo, de certa forma, vem sendo abordadas (in) diretamente nos capítulos anteriores. Assim, podemos detectar no primeiro e segundo capítulo desta pesquisa parte das nossas tentativas de repensar o conceito de cena musical, o qual é predominantemente localizado em boa parte dos trabalhos ao redor do globo a partir da perspectiva euro-norte-americana. Temos, assim, em outras palavras, o 1º capítulo voltado para desnaturalizar a ideia de que cena musical deveria ser necessariamente a partir de um certo "modelo"; e de que para observar/vivenciar esse fenômeno urbano teria que estarmos inseridos a partir de uma lógica cosmopolita urbana e moderna que apresenta em seu discurso e, na semântica de alguns termos, uma certa hierarquia que insiste em reduzir espaços geográficos a temporalidades lineares numa escala evolutiva. Denominar uma cidade/estado/país de "atrasado", "em desenvolvimento" ou "desenvolvida" é uma visão reducionista que aparenta transmitir uma homogeneidade, em todas as esferas, de que tudo é "atrasado", "em desenvolvimento" ou "desenvolvido". Como sugere Bhambra (2014) ao nos depararmos com nomenclaturas como "desenvolvimento" ou "subdesenvolvimento" estamos dialogando com estruturas inter-relacionadas e, ao mesmo tempo, co-produzida pela emergência e expansão do capitalismo no mundo. Vale também ressaltar a necessidade em manter a cautela ao nomear algo de "periférico" ou "central", principalmente se estamos discutindo manifestações culturais e onde, cada vez mais, temos um mundo conectado em rede, ou "territórios-rede", como aponta Haesbaert (2014).

Não pretendemos com isso apresentar um discurso romantizado em que possamos visualizar uma distribuição igualitária entre os fluxos produtivos globais, pois temos ciência das assimetrias e desigualdades. Pretendemos, isso sim, relativizar alguns conceitos e tentar

¹⁵³ Trecho da música “Mufete” presente no disco “Sobre Crianças, Quadris, Pesadelos e Lições de Casa...”, lançado em 2015 pelo cantor Emicida.

¹⁵⁴ Trecho da música “Pensamento”, composta por Arnaldo Antunes e Arnaldo Brandão e gravada pelo grupo Hanoi Hanoi.

observar, a partir de determinadas perspectivas, as ramificações surgidas, suas complexidades e suas camadas.

Quando propusemos utilizar a expressão "multiterritorialidades musicais" para estudar a cena musical destes bares, tivemos como ponto de partida esta visão de multicamadas em que privilegiamos as ações dos atores. Tentamos abrir rotas de fugas para investigar estes espaços de uma outra perspectiva, pois se a noção de cena musical foi inicialmente trabalhada a partir da perspectiva de culturas paralelas ao mainstream [e ainda hoje podemos visualizar o quanto ainda assim é forjada] principalmente a partir de alguns gêneros musicais, tais como o Rock, Punk, Dance Music e o Heavy Metal, por exemplo, e, como estes gêneros foram criados, difundidos e midiatizados na Europa e América do Norte, perguntamos: ao falar de cena musical teremos que “sempre” nos referir a estas referências geopolíticas ou podemos buscar outras rotas?

Para tentar refletir em alguns possíveis caminhos acerca desta pergunta nos deparamos com a teoria decolonialista, a qual foi sendo construída e inserida no decorrer das atividades doutorais. Dentre as quais, destaco a provocação surgida a partir de, entre outros, dois principais elementos: a realização do estágio doutoral na Universidade do Porto e, consequentemente ao contato com a obra de Frantz Fanon.

O primeiro movimento, a ida para Universidade do Porto, me levou a rever minha condição de homem negro. Andar pela Europa e entrar em um supermercado sem ser patrulhado ou seguido por um segurança foi uma experiência única¹⁵⁵, e entre tantas outras situações vivenciadas todas elas me ajudaram a melhor compreender - devido ao distanciamento - algumas dinâmicas sociais brasileiras. Foi também a partir desse "estranhamento" em não ser importunado nos bares e nos locais públicos da cidade do Porto simplesmente por trazer comigo a cor que me acompanha, que iniciei a visualizar os bares investigados dentro de uma outra ótica. Inicialmente esta pesquisa questionava a relação circundante nos bares conectados ao *YouTube* tendo a música anglofona como destaque e, ao

¹⁵⁵ Não pretendo com esta afirmação eximir alguns países europeus de racismo, nem muito menos pretendo sugerir a sua não existência. Pelo contrário, em Portugal, onde residi, há inúmeros exemplos da invisibilização da cultura negra. Um deles é a ausência de museus ou monumentos referentes ao maior tráfico humano da história, a exceção a regra é o Museu da Escravatura na cidade de Lagos no Algarve, inaugurado em 2016 após ser localizado 150 ossadas de escravos quando se construía um estacionamento no ano de 2009 (mais informações em «<https://pt.globalvoices.org/2016/07/01/museu-sobre-a-escravatura-inaugurado-no-algarve-para-que-nao-se-apague-a-memoria/>». Também localizamos no *Lisbon Story Center* em Lisboa - espaço para exibir a história da cidade de Lisboa, passando pelo terremoto que abalou a cidade em 1755, bem como, a sua reconstrução - informações dignas de questionamentos. Uma delas afirma que os "brasileiros" solidarizaram-se com o terremoto (1755) e "doou" recursos para a reconstrução de Lisboa, como também, a total omissão da responsabilidade do tráfico atlântico negreiro. Mais detalhes sugerimos conhecer o projeto "The Trans-Atlantic Slave Trade Database", «<http://slavevoyages.org>» o qual estima, a partir de documentos, em mais de 12 milhões de pessoas escravizadas nas Américas provindas de países africanos.

mesmo tempo, sentia-me incomodado com alguns estereótipos em relação ao Nordeste brasileiro, sensação esta potencializada em cidades interioranas. Gostaria de saber como poderia pensar a materialização de parte da cena musical, se houver logicamente nesses espaços, reivindicando um local ao sol no propagado modernismo. Ao pensar nestas cidades interioranas que me atravessam buscava alguma conexão onde fosse possível compreendê-las a partir do cosmopolitismo, do progressismo e das cidades conectadas.

Esse questionamento provocativo e de cunho sociológico tinha em si uma armadilha na qual, ao mesmo tempo, buscava fugir e não percebia. Parte do esteriótipo, do reducionismo, e de alguns discursos de determinadas pesquisas acadêmicas repetiam a lógica perversa da hierarquia geográfica e de poder, discurso este caro ao modernismo europeu. E, mais uma vez, estava questionando tendo como ponto de partida um certo alinhamento com o que há de mais "moderno". Enfim, ao mesmo tempo em que buscava entender esses novos movimentos nesses bares buscando um espaço na ótica modernista, percebi que estava repetindo, mais uma vez, alguns discursos eurocêntricos que nos põe a reboque das reflexões. Algo começou a me incomodar numa outra esfera. E perguntava-me: como posso encontrar um caminho teórico para melhor compreender aqueles multiterritórios musicais interioranos?

"Pele Negra, Máscaras Brancas" de Frantz Fanon (2008) me ajudou assim a pensar nas cenas musicais a partir da minha condição: negro, interiorano, brasileiro e sul-americano. Como também, foi um pontapé para rever a produção intelectual sobre as nossas manifestações culturais "globalizadas". Enfim, podemos corroborar Maldonado-Torres (2018), ao discorrer que "Pele negra [Máscaras Brancas] é menos um livro sobre sujeitos negros e mais uma narrativa catalizadora com dimensões poéticas, analíticas e performativas, que busca ilustrar a profundidade da colonialidade como um problema". Assim, ainda segundo o autor e pela nossa perspectiva, como contrapartida podemos estimular uma "formação de uma atitude decolonial e gerar a ideia de decolonialidade como um projeto. Entender o drama doloroso na busca pela atitude certa toma o lugar da obsessão por métodos. A partir dessa perspectiva fanoniana, a atitude é mais fundamental que o método" (MALDONADO-TORRES, 2018, localização 820 Kindle).

Assim encontrei a porta de entrada para pensar a nossa formação e a de cena musical e, ao mesmo tempo, propor: Temos a possibilidade em ter uma cena musical a partir da nossa ótica, da nossa realidade. Então, inspirado também em Appadurai surge mais uma pergunta: "Qual a natureza da localidade como experiência vivida num mundo globalizado, desterritorializado?" (APPADURAI, 2004, p. 39).

Alguns questionamentos e dilemas de Fanon (2008), os quais descrevemos abaixo,

bem como sua inquietação ao se deparar com o dito mundo branco levaram-me também a pensar em outros dois eixos: a) enquanto negro já tinha observado e sentido o mesmo que Fanon sentiu ao transitar na França, porém com uma diferença considerável: sinto tudo isto em meu próprio país, no Brasil e, b) muito do que observamos nas aglomerações urbanas brasileiras em torno da música, principalmente, a música produzida longe dos conglomerados midiáticos, como o brega pernambucano, o funk carioca ou algumas manifestações do rock¹⁵⁶ são postas a outro plano no qual destacam-se suas marcas e variações de aceitabilidade social. Vale salientar o quanto as diferenças de estigmas entre esses gêneros na sociedade brasileira são marcantes e de ordens distintas. Enquanto o Rock teve nas mãos de homens de classe média, brancos e heteronormativos seu principal público adepto, consumidor e divulgador, o Brega e o Funk são estigmatizados por dialogarem intimamente com outras camadas sociais, sendo apreciados por um público consideravelmente negro.

Depois tivemos de enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas. Sei que, se quiser fumar, terei de estender o braço direito e pegar o pacote de cigarros que se encontra na outra extremidade da mesa. Os fósforos estão na gaveta da esquerda, é preciso recuar um pouco. Faço todos esses gestos não por hábito, mas por um conhecimento implícito. Lenta construção de meu eu enquanto corpo, no seio de um mundo espacial e temporal, tal parece ser o esquema. Este não se impõe a mim, é mais uma estruturação definitiva do eu e do mundo - definitiva, pois entre meu corpo e o mundo se estabelece uma dialética efetiva (FANON, 2008, p. 104).

Quando Fanon afirma que "no mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal" dificilmente conseguimos desassociar com a realidade brasileira e sua marca racial sob a herança escravocrata. O corpo alheio é o ingresso de entrada para parte da sociedade apontar e julgar. É também o corpo o veículo e a extensão

¹⁵⁶ Dispusemos da palavra "algumas" para marcar a nossa observação das explícitas marcas nacionais de distinções de classe ao fruir o mesmo gênero musical quando disponibilizado em "embalagens" diferentes. Um exemplo é o Hard Rock Café, uma franquia surgida em Londres, com sede nos EUA e presente em 59 países, atualmente o Hard Rock é sinônimo de grife. Em Mossoró/RN temos o exemplo da cervejaria artesanal Bacurim, onde tem shows de banda de rock e de blues. Aberta em 2018 ao público e assim descrita no Facebook da cervejaria pela socióloga da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Cristina Barreto, que diz "(...) Adorei o lugar e certamente vou virar frequentadora assídua. A comida é muito gostosa. O ambiente é muito aconchegante e eu diria ser de um 'rústico sofisticado'. Como colocou alguém no meu instagram sobre a foto do lugar "reminds me of the Smokey Mountain Brewery restaurants in East Tennessee". Aí realmente fiquei com vontade de conhecer, tanto as Smokey Mountains (terra adotada por John Denver para compor suas canções) e, principalmente as cervejarias que tem por lá. Resumindo, vale muito a pena conhecer a cervejaria Bacurim. Eu frequentarei muitas vezes", depoimento realizado no dia 8 de maio de 2018 e disponível na página [«https://pt-br.facebook.com/cervejabacurim/»](https://pt-br.facebook.com/cervejabacurim/), último acesso em 02 de novembro de 2018.

de nossa personalidade ao ostentar signos referentes aos elementos apreciados por cada um, como observamos em alguns interlocutores desta investigação ao tomar as assinaturas do Rock como filosofia de vida eles tornam-se alvos de estigmatização, e se este mesmo corpo ostentar os signos da negritude e do Rock simultaneamente há o movimento de uma dupla exclusão. A racista e as relacionadas pelo signo do seu gênero musical predileto, o Rock.

Podemos citar na sequência alguns exemplos a partir desta perspectiva, em que o corpo e os signos do gênero são tidos como marcadores da personalidade e caráter, como também, apresenta seus elementos de inclusão ao se deparar com os pares e de exclusão ao ser estigmatizado. Começaremos estas descrições com o publicitário Kassius Leandro Quaresma de Oliveira que tem 30 anos é natural de Caruaru/PE e se autoafirma como uma pessoa presente no Rock/Metal desde os 11 anos de idade, além de outro interlocutor já citado anteriormente, o Rafaum.

A história da Kassius é permeada por uma relação intensa com o Rock de onde ele traçou boa parte da sua vida profissional e pessoal, algo tido como "estilo de vida na cena" (IRWIN, 1977). Kassius, apresenta opinião etnocêntrica do gosto musical e afirma que não consegue visualizar como alguém gosta de Forró só por conta do ritmo.

(...) eu não consigo escutar uma música só por conta do ritmo. Esse tipo de questão eu fui trazendo e me moldou ao ponto que eu sou a pessoa hoje. (...) também tenho um pouco da escolha da profissão por conta do estilo de vida, porque com essa profissão eu sabia que poderia deixar o cabelo grande, a barba grande. Vestir a roupa que eu quisesse e andar do jeito que eu quisesse. Ninguém iria me julgar, entende? (Entrevista realizada em 18 de maio de 2018).

O cuidado e a intenção em se esquivar do monitoramento alheio esteve presente nas suas escolhas. Kassius não se separa das suas camisetas pretas de nomes de banda no seu cotidiano na agência de publicidade e aos fins de semana ensaia no contrabaixo na banda Storm, tudo isso, como pudemos observar, é possível pelo *ethos* da profissão de publicitário. Assim ele não necessitou realizar concessões para se enquadrar em determinados empregos. Algo similar foi apontado por Rafaum, porém numa outra perspectiva. Rafaum sentiu, segundo seus relatos, o preconceito atingir seus negócios.

Então cara, eu posso falar até uns casos que eu sinto hoje em dia. Assim, quando eu cheguei aqui em 2010, rolava um preconceito muito brutal, sempre tive cabelo grande, só não tinha barba nesta época, bem mais velho. Era uma questão de olho na rua mesmo, galera olhava na rua feio pra você, fui investigado pela polícia civil na época do Quintura, pensavam que eu

estava traficando droga lá, mas jamais eu ia fazer um negócio dentro do meu negócio, mas ai foi um policial civil em plena segunda-feira. Eu estava lavando o Quintura, saca só, eu com um garrafão de 20 litros [neste momento gesticula o movimento] que não tinha água. Eu morava no mesmo quarteirão [e estava] descendo com um bicho de 20 litros, botei aqui [aponta para o ombro] chegou um cara da polícia a paisana: Bom dia! O senhor é o proprietário aqui? Eu: Sim! Ele: Eu sou fulano, sou da polícia civil e eu vim aqui por uma denúncia. Você está sendo denunciado por tráfico de drogas, estão falando que tem um monte de drogas aqui. Eu falei: Meu amigo, é o seguinte aqui dentro eu te garanto que não tem, agora, aí fora eu não posso fazer nada (Entrevista realizada no dia 21 de março de 2018).

Na sequência do comentário de Rafaum questionei-o se ele desconfiava se o patrulhamento policial e as denúncias citadas por ele eram decorrentes da sua relação e do seu bar com o Rock. Eis que ele responde:

Não. Eu não desconfio [risos altos]. Eu tenho plena certeza! Na verdade, era bem preconceituosa a cidade [Mossoró]. A cidade cara mudou um pouquinho, isso aqui [mostra a distância entre o indicador e o polegar] pouquinho mesmo, mas melhorou. Melhorou porque hoje a gente vê mais pessoas que tem liberdade de se vestir, provavelmente de uma forma mais alternativa, o Beco¹⁵⁷ ajudou e a UERN também (Entrevista realizada no dia 21 de março de 2018).

Estas duas participações dos nossos interlocutores ilustram o entorno de uma certa estigmatização em torno do Rock. Kassius é um homem cis, branco e de porte atlético. Rafaum também não se identifica nem explicita traços negros. Porém os dois encontram-se no mesmo vagão do discurso da exclusão e da distinção social. Por esta mesma linha de raciocínio também podemos visualizar Douglas, o gerente e garçom do Metal Beer em Caruaru. Ele comenta:

Achei engraçado uma vez que eu estava vindo trabalhar. A distância, mais ou menos, daqui para aquela mesa [aponta para uma distância de aproximadamente 4m], uma mulher olhou para mim, e fez, “iiiishiiii”. Quando passei por ela, ela se benzeu e disse: “creio em Deus pai!!!”. Caralho vê, o que tenho de tão diferente dos outros? [Risos] Engraçado porque as pessoas julgam você só pelo olhar, sem nem te conhecer. [Caruaru tem muito disso? Pergunto na sequência] Tem. A cidade é ainda muito conservadora. Eu acho. Quando você vai para outras cidades, porque a gente

¹⁵⁷ O movimento Beco ou a “cena Beco”, como alguns se referem, foi uma agitação artística e política realizada no Beco dos Artistas da cidade de Mossoró/RN. Com encontros aperiódicos e em um pequeno espaço e na base da improvisação bandas se apresentavam e grupos recitavam poesias. Para mais detalhes sugerimos visualizar o trabalho de Bany Narondy (2014) disponível em: «www.uern.br/controledepaginas/depto-comunicacao-social-producaodiscente/arquivos/0301cenas_musicais_em_mossoro uma_analise_da_revitalizaa%E2%80%A1ao_do_beco_dos_artistas.pdf. » Sobre o Coletivo PegoBeco ver o artigo de nossa autoria em parceria com Bany (QUEIROZ; NARONDY, 2015) em «http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/resumos/R10-3514-1.pdf»

toca fora, tem muita coisa que você ver aqui que não ver fora, entendesse? Ver você diferente, você chega lá fora e ver muita gente tatuada, você vê um cara de coturno. Andando no meio da galera sem ninguém falar nada. Você sai de dia aqui de coturno ou de camisa ensacada ou camisa de banda a galera já olha para você de forma diferente. Já aconteceu em alguns lugares, uma mulher me ver na rua e começar a segurar a bolsa. Eu não vou roubar lá não, vê! Isso você está andando fora em outra cidade, isso não acontece, em cidades grandes (Entrevista realizada no dia 17 de maio de 2018).

Douglas relata o quanto seria bom se ele pudesse transitar na cidade sem sentir o escrutínio alheio do juízo de valor gratuito, bem como, de portar seja lá o que desejasse portar e não ter seu caráter julgado em decorrência das suas escolhas.

Figura 22 - José Douglas Martins da Silva, 31 anos, Metal Beer



Fonte: Acervo do autor

Dos nossos interlocutores a cidade de Caruaru/PE foi a que mais apresentou relatos de preconceitos. Infelizmente o nosso recorte não é o suficiente para avançarmos nesta questão, de qualquer forma, ela não é o epicentro desta investigação. Mas não poderíamos ser indiferentes a esses elementos que nos foram apontados. Por outro lado, a cidade de Garanhuns/PE foi a que menos apresentou discursos nesse tom. Também não conseguimos detectar com mais detalhes os motivos, mesmo assim, foi em Garanhuns/PE onde a homofobia foi mais presente e Mossoró/RN foi a cidade em que o machismo surgiu na fala dos interlocutores e onde o feminismo se impõe ante o patriarcado local.

Em Caruaru outro caso relatado foi o de Thiago, um dos proprietários do Metal Beer.

Ele teve um relacionamento com a cidade permeado pelo preconceito, seja pela vasta cabeleira a acompanhá-lo na adolescência, seja através das suas tatuagens da fase adulta. Abaixo encontra-se parte da entrevista com Thiago, juntamente às nossas perguntas, as quais se encontram em destaque.

Caruaru é difícil neste sentido (preconceito)?

É. Hoje em dia tá mais aberto, mas já foi mais difícil. Para você ter ideia, na época em que fomos morar juntos, tinha um cabelão na cintura. Passei um período procurando trabalho e tal, mas era na linha de operador de máquina de bordado. E, não consegui por um bom tempo. Depois que cortei o cabelo, com dois dias consegui trabalhar. Isso é foda. O preconceito existe muito. Até hoje, pois como tenho muitas tatuagens e onde chego muitas vezes causa um desprezo da galera para atender, para chegar perto da pessoa para abordar. Entendesse? Isso tento relevar e passar o contrário aqui no trabalho, aqui no bar. Passar uma maneira melhor.

E como você lidou com isso (preconceito) na sua casa?

Minha mãe me botou para fora de casa várias vezes por conta do rock, por conta da questão religiosa. Ele [o rock] luta muito contra a questão da imposição religiosa para o ser humano (...) e o rock foge de tudo isso e minha mãe foge de tudo isso. Ela não aceitava esse tipo de coisa. Ela quebrou vários discos, vinis, cds. Já me botou para fora de casa com faca. Sempre teve um problema de lidar em aceitar.

Mesmo com tua estabilidade [financeira] atual?

Mudou um pouco por conta disso. Muitas pessoas da família que não aceitavam a gente de maneira nenhuma, passou aceitar depois que a gente conseguiu o bar e depois que a gente conseguiu se estabilizar. A visão começou a mudar. "Eu não disse que dava certo?" Sempre rola esse tipo de história.

Você levou muita porrada, hem!

Levei. Levei e para você ter uma ideia nesta questão que junta tudo, preconceito... não sei também... ciúme. O pai da minha esposa, nunca falou comigo. Ele é católico e tal. E já são 16 anos juntos, nunca nem me cumprimentou. Nada. E olhe que a gente morou vizinho. Mas com os nossos filhos ele gosta muito. É amoroso e tal. O genro é que não entra muito. E minha esposa fez tatuagens também. Ela fez tudo que ele não queria. Ele queria que a filha fizesse faculdade, mas ela parou, terminou apenas o ensino médio. Foi mãe cedo e acabou não fazendo a linha que ele queria. Um ano e pouco morando juntos e pagando aluguel e tal, minha esposa - que é bem decisiva - ela teve a ideia de fazer um puxadinho na casa dos pais dela, no bairro Vassoural - perto da feira da Sulanca. Levantamos as paredes, fizemos uma gambiarra de iluminação e ficamos morando em cima de uma lage sem piso, sem reboco. Sem nada. Ficamos oito anos. Foi um período em que estava trabalhando operando a máquina de bordado. Sai de muitos empregos. Mas acabava me sentindo muito inútil por onde passava. Pois acabava dando muitas ideias e ninguém aceitava.

Thiago incorpora-se aos demais interlocutores citados anteriormente ao nos referirmos

às estigmatizações do gênero. Porém, sua locomoção na cidade e suas relações interpessoais apresentam relatos de julgamentos a partir de alguns valores não compartilhados pelas pessoas que o circundam.

Para melhor compreender estes movimentos recorremos ao recente trabalho de Jessé Souza (2017). Para Souza quando o indivíduo chega a fase adulta seu sucesso no mercado de trabalho dependerá do mecanismo de formatação e de disciplina da personalidade (ibid., 2017, p. 36 localização, 361 Kobo). Porém, desde o ano zero, o Brasil tem a escravidão como instituição marcante, assim "nossa forma de família, de economia, de política e de justiça foi toda baseada na escravidão" (ibid.). Visualizamos assim nossos interlocutores a partir de uma das linhas do *ethos* do ser "rock", do ser "*headbanger*" como aquele aparentemente desapegado a alguns bens de consumo, tais como, roupas de grife e de acessórios símbolos de ostentação. Por outro, sempre vale ressaltar, há um lado do mercado de Rock voltado para camisetas específicas de banda e alguns bens de consumo. O Rock é um gênero marcado por consumo de LPs e CDs e outros itens colecionáveis que fomentam um mercado de nicho. Nesta relação paradoxal com o consumo sobressai-se signos não comuns a dita normatividade da sociedade. Tatuagens, *piercings*, cabelos e/ou barbas grandes, visual de camisas pretas de bandas tendo algumas delas gastas com o tempo de uso faz desses *headbangers* buscar uma distinção e, ao mesmo tempo, tornam-se distinguíveis a partir de julgamentos calcados em várias esferas da sociedade abordada anteriormente por Souza (2017), ou seja, na religiosidade, como a adjetivação da transeunte: "creio em Deus pai!"; na invisibilidade política e econômica, ao não ser aceitos em alguns estabelecimentos no mercado de trabalho ou não ter a atenção devida enquanto consumidor; e/ou na exclusão do seio familiar - com expulsões de casa; Indiferença de familiares - utilizada como morte social e integrante da "justiça terrena".

Ao relatarmos as ações preconceituosas descritas anteriormente aos movimentos de racismo institucionalizado pela escravidão no Brasil não significa afirmar nem aproximar que os atos de preconceito e racismo sejam sinônimos, nem muito menos próximos. Em um encontramos o preconceito atravessado por elementos de classe e de signos, na outra via localizamos a violência estrutural em que o racismo se alimenta cotidianamente. O preconceito está inserido numa situação do campo individual onde o racismo encontra-se de forma estrutural. O racismo é de uma violência ímpar ao compararmos com outras violências preconceituosas.

Por conseguinte, posso ilustrar estas distinções a partir da minha experiência nesta dupla condição. Enquanto pessoa negra o transitar em locais públicos ou privados somados ao

escrutínio do patrulhamento alheio nos oprime ao ponto de condicionarmos nosso gestual na tentativa sempre em vão de não sermos vistos como possíveis ameaças. Além do patrulhamento ocorrem agressões físicas ou subjetivas as quais tem o poder de corroer a psique, atingindo indistintamente todas as pessoas negras e alimentando desta forma a roda estrutural da exclusão. Nascer negro é uma condição, não se trata de uma escolha. Em outras palavras nascer negro e sofrer preconceito é uma relação direta. Não é uma opção.

Por outro lado, ser reconhecido entre os pares como *headbanger* ou portar signos do Rock transita pela opção do enfrentamento a esta condição na sociedade. É uma escolha. A estrutura preconceituosa em torno do *headbanger* é amenizada, quando não anulada, dada a condição financeira e o capital cultural e social do “rocker”, como ocorreu com o nosso interlocutor Gustavo, citado anteriormente. Em outras palavras portar os signos do Rock e ser negro é indiscutivelmente ter uma inserção nesse duplo enfrentamento na sociedade. E se o fã de Rock for uma mulher, o duplo enfrentamento torna-se triplo quantitativamente, porém os enfrentamentos são exponencialmente bem maiores dada a estrutura patriarcal, machista e sexista a ser encarada.

Quando porto os traços e os signos presentes no Rock, tal como camisetas de bandas, tatuagens a mostra ou a barba vasta, ao me encontrar com conhecidos ou recém conhecidos não sofro, a priori, questionamentos a partir do meu gosto musical. Como por exemplo, podemos citar a dificuldade em associar a minha imagem a alguém que gosta de rock, assim raramente sou questionado com um “você é roqueiro?”. Pelo contrário, a voz a ecoar nesses momentos de sociabilização passa pela postura estrutural racista. Mesmo com todos esses signos a mostra, é recorrente me questionarem se sou “regueiro” ou se sou “apenas” “músico”. Outro dado curioso relaciona-se a época em que usava o meu cabelo crespo e encaracolado bem frondoso, conhecido como cabelo afro. Era comum ouvir um “quando você vai cortar ‘esse’ cabelo” e outros comentários nada lisonjeiros. Enfim, temos assim a estrutura racial brasileira ofuscando e diminuindo a possibilidade de se ouvir preconceitos dos signos *headbanger*.

Para pensarmos a partir desta perspectiva lembramos Achille Mbembe (2014) ao afirmar que o desenvolvimento do capitalismo atual nos levou a conceber um "devir-negro no mundo". No entanto para melhor compreender esta conjuntura atual o filósofo camaronês, juntamente com outros intelectuais do poscolonialismo e do decolonialismo, concebe a primeira fase do capitalismo a partir de 1492 com a invasão europeia as Américas, ou seja, juntamente com o tráfico do Atlântico Negreiro e a potencialização do mercado europeu explorando a mão de obra escrava das Américas. Desta forma, a “modernidade” deixa de ser

atrelada somente a Europa, ocorrida por volta do século XVIII, e rompe com a ideia em que "o tempo e o espaço desse fenômeno são descritos por Hegel e comentados por Habermas (1988: 27)¹⁵⁸ em sua conhecida obra sobre o tema - e são unanimemente aceitos por toda a tradição européia atual" (DUSSEL, 2005, p. 28). Esta unanimidade concebeu, de certa forma, a marca identitária europeia do "eu" e relegando ao "outro", distinções suficientes para reforçar o seu "eu". Criaram-se inúmeras dualidades, tais como, civilizados/ selvagens; desenvolvidos/ subdesenvolvidos; homem/ mulher; branco/ negro etc. E utilizam/ram, o negro, por exemplo, assim escravizado e destituído de sua humanidade, idioma e cultura em nome do mercado. Ou nas palavras de Achille Mbembe "O escravo de origem africana no Novo Mundo representa assim uma figura relativamente singular de negro, pela particularidade de ser uma engrenagem essencial de um processo de acumulação à escala mundial (MBEMBE, 2014, p. 90)."

O questionamento da modernidade, assim entendida, faz com que haja então um deslocamento conceitual não somente do espaço ao inserir as Américas na discussão moderna, como também há uma redefinição temporal ao deslocar seu "início" do século XVIII para o século XVI com a chegada europeia às Américas. Esse pensamento, também compartilhado por teóricos do decolonialismo como por exemplo Mignolo (2003; 2008), Grosfoguel (2008) e Dussel (2005), nos ajuda a repensar o mapa da modernidade e suas dinâmicas, bem como, nos faz refletir a noção de cena musical e alguns dos seus elementos mais discutidos e presentes em alguns estudos como "distintivos". Como discutimos no primeiro capítulo desta investigação, conceber a ideia de uma cena musical é sinônimo, muitas vezes, de conectar-se com a "modernidade" e o "cosmopolitismo".

Assim sendo e retomando a discussão anterior, a conexão deste passado com a contemporaneidade, bem como suas consequências, faz com que Mbembe (2014) comente que foi a partir de uma intensa fusão potencial do capitalismo com o animismo o surgimento do movimento a agenciar e a ampliar a coisificação humana. Desta forma, segundo o autor, pela primeira vez o nome Negro teve seu agenciamento objetificante ampliado para além dos genes de origem africana para ser enquadrado nesse "novo caráter descartável e solúvel, à sua institucionalização enquanto padrão de vida" (ibid, 18), nomeando-o assim de "devir-negro do mundo". Como exemplo o autor cita o preconceito gerado pelos europeus a onda migratória africana. Os migrantes, por exemplo, são os novos negros em sua perspectiva.

¹⁵⁸ Habermas, Jürgen, 1988. *Der philosophische Diskurs der Moderne* (Franquefurte: Suhrkamp). [Edição em português: 1990, *Discurso Filosófico da Modernidade* (Lisboa: Publicações D. Quixote)].

Algo similar foi desenvolvido por Jessé Souza (2017) no que ele denomina de "ralé de novos escravos" ao abordar o preconceito de classe no Brasil como fruto da nossa cultura escravagista. Refutando o conceito reducionista de classe atrelada somente ao econômico o sociólogo teoriza a partir de uma tríade de tipos de classes onde ele as categorizam como "fenômeno sociocultural". Sendo assim, o capital econômico, o capital cultural e o capital social de relações pessoais, para o autor, estão entrelaçados tendo "o econômico como o mais visível e efetivamente o mais importante" (ibid. 2017, p. 90). A partir desta estrutura o sistema de exclusão social continua a atuar no Brasil e a explorar os corpos potencializados pela ausência de um ou vários capitais. Para melhor compreendermos retomamos o raciocínio de Souza (2017):

Assim, entre as classes sociais que formaram o Brasil moderno, foi a "ralé de novos escravos", que soma ainda hoje em dia mais de um terço da população, agora de todas as cores de pele, mas, herdando o desprezo social de todos que era dedicado ao escravo negro, o elemento mais importante para singularizar o Brasil. E essa classe vai construir um acordo de classes nunca explicitado e entre nós. Na base desse acordo está a existência dos "sub-humanos" e em relação aos quais todas as classes podem se diferenciar positivamente. O Brasil passou de um mercado de trabalho e escravocrata para formalmente livre, mas manteve todas as virtualidades do escravismo na nova situação (SOUZA, 2017, p. 102).

Assim, podemos nos perguntar: como entender a opressão recebida por Thiago e Douglas pelos seus familiares, incluindo serem expulsos de casa ou ter que suportar o silenciamento por parte do sogro, e, por outro lado, discursos de opressão semelhantes não virem à tona com a mesma ênfase no discurso de Kassius ou no depoimento de Gustavo, proprietário do Kama Sushi abordado no capítulo anterior? Se todos eles escutaram Rock e Metal na adolescência e ainda escutam na fase adulta, porque então somente alguns tiveram seus CDs quebrados, suas músicas "demonizadas" e seu visual atingido verbalmente por outros? Será que estas agressões são frutos diretos da relação com a música e com o gênero Rock?

Uma possível explicação para entender o motivo deles apresentarem posturas e signos semelhantes e, por outro lado, sua construção simbólica, histórica e individual com o Rock serem tão distintas socialmente conecta-se com o abordado por Souza (2017). Os depoimentos de Douglas e Thiago, diferentemente dos demais, são permeados por exclusões sociais, dificuldades estruturais no seio familiar, uma infância/adolescência com restrição financeira, não aprofundamento do grau de instrução, acarretando assim uma limitação do raio de ação de cada uma dentro das classes apontadas por Souza (2017), a econômica, cultural e de relações

pessoais.

Em recente trabalho Trotta (2018) discorre sobre os rechaços e incômodos provenientes de alguns gêneros musicais tipicamente brasileiros, tais como, o Funk, o Sertanejo e o Forró. Numa discussão em que entrelaça territorialidades e a noção dos gêneros enquanto modulador de dissensos, Trotta (*ibid.*) compara esses três gêneros surgidos e bem difundidos em três regiões distintas no território brasileiro e aponta para o forte vínculo territorial de cada e seus respectivos modos de negociar alguns enfrentamentos sociais. Ele destaca que a ação política de cada gênero agenciado pela força expressiva da música é o gatilho de incômodos sonoros, estéticos, éticos e sociais (TROTTA, 2018, p. 187)¹⁵⁹. Na continuação o pesquisador brasileiro aponta para outros elementos da rejeição dos gêneros por ele pesquisado.

Se a desqualificação estética do forró está fortemente ligada a certas idéias de atraso, arcaísmo e tradicionalidade do imaginário nordestino, no caso do funk e do pagode a negação estética atravessa uma hierarquização inferior que incorpora estigmas relacionados à classe social e à identidade negra, materializados territorialmente no espaço físico e simbólico das favelas e subúrbios. O caso da música sertaneja aponta para outro eixo, não necessariamente estigmatizado por uma ligação à pobreza ou ao arcaísmo, mas a um preconceito contra os "novos ricos" do interior, distantes dos imaginários cosmopolitas reconhecidos como válidos pelas elites tradicionais da metrópole brasileira (TROTTA, 2018, p. 187)¹⁶⁰.

Desta forma, podemos observar as respectivas estigmatizações sendo frutos de construções imaginárias, estereotipadas e, principalmente calcadas no preconceito de classe e/ou etnia. Se, observarmos a partir de Jessé Souza (2017), muito desses preconceitos são consequência da nossa construção a partir da base escravagista que alimenta esta negação ao outro de forma tão explícita e, muitas vezes, agressiva, sendo recorrente ouvirmos discursos contra o Funk carioca, o Forró nordestino, o Brega pernambucano ou o Sertanejo. Nesse caso, estamos pensando tal como apontam Janotti e Sá (2017) ao sugerir que:

¹⁵⁹ "Avanzando en esta dirección, es importante destacar que la práctica musical presenta, en estos casos, la capacidad de explicar tensiones y conflictos de diversos tipos, elaborándolos a partir de su circulación en la sociedad. Lo que estoy queriendo señalar aquí es que esta acción esencialmente política ocurre a través de la fuerza expresiva de la música como detonante de incomodidades sonoras, estéticas, éticas y sociales. Cada uno de los casos discutidos aquí refleja modos de negociar los enfrentamientos sociales que se articulan también de maneras distintas con ciertos vínculos territoriales establecidos".

¹⁶⁰ "Si la descalificación estética del forró está fuertemente vinculada con determinadas ideas de atraso, arcaísmo y tradicionalidad del propio imaginario del nordeste, en el caso del funk y del pagode la negación estética atraviesa una jerarquización inferiorizada que incorpora estigmas relacionados con clase social e identidad negra, materializados territorialmente en el espacio físico y simbólico de las favelas y suburbios. El caso de la música sertaneja apunta hacia otro eje, no necesariamente estigmatizada por una vinculación a la pobreza o arcaísmo sino a un prejuicio contra el «nuevo rico» del interior, distante de los imaginarios cosmopolitas reconocidos como válidos por las élites tradicionales de las metrópolis brasileñas".

Neste cenário, é possível compreender o modo como os gêneros musicais possibilitam a materialização de assinaturas midiáticas de intérpretes e bandas, além de assentarem agrupamentos afetivos em torno das preferências musicais e das performances de gosto. Antes de serem categorizações musicais homogeneizantes, os gêneros musicais permitem que músicos e audiência estabeleçam balizas para as disputas de gosto, ao mesmo tempo em que permitem a construção de assinaturas específicas, a marca distintiva do artista. Este processo ocorre a partir de uma ampla rede de articulações que envolve sonoridade, audiovisual, processos de recomendação, agrupamento de produções, afirmações de gosto, letras, biografias, críticas culturais, entrevistas, etc (JANOTTI e SÁ, 2017, p. 6).

Se observarmos, temos por um lado situações e estruturas dos bares interioranos como o Valhalla, localizado na região periférica da cidade que é desprovida de transporte público e de segurança. O Metal Beer com Thiago e Douglas relatando alguns casos de explícito preconceito e o All Black In em Garanhuns/PE que chega a ser estigmatizado como o bar do Rock e um espaço a ser evitado¹⁶¹, com estética e ambiente arredia principalmente aos gays, como o relatado por Moacir e Filipe. Temos assim ambientes onde há uma dinâmica e uma intersecção entre classe social, gênero, sexualidade e raça a atravessar esses bares.

A filósofa Djamila Ribeiro em entrevista¹⁶² corrobora esta tese. Em sua perspectiva raça, gênero e classe se entrecruzam formando bolsões de exclusões, sendo assim, para ela não há como discutir economia, transporte, habitação sem discutir o racismo e o sexism que habitam as estruturas brasileiras. Por esta lógica, ao abordarmos fenômenos urbanos brasileiros, principalmente os ligados à música, é de suma importância dada a nossa formação, conjuntura e, infelizmente as abissais desigualdades sociais não pensarmos nos recortes raciais existentes de forma sutil, como também, as explícitas. Sendo assim, corroboramos a ideia de que investigar cena musical na América Latina, bem como, no Brasil, significa desvencilharmos de algumas lógicas exógenas a nossa realidade e, ao mesmo tempo, introjetarmos alguns elementos da nossa história para potencializar nossa percepção da organicidade endógena dos espaços na atualidade.

¹⁶¹ É comum ouvir por parte da população da cidade referir-se ao bar de forma pejorativa e o assim o nomeia "bar do rock" para elencar algum fato peculiar negativo, como brigas, discussões ou a alguma batida policial, principalmente antes de Baiano assumir a direção do bar. Também é comum ser adjetivado como o bar dos "roqueiros" e bar dos "motoqueiros", ou como ele preferem utilizar, bar dos motociclistas.

¹⁶² Entrevista disponibilizada no dia 25 de julho de 2018 pelo portal de notícias Nexo e acessível pelo endereço «<https://www.youtube.com/watch?v=0k1mh7N8Caw>», último acesso em 05 de novembro de 2018.

4.2 “À Procura Da Batida Perfeita¹⁶³” - Em busca da teoria

Dada esta conjuntura e relatos nos deparamos com alguns outros olhares nesses bares, os quais consideramos enquanto exemplos de materialização da cena musical em seus respectivos locais. Esses outros olhares nos levaram a pensar, como afirmado anteriormente, com as leituras de alguns poscolonialistas, tais como Bhabha (1998), Said (1990) e, principalmente aos trabalhos inspiradores de Frantz Fanon. E, a partir destas leituras, chegamos a uma outra teoria decorrente dos estudos poscolonialistas, o decolonialismo. Em vários aspectos estas duas correntes foram fundamentais na nossa construção e atravessam toda esta pesquisa. É importante também incluir nesse rol de intelectuais pioneiros do poscolonialismo o trabalho de Gayatri C. Spivak. A teórica e crítica indiana tem em seu artigo "Pode o subalterno falar?" lançado em (1988)¹⁶⁴ um texto precursor em que contribui para discutir o feminismo numa perspectiva dos estudos pós-coloniais, formando assim uma importante tríade de intelectuais.

E o que eles têm em comum e como podemos dizer quais são as principais características do pós-colonialismo? Como podemos conectar suas ideias com nossos questionamentos e com o decolonialismo e, ao mesmo tempo, ampliar o nosso ferramental para pensarmos as cenas musicais latinas e, no nosso caso, interiorana-brasileira? Quais são as possíveis contribuições dos estudos pós-colonialistas para a Comunicação?

Para ajudar nestas reflexões, gostaríamos de realizar um breve sobrevoo epistemológico por estas vertentes teóricas com o objetivo de contextualizá-las nesta investigação. Sendo assim, inicialmente, podemos afirmar que enquanto campo acadêmico o pós-colonialismo ganhou corpo após a publicação de Orientalismo (SAID, 2007), considerado por alguns como inovador (BHAMBRA, 2014) ao por em suspensão a ideia eurocêntrica de universalidade, bem como, questionar a produção de conhecimento a partir de uma perspectiva com forte alcance global. Esta perspectiva é calcada na imagem, segundo Said (2007), na dualidade entre Ocidente e Oriente na qual a primeira incidiria suas concepções discursivas do que seria a segunda. A coletânea de artigos de Homi Bhabha publicada no livro "O local da cultura" (1998) foi outra cooperação intelectual para esse campo. Nas palavras de Sérgio Costa (2006), em seu instigante texto sobre a contribuição do pensamento pós-colonial

¹⁶³ Nome da música de Marcelo D2 lançado no homônimo álbum no ano de 2003.

¹⁶⁴ O texto citado refere-se ao que foi originalmente publicado na língua inglesa, no entanto, trabalhamos com a publicação em português divulgado pela Editora da UFMG, 2010. SPIVAK, Gayatri Chakravorty. ‘Can the Subaltern Speak?’, in Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds), Marxism and the Interpretation of Culture. Chicago, IL: University of Illinois Press, pp. 271-316, 1988.

para a sociologia, ele visualiza Bhabha (1998) com habilidade e pertinácia para ir além dos adscritos essencialistas do pensamento colonial. Assim, Bhabha pensa os espaços de enunciação de forma não restritiva a polarização dentro/fora, ele pensa os entremeios das fronteiras que definem a identidade coletiva (*ibid.* p. 126).

Como consequência destes trabalhos precursores, incluindo Spivak (2010), a pesquisadora e teórica Bhambra (2014, p. 119) sugere o Centro de Birmingham para os Estudos Culturais Contemporâneos com Hall (1992) e Gilroy (1993) e o Grupo de Estudos Subalternos composto por pesquisadores do sul asiático da Universidade de Sussex, tais como, Dipesh Chakrabarty (2000)¹⁶⁵ e Ranajit Guha (1982; 1983)¹⁶⁶, os quais tomaram retrospectivamente como base os textos de "intelectuais-ativista" como Frantz Fanon (1968; 2008), Albert Memmi (1965 [1957])¹⁶⁷, e Aimé Césaire (1972 [1955])¹⁶⁸, como frutos do pós-colonialismo.

Ao sugerir algumas vertentes intelectuais de alguns/mas teóricos/as pode-se passar a impressão equivocada, se observada metoricamente, de uma unidade, um eixo, uma matriz teórica única. Mas não é bem assim. Há de convir que entre eles/elas, logicamente, existam distinções a partir das respectivas filiações, abordagens e objetivos, porém, por outro lado, há uma epistemologia em comum a atravessá-los/as na qual buscam-se romper com os essencialismos duais originários das idéias dominantes da modernidade. Há um comum esforço intelectual em desconstruir alguns conceitos hierarquizantes.

A abordagem pós-colonial constrói, sobre a evidência - diga-se, trivializada pelos debates entre estruturalistas e pós-estruturalistas - de que toda enunciação vem de algum lugar, sua crítica ao processo de produção do conhecimento científico que, ao privilegiar modelos e conteúdos próprios ao que se definiu como a cultura nacional nos países europeus, reproduziria, em outros termos, a lógica da relação colonial. Tanto as experiências de minorias sociais como os processos de transformação ocorridos nas sociedades "não ocidentais" continuariam sendo tratados a partir de suas relações de funcionalidade, semelhança ou divergência com o que se denominou centro (COSTA, 2006, p. 117).

¹⁶⁵ CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: Postcolonial Thought and Historical Difference*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

¹⁶⁶ GUHA, Ranajit. 'On Some Aspects of the Historiography of Colonial India', in Ranajit Guha (ed.), *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*, Volume 1. Delhi: Oxford University Press, pp. 1-8, 1982. _____. 'The Prose of Counter-Insurgency', in Ranajit Guha (ed.), *Subaltern Studies: Writings on South Asian History and Society*, Volume 2. Delhi: Oxford University Press, pp. 1-42, 1983.

¹⁶⁷ MEMMI, Albert. *The Colonizer and the Colonized*. Boston, MA: Beacon Press, 1965 [1957].

¹⁶⁸ CÉSAIRE, Aimé. *Discourse on Colonialism*, translated by Joan Pinkham. New York: Monthly Review Press, 1972 [1955].

Podemos observar nesse trecho de Sérgio Costa (2006) os elementos provocados na primeira parte desta nossa investigação ao nos referirmos a noção de Cena Musical, ou seja, teoricamente temos uma conexão que precisa ser repensada a partir da "lógica da relação colonial". Precisamos nos apropriar e/ou resignificar a noção de Cena Musical na direção em que possamos pensar nossa relação com a música, a qual se encontra cada vez mais capilarizada em diversas regiões brasileiras graças a fundamental ajuda da ampliação do serviço de internet, bem como, a democratização de alguns dispositivos¹⁶⁹. Precisamos pensar o global e o cosmopolita sem necessariamente termos como pressuposto o modernismo "europeu" e suas hierarquizações.

O pós-colonialismo nos desassosegou e nos fez observar o quanto estávamos, em algumas ocasiões, ainda excluindo algumas categorias peculiares na formação da urbanidade brasileira como gênero e, principalmente, raça e classe ao investigar as cenas musicais. Vale também destacar o quanto estávamos distantes de pensarmos as cenas de uma forma geograficamente ampliada e, no caso das cidades pequenas/médias esta visão holística da urbe compõe o mapa e parte do trânsito de pessoas em torno da música, algo diferente em sua composição e autonomia financeira dos grandes centros. Porém, por outro lado, o perfil anglófono desse campo acadêmico, bem distante das discussões da realidade da América Latina, não cooperou no sentido de darmos um encaminhamento para pensarmos a noção de cena musical por uma outra perspectiva teórica e incluir alguns dos elementos destacados acima. Não deixa também de ser curioso alguns estudos, bem relevantes, por sinal de intelectuais brasileiros ao se debruçar com a nossa rica matriz musical e suas inúmeras manifestações distantes das grandes gravadoras e produzidas, muitas vezes, em comunidades negras e/ou com certa vulnerabilidade social não utilizar da noção de cena musical. Notamos um certo distanciamento decorrente da não aplicabilidade da noção a nossa realidade e a algumas peculiaridades.

Sendo assim, teríamos como pensar e utilizar o pós-colonialismo como matriz teórica para aplicarmos a noção de cena musical? Como é composto teoricamente o Pós-Colonialismo? De acordo com Costa (2006, p. 118) não temos uma delimitação precisa onde o pós-colonial insere-se teoricamente, pois busca-se "explorar as fronteiras, produzir,

¹⁶⁹ Neste comentário refiro-me exclusivamente à música gravada, porém não custa reforçar que a nossa relação com a música é algo bem anterior a entrada de novos equipamentos tecnológicos no país. Temos uma expressiva cultura oralizada e musical herdada principalmente da diáspora africana em todo o solo brasileiro, sendo assim, cito algumas manifestações como o maracatu de baque virado, coco de roda e a capoeira como exemplos onde a música é um dos principais componentes de expressão.

conforme quer Bhabha (1994), uma reflexão para além da teoria". Para ele também não é difícil de reconhecer ao menos três correntes ou escolas contemporâneas que tenham uma certa proximidade aos estudos pós-coloniais, são elas: 1) o pós-estruturalismo; 2) o pós-modernismo e 3) os estudos culturais, já citado por Bhabha (2014). As investigações de Derrida, principalmente com seu conceito de "desconstrução" (2002 e 2004) e a arqueologia de Foucault "com quem os estudos pós-coloniais aprenderam a reconhecer o caráter discursivo do social" (Ibid, p. 118). O pós-modernismo, por sua vez, mesmo com suas variações a partir da abordagem escolhida, é tomado como categoria empírica que "descreve o descentramento das narrativas e dos sujeitos contemporâneos", tal como pensamos no segundo capítulo desta investigação ao adotar a perspectiva da multiterritorialidade, calcada principalmente na fluidez dos atores. Porém como programa teórico e, principalmente, político nos unimos aos decolonialistas e pós-colonialistas e recusamos tais perspectivas, pois "a transformação social e o combate à opressão devem ocupar lugar central na agenda de investigação" (Ibid., p. 118), conforme apontam Dussel (2005), Mignolo (2003) e Gilroy (1993). E, por último, a versão britânica dos estudos culturais, a partir principalmente de Stuart Hall e dos trabalhos desenvolvidos no Birmingham University's Centre for Contemporary Studies. Costa (2006) aponta para uma grande aproximação entre estudos culturais e os pós-coloniais e destaca para uma diferença somente cronológica entre elas. "(...) Desde que Stuart Hall, (...) desloca sua atenção, (...) de questões ligadas à classe e ao marxismo para temas como racismo, etnicidades, gênero e identidades culturais, verifica-se uma convergência plena entre estudos pós-coloniais e estudos culturais (Morley e Chen, 1996)"¹⁷⁰ (ibid, p. 118).

Esta linha de pensamento do pós-colonialismo incentivou o surgimento do decolonialismo enquanto campo do pensamento. Os motivos foram em decorrência, entre outros, da ausência de referência à América Latina a partir do triunvirato pilar do pós-colonialismo (Bhabha, Said e Spivak). Um outro motivo, esse apontado por Bernadino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 16), é a ausência de intelectuais latinos nas discussões do pós-colonialismo. Esse perfil fez com que alguns intelectuais formassem uma rede de investigação em torno da decolonialidade, ou como aponta Arturo Escobar (2003) um programa de investigação modernidade/colonialidade.

Mesmo sabendo da importância em questionar a geopolítica do poder do conhecimento global, o pós-colonialismo tende a repetir a falsa ideia de universalismo ao

¹⁷⁰ MORLEY, David & KUAN-HSING, Chen (eds.). *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies*. Londres/Nova York, Routledge, 1996.

excluir, por exemplo, os intelectuais latinos e a América, como também ao manter em seu âmago uma forte presença britânica e norte-americana. Em outras palavras e de uma forma mais didática Mignolo (2007, p. 452)¹⁷¹, a partir de Quijano (1992), resume-os da seguinte forma: O pensamento descolonial¹⁷² é um projeto de desvinculação, enquanto a crítica e a teoria pós-colonial é um projeto de transformação acadêmica dentro da academia. Na sequência um outro trabalho, realizado a quatro mãos, apresenta as distintas características entre o pós-colonialismo e o decolonialismo:

Aqui reside uma importante diferença entre o projeto decolonial e as teorias pós-coloniais. Essas tematizam a fronteira ou o entrelugar como espaço que rompe com os binarismos, isto é, onde se percebe os limites das ideias que pressupõem essências pré-estabelecidas e fixas. Na perspectiva do projeto decolonial, as fronteiras não são somente este espaço onde as diferenças são reinventadas, são também loci enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos. O que está implícito nessa afirmação é uma conexão entre o lugar e o pensamento (BERNADINO-COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 20).

Acreditamos que uma das possibilidades em se pensar a decolonialidade para as cenas musicais no/ do Brasil dialoga exatamente com estas "cosmovisões" e "experiências dos sujeitos subalternos". Temos, dessa maneira, uma proposição teórica para conectar "lugar e o pensamento".

Sendo assim, e, a partir desse raciocínio seria extremamente interessante buscar uma via de como o decolonialismo poderia então cooperar para pensarmos a cena musical no interior do Nordeste brasileiro e, ao mesmo tempo, observar se não iríamos cair na mesma armadilha modernista europeia e ter o decolonialismo como mais um protótipo de um universalismo, tendo, desta vez, a América Latina como lócus.

¹⁷¹ "Thus, the second direction we can call the programmatic that is manifested in Quijano as a project of 'desprendimiento', of de-linking. At this junction, the analytic of coloniality and the programmatic of decoloniality moves away and beyond the post-colonial".

¹⁷² Neste momento é interessante marcar a grafia utilizada na nossa investigação. Em Mignolo (2007) há a utilização do termo em inglês "de-colonial" e, desta forma, algumas traduções para o português apresentam o vocábulo "descolonial". O mesmo pode-se dizer do Mignolo (2007a), "Epistemic disobedience: the de-colonial option and the meaning of identity in politics", o qual foi traduzido por Ângela Lopes Norte em Mignolo (2008) também como "descolonial". Há outros autores como Grosfoguel (2008) que utiliza também o termo "descolonial". Porém, optamos pelo termo "decolonial", este utilizado pelo pesquisador brasileiro Bernardino-Costa ao escrever conjuntamente a Grosfoguel o artigo "Decolonialidade e perspectiva negra" (2016), bem como, o livro "Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico" organizado por Bernardino-Costa, Maldonado-Torres e Grosfoguel (2018). Neste mesmo livro corroboramos com o posicionamento de Maldonado-Torres (2018), "se a descolonização se refere a momentos históricos em que os sujeitos coloniais se insurgiram contra os ex-impérios e reivindicaram a independência, a decolonialidade refere-se à luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos" (MALDONADO-TORRES, 2018, localização 643, versão Kindle).

A crítica ao pós-colonialismo - com uma marca de nascença britânica e americana - como um possível paradigma reside no risco de ele tornar-se um significante vazio, que poderia conter e acomodar todas as demais experiências históricas locais. Caso isso procedesse - como menciona repetidas vezes Mignolo -, mudaríamos o contexto, mas não os termos da conversação, uma vez que a teoria pós-colonial continuaria controlando e garantido posições de poder para aqueles que com ela se identificassem (Mignolo, 2003). Ao evitar o paradoxal risco de colonização intelectual da teoria pós-colonial, a rede de pesquisadores da decolonialidade lançou outras bases e categorias interpretativas da realidade a partir das experiências da América Latina. Em outras palavras, com essa iniciativa, parafraseando Chakrabarty (2000), busca-se não somente provincializar a Europa, mas também toda e qualquer forma de conhecimento que se proponha a universalização, seja o pós-colonialismo seja a própria contribuição decolonial a partir da América Latina (BERNADINO-COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 16).

O olhar mais acurado para a pluralidade de sujeitos, bem como, o embate travado explicitamente com qualquer preposição pretensamente universal é o ponto de partida e de convergência entre o projeto pós-colonial e o pensamento decolonial. Bem similar, por exemplo, a outras definições e proposições teóricas. Uma delas, a qual foi citada acima, é "provincializando a Europa" do historiador Chakrabarty.

A intrigante e provocativa noção de "provincializar a Europa" de Dipesh Chakrabarty (2000) é uma proposta em busca de descobrir como as ideias europeias, tidas também como universais, foram extraídas de outras tradições intelectuais e históricas bem particulares onde as mesmas não tinham como reivindicar qualquer validade universal. Nitidamente uma perspectiva pós-colonial.

Por fim, gostaríamos de fechar este tópico com um breve trecho sobre o decolonialismo, a pesquisadora Maria Lugones (2014) categoriza o gênero na América Latina como uma categoria colonial.

Começo, então, com uma necessidade de entender que os/as colonizados/as tornaram-se sujeitos em situações coloniais na primeira modernidade¹⁷³, nas tensões criadas pela imposição brutal do sistema moderno colonial de gênero. Sob o quadro conceitual de gênero imposto, os europeus brancos burgueses eram civilizados; eles eram plenamente humanos. A dicotomia hierárquica como uma marca do humano também tornou-se uma ferramenta normativa para condenar os/as colonizados/as (LUGONES, 2014, p. 936).

¹⁷³ Neste caso a autora refere-se a modernidade colonial. A segunda modernidade refere-se ao período da revolução industrial.

Observar o gênero e suas tensões nos circuitos dos bares, os quais nos levam por consequência às materializações da cena musical nas respectivas cidades, nos ajuda a enxergar algumas fraturas internas nas cenas, contradições e paradoxos. Assunto a ser abordado no nosso próximo tópico.

4.3 “Um belo dia resolvi mudar/E fazer tudo o que eu queria fazer¹⁷⁴” - As mulheres no rock/metal

Keith Kahn-Harris (2007, p. 73)¹⁷⁵ em um diálogo com dois investigadores do metal discorre sobre alguns habitus no metal extremo, os quais, segundo ele, naturalmente gera horizontes de expectativas e é uma das fontes de antipatia ao próprio metal extremo. Ele cita, por exemplo, John Shepherd (1991)¹⁷⁶ para afirmar a forte aversão em geral das mulheres ao metal. E cita também a investigadora Deena Weinstein (2000, p. 67)¹⁷⁷ que corrobora esta tese e em uma outra linha argumentativa comenta sobre a ausência de mulheres dentro da cena. Para ela a estética da música é associada a ideia de "poder", a qual não dialoga com o universo feminino, visto que "poder" é culturalmente codificado pelo patriarcado. Em algumas conversas informais com algumas mulheres próximas, elas nos relataram algo muito similar ao citado anteriormente. Uma delas nos afirmou que o canto gutural e alguns urros, bem comum a alguns subgêneros do metal, aciona em seu subconsciente a opressão sentida por ser mulher em um mundo masculinizado e assediador. "É como se estivessem gritando comigo. Não me sinto bem!", confessa.

Apesar de comentar sobre situações em outros países com distintos traços culturais ao nosso, o panorama relatado pelo sociólogo britânico é uma realidade comum de se encontrar em muitas cidades brasileiras. Quando discutimos sobre gênero e homoafetividade nos bares de metal, não é difícil nos depararmos com casos de misoginia, sexismo e/ou machismo, bem como, homofobia. Todos estão presentes em maior ou menor grau, implícita ou de forma

¹⁷⁴ Trecho inicial da música “Agora só falta você”, lançado pela cantora Rita Lee no álbum Fruto Proibido em 1975.

¹⁷⁵ What we can do is note that certain forms of habitus, engendered by certain backgrounds, seem to engender a dislike of extreme metal. Habitus generates the horizons of our expectations, guiding our attraction towards that which seems to be ‘natural’ for us. For instance, as John Shepherd (1991) shows, women often have a strong aversion to metal. For some reason, the sounds and aesthetics of extreme metal can only be incorporated into ‘the feminine’ with difficulty. Deena Weinstein argues that the absence of women within the scene is fundamental to metal, since the music’s aesthetic is founded on notions of ‘power’ and ‘power . . . is culturally coded as a masculine trait’ (2000: 67). The habitus engendered by homosexuality and by certain ethnicities also appears to present difficulties in incorporating extreme metal.

¹⁷⁶ SHEPHERD, J., *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press, 1991.

¹⁷⁷ WEINSTEIN, D., *Heavy Metal: The Music and its Culture*. 2nd ed, New York: Da Capo Press, 2000.

explícita. Um destes casos relatamos logo em seguida.

4.4 “You’re Not Welcome Here”¹⁷⁸

Antes de ir morar na cidade Mossoró/RN a professora do curso de Serviço Social da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Luana Paula Moreira Santos, 37 anos, residiu na capital cearense até os seus 32 anos. Na vida pessoal Luana é uma mulher boêmia. Gosta de sair a noite, conhecer e frequentar bares e festas. Como profissional investigou, entre outros, o ethos feminino a circundar nas festas de forró, muito comum na capital cearense e em boa parte das cidades nordestinas. Por conta desta pesquisa frequentou 96 festas de forró em dois anos, mesmo não gostando de forró. "Pesquisei o forró e meio que eduquei o meu ouvido para suportar tudo", comenta Luana parte da sua estratégia.

Esta sua disponibilidade e abertura para a outras experiências musicais possibilita ter vivências distintas da sua zona de conforto. Algo convidativo e engradecedor do ponto de vista pessoal. Por outro lado, em uma destas saídas noturnas, Luana relata como foi constrangedor ir a um bar de metal à época em que residia em Fortaleza, algo que podemos associar ao apontado por Keith Kahn-Harris (2007) acima.

Eu era casada, tinha uma companheira e a gente foi uma festa de reggae. [Ao término], nossa turma nos chamou pra ir em um bar de metal que abriu na cidade na época, acho que faz uns seis anos. O pessoal de lá estava bem vestido a caráter, tipo bem motoqueiros e nós chegamos, vindo de uma festa de reggae e estávamos acompanhados de amigos gays e lésbicas. Quando nós entramos a música foi ficando fraca e as pessoas nos olhando. Perguntaram se íamos ficar ali mesmo, e nós respondemos que sim, e perguntamos se não podia, e eles falaram que não tinha problema só que perguntaram se nós não sabíamos que ali era um bar de metal. Falamos que sabíamos só que estávamos vindo de uma festa de reggae e viemos conhecer porque ficamos sabendo que estava aberto, mas se vocês tiverem alguma restrição nós vamos embora. Eles disseram que pode ficar. Só que ficou um clima chato e o dono do bar estava cercando a mesa receoso com medo de ter alguma manifestação. Mas o clima ficou muito tenso, e ficamos pouco tempo tomamos umas cervejas e fomos embora. Não era agradável estar ali (Entrevista realizada do dia 19 de março de 2018).

Os signos estavam expostos e bem demarcados, cada um ao seu lado. Territorialmente há um bar de metal, com suas roupas predominantemente na cor preta e seu público formado majoritariamente por homens. Por outro, há um grupo de gays e lésbicas vindo de uma festa

¹⁷⁸ Título da faixa da banda de Bordeline Collie, segundo o seu endereço eletrônico disponível em <https://borderlinecollie.bandcamp.com/>, é um duo “low fidelity” com gênero musical descrito como “dark blues” e “improvised doom country” sediada na cidade de Wroclaw na Polônia.

de reggae, onde os signos de distinção são outros e onde se apresenta uma estética com bem mais cores que o metal. Os movimentos relatados por Luana - tais como alguns olhares, a diminuição do volume da música ambiente, e, neste caso, algumas perguntas, com a funcionalidade de agente inibidor, direcionadas ao neófito grupo no bar de metal - falaram implicitamente e explicitamente a rejeição por eles/elas estarem ali. Como o grupo presente encontra-se numa interseccionalidade de exclusão, Luana por exemplo é negra, mulher e lésbica e, ainda não portava os códigos do metal não temos como afirmar qual elemento foi preponderante para compor este cenário de agressão. Porém, é indiscutível, principalmente por terem se direcionado a ela, que o preconceito também tinha uma forte ligação com o gênero.

Já em Mossoró Luana gosta de frequentar outro bar de metal, o Valhalla Rock Bar. Não somente, lógico. "Quando estou querendo paquerar não vou ao Valhalla. [Procuro] um lugar que eu encontre muitas mulheres lésbicas disponíveis e do meu interesse", comenta Luana Paula. Para ela o Valhalla é perfeito para tomar cerveja gelada, tem bons tira-gostos, gosta da música e do atendimento. "O que me incomoda é a insegurança, não tenho ido mais ao Valhalla por causa do risco", Luana continua o relato exemplificando que escapou de ser assaltada duas vezes ao negar dois convites para sair na noite, em uma delas optou em ficar ouvindo MPB e "músicas mais calmas" ao invés do metal valhaliano. Resultado: as amigas que estavam a acompanhá-la antes de ir para o Valhalla, foram abordadas com armas no bar de Toninho e passaram por momentos de tensão. "Isso foi em 2016, mas em 2017 reduzi muito a minha ida lá, comecei a ir cedo e voltar cedo, porque antes eu ia umas 23h30 e ficava até umas 3h. Acho que as vezes que fui lá, foi mais comer e voltar cedo para casa", diz.

Luana disse que gosta da música do Valhalla, mas na verdade a sensação a ser transmitida em seu discurso é outra. O rock não é seu gênero predileto em um bar, nem ao menos é um gênero ao qual ela se dispõe a ouvir em casa nem no carro. Sua formação musical transita fortemente pela MPB e a acompanha desde a infância, hoje ela acresceu em seu repertório algumas bandas "alternativas" contemporâneas. Com um semblante sereno e a fala bem pausada Luana conta-me como a música está presente em sua vida.

Minha casa musicalmente era uma qualidade muito grande, minha mãe sempre escutou muito samba, sabia todas as músicas de Clara Nunes, Agepê, Nelson Gonçalves, Adoniran, Chico Buarque. Essa era a parte da minha mãe, meu pai era mais, Nelson Gonçalves e um pouco do Brega, Leonardo. Lembro que tinha um programa de rádio que se chamava "Parada dos Maiorais" no domingo de manhã. A gente acordava cedo e ele estava ouvindo, então ouvíamos com ele. Lembro muito das músicas que a gente ouvia, tinha muito Chico Buarque, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia. E, por outro lado, tinha o meu irmão que ouvia muito rock

nacional e internacional. Eu absorvia muito isso dele, e ele ouvia Titãs, Legião, Engenheiros, Capital Inicial, Nenhum de Nós. [Também] ouvíamos muitas músicas internacionais, lembro que ganhei um LP de Michael Jackson, e eu gostava muito. Aí comecei a descobrir o que tinha nas letras das músicas e achava a maior besteira e meio que abandonei. Mas antes escutava muito REM (Entrevista realizada do dia 19 de março de 2018).

Da mesma forma em que pesquisou forró na monografia de graduação e no mestrado, mesmo sem ter uma relação afetuosa com o gênero, Luana também frequenta o Valhalla mesmo sem apreciar o gênero Rock/Metal. Como ela afirmou anteriormente, "educou o ouvido para suportar tudo", e esta tática fez com que o metal extremo ou outras sonoridades do Rock, as quais ela não gosta, não a incomode ao frequentar o Valhalla.

Eu sou uma pessoa muito diversa, assim, se eu for ver o que gosto de escutar hoje, estou mais alternativa, estou meio pernambucana demais até. [Curto] aquela banda Eddie, Otto, (...) Baiana System (...), vou para a rádio e fico escutando um monte de coisa nova. Tem gente que eu nem decoro o nome, mas eu vou curtindo o som, vou muito nesta vibe. Mas gosto muito de MPB também, não sou aquela pessoa que estou em um lugar e não aceito que toque tal som, não. Eu sou de boa (Entrevista realizada no dia 19 de março de 2018).

Dada esta configuração, numa despretensiosa vista meteórica, poderíamos chegar a afirmar que uma pessoa com o perfil de Luana Paula não faria do Valhalla um local entre as suas escolhas. Ela tem no currículo situações constrangedoras como a acontecida no bar de metal em Fortaleza, possibilidade de assalto, não tem afinidade nem afeto à sonoridade do local, é mulher, é negra, feminista, ativista e lésbica. Porém, como ocorre também em Caruaru no Metal Beer e no All Black em Garanhuns a pluralidade de perfis identitários não são, a priori, autoexcludentes nos bares de rock nas cidades interioranas, a tal ponto que a própria Luana Paula sentiu um certo estranhamento ao ser recebida de maneira amistosa no Valhalla e chegou a questionar Toninho sobre o perfil do público a frequentar o bar.

Eu cheguei uma vez a conversar com Toninho [proprietário do Valhalla] que eu sentia que aqui em Mossoró tem uma particularidade das tribos se misturarem muito, tipo o pessoal que você ver no Valhalla é o mesmo [que vai ao] show de reggae, isso na grande maioria. [Também] é o mesmo pessoal que você encontra em outras festas, tipo de Pernambuco ou populares. Ele falou que isso era muito comum aqui em Mossoró, diferente de Natal, por exemplo, lá o pessoal é mais fechado, inclusive quando eu chegava a encontrar o pessoal do metal daqui com o de lá dava problema, conflitos, pequenos estranhamentos. Por exemplo, vai ter um ônibus para um festival que vai ter lá em Fortaleza, então o pessoal de Natal querer ir junto com o de Mossoró nessa história do ônibus, então não seria uma coisa muito tranquila, seria algo mais fechado e o pessoal daqui é mais aberto, mais

tranquilo, mais receptível, sabe, recebe todos bem, não tem disputa. Então ele disse que tem esse diferencial aqui (Entrevista realizada no dia 19 de março de 2018).

Além de Luana Paula localizamos também outras mulheres dividindo opiniões similares quanto a receptividade amistosa no Valhalla. Ana Giulia Maria Janelle, 27 anos é uma delas. Conhecedora do Valhalla desde a época em que tinha apenas 16 anos, ela se dirigia ao bar para vender pão para Toninho acompanhada do seu então namorado. Era a matéria prima para Toninho fazer dois tira-gostos. De um lado ele preparava para vender com alho, o famoso petisco pão de alho e, por outro, tinha a base para sanduíches. Mas Giulia somente começou a frequentar a noite dos bares como consumidora há poucos anos. Inicialmente foi com alguns amigos, e depois passou a ter uma maior regularidade ao visitar o bar conjuntamente com a sua namorada e atual companheira Mirla Cisne, 39.

Giulia é uma mulher branca de classe média alta, servidora pública do Banco do Nordeste do Brasil (BNB), sorridente, simpática e que, diferentemente de Luana, não tem na MPB seu gênero musical predileto. Apesar de ter ouvido na infância e adolescência muita MPB, aos poucos se aproximou de outras bandas como Aerosmith, Linkin Park, The Cranberries e da canadense Alanis Morissette, a qual, segundo Giulia, "considero Rock também, apesar que é mais puxado para o pop rock". Estas bandas a levaram a gostar de música "mais pesada", porém com alguns limites, "só não gosto quando parte para o heavy metal que é aquela gritaria", comenta.

De partida temos uma empatia por gêneros e artistas anglófonos por parte de Giulia bem mais afetuosa. Hoje, além do metal, Toninho executa no bar músicas de outros gêneros próximos ao rock. Tem espaço, por exemplo, para blues e hard rock e outras sonoridades mais próximas do gosto musical de Giulia como Janis Joplin. Há também um outro ponto em seu depoimento, a qual destaco logo abaixo, que foi recorrente ao conversarmos com algumas mulheres a frequentar o Valhalla e o All Black In.

A diferença é que no [bar] "27 Saideira" a gente escuta samba, que é a preferência musical minha, mas o ambiente eu preferiria estar com as pessoas que frequentam o Valhalla. Eu queria que as pessoas do Valhalla estivessem no ambiente do samba, que eu prefiro. Mas não tem como a gente fazer isso, enfim. A gente se sente em Mossoró e nos bares e nos shows quando tem forró por exemplo, que é o forró mais antigo que eu gosto, a gente percebe que aquele público "almofadinha", aquele público de direita e aquele público que quer aparecer nas redes. Não estão ali para apreciar música em si ou estilo musical ou o momento e, sim estão ali para aparecer. E no Valhalla é o oposto, ninguém vai lá para aparecer para a sociedade. Vai porque se sente bem, porque escutam o som, e geralmente quando as pessoas

vão por isso as pessoas têm valores diferentes das pessoas que vão para estes ambientes que rolam forró e samba, por exemplo (Entrevista realizada no dia 19 de março de 2018).

Podemos realizar algumas leituras a partir desta fala de Giulia, as quais potencializam a forma de entender como parte dos frequentadores dos bares de metal interiorano processam e configuram estes espaços. Uma delas nos remete ao trabalho de Fabian Holt, "Genre in Popular Music" (2007). Ele visualiza o gênero de uma forma holística sem sacrificar a diversidade. Assim, defende Holt (2017, p. 2)¹⁷⁹, os estudos de música popular podem visualizar o gênero a partir de razões ontológicas, com o objetivo de reivindicar uma razão musical e cultural de ser. Em outras palavras Holt (2007, p. 19) sugere pensarmos o gênero através do conceito "cultura de gênero", pois assim pode-se visualizar dois interessantes movimentos. O primeiro é a identidade global que há nas formações culturais nas quais um gênero é constituído e a outra relaciona-se com gêneros de música popular ao englobar elementos e transcender a música, tais como, valores culturais, rituais, práticas, territórios, tradições e grupos de pessoas. Para o autor a música está embutida em todos estes elementos, assim o conceito de cultura pode nos ajudar a entender a complexidade gerada no compartilhamento das vivências musicais entre muitas pessoas, bem como, enfatizar as dimensões sociais e históricas¹⁸⁰. Desta forma, podemos visualizar as culturas de gênero também dentro de uma ótica midiatizada, através de inúmeros dispositivos os quais ajudam nesta ideia de compartilhamento de identidade global. Devemos também reforçar que, assim como a cultura em geral, as culturas de gênero também são estruturadas em vários níveis territoriais.

Esta percepção de Holt também dialoga, de certa forma, com Frith (1999) e Negus (1999). Os dois autores são bem próximos na concepção de gênero ao dialogar fortemente com o papel da indústria na concepção do gênero, bem como, o papel dos atores envolvidos.

¹⁷⁹ "The concept of genre is taking on a new centrality, as we shall see, and it has precisely this potential to strengthen our common ground without sacrificing diversity. Popular music studies may indeed turn to genre for ontological reasons, to lay claim to a musical and cultural *raison d'être*"

¹⁸⁰ "(...) I adopt the term genre culture as a concept for the overall identity of the cultural formations in which a genre is constituted. It makes sense to view popular music genres as small cultures because they are defined in relation to many of the same aspects as general culture. Genres are identified not only with music, but also with certain cultural values, rituals, practices, territories, traditions, and groups of people. The music is embedded in all these things, and the culture concept can help us grasp the complex whole because of its capacity to represent a large entity of connections and sharing among many people. Culture also stresses the social and historical dimensions that are ignored when categories are defined only in relation to the music itself. Although genre cultures are embedded in general culture, they are concentrated in a smaller domain of social space and do not have a fixed position in the social order".

Frith (1999, p. 77¹⁸¹ e p. 88¹⁸²), por sua vez, ao se referir ao gênero visualiza inicialmente um diálogo silencioso entre os consumidores, os quais já sabem o que querem, e os meios de produção e lojistas. Frith cita exemplos do quanto seria angustiante buscar um CD em uma loja organizado somente por ordem alfabética. Vale ressaltar que a época do lançamento do seu livro, 1999, o CD estava com ampla estabilidade comercial e as prateleiras das lojas eram divididas, na maioria das vezes, por gênero. Por outro lado, a importância da sua ideia de gênero ainda permanece atual, seja nos serviços de música via *streaming*, como por exemplo o Spotify o qual tem em sua página principal divisões por gêneros musicais, seja nas redes compartilhadas de afetos de grupos de pessoas em torno da música. Enfim, a ideia de um "mundo de gênero" é inicialmente construído e depois articulado através de uma complexa interação que envolve músicos, ouvintes e ideólogos mediadores. Já Negus (1999, p. 28)¹⁸³, inspirado em Steve Neale (1980, p. 19)¹⁸⁴, também utiliza o termo "cultura de gênero". Assim, de forma similar a Holt (2017), ele utiliza o vocábulo "cultura" como conceito sociológico, não como formas de codificações textuais, mas como sistemas de orientações, expectativas e convenções a circular entre indústria, texto e sujeito.

Ao observarmos estes apontamentos podemos visualizar a música juntamente a um complexo emaranhado de fatores sociais, geográficos e culturais. Luana Paula sugere uma espécie de bem-estar ao frequentar o Valhalla ao visualizar um público bem diverso do encontrado, por exemplo, no bar em Fortaleza. Algo similar foi apontado por Ana Giulia a qual credita às pessoas presentes no bar como sendo um dos principais pontos a fazê-la sentir a vontade. Ou seja, temos assim a sociabilização como um forte fator a impulsionar a frequentar estes bares.

Conversamos também com Bruna Silva Rodrigues de 24 anos sobre o Valhalla. Ex-aluna do Curso de Comunicação Social a paulistana da cidade de Guarulhos Bruna, foi morar no Rio Grande do Norte em decorrência, entre outras, das atividades profissionais do pai que

¹⁸¹ "It's as if a silent conversation is going on between the consumer, who knows roughly what she wants, and the shopkeeper, who is laboriously working out the pattern of shifting demands. What's certain is that I, like most other consumers, would feel quite lost to go to the store one day and find the labels gone-just a floor of CDs, arranged alphabetically. This happens sometimes, of course, in the bargain-bin special offer sales, and while I approve in principle of the resulting serendipity, I mutter to myself all the time that it would have been much easier if somebody had sorted out these cut-outs before dropping them in a heap".

¹⁸² "A new "genre world:" that is to say, is first constructed and then articulated through a complex interplay of musicians, listeners, and mediating ideologues, and this process is much more confused than the marketing process that follows, as the wider industry begins to make sense of the new sounds and markets and to exploit both genre worlds and genre discourses in the orderly routines of mass marketing."

¹⁸³ "In using the term 'genre culture' I am drawing on Steve Neale's use of genre as a sociological rather than formal concept, 'not...as forms of textual codifications, but as systems of orientations, expectations and conventions that circulate between industry, text and subject' (Neale, 1980, p 19)"

¹⁸⁴ NEALE, S. *Genre*. London: British Film Institute, 1980.

foi alocado na cidade Alto do Rodrigues/RN, distante 90 km de Mossoró. Desta forma, morando sozinha e vizinha ao Valhalla, teve épocas em que ela se deslocava ao bar no mínimo quatro vezes por semana. "Eu achava bom porque a cerveja era barata e por causa da galera que andava lá, sabe, porque era todo mundo conhecido", comenta Bruna com sua fala rápida, cabelos coloridos e inúmeras tatuagens em sua pele clara. Aproveito o ensejo e a questiono sobre a sua orientação sexual, imediatamente me diz que não gosta de se autodefinir, em outras palavras ela confunde-se um pouco na tentativa de explicação, e por fim, descomplica-se ao responder: "Tem vezes que eu estou hétero, tem vezes que eu estou lésbica, tem vezes que eu sou bi, agora por exemplo eu não sei o que eu estou [risos], é meio complicado, mas para definir seria bi-sexual, mas nossa eu acho tão taxativo, você não acha, né?". Na nossa conversa também a perguntei qual o motivo de gostar do Valhalla. "Eu achava massa também o fato de ser bem assim butecão mesmo, sabe, aquela coisa suja, porque eu me sentia bem a vontade, não tinha tanta besteira (...) curto as coisas da forma mais natural possível, eu gosto de ver quando algo é real de verdade, e a gente ver que isso existe no valhalla, as coisas não são mascaradas¹⁸⁵".

A priori os afetos cultivados por Bruna Rodrigues no espaço são bem delineados. Ela gosta e se identifica com o público que frequenta o Valhalla, se sente atraída pelo preço da cerveja e dos petiscos. Ela também utilizava do privilégio em residir nas proximidades e aumentar consideravelmente sua frequencia ao bar, algo que a diferencia das demais frequentadoras. Pois, a mobilidade urbana, atrelada à falta de segurança pública atinge diretamente a dinâmica do bar. A alteração da quantidade do público frequentador do Valhalla varia também de acordo com algumas políticas públicas. Desde da implementação da Lei 11705 de 2008, conhecida como a Lei Seca; greves nas universidades do Estado e/ou na Federal Rural; A estabilização, após a regulamentação do serviço de mototáxis em Mossoró/RN e, recentemente a entrada do serviço de transporte via aplicativo de celular Uber efetivada no dia 1º de agosto de 2017¹⁸⁶. Todos atuam na cadeia econômica do entretenimento fazendo circular mais pessoas e, consequentemente, mais dinheiro ou influenciando na diminuição de circulação do público.

¹⁸⁵ Entrevista realizada via Whatsapp no dia 4 de abril de 2018. Neste período Bruna Rodrigues não residia mais em Mossoró. Atualmente mora no Estado de MG.

¹⁸⁶ Dados coletados na matéria disponibilizada no link «<http://mossorohoje.com.br/noticias/18411/uber-comeca-a-operar-em-mossoro-e-engloba-mais-7-cidades-da-regiao>», último acesso em 24 de novembro de 2018.

Figura 23 - Fachada do Valhalla Rock Bar



Figura 24 - Registro do Valhalla Rock Bar em funcionamento



Figura 25 - Parte (ex) interna do Valhalla Rock Bar



Fonte das fotos da página: Acervo do autor

Porém há um único ponto convergente na conversa com nossas intelocutoras: segurança pública. Tanto Luana Paula quanto Ana Giulia, bem como, sua companheira, Mirla Cisne e Bruna Rodrigues comentaram seus respectivos distanciamentos do Valhalla em 2017/2018 devido a alguns assaltos surgidos no bar principalmente no ano de 2016. Para ser mais preciso, foram duas ações a mão armada envolvendo todos os clientes presentes e o próprio Toninho. Em 2017 não houve assaltos, mesmo assim, o bar sentiu muito devido as repercussões negativas e a onda de violência como fator de imobilidade social. No dia 30 de dezembro de 2017 Toninho comemorou em sua página no Facebook a ausência de momentos tensos no ano, como podemos visualizar logo abaixo. Inclusive o projeto para 2018/2019, apontada por Toninho durante nossa conversa, é de transferir o Valhalla da rua, onde se encontra hoje praticamente todas as cadeiras e mesas do bar para o primeiro andar.

Figura 26 - Cópia da mensagem de 30 de dezembro de 2017 de Toninho



Fonte: Página de Toninho Valhalla no Facebook

Ao relatar estes casos de mulheres ao frequentar o bar de rock/metal parece-me que é evocada uma sensação de união, como se a aceitabilidade do outro fosse o denominador comum para a composição dos atores a frequentar e movimentar a cena local. Porém vale ressaltar que algumas mulheres se impõem e outras negam-se a se relacionar com os atores

neste cenário. Existe uma nova geração a contestar esse lugar¹⁸⁷.

Casos como a de Luana Paula, que nunca foi rechaçada no bar em Mossoró ou de Ana Giulia, Mirla Cisne e Bruna Rodrigues em que se sentem bem ao dividir o mesmo espaço com o público frequentador do Valhalla nos remete ao entendimento abordado anteriormente por Toninho Valhalla onde os "extremos" sentam e conversam no bar, como também nos lembra a "cultura de gênero" (FRITH, 1999; NEGUS, 1999; HOLT, 2007) ao ampliar a ideia de gênero musical para outros elementos sociológicos. Tanto o All Black In em Garanhuns quanto o Metal Beer em Caruaru, pelo que pudemos constatar visualmente e através de entrevistas com funcionários, tem aparentemente um público dividido em aproximadamente 50% entre os dois gêneros. Já em Mossoró a incidência do público feminino é ligeiramente menor, mesmo assim não deixa de ser bastante significativa. Assim sendo, vale ressaltar que a presença das mulheres em todos estes bares é de fundamental importância em inúmeros aspectos, seja do ponto de vista da manutenção econômica como também para criticar estes mesmos espaços de dentro.

Mesmo ciente que estamos abordando bares com históricos e com posturas sexistas e/ou machistas todas as mulheres entrevistadas levantaram outro ponto em comum e foram unânimes em afirmar que frequentam os bares de metal, algumas delas mesmo sem gostar do gênero, pelo "simples" fato de não ser assediada nestes locais. Esta realidade foi relatada tanto em Caruaru, Garanhuns ou em Mossoró. Ana Giulia, por exemplo, chegou a descrever o espaço perfeito para ela: "Gostaria que o público do Valhalla estivesse no bar de samba 27 Saideira, que é o gênero musical que mais gosto. E que o público do 27 Saideira estivesse no Valhalla". Atualmente ela vai a alguns festivais de metal com a companheira com o intuito de se divertir e ter a liberdade em estar em um local sem ser importunada com assédios e/ou olhares reprovadores.

Podemos constatar assim que o simples desejo em ir a um bar noturno sozinha ou com sua companheira é motivo de tensão e, em algumas situações, é uma extrema aventura quando nos referimos a liberdade de ir e vir sem ser importunada. A ausência de assédios nas mesas destes bares, que deveria ser a regra social nos bares noturnos e, em outros espaços logicamente, é o principal motivo alegado para exercer a liberdade encontrada por estas mulheres, acompanhadas ou não, em ir simplesmente tomar uma cerveja sem ser importunada.

Vale salientar também que algumas de nossas interlocutoras tem ciência, e isto ficou claro em seus discursos, da presença dos atos preconceituosos de gênero gravitando nestes

¹⁸⁷ Vamos abordar a postura destas mulheres no tópico 3.5 "But girls they wanna have fun/Oh girls just wanna have".

mesmos bares. Luana Paula descreve abaixo um destes dias em que ela foi com a sua companheira ao Valhalla.

Foi uma coisa de momento, tipo, vamos [lá] no bar do rock tomar uma cerveja. Aí fomos só eu e ela. Nós cumprimentamos o pessoal, fomos para uma mesa longe do som. Nesse dia tinha um homem na mesa ao lado com umas conversas meio machista, mas ok, a gente “vê” muito comentários desse tipo. [Você também] Tem outras percepções quando você vai sozinho, [pois] fica mapeando [o público]. O pessoal que é mesmo do metal chega com suas companheiras sentam na mesa e passa a noite toda falando e as mulheres só observando, muitas mulheres ficam assim, elas são meio que um acessório que acompanha, ficam só ouvindo as histórias, comem, bebem e levantam para irem embora (Entrevista realizada no dia 19 de março de 2018).

Localizamos assim uma aparente contradição. Ir a um bar de metal, mesmo sem ter tantos elementos afetuosos e ainda ciente de que há comportamentos machistas e sexistas não se configuram suficientemente impeditivo para que estas mesmas mulheres exerçam a sua liberdade, ou seja, frequentar o espaço, poder ir e vir e não serem invadidas verbalmente nem fisicamente. Algo que hipoteticamente ventilamos para entender parte desta situação, depois de ouvir as nossas interlocutoras, transita em torno da “cultura do gênero” e o ethos dos frequentadores. Assim sendo, mesmo havendo situações e comportamentos que denunciam o tratamento diferenciado e desrespeitoso entre os gêneros, há um protocolo subjetivo de comportamento masculino no qual não há aprovação coletiva para posturas assediosas perante a mulher. O principal motivo de exibicionismo para muitos homens/ frequentadores é demonstrar, e algumas vezes competir, sobre o repertório musical e pormenores envolvendo biografias de músicos e bandas. A atuação explicitamente opressiva com a mulher, nestes bares pesquisados, não é tutelada pelos demais.

Uma outra interlocutora apresenta uma diferente perspectiva para tal movimento. Amanda Freitas, 29 anos, é uma mulher branca, servidora pública e lésbica. Para ela existe uma espécie de solidariedade subjetiva compartilhada entre as categorias minorizadas, nas quais ela se inclui, enquanto mulher e lésbica e, inclui também alguns frequentadores do bar por muitos não se enquadrarem na dita norma social.

O Valhalla é um lugar estereotipado, mas livre de estereótipos. Todo mundo acha que por ser um bar de rock, só roqueiros podem frequentar até a primeira visita. Aí é fácil perceber que você pode ficar à vontade naquele lugar, que as pessoas não ficam te observando como em outros lugares. Isso não quer dizer que cada pessoa ali não tenha suas opiniões formadas sobre feminismo, machismo, homossexualidade, mas que aquele não é o lugar

apropriado para julgamentos. Acredito que as pessoas que frequentam um bar de rock, como o Valhalla, já foram estereotipadas de alguma maneira e, por isso, evitam fazer o mesmo com os outros (Entrevista realizada pela Internet em 19 de maio de 2017).

Em sua fala há dois destaques importantes a se mencionar. O primeiro refere-se ao, já citado pelas outras interlocutoras, o se sentir à vontade e sem o mal-estar dos olhares opressores de outrem. Algo aparentemente tão banal, mas ao mesmo tempo tão revelador da composição patriarcal da nossa sociedade, pois se no Valhalla há esta sensação de liberdade o mesmo não se aplica, na visão delas, a outros locais e/ou eventos. O segundo destaque, porém, vai em uma outra direção. Para Amanda Freitas é a solidariedade e alteridade o vetor do respeito mútuo a levá-la a um estado de conforto em um bar de metal.

Em nossas observações esta suposta solidariedade em relação a julgamentos alheios pode ser vista e legitimada ao mantermos um certo distanciamento ou relevando determinadas posturas, como por exemplo a executada por Luana Paula ao presenciar e ouvir ações preconceituosas nas quais buscam invisibilizar a mulher. Mas se nos aproximarmos de alguns atores que circulam no entorno do Valhalla e da cena metal da cidade localizamos em algumas falas, postagens e entrevistas posicionamentos machistas, homofóbicos e sexistas. São falas agressivas e invasivas, porém, acionadas de vez em quando como “recreativas”. Utilizamos aqui o adjetivo “recreativo” no sentido utilizado por Adilson José Moreira¹⁸⁸. O autor conceitua este termo ao detalhar como opera especificamente o racismo brasileiro, o qual tenta camuflar seus ataques de ódio racial sob a cortina do humor. Com formação na área de Direito Constitucional, Moreira chama a atenção para alguns ataques de ódio nos quais a justiça busca abrandar penas de “crime racial” para uma “injúria racial” alegando que houve uma “brincadeira” por parte do agressor. Por esta mesma perspectiva, visualizamos uma lógica bastante similar nos círculos dos frequentadores do Valhalla onde buscam exercer o desprezo aos homoafetivos com “piadas”, ou em outras palavras, violência e agressões gratuitas entre eles evocando-as numa tentativa de diminuir o outro. Também há aquela iniciativa em que o agressor busca se sobressair como uma espécie de “ativo” numa relação evocando o falo e até mesmo que “a” ou “b” estão de caso com alguma pessoa (e, sempre postam alguma foto, normalmente em tom jocoso, de gays fazendo poses provocativas).

Porém, quando abordamos as agressões tendo o gênero como ponto de partida entre os frequentadores do Valhalla o *modus operandi* é bem mais informal e sub-reptício. Existe o preconceito “recreativo” como, por exemplo, Paulo Mafaldo um antigo *headbanger* da cidade,

¹⁸⁸ MOREIRA, A. J.. *O que é racismo recreativo?*. 1. ed. Belo Horizonte: Letramento, 2018

de vez em quando posta em sua página no Facebook quando quer ir ao Valhalla: “Dona Fátima (a senhora responsável pelos petiscos) se “apronte”, porque hoje vou “usá-la”. Numa clara referência ao personagem Jesuíno da novela Gabriela interpretado por José Wilker onde utilizava da frase “deite que vou lhe usar” quando queria ter relações com sua mulher. A frase virou bordão, viralizou e foi apropriada por diversas formas no país, como “fígado, prepare-se que hoje vou lhe usar”. Porém, Paulo Mafaldo utiliza a frase, criada pelo autor da novela Walcyr Carrasco¹⁸⁹, voltado para uma senhora. Uma nítida agressão recreativa camuflada de “humor”.

4.5 “*But girls they wanna have fun/Oh girls just wanna have*¹⁹⁰”

Como a nossa proposta de investigação é ouvir os atores surgidos durante o percurso da pesquisa, buscamos assim, numa visão holística ouvir daqueles/las, mesmo quem não aprecia o espaço, suas impressões da cena local. Assim, buscando melhor compreender a dinâmica dos atores do Valhalla foi nos comentado em algumas entrevistas uma certa resistência, por parte de alguns *headbangers* a um determinado grupo de mulheres da cidade. Em um áudio enviado-nos informalmente, via WhatsApp, para descrever o incômodo causado por algumas mulheres da cena foi utilizado por um dos nomes organizadores de eventos da cidade o pejorativo adjetivo “feminazi” ao se referir a elas. Um pejorativo neologismo surgido a partir das palavras feminino e nazista para descrever a forma de pensamento e atuação das feministas como sendo supostamente imposto aos demais.

Para melhor descrever algumas ações de exclusão da mulher na cena local procuramos ouvir mais três musicistas bem atuantes na cena mossoroense. Sendo assim, conversamos com Grazy, Vitória e Aline onde elas nos detalharam situações de bastidores das bandas e de comportamento sexista e machista no Valhalla.

Iniciamos este tópico com Graziele Campos de Mesquisa. Cantora e líder da banda de metal melódico mossoroense “Lasting Maze¹⁹¹”, Grazy, como é mais conhecida, é uma mulher branca, nascida em Mossoró, porém passou parte da infância em uma pequena vila

¹⁸⁹ A frase foi tirada do livro “Entre a luxúria e o pudor — História do sexo no Brasil”, de Paulo Sérgio do Carmo. “Nos anos 20 era uma frase usada normalmente. Só revivi o termo”, explica o autor. Fonte: <http://blogs.odiario.com/tvtudo/2012/09/24/deite-que-vou-lhe-usar-bordao-de-coronel-jesuino-de-gabriela-e-sucesso-na-web/>, último acesso em 27 de novembro de 2018.

¹⁹⁰ Trecho da música “Girls just want to have fun” interpretado por Cyndi Lauper no álbum She’s So Unusual lançado em 1983.

¹⁹¹ Mais informações sobre a banda, alguns clipes e apresentações ao vivo podem ser acessadas no canal no Youtube <www.youtube.com/channel/UCJ8yHppp5PuuZjVMJAdNjNw>, último acesso em 30 de novembro de 2018. No endereço do Soundcloud há disponível algumas músicas da banda, <<https://soundcloud.com/lasting-maze>>, último acesso em 30 de novembro de 2018.

chamada Rio Grande do Sul nas proximidades da cidade de Serra do Mel distante 40 km de Mossoró. Entre idas e vindas, Grazy se mudou durante a infância para uma outra cidade potiguar, Antônio Martins, porém logo em seguida retornou para a vila Brasília na mesma região da anterior, “lá são 24 vilas e cada uma representa um estado do Brasil”, diz Grazy. Complementa: “(...) foi o local onde eu passei a minha infância. Uma comunidade pequena, bem em interiorana, nada desenvolvido, só tínhamos dois canais de TV, o SBT e a Globo. E isto na década de 90!”¹⁹²

Filha de comerciantes que tiveram uma certa estabilidade financeira, Grazy foi estudar em Mossoró logo cedo e assim conseguiu ter acesso a outros bens culturais que, até aquele momento, não eram acessíveis em Serra do Mel. Pergunto sobre a sua formação musical durante a infância:

Como era a minha infância no quesito musical lá? Eu odiava na verdade. Porque só tinha forró. E esse tipo de música não fazia parte de mim. Eu convivia com aquilo o tempo todo e era algo que eu não gostava. Em 2005 vim morar em Mossoró para estudar, como era próximo [de Serra do Mel] eram apenas 30 minutos de distância, ia e voltava todos os dias para a Serra do mel e, automaticamente já teve um impacto muito grande no quesito educacional, sofri *bullying* por ser do “interior”. Era *bullying* porque era gordinha, porque era do interior porque tinha um sotaque diferente, enfim. Com essa vinda para cá eu tive acesso a outras músicas. Teve o pop, algumas bandas de Rock mas não eram de rock pesado. Era um acesso diferente do que eu tinha lá (Entrevista realizada em março/2018).

A partir da perspectiva de Grazy vir estudar em Mossoró foi algo como se deparar com um novo mundo, com um local mais conectado e, de alguma forma, “cosmopolita”. Porém, por outro lado, curiosamente Mossoró é tão interiorana quanto Serra do Mel, mas mesmo assim, era como se estivéssemos falando de lugares bem mais distantes. De certa forma este distanciamento torna-se evidente, não de forma geográfica, mas de acessos a bens materiais e imateriais, bem como, a importância por ela sentir uma certa abertura em Mossoró, uma cidade considerada polo universitário, com milhares de estudantes de diferentes localidades convivendo simultaneamente, de diferentes cursos resultando assim em uma porosidade nas discussões pedagógicas e comunicacionais. Este caso ilustra bem o distanciamento de estrutura, educação e meios de comunicação ainda hoje detectável em boa parte das cidades interioranas nordestinas.

¹⁹² As falas aqui expostas de Graziele Mesquista foram extraídas da nossa conversa realizada no dia 24 de março de 2018 nas dependências da UFERSA.

Grazy começou a se envolver com música, principalmente com o rock para dar vazão a questões existenciais frutos da consequência da separação de seus pais em 2011. Nesta época Grazy já havia fixado residência em Mossoró e tinha o apoio da irmã, concursada do Instituto Federal do RN. Assim, após escutar algumas músicas de Evanescence e, ao mesmo tempo, ficar tocada em se reconhecer de forma tão intensa nas letras da banda de rock americana ela decidiu ter sua própria banda, mas o caminho para a sua realização ainda estava um pouco distante. De qualquer forma, este foi um dos momentos chave para o embrião da futura banda Lasting Maze, como também, para que Grazy pudesse encontrar uma forma de se expressar e, “quem sabe um dia, outras pessoas pudessem sentir a mesma coisa que eu estava sentindo quando escutava àquelas músicas [de Evanescence]”, complementa.

O percurso para a consolidação do seu desejo iniciou-se de forma prática em 2012. Graças a possibilidade de acessar o YouTube, Grazy começou a estudar autodidaticamente canto. Em 2013 entrou no coral da Escola de Artes da cidade, e continuou a estudar teoria musical na Internet e em 2014, juntamente a outra musicista Aline Moraes montou a Lasting Maze que “foi tomando este espaço, esse vazio enorme que eu tinha. [Assim] Conseguí, finalmente montar a banda com bastante luta somente em 2014”

Eu não frequentava muito os ambientes da cidade. Tive um amigo que foi muito especial para mim que foi o Santiago, [foi ele] que me apresentou o Valhalla. Ele me apresentou a cena geral. E eu comentei: Poxa cara tem todo esse movimento aqui na cidade? Ele foi a pessoa que fez essa conexão. Foi neste momento que vi que era possível montar uma banda. Já tinha visto aqui em Mossoró uma Banda *cover* Evanescence. Eu pensei que queria aquilo também para mim e fui atrás. Aí em 2014 formamos a banda e fui aprendendo melhor, fui aprimorando a técnica vocal com conhecimento de teoria musical. Só como a gente é muito aprendiz, a gente sofre bastante críticas, tanto por ser mulher, tanto por não ser o bom suficiente. Por ter pouco conhecimento. Mas para mim, só pelo motivo de estar me expressando já era muito gratificante. Sofri muito preconceito no início, porque de fato era a única menina em 2014 que estava fazendo rock [na cidade]. (Entrevista realizada em março/2018).

Ao escutar Grazy comentar sobre parte da sua trajetória podemos destacar dois momentos em sua fala diretamente conectada com a nossa noção de “Sistema de Articulação Local”, a qual aplicamos com a intenção de melhor investigar a cena musical da cidade e não isolar o fenômeno em si. O primeiro ponto a destacar é a territorialidade do Valhalla e a sua existência como vetor de parte da produção musical da cidade, a qual, por si só, potencializa o espaço de sociabilidade e ainda auxilia na ampliação da rede de contatos. Também é na territorialidade em que os protocolos subjetivos são postos em prática a partir de regras

internamente concebidas, como por exemplo ocorreu após uma apresentação da banda de Grazy em que ela cantou uma música da Rainbow e depois vou ao Valhalla. “Toninho chegou para a gente elogiando porque nós fizemos a *cover* desta música, e ele nos disse que iria colocar uma música em homenagem a mim e ele pôs para tocar “Carry on Wayward Son”, disse orgulhosa. Ou seja, Toninho atua em seu território enquanto um mediador e, ao mesmo tempo, busca agir em prol do outro, principalmente se este outro atuar em prol do metal. Essa sua função de mediador acabar por permitir que seu papel de defensor e/ou agenciador de gostos da comunidade do metal seja acionado.

Também foi assim em que detectamos, por exemplo, o percurso de Grazy apresentada ao Valhalla pelo seu amigo Santiago, o que por consequência a levou a tomar a decisão em participar de forma mais atuante da cena local.

O outro ponto refere-se ao acesso de Grazy ao shows da banda cover de Evanescence, então liderado pela vocalista Bruna, atualmente a cantora está em outro projeto com a banda cover Avenger¹⁹³.

Sem investimentos públicos voltados para outros gêneros musicais exceto o Forró, que é protagonista das festividades juninas organizada pela prefeitura local, o Rock e o Brega por exemplo, não gozam do mesmo privilégio e espaço. Este projeto na Estação das Artes foi um breve suspiro posto em prática no incompleto governo da então prefeita Cláudia Regina, a qual foi deposta do cargo¹⁹⁴ em seu segundo ano de mandato. De qualquer forma, não podemos deixar de mencionar esta iniciativa como propulsora do surgimento da Lasting Maze, na qual a cantora Grazy assistiu, gostou e se viu representada durante a apresentação da banda cover de Evanescence na “Estação do Rock”. “(...) Enquanto mulher eu não sei como as pessoas me veem, pelo menos, na cena. Mas eu me vejo como alguém que tenta mostrar representatividade da mulher”, diz Grazy. Sob esta perspectiva destacamos abaixo o seu

¹⁹³ Esta apresentação foi integrante do projeto do governo da então prefeita Cláudia Regina, no ano de 2013, no qual aos fins de semana havia apresentações de bandas na Estação das Artes, antiga estação de trem da cidade transformada em um espaço público de eventos privados e governamentais. O projeto consistia em apresentar nos fins de semana algumas bandas de um gênero musical específico na Estação das Artes. Em entrevista com o professor Esdra Marchezan [A consulta ao professor Esdra Marchezan, então assessor foi via email entre os dias 30 de novembro de 2018 e 07 de dezembro de 2018], então assessor de imprensa de Cláudia Regina, foi-nos informado que o projeto “Estação Cultural” não constava no plano de governo inicialmente, sendo idealizado e posto em prática depois. Desta forma, havia em um dia com nomes do brega da cidade e região e o evento pontual ganhava, desta forma, o nome de “Estação do Brega”. Em outro fim de semana havia, por exemplo, a “Estação do Rock” e assim sucessivamente. Porém, devido ao bom público e a boa aceitabilidade a “Estação do Rock” teve várias edições durante o projeto de política pública cultural.

¹⁹⁴ A prefeita Cláudia Regina foi deposta do cargo em decorrência de acusações de abuso de poder político e econômico, compra de votos e conduta vedada a agente público. Uma das inúmeras notícias a relatar as cassações da então prefeita Cláudia Regina pode ser conferida no link: «<http://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/2013/12/apos-10-cassacoes-prefeita-eleita-de-cidade-do-rn-sera-afastada-do-cargo.html>», último acesso em 30 de novembro de 2018.

comentário sobre parte do comportamento masculino durante suas apresentações. Detalhe: ela também chamou a atenção para o produtor cultural Marcondes Paula, o qual, segundo ela, organiza festivais na cidade somente de metal extremo, “é uma vertente muito única daquilo que ele gosta”, assim ela chama a atenção para a não inclusão de bandas, como a dela por exemplo na escalação em eventos locais, bem como, bandas com mulheres a sua frente. “(...) a única banda que veio para cá que tinha uma mulher na linha de frente foi a Torture Squad, que tinha uma mulher no vocal”, diz Grazy.

A gente sempre vai falar que a gente vive uma diferença muito grande nas apresentações. Por exemplo, estamos tocando uma música super empolgada e os caras ficam assim [ela cruza os braços] só olhando, tipo, só encarando e tentando observar: “Será que ela vai errar? ” “Será que ela vai desafinar? ” Já quando é os caras já é diferente! Eles já estão batendo cabeça e curtindo tudo aquilo. Eu fico pensando será que eu sou tão ruim que eu não consigo fazer uma pessoa pagnar¹⁹⁵. Fico gritando me esforçando. A sensação que eu tenho é que parece que é mais fácil para eles. É como se fosse para animar uma noite, fosse mais fácil para os homens do que para as meninas, mesmo dando sangue em cima do palco. Sei que isso pode variar a partir do estilo que a pessoa curti. Pode variar conforme o dia que a pessoa está. Às vezes o público de fato não está animado. Mas será que todas as vezes o nosso público não estar animado? (Entrevista realizada em março de 2018).

Embora a própria Grazy visualize uma indiferença por parte do público masculino em suas apresentações, ela não localiza, a priori, comportamento similar nas mesas do Valhalla, que por sua vez são ocupadas por boa parte do público presente em seus shows. A impressão que ela tem do território valhaliano é de um grupo de amigos bebendo e se divertindo ao som de metal. “O Valhalla é conhecido na cidade como o local dos *headbangers* e a gente sabe que vai ter uma música boa. (...) é um lugar especial, (...) porque junta a galera”, diz. A única ponderação de Grazy ao bar de metal de Mossoró, é mais uma vez, o elemento segurança e por conta disso tomou a decisão de não retornar mais ao bar. Porém, ela “adoraria ir com mais frequência, porque é o local em que me sinto em casa, por ter aquela galera que curte metal e também por curtir o estilo de música que eu gosto. Acho que basicamente este é o problema [a segurança].

Os códigos de exclusão de gênero nas mesas do Valhalla não são tão explícitos como os ocorridos no relato da apresentação da Lasting Maze a partir de Grazy ou de Luana Paula em Fortaleza. Pelo contrário, quase todas as interlocutoras não relataram assédio, opressão,

¹⁹⁵ “Pagnar” é um verbo informal derivada da expressão “roda de pôgo”, uma dança realizada comumente em shows de rock em que os presentes andam em círculo e a velocidade varia de acordo com o ritmo do som, principalmente da bateria. Uma vez na roda de pôgo socos, chutes e empurrões são permitidos e integram o rito de sociabilização e de catarse coletiva.

repressão ou nenhum cartão de “boas vindas” expresso *persona no grata* ao se dirigir ao Valhalla. Neste caso não há hierarquias de gêneros, mas há pelo menos uma tentativa de convivência razoável quando se encontra no mundo do metal. É um dos códigos vigentes entre os *headbangers*, se você está ali pela música consequentemente estou contigo. Busca-se uma unidade na diversidade de opinião e de posicionamento político, quando o ponto pacífico entre os diferentes seja a música. No grupo Metal Mossoró¹⁹⁶, por exemplo, houve uma discussão entre dois membros amigos há mais de 20 anos onde um deles começa a dizer que o outro bloqueou-o no “face por babaquice”. Ele continua “Em contrapartida lhe bloquei no zap. E também não faço questão de ter vc no instagram, mas vida que segue vc é um idiota, mas é irmão do metal”. Apesar de tudo, é um “irmão do metal”. Depois, de forma privada conversei com este “*headbanger*” sobre estas trocas de mensagem, ao que ele me respondeu: “normal. Aprendemos a lidar com os defeitos dos amigos”. Enfim, temos a sensação de que há um esforço para a criação de uma atmosfera em que ao mesmo tempo tenta unir e agregar. Mas que apesar do esforço não há como camuflar as diferenças e as tensões ali geradas. Ao observarmos alguns detalhes comportamentais, localizamos alguns paradoxos que não se limitam a binariedade e onde se mantém, ao mesmo tempo, diversas camadas e complexidades. Ao conversarmos com Maria Vitória Bessa de Lima, 21 anos tivemos acesso a outras perspectivas.

Vitória, como é conhecida no meio musical da cidade, se autoidentifica feminista, negra e lésbica. Vem de classe média alta e em casa encontra dificuldades por considerar seus pais “conservadores”, bem como, a tensão gerada a partir da sua orientação sexual recentemente aberta à família. Até os 16 anos nunca tinha ido a um bar. Após isso, começou a frequentar o Select Nouveau¹⁹⁷ e algumas festas, como por exemplo, os eventos com a presença da banda “Desventura”, cover dos Los Hermanos. Assim, seu gosto musical foi sendo construído, a partir das influências caseiras, o pai escutava Janis Joplin, como também, a partir da sua redescoberta sexual. “Querendo ou não [quando] você se redescobre sexualmente, você acaba entrando em um grupo que pode estar ligado a uma outra cultura. [Por conta disso] eu fiz amizades que curtiam vários tipos de músicas que eu não curtia, fiz amizade totalmente aleatória de gostos musicais aleatórios”, diz Vitória complementando que outros gêneros musicais passaram a fazer parte da sua rotina como o “Pop farofa”, Rock, Blues, Metal, Death Metal, Black Metal, Funk Carioca, Funk norte-americano. “Sempre me vi

¹⁹⁶ Informações coletadas no dia 13 de março de 2019.

¹⁹⁷ Localizado no bairro Nova Betânia, de alto poder aquisitivo em Mossoró, o Select Nouveau caracteriza-se por apresentar várias bandas covers do pop rock nacional e mundial, bem como festas de forró e de sertanejo.

muito eclética no meio musical, mas enquanto banda eu sempre toquei mais em bandas com um som pesado, então eu sempre procurei levar mais deste meu eclético para as bandas que eu toco”, conclui. Abaixo transcrevemos um generoso trecho da nossa conversa com Vitória. Nele destacam alguns movimentos da cena na cidade, bem como, sua postura política enquanto feminista no underground.

Sou uma mulher feminista, negra que está na cena underground. Então eu não tive muitos problemas, por exemplo, Rafaum sempre me apoiou, eu devo muito a ele, sempre foi uma pessoa que esteve a frente. Devo muito as mulheres daqui também porque elas me dão forças para continuar, Aline, Dulce. Toda vez eu falo de Dulce e ninguém sabe quem é ela, só que ela já fez muitos rocks aqui em Mossoró, principalmente rock beneficente, eu não entendo isso, mas sempre sai coisas beneficente, por exemplo, teve o rock beneficente, o rock motiva, os Mossoró undergrounds, que foram feitos por elas, então assim, são mulheres incríveis aqui da cidade que eu acho que merecem muito reconhecimento. Apesar de eu nunca ter visto Dulce atuante muito em banda aqui da cidade, pelo menos ela se envolveu em muitos eventos daqui, e Aline ela abriu um estúdio, tem um local onde as pessoas alugam para ensaiar. Então são pessoas que movimentam a cena daqui e que realmente merecem destaque, Rafaum, Aline, Dulce, tem outras pessoas, mas eu não conheço bem, por exemplo Marcondes, ele é tipo uma entidade na minha cabeça nunca o vi. Só que eu acho que é muito segregativo, ele faz evento de black metal no Carcará. E enquanto mulher na cena, eu tento atuar também quanto feminista, porque é uma escolha política e social que eu tomei, que eu defendo esse posicionamento e pretendo defender tanto na música quanto nos espaços que eu for, por exemplo para ir ao Valhalla eu não preciso estar acompanhada por homem, para frequentar esses espaços. Infelizmente eu só fui uma vez ao Valhalla, e eu estava acompanhada da minha namorada e de uma amiga, eu me sentir muito bem recebida, e tem as mulheres de lá que são chamadas de Valquírias, eu fui bem recebida tanto pelo dono quanto pelas Valquírias, que eu não queria chamá-las de Valquírias porque elas têm nomes, e são pessoas, seres que compõe lá tanto quanto o dono. (Entrevista realizada em março de 2018).

Figura 27 - Select Nouveau



Fonte: <https://pt.foursquare.com/v/s%C3%A9lect-nouveau/4b7f2ba2f964a520331c30e3/photos>

Nesse interessante trecho, Vitória elenca alguns pontos das peculiaridades da cena de rock de Mossoró. Ela aborda desde curiosidade de bastidores e dos produtores de shows na cidade, bem como, fala do protagonismo feminino, até então um elemento que não tinha vindo à tona através das vozes dos nossos interlocutores. Por último comenta sua experiência sobre o Valhalla. Gostaríamos, nesta sequência, de pontuar a fala de Vitória.

Primeiramente sobre os produtores de shows na cidade. Mais uma vez, o produtor Marcondes é citado, porém não de forma lisonjeira. É considerado, através das suas escalações de bandas nos diversos festivais realizados na cidade, como uma pessoa segregativa e interessado em compor um *lineup* do gosto pessoal, ou seja, em sua maioria, quando não somente de metal extremo. Por outro lado, temos Rafaum, já citado neste trabalho, um produtor, segundo as nossas interlocutoras, com o poder de agregar e somar para a cultura musical da cidade. O primeiro é considerado da “velha guarda” da cena da cidade, trabalha no underground da cidade há mais de 20 anos e o segundo, como já abordamos, foi morar em Mossoró para montar um bar com espaço para shows, todos fecharam e hoje vive exclusivamente do estúdio montado em sua casa e de alguns shows das suas bandas.

Os eventos de Rock beneficente apontados por Vitória são responsáveis por conseguir unir um bom público e, tem a capacidade de montar uma programação de bandas de estilos distintos do rock. Sendo assim, bandas da linha de metal melódico como a Lasting Maze ou a Madgrinder onde Vitória toca, são escaladas com frequencia. Por último, destacamos uma observação bem sutil presente no Valhalla. Para ilustrar citarei um momento em que fui ao

bar inicialmente. Recordo-me das minhas primeiras idas. Não conhecia Toninho, porém conhecia muitos dos que ali frequentam, seja através da minha vivência na cidade ou através da rede de contatos surgida enquanto trabalhava no jornal *Gazeta do Oeste*, escrevendo no caderno cultural. Assim, fui rapidamente entrosado no ambiente valhalliano e, quando surgia a oportunidade em ser apresentado a algum amigo em comum, sempre referiam-me pelo meu nome e a profissão de jornalista. A observação de Vitória foi presenciada por mim em outras ocasiões, porém tinha de certa forma passada despercebida criticamente. Ao começar a circular alguma mulher, esteticamente portando signos do rock ou como a própria Vitória, conhecida musicista de bandas de rock da cidade ela é apresentada aos demais como uma “Valquíria”. Ela e qualquer outra mulher por ali a transitar. Este nome foi adotado pelos frequentadores do bar por conta da mitologia nórdica onde “Valquíria” refere-se as deidades femininas menores que serviam a Odín. As Valquírias tinham assim o propósito em conduzir os guerreiros mortos heroicamente para os salões dos mortos, tinham de levá-los para o “Valhalla”, daí o nome Valquíria.

Apesar da efusividade em festejar a chegada de uma nova “Valquíria” ao território valhalliano os emissores deste “título” invisibilizam, conscientemente ou não, as mulheres de uma forma camouflada em que podemos observar nas entrelinhas uma espécie de permissividade dada a elas para circularem neste espaço com aquele “papel”. As regras e a nomeação são deles, e elas que busquem se adequar ao “papel” designado: Ou seja, uma Valquíria. Uma objetificação, um não-reconhecimento do outro enquanto ser. Enfim, como afirmou Vitória, não custa lembrar: “Elas têm nomes e são pessoas, seres que compõe lá tanto quanto o dono”.

Uma outra interlocutora com inúmeras restrições ao Valhalla é a também musicista Aline Keilly da Costa Moraes, 29 anos. Inicialmente, junto a Grazy, fundou a *Lasting Maze* e atualmente está envolvida com outros projetos nos quais toca baixo, compõem e canta no estilo “metal core” priorizando os vocais melódicos. Aline tem uma relação com a música calcada no papel social e político onde busca potencializar a ubiquidade da música e sua capacidade em unir pessoas, principalmente através do emocional. Ela visualiza a arte, principalmente a música, como um potente catalisador capaz de transformar a realidade a partir da atuação do artista/músico.

Por essa descrição podemos observar um pouco do perfil de Aline com uma certa relação política permeada pela responsabilidade do músico em seu trabalho. Em outras palavras, é como se ela afirmasse que a música fosse um mediador, um veículo para expressar muitas vezes aquilo não dito em um texto ou em uma fala. Perguntamos a Aline sua opinião

quanto a cena mossoroense:

A cena aqui em Mossoró não é politizada, a galera, na verdade, tem uma resistência a incluir o debate político, vamos dizer assim, dentro da cena, porque isso causa atritos, eu acredito devido a maioria ou pelo menos a maior parte das pessoas envolvidas ativamente na produção da cena serem pessoas conservadoras, de contexto conservador, tradicionalista. Como se ver no pessoal do metal, tem essa marca de serem bastante conservador e isso é um dado visível para quem estiver disposto a observar. Enquanto mulher a gente percebe que existe também uma certa resistência em você se assumir feminista, por exemplo, que é o meu caso. Geralmente isso causa um certo boicote ou um certo parlamento né, das pessoas da cena, principalmente com o que você produz artisticamente, e isso de certa forma é problemático você pensar nisso. Porque se a gente for pensar nas origens do rock, do pop rock e dos movimentos da contracultura, sempre foram bastante contestatórios, são movimentos em sua origem contestatórios do *status quo* enfim (Todas as falas de Aline neste trabalho foram extraídas da entrevista realizada em 04 de abril de 2018, via WhatsApp).

Algo bem similar ao apontado por Vitória, como também por Grazy, veio à tona neste comentário de Aline, destacando-se elementos do conservadorismo por parte de alguns integrantes da cena metal da cidade e “um certo boicote” e movimentos de exclusão e de agressões, como o já citado anteriormente ao recebermos um áudio acusando algumas mulheres da cena de “feminazi”. Neste sentido ela também faz outras observações à cena local. “E quando você é mulher que você tem que se ver nesse ambiente, tomado por conservadores e machistas muitas vezes, nem sempre estão explícitos [as agressões machistas], mas isso muitas vezes é colocado nas entrelinhas e, de certa maneira, isso se torna depreciativo”, diz Aline. Para melhor ilustrar essa sua afirmação podemos também citar as nomeações de “Valquíria” para as mulheres ali presente no Valhalla.

Aline é taxativa em afirmar da existência de uma resistência ao debate político juntamente à colocação de pautas progressistas, como as feministas ou as LGBTs, dentro da cena, seja em Mossoró ou no âmbito nacional da cena heavy metal. Se por um lado as mulheres e LGBTs a frequentar os bares de metal/rock nas cidades investigadas se sentem muitas vezes acolhidas, Aline apresenta outros pontos em direção a este acolhimento.

Assim sendo, localizamos uma aparente contradição no que foi até aqui exposto por outros/as interlocutores/as. Ao abordarmos a presença de LGBTs nos bares de metal, tanto em Mossoró quanto em Garanhuns e em Caruaru podemos notar uma certa circulação deles/las nos bares com discurso de bem-estar e de liberdade. A exceção, a priori, do ponto de vista do “sentir-se à vontade”, ficou por conta do All Black In em Garanhuns, onde Moacir e Felipe, por exemplo, nos falaram nos capítulos anteriores desta investigação, sobre seus incomôdos

em circular inicialmente no bar de metal enquanto homossexual. De qualquer forma, foi no All Black In onde localizamos e conversamos com Adriana Silva de 28 anos. Dona de um salão de beleza e moradora de Garanhuns há 10 anos, Adriana nasceu em Iratama, um pequeno município de 3600 habitantes pertencente à Garanhuns. Eram 5h da manhã quando conversamos no All Black In¹⁹⁸. Abordei-a tomando uma cerveja com seu amigo Vinicius numa mesa do lado externo do bar e, gostaria de saber dela, uma mulher trans, o que achava do bar rock da cidade. “Eu me sinto legal aqui. O bar é bem agradável, me sinto bem, uma energia boa! E adoro aqui o bar. Maravilhoso! ”, disse Adriana depois ela complementou falando do Festival de Inverno e qual era a sua percepção sobre o conservadorismo de Garanhuns. “Eu acho que o festival deve ter dado uma ajudada [para melhoria do cotidiano e aceitabilidade das pessoas trans na cidade]. Maravilhoso o festival de inverno! [No cotidiano] As pessoas [nos] observam, mas é normal. Agem de certa forma porque para elas é diferente ainda, isso chama atenção”.

Enfim, a circulação de mulheres e das comunidades LGBTs é presente e, de certa forma, aceita dentro de alguns parâmetros. Como Aline sugeriu há alguns pontos em que a sutileza reina e impede uma inclusão de fato. Em outras palavras, é como se os frequentadores dos bares normatizassem subjetivamente alguns protocolos em seus respectivos territórios numa aparente ação de aceitabilidade da diversidade. E, desta forma, concordassem e até certo ponto, estimulassem a presença de perfis identitários minorizados. Porém, como Aline afirma logo em seguida, diversidade não é sinônimo de inclusão. “A presença de LGBTs na cena é, pelo menos se existe, muito velada e a galera assim, na superfície parece não se dar conta ou não parece não ter nenhum problema com isso, mas quando isso é colocado explicitamente sempre tem determinados grupos que resistem, que até fazem chacota e depreciam”, afirma Aline.

A afirmação de Aline em relação a “piadas” depreciativas com as comunidades LGBTs é amplamente presente e divulgada no grupo “Metal Mossoró” do WhatsApp, por exemplo. Da mesma forma é constante entre eles evocarem preconceitos excludentes aos homoafetivos, quando em situações de intimidade ou quando encontram-se confortáveis em círculos restritos. Um exemplo, recortamos abaixo, diz respeito a um diálogo trivial. Um membro do grupo postou uma foto de uma casa, e em uma espécie de quiz pergunta se alguém do grupo tem conhecimento sobre a mesma e em seguida dá algumas pistas¹⁹⁹: “Carlson Boulevard em el cerrito, bay area”. “Pessoal do metálica? Do Death? ”, responde

¹⁹⁸ As entrevistas com Adriana e Vinicius foram realizadas no dia 08 de abril de 2018.

¹⁹⁹ Reproduzimos aqui o texto e a gramática utilizada *ipsis literis* no diálogo no WhatsApp.

outro aceitando a interação. O proponente do quiz responde: “do metallica”, “casa onde lars e james ficaram para ensaiar na garagem”, “hehe”. O diálogo prossegue, aparentemente dentro da normalidade. Um outro membro comenta: “casa simples”. E o autor da pergunta contextualiza a foto: “de 83 a 86 eles viveram aí, quando não estavam em tour. Onde escreveram o kill em all, o ride e o master. Heheh”. “Acho que em 2016 eles tentaram comprar a garagem”, conclui. A partir de agora começa o festival de agressões preconceituosas e de zombaria. O membro do grupo que fez o comentário, “casa simples” divulga uma fotomontagem com os músicos nus e abraçados. Para concluir o membro que inicialmente respondeu ao quiz comenta: “essa casa ae, dava para o [nome de quem postou as fotomontagens] fazer uns sons com a pablo vittar. Passar uns 10 anos ae trancados os 2”. E, por fim, um outro conclui: “Acho a Pablo mais hétera que o [nome de quem postou as fotomontagens]”. Uma tentativa de apresentar “humor” onde há explicitamente fortes traços de homofobia e misoginia.

Enfim, neste curto trecho podemos constatar uma coletânea de agressões homofóbicas. Inicialmente a interação do autor da pergunta sobre a casa, aparentava uma tentativa de somar informações sobre curiosidades da banda e do metal, e assim prosseguiu até o momento em que o autor do envio da fotomontagem surgiu. Ele não tem a simpatia de muitos do grupo, porém, há uma sociabilização e confraternização a partir destas “brincadeiras”, ele também é o mesmo a nos afirmar em uma destas entrevistas, numa outra ocasião, que não é homofóbico: “Não sou. Para você ter ideia, a banda que mais gosto é Iron Maiden e Judas Priest. O vocalista do Judas é Rob Halford e ele é gay²⁰⁰”. Na sequência da fotomontagem utilizaram o nome da cantora Pablo Vittar como sinônimo de “agressão moral” e de “castigo”.

²⁰⁰ Em entrevista republicada pelo site brasileiro whiplash.net em 18 de setembro de 2018 há trechos de entrevista de Rob Halford em que afirma reconhecer sua orientação sexual desde os 8 anos de idade. Halford, hoje com 67 anos divulgou sua homossexualidade em 1998 numa entrevista a MTV. Rob Halford é um gay com traços heteronormativos e segundo o site “Halford também explicou por que não é militante da causa. “Quando saio do palco, a última coisa que penso é que sou um homem gay em uma banda de heavy metal”. «https://whiplash.net/materias/news_763/289677-judaspriest.html», último acesso em 14 de março de 2018.

Figura 28 - Cópia da mensagem no WhatsApp do grupo Metal Mossoró²⁰¹

Fonte: Grupo Metal Mossoró - imagem capturada em 27 de novembro de 2018

Postagens preconceituosas envolvendo a homoafetividade, bem como, “piadas” com conteúdo misógino e machistas são recorrentes no grupo Metal Mossoró. O primeiro grupo lidera a incidência, a tal ponto de termos diariamente várias vezes algo do gênero. É importante também destacar uma ligação estreita entre a homofobia no grupo mossoroense com a afeminofobia. As postagens voltadas a atingir o outro através da sexualidade volta-se sempre para o gay “afeminado”. Nunca citaram, pelo menos nas postagens em que acompanhamos, algo relacionado a Rob Halford do Judas Priest. Este é um dos principais motivos por utilizarmos o termo “afeminofobia” como aquele voltado a difamar signos “femininos”, como também, aquele utilizado para designar a aversão a homossexuais com posturas distintas dos papéis de gêneros estabelecidos heteronormativamente. Logo em seguida destacamos duas postagens realizadas em um mesmo dia para ilustrar o tema. A primeira figura da esquerda apresenta um membro do grupo postando uma sequencia de fotos de musicistas do metal a adjetivando-as de “imbatível” e de “deusas” sem referir-se aos seus respectivos nomes ou suas atividades na música. Na postagem intermediária desta sequencia há uma foto de uma banda de glam rock como exemplo de bandas que aquele não “digno” dos signos “masculinos” apreciam.

²⁰¹ Por se tratar de um grupo fechado e em respeito a identidade daqueles/as em que não solicitamos autorização para publicação, optamos em preservar os nomes das pessoas envolvidas no diálogo no grupo Metal Mossoró.

Figura 29 - Sequência de postagens realizada por dois membros do grupo (abaixo)



Fonte: Grupo Metal Mossoró - imagem capturada no dia 11 de dezembro de 2018

Figura 30 - Exemplo de afeminofobia (imagem da direita)



Fonte: Grupo Metal Mossoró - imagem capturada no dia 11 de dezembro de 2018

Este perfil de membros do grupo Metal Mossoró ilustrado em algumas destas postagens, é exatamente o perfil de pessoas em que a musicista Aline evita encontrar ao sair na noite e também é o perfil de frequentadores da cena rock na cidade no qual ela não admira. Também é por este mesmo motivo que até hoje, Aline não conhece o Valhalla.

E é um local, pelo menos das impressões que eu tenho em relação ao que eu frequento na cena, é (...) bem frequentado pelo pessoal, principalmente o pessoal do metal, a galera que gosta mais do metal tem uma familiaridade

maior com o espaço. E bem... à primeira vista né, por ser um ambiente voltado mais para o metal né, sempre me despertou essa curiosidade já que é um dos meus estilos, ou o meu estilo favorito. Mas na verdade, eu nunca tive vontade [em ir ao Valhalla], já tive curiosidade de conhecer o local, mas vontade não, porque tem determinadas problemáticas que cercam o ambiente do Valhalla, especificamente em relação a determinadas figuras que frequentam o espaço. Em relação à política ou ideologia do espaço, eu não saberia informar também o que eles defendem, se eles defendem algum tipo de bandeira, eu não saberia dizer. Mas eu acredito que não, porque visa ser um espaço para unir as tribos, vamos dizer assim, na cena alternativa e underground. Então eu não acredito que o bar em si ou o espaço, na verdade, pretenda levantar alguma bandeira, defender um ideal ou causa específica. Mas diante das informações que eu sei, existem determinadas figuras ou mesmo grupos de pessoas que frequentam o espaço e que são ligados a diversas correntes, pensamentos e ideias. Assim, é de comum acordo ou é bem conhecido que o metal, a cena específica do metal, é bastante conservadora em relação principalmente a pauta política né, identitárias, a cena metal é bem conservadora nesse aspecto, tradicionalista. (...) E já observo por um tempo, por frequentar os eventos e a cena como um todo. Então é um fator [conhecer o Valhalla] que me deixa um pouco receosa, sempre me deixou receosa, a tentar ir lá e conhecer o espaço, enfim. (...) Na verdade eu faço isso por mim mesma. Mas já tive a oportunidade de ir lá, já foi marcado e tal, mas não cheguei a ir, mas quem sabe isso não vá acontecer em breve (Entrevista realizada em abril de 2018).

Como podemos observar os marcadores políticos, éticos e culturais utilizados por Aline a dificultam conhecer o Valhalla. É uma escolha dela. Porém, isto não significa afirmar, por outro lado, uma total dependência ou uma presença indispensável do Valhalla Rock Bar como catalisador da cena mossoroense. A circulação de Aline, Vitória e Grazy, por exemplo, ilustram o quanto é diversa e paradoxal a confluência em torno da música metal/underground da cidade, como também, sugere uma fissura na aparente homogeneidade da cena metal mossoroense. Os pontos de sociabilidade são bem mais amplos do que aqueles apontados pelos *headbangers* frequentadores do Valhalla ou dos eventos na cidade, os quais citam consistentemente o próprio bar Valhalla e a loja de discos e artefatos de metal/Rock a Rising Record. Em outras palavras, a cena musical mossoroense de rock e metal nos apresenta com inúmeras contradições, complexidades e camadas. Este cenário nos impulsiona a pensar as cenas além de um único espaço isolado do seu entorno e, ao mesmo tempo, reforça a nossa ideia de pensar as cenas dentro de um “sistema de articulação local/regional” e suas retroalimentações.

Vale salientar também que Aline, ao se posicionar em não ir ao Valhalla demonstra um posicionamento político distinto comportamentalmente das outras interlocutoras aqui citadas, como por exemplo, Luana Paula, Grazy, Bruna, Vitória e Giulia. Todas elas frequentam ou frequentavam o Valhalla com certa periodicidade e em decorrência de suas

perspectivas podemos visualizá-las de uma forma bem similar a sugerida por Patricia Hill Collins ao abordar sociologicamente o pensamento feminista negro (2016). Neste importante trabalho de Collins onde ela analisa a presença da mulher negra, principalmente, enquanto investigadoras na academia, há o conceito “outsider within” para designar aquela mulher não aceita em sua plenitude em alguns vínculos. A pesquisadora norte-americana sugere ficarmos atentos as frestas destas exclusões para que possamos potencializar a criatividade das *outsiders within* a partir de suas contribuições e distintas perspectivas sociológicas quanto aos paradigmas nas ciências sociais. Assim sendo ela explora e divide seu trabalho sociológico em três trechos. O primeiro é a autodefinição e a autoavaliação das mulheres negras; O segundo é a natureza interligada da opressão; e, por último, a importância da cultura das mulheres afro-americanas.

Quando Vitória, mulher negra e feminista, nos chama a atenção para a invisibilização das mulheres ao frequentar o Valhalla quando é “calorosamente” recepcionada com a adjetivação de Valquíria ela conecta-se com o posicionamento de Collins (2016) em seu primeiro trecho da análise ao referir-se a importância da autoavaliação e autodefinição para desafiar “o conteúdo de imagens controladoras externamente definidas (ibid, p. 104) ”. Abaixo a autora detalha melhor a sua ideia:

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco (COLLINS, 2016, p. 105).

Como podemos observar a insubmissão é crucial para romper os paradigmas e se posicionar nos espaços majoritariamente ocupados por outros perfis. Isso impulsiona, quando concretizado, a exercer o papel de uma *outsider within*, termo utilizado por Collins (2016) e não traduzido para o português por não ser possível localizar uma correspondência mais próxima do apontado pela pesquisadora. No entanto há uma observação da tradução deste texto de Juliana de Castro Galvão sugerindo uma ideia aproximada do termo, algo como “estrangeiras de dentro”. Neste caso, observando parte da cena mossoroense e a circulação das mulheres na órbita das territorialidades valhalianas, podemos visualizar muitas das frequentadoras do Valhalla como uma *outsider within*. Ou, em outras palavras, “as

estrangeiras de dentro da cena”. Collins (2016), a partir de um ensaio de Simmel (1921)²⁰², destaca três benefícios do *status* de *outsider within* e destas visualizamos particularmente a última para pensarmos e investigarmos a cena: “A habilidade do ‘estrangeiro’ em ver padrões que dificilmente podem ser percebidos por aqueles imersos nas situações” (ibid. p.100) nos sugere ampliar o escopo das investigações para buscarmos detalhes que podem passar despercebidos para o *insider*. Para melhor entender a configuração de um *insider* Collins (2016) faz uma analogia à imersão em uma cultura estrangeira com o objetivo de aprender os costumes e linguagens. “Um indivíduo se torna um *insider* ao traduzir uma teoria ou visão de mundo em sua própria linguagem, até que um dia o indivíduo se converte ao pensar e agir de acordo com aquela visão de mundo” (ibid. p. 117).

Para concluir este ponto gostaríamos de comentar sobre as nossas observações em relação as paisagens raciais nos bares investigados. E, o resultado não difere muito da própria forma em que o Brasil lida com o tema, ou seja, de forma sutil e subreptícia. O racismo aparentemente não existe, tal como o machismo, homofobia e o sexism, seja no Valhalla, All Black In ou no Metal Beer. Pois, não se visualiza ou ouve-se ataques raciais, nem muito menos há algum tipo de rejeição a pessoas negras de forma explícita. Mas mesmo assim, vale salientar e destacar, isto não se traduz em inclusão nem significa afirmar uma ausência de racistas ou de atos raciais no meio.

Da mesma forma em que as presenças de pessoas trans, mulheres e/ou homoafetivos são toleradas nos bares de metal interiorano com os negros a postura é de invisibilização. Collins (2016) ilustra parte deste tratamento ligando o racismo ao sexism, ao afirmar que “tanto ideologias racistas como sexistas compartilham a característica comum de tratar grupos dominados – os “outros” – como objetos aos quais faltam plena subjetividade humana” (ibid. p. 106).

Esta invisibilização surge por várias frentes. Seja através dos próprios/as interlocutores/as, seja através de ausência de códigos da cultura negra em um espaço a exibir fortemente marcadores do mundo ideal do metal. Outro dado significativo sobre este panorama dialoga diretamente com o apagamento sistemático da existência de alguns elementos da cultura negra na sociedade, tal como citamos o exemplo da cidade de Garanhuns e sua relação com os quilombos²⁰³.

Dos/as interlocutores/as ouvidas/os tivemos poucas incidências da presença de

²⁰² SIMMEL, Georg. The sociological significance of the “stranger”. In: PARK, Robert E.; BURGESS, Ernest W. (Eds.). Introduction to the science of sociology, p. 322-327. Chicago: University of Chicago Press, 1921.

²⁰³ Conferir tópico - 1.7.3 “I go back to black” - All Black In.

negros/as e, se pusermos na conta, a autoidentificação - critério adotado por instituições como o IBGE e para ter acesso a políticas de inclusão, como as cotas raciais para concursos públicos e para entrar em universidades públicas -, esta porcentagem diminui mais ainda. Como podemos então analisar um país majoritariamente de população negra, segundo o IBGE²⁰⁴ - ocupando mais de 50% do quadro populacional brasileiro - termos em nosso recorte de investigação menos de 30% de negros e de apenas 20% se autoidentificando como negros?

Aqui destacamos dois pontos conectados à estrutura racial brasileira. A primeira é a ausência de uma quantidade proporcional de negros/as nos espaços de consumo e de entretenimento que exijam um pouco mais de fôlego financeiro. Podemos complementar este raciocínio nos perguntando se a população negra se sente bem nestes espaços ou se outros gêneros musicais apresentem mais elementos atrativos para a população negra do que propriamente o rock. A segunda é que, apesar de encontrarmos estatísticas com uma maioria quantitativa populacional negra desde o censo de 2010, se autodenominar negro continua em muitos casos, algo a ser evitado. Nega-se por puro desconhecimento identitário de raça ao se autodeclarar “moreno” ou “café com leite”, como ouvimos nas nossas conversas, por exemplo. Este retrato dialoga com as posições do filósofo camaronês Achille Mbembe:

O trabalho de racismo consiste em relegá-lo a um segundo plano ou cobri-lo com um véu. No lugar deste rosto, faz-se renascer das profundezas da imaginação um rosto de fantasia, um simulacro de rosto, até uma silhueta que, assim, substitui um corpo e um rosto de um homem. Aliás, o racismo consiste, antes de tudo em converter algo diferente, uma realidade diferente (MBEMBE, 2014, p. 66).

Márcio Vetis, por exemplo, não se autodenomina negro. Quando questionado se considera branco, negro, pardo ou índio ele responde: “Eu sou mestiço. Por parte da minha mãe, são negros e, do meu pai são brancos”, mesmo apresentando traços fenótipos negros. Na sequencia perguntamos como foi sua relação com seus pais e a música. “Morei com os meus pais. O único metaleiro dentro da família só foi eu, único metaleiro, único músico, só eu [risos]. Simplificando: [eu sou] a ‘ovelha negra’ da família [risos] desde (...) quando eu comecei a ouvir metal, foi muito difícil para mim”.

²⁰⁴ Para o IBGE (fonte: «<http://agenciabrasil.ebc.com.br/educacao/noticia/2016-11/educacao-reforca-desigualdades-entre-brancos-e-negros-diz-estudo>») os negros - formados por aqueles a se declarar pretos e pardos - apesar de ser a maioria da população, 52,9% da população, tem média familiar *per capita* de R\$ 753,69 enquanto a população branca tem renda média de R\$ 1.334,30. Os dados a comprovar as desigualdades continuam acentuados ao compararmos também com a educação (70,7% de brancos - entre 15 a 17 anos - estão no ensino médio contra 55,5% de negros; a taxa de analfabetismo é de 11,2% entre pretos e de 5% entre brancos). Para mais informações ver o Retrato das Desigualdades de Gênero e Raça em «<http://www.ipea.gov.br/retrato/apresentacao.html>». Último acesso aos links em: 17 de janeiro de 2019.

Por este panorama, ou seja, pouca presença de negros/negras nestes espaços, podemos detectar mais um aparente paradoxo. Mesmo ciente de que a capacidade financeira de boa parte do público nos bares de metal investigados, principalmente o Valhalla e o All Black In, não se enquadra nas classes sociais do topo da pirâmide, este público também é atraído, além da música e dos afetos envolta da cultura de gênero, (JANOTTI JUNIOR e SÁ, 2017) pelos convidativos preços dos seus produtos abaixo do mercado de outras regiões da cidade. Além disso, estes bares mantém uma política estrutural composta por estratégias a exigir pouco para a sua manutenção financeira: não há ar condicionado; Quase toda a clientela, principalmente a do Valhalla e Metal Beer, ficam em cadeiras e mesas expostas ao ar livre; O banheiro é simples e insuficiente para o fluxo de pessoas, como acontece no Metal Beer ou tem condições precárias, como por exemplo ocorre no Valhalla onde a porta do banheiro feminino não fecha e a luz do masculino não acende por problemas na fiação, há mais de um ano.

Figura 31 - Grupo de imagens de promoções do All Black In



Fonte: Grupo do Whatsapp All Black In

Assim, podemos detectar uma linguagem voltada para o público de classes menos favorecidas financeiramente, como estes exemplos de imagens distribuídas pelo All Black In na sua conta do Facebook, como também em grupos de Whatsapp da cidade. Então, poderíamos nos perguntar como seria a leitura da ausência de um número maior de pessoas

negras nos bares de metal/rock, nos quais localizamos preços e produtos acessíveis e, onde a maioria da população brasileira é negra e, ao mesmo tempo, é a que detém o menor poder aquisitivo?

Por este recorte, poderíamos levantar algumas reflexões. A primeira delas passa por uma inversão das perguntas. Ao invés de buscarmos entender a ausência mais efetiva de pessoas negras, podemos acionar essa questão racial tentando entender a presença excessiva da branquitude nesses territórios. De antemão temos ciência da presença dos códigos de uma branquitude operando dentro do metal, principalmente no Brasil, ou seja, em outras palavras podemos afirmar que o metal é branco. A cena de metal se renova calcada nesses códigos ditos “universais” eurocentrados e, dessa forma, mantém-se branca e masculina. Dito de uma outra maneira, temos aqui uma performatização de gosto, a qual exclui automaticamente outras subjetividades. Se há poucos negros nessa cena e há, por outro lado, tantos brancos, mesmo em um contexto decolonial como o nosso, mesmo em um cenário com mais acesso à informação, inclusive das populações negras, por que essa cena se mantém com essas características? Devemos reforçar que a branquitude ultrapassa elementos calcados somente no fenótipo. Ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais, dos quais não se fala, pois são transparentes, universalizados e naturalizados²⁰⁵.

Outra reflexão opera no campo midiático - um dos fortes marcadores para a formação de gosto e de grupos de afetos em torno de um gênero musical não marcaram tanta presença no cotidiano da parcela negra da população interiorana. Ao nos referirmos à circulação de música durante a década de 1980 e boa parte da década de 1990 temos uma lacuna e um abismo entre o acesso a bens culturais e meios de comunicação em cidades como Garanhuns/PE, Caruaru/PE e Mossoró/RN quando comparadas, por exemplo a cidade de Recife.

Nas nossas entrevistas foi recorrente ouvir dos/as interlocutores/as que a porta de entrada para o metal e rock foi a realização do Rock in Rio em 1985, o qual, por sua vez, impulsionou a disseminação de rock em alguns veículos de comunicação como o rádio²⁰⁶. Outro ponto recorrentemente citado foi o movimento do rock brasileiro da década de 1980 também conhecido como BRock.

É salutar nesta discussão relembrar que há poucos anos o acesso ao rock era mediado

²⁰⁵ Estas reflexões foram possíveis graças às críticas da pesquisadora Luciana Xavier durante a defesa da tese, a qual generosamente agradeço.

²⁰⁶ A Rede Globo de Televisão transmitiu alguns shows e ainda teve cobertura jornalística nos seus principais programas, ver link «<https://www.youtube.com/watch?v=cMQn-mIKLYQ>». Último acesso em 02 de fevereiro de 2019.

pela classe média e a comunidade negra, juntamente à militância sempre se reconheceu a partir de outros gêneros musicais. Por último, acreditamos também que a baixa presença quantitativa da comunidade negra no microcosmo dos bares de rock seja uma reverberação do que ocorre em outros macrocosmos de exclusão histórica de negros como galerias de arte, cinemas de artes, cultura *nerd* e *geek*, história em quadrinhos etc.

Mas, contraditoriamente, apesar do sucesso de crítica, ampla cobertura televisiva e de abertura para bandas internacionais realizarem turnês no Brasil e na América do Sul, grande parte do *lineup* da primeira edição do evento somente era acessível a partir de malabarismos dos fãs inveterados ou simplesmente passava-se batido por parte daqueles não tão aficionados. Este movimento, consequentemente, cria obstáculos para a formação de público.

Um exemplo é o caruaruense Clóvis Alexandre de Moraes Sales, fundador e atual músico da banda Storm, produz inúmeras bandas de rock na sua cidade natal. Hoje, aos 47 anos de idade, ele comenta: “A gente não tinha acesso a nada. Eu ouvia de tudo o que tocava no rádio, o que tocava na FM e, de vez em quando, tocava um Queen e isso me chamava atenção”.

Já o proprietário da loja de discos - um dos locais de confraria dos headbangers potiguares - e do selo Rising Record de Mossoró/RN, Luciano Elias Viana de 43 anos, relata a saga para poder ter acesso a um disco. Com o surgimento de uma loja pequena local, chamada “Glênio CD’s” os discos de metal não tinham saída e nem interesse comercial. Para atender aos anseios do grupo da cidade um grupo se aproximou de Glênio, o proprietário da loja.

Depois veio “Glênio CD’s, era uma loja pequena. Tem uma história legal, ali Glênio conheceu um pessoal mais atuante [na música], e como ele estava indo para Natal a gente falava o nome da loja e o nome do disco para ele trazer. E nós comprávamos a ele. Lembro que a gente ficava esperando ele chegar, como ele viajava a tarde e só chegava a meia noite, a gente ficava lá de 11h da manhã até 1h da madrugada esperando ele para vê os discos” (Entrevista realizada em março de 2018).

O curioso caso relatado por Luciano é exibido com orgulho e como marca distintiva daqueles portadores e “verdadeiros amantes da música”. Sua fala ilustra a aura criada pela cultura Rock em demonstrar uma autenticidade como uma espécie de selo de qualidade para justificar não-concessões e, ao mesmo tempo, um orgulho em “escolher” aquilo que pretende ouvir sem depender necessariamente dos veículos de comunicação de massa. Esta impressão presente na cultura do Rock, que tem em sua base uma estrutura heteronormativa e branca, muitas vezes não se dá conta de que o Rock é fruto de tudo isso: há um comércio, há um forte

aparato dos veículos de comunicação de massa e há também uma reivindicação de distinção da cultura pop. O Rock, em outras palavras, é cultura pop mesmo buscando retoricamente ser fora da cultura pop.

Os próximos dois exemplos são de fãs de Rock autodeclarados negros. O primeiro é o mossoroense, pesquisador e músico Lázaro Fabrício de França Souza, de 33 anos, e o outro é o artesão e desenhista garanhense de 37 anos José Geneilson Maraba Alves²⁰⁷, conhecido popularmente como Maraba. Em comum os dois apresentam elementos do imaginário e da ordem dos afetos para tecer os primeiros passos da formação de seus respectivos universos musicais.

A lembrança mais antiga que eu tenho [da música] é por volta de 1989 mais ou menos, 1989-1990, que foi quando eu ouvi uma música do Nenhum de Nós, “O Astronauta de Mármore”, e por muitos anos até chegar no início da adolescência eu não sabia que música era aquela. Só que ela permanecia no meu imaginário, até que por volta de 1990 e alguma coisa, descobri a banda, eu descobri qual era a música finalmente. Era uma música que me perseguia desde a infância, e depois disso, principalmente, eu fui estreitando muito meu contato com a música. [Atualmente], a minha relação com a música chega a ser quase algo visceral, porque eu sou apaixonado por música (Entrevista realizada em março de 2018).

A música de Nenhum de Nós possivelmente fisiou Lázaro ao ser executada nas rádios locais. E, foi a porta de entrada para ele no mundo do Rock. Já Maraba, relata logo abaixo a importância dos dispositivos midiáticos, veículos de comunicação, políticas públicas culturais e do Rock in Rio.

Eu acho que foi em 1992. [Ou melhor] em 1991. [Acredito que] um pouco antes na década de 1980, [em] 1988. Eu criança comecei a vê revista Bis, minha vizinha era mais velha e ela era bonita e conseguia as Bis [risos] de graça com os amigos ricos dela. Ela recortava aquelas fotos de Axel Rose. Não sabia nem o que era, quando eu olhava era aquelas capas de discos, dizia: “Wow que legal! ”. Gostava de desenhar desde criança. E aí foi o meu primeiro contato com o que era Rock, que eu nem sabia o que era. Sabia que tinha umas caveiras, comecei nisso. Então teve o “Rock in Rio 2”, que foi em 1991, e no Rock in Rio 2 foi que a gente teve acesso assim, no meu caso. Eu escutei Guns N’Roses, Megadeth. Ganhei o meu primeiro disco de Rock: Foi um “Rock in Rio 2 Internacional”, tinha Megadeth, Judas Priest, aí foi o meu primeiro contato com o Rock. Só que eu nem sabia que tinha cena local, que tinha banda de Rock local, eu não sabia. Quando foi no 2º Festival de Inverno, eu fui e de repente tocou uma banda chamada Dicotomia, nesse festival se não estou enganado tocou Dicotomia e Estado Suicida [thrash

²⁰⁷ Maraba mantém há alguns anos o site: «<http://reunionunderground.blogspot.com/>» onde publica ocasionalmente shows e novidades do rock e do underground na cidade de Garanhuns. Último acesso em: 18 de janeiro de 2019.

metal]. Quando eu vi falei: “Oxe, uma banda de Rock aqui em Garanhuns”. Áí eu fiquei pirado. Depois vi Estado Suicida, se eu não me engano, foi no 2º Festival ou no 3º, foi em um desses dois. Quando eu vi Estado Suicida eu pirei, eu disse: “Rapaz! ”. E não era nem com Rivelino, era com outro vocalista. Áí pirei foi quando eu descobri a cena local. Meu primeiro show no local assim mais underground foi no bar de Nira (Entrevista realizada em abril de 2018).

O suporte midiático foi fundamental para Maraba. De revistas especializadas, que por um lance de sorte teve acesso, pois não tinha condições financeiras de comprá-las a poder ouvir em casa um disco do Rock In Rio 2, passando pelo bar da Nira. O Festival de Inverno de Garanhuns também foi um ponto a destacar em sua fala.

Inclusive o famoso espaço alternativo da cidade de Garanhuns durante a década de 1990, foi citado pelos *headbangers* da cidade que tivemos oportunidade de conversar. Era lá no bar da Nira onde havia espaço para apresentações de bandas de Metal como a Estado Suicida e outras da região. Perguntamos a Elnira Gomes Teixeira Rocha, 60 anos, a conhecida Nira, como foi o início da sua formação musical.

Então como eu tive acesso a muita música boa, continuei gostando de música boa, então se ouvia muito Rock, muito Beatles, muito Rolling Stone, que eu ouvia muito, James Taylor. Quando foi o primeiro Rock in Rio, James Taylor veio, eu chorava muito, eu me sentava e chorava de estar vendo ele, a minha infância estava ali, muito bom (Entrevista realizada em abril de 2018).

O diálogo e a interação com as obras de artistas, bandas e músicos têm sua realização graças aos suportes midiáticos, como veículos de comunicação e dispositivos. E, logicamente, a formação de público não se consolida da noite para o dia, leva-se um tempo até a codificação, apropriação e disseminação dos signos²⁰⁸ começarem a circular entre o público. Quando nos referimos às músicas executadas nestes bares, falamos quase que exclusivamente de sons ditos clássicos do gênero consolidado durante as décadas anteriores de 1960, 1970, 1980 e 1990, período este amplamente isolado para as cidades interioranas e medianas do Nordeste. A cantora Grazy nos relatou no início deste capítulo a sua carência, durante a década de 1990, ao acessar somente os canais de TV aberta, SBT e Globo.

Também vale destacar que não basta apenas o acesso e disseminação de gêneros musicais para que haja uma adesão do público. Afirmar isso seria reducionista e até certo

²⁰⁸ Na matéria apresentada por Ilzi Scamparini para o Fantástico cobrindo a última noite do Rock In Rio ela fez uma compilação de signos encontrados na cultura do gênero rock. Conferir link «<https://www.youtube.com/watch?v=cMQn-mIKLYQ>», último acesso em: 02 de fevereiro de 2019.

ponto, determinista. Gostaríamos de enfatizar que o acesso e a criação de códigos e circuitos de entretenimento potencializam a probabilidade de adesão e a formação de público de Metal e Rock e ter isso em pequenas cidades era bem mais complicado do que nas capitais, por exemplo.

Esta tentativa de dialogar com o mundo dito “moderno” e transitar entre culturas, regurgitando-as (RUFINO, 2016) não significa afirmar um distanciamento ou apagamento do histórico do seu locus e da sua formação sócio-cultural. Podemos detectar nestes movimentos uma relação transcultural, sem hierarquizações culturais quando introjetadas e regurgitadas.

O comportamento dos frequentadores dos bares, conectados com a produção musical global, apresenta seus paradoxos e preconceitos onde reverbera parte da formação sociológica brasileira. O perfil do público frequentador de bares de Metal/Rock também reflete em parte a lógica estrutural da política brasileira de acesso a bens culturais e de distribuição de renda. Esses são um dos principais pilares para começarmos a melhor definir a “cena musical decolonial”. Abrimos mão da ideia do cosmopolitismo e adotamos a transculturalidade e seus atravessamentos pelo regurgitar cultural (RUFINO, 2016), como também, visualizamos as (multi) territorialidades além das fronteiras onde há presença das diferenças e, tentamos apreendê-las como loci de enunciação de formulação de conhecimentos “a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos” (BERNADINO-COSTA e GROSFOGUEL, 2016, p. 20).

Dessa forma, como podemos detectar neste capítulo, abrimos margens para concebermos a materialização da cena musical ultrapassando a ideia vigente de ser composta somente por ouvintes e frequentadores especializados. As inúmeras perspectivas dos atores não especializados e seus respectivos saberes nos possibilitam agregar outras cosmovisões. Podemos citar, por exemplo, o perfil das mulheres (não restrito a apenas homens, vale salientar) adeptas ao som do Metal/Rock sendo parte integrante da composição da cena local, bem como, por outro lado, as “estrangeiras de dentro da cena” as quais nos ajudam a visualizar essa teia de forma mais complexa. A atenção dada a esses diversos perfis é ampliada com alguns atores localizados na nossa pesquisa, assim temos lésbicas, gays, negros e mulheres que gostam de Metal/Rock, mas, também temos estas mesmas identidades de gênero e de étnia compostas por perfis não adeptos ao Metal/Rock.

Podemos visualizar a cena musical decolonial²⁰⁹ formada por um emaranhado de perfis frequentadores/as a sociabilizar-se nessas (multi) territorialidades que utilizam esses espaços

²⁰⁹ Agradeço imensamente aos generosos comentários da pesquisadora Luciana Xavier no desenvolvimento desse tópico. Também deixo registrado minha gratidão as sugestões apontadas pelo pesquisador Thiago Soares.

como um lugar de pertencimento. A cena aqui é visualizada enquanto local de aconchego. E, temos também outros perfis identitários, de gênero e/ou de gosto a não se enquadrar nessas mesmas (multi) territorialidades e/ou juízos de valor e de gosto, mas chegam a compor toda a complexidade das materializações e, principalmente, cooperam (in) diretamente para a manutenção econômica dos bares e de outras instituições. A cena é aqui visualizada como conveniência. A nossa intenção é potencializar a pluralidade dos sujeitos e ampliar o embate com qualquer pressuposto pretensamente universal, é pensar, da mesma forma, as cenas a partir do escopo de John Irwin (1973; 1977), ou seja, como uma rede ampla de pessoas com várias funções e atividades gravitando em torno de algumas instituições fundamentais para a materialização da cena.

Do ponto de vista territorial a cena musical decolonial traz em seu bojo elementos do nosso “mapa de articulação transcultural” (disposto na figura 10). Buscamos pensar as cenas a partir de quatro eixos fundamentais (Sistema de Articulação Universal; Sistema de Articulação Regional; Localidade e a Transculturalidade), os quais estão respectivamente encadeados, mas não isolados a outros elementos. Este mapa pode nos guiar a visualizar o fenômeno urbano que é a cena não de forma isolada e desconectada do seu entorno, bem como, dentro de um contexto também ampliado politicamente. Como descreveremos mais adiante, essa perspectiva nos auxiliou a identificar outros espaços “não especializados” em Metal/Rock, como por exemplo, o Bar da Nira, com papel preponderante na materialização da cena e nas ritualizações territoriais dos atores.

Ao relatar parte das complexas camadas constituintes dos bares nessa investigação, podemos detectar movimentos de busca de existência e de manutenção. As tensões, por exemplo, com o poder público (tema do nosso último capítulo) e alguns eventos pontuais como resposta simbólica aos eventos governamentais nos fornecem algumas pistas da composição dessa cena decolonial.

Durante o meu período como pesquisador visitante na Universidade do Porto não localizei eventos, shows ou quaisquer outras atividades sob o gênero musical Metal/Rock como uma resposta aos eventos juninos da cidade do Porto - principal festividade mantida pelo poder público local. Da mesma forma podemos imaginar que um bar de Metal na Alemanha não vai precisar dialogar nem ao menos entrar em conflito com a *Oktoberfest*, por exemplo, como tática em busca de se afirmar e continuar a existir. Por outro lado, a *Oktoberfest* também não apresenta a necessidade de contemplar o público do Metal, pois ele será contemplado em outras oportunidades. Tampouco um bar de Rock nos Estados Unidos irá necessitar tocar música pop para aumentar o público e continuar sobrevivendo.

A cena musical decolonial, como observamos nessa investigação, caracteriza-se fortemente por reproduzir hierarquias sociais, realçando as tensões. Ou seja, essas cenas reproduzem hierarquias e complexidades específicas da experiência colonial brasileira: uma diversidade de sujeitos unidos a práticas de estratégias de subsistência alternativas às localizadas em outros países, por exemplo. As adaptações necessárias para sua manutenção, seja através da dificuldade de financiamento e de fidelização de um público ampliado que lhe dê autonomia, cria frestas para que haja outras performatizações de gosto híbridas com a intenção de atrair diversos outros públicos, portanto, decoloniais.

Assim podemos romper com uma visão romantizada da cena musical, ampliar seu escopo e, juntamente à cooperação intelectual do decolonialismo, repensar as cenas musicais nas cidades interioranas a partir das suas dinâmicas, atores e fluxos, bem como, nos apresentou os bares investigados como pontos de tensão da movimentação musical na cidade. Em outras palavras, o Valhalla, All Black In e o Metal Beer são as materializações de boa parte daquilo a ser realizado na cena. Ali encontramos tensões, contradições, impasses, afetos e, por outro lado, são também espaços para serem evitados e não frequentados. Essas multiterritorialidades musicais tornam-se pontos nevrálgicos das cenas, como também, são os nódulos da vida urbana com papel atuante na configuração da cultura nas cidades. Ao comparar com algumas políticas públicas culturais, tema do nosso próximo capítulo, podemos verificar a importância e o papel dos bares na economia, sociabilidade e conformação do consumo de música ao vivo ou gravada.

5 “CIDADE DO INTERIOR/ TEM A SUA ESTAÇÃO DE TREM/ UM CLUBE, A MATRIZ E O JARDIM²¹⁰”

5.1 “A vida inteira eterna é a noite/ Sempre a primeira/ Festa do Interior²¹¹” - As cenas musicais interioranas

Uma pergunta nos habitou e nos atravessou durante todo o percurso desta pesquisa. Qual o papel dos bares investigados e sua relação com a cena (se é que existe) de Metal/Rock em suas respectivas cidades? Por vivermos em uma região que não apresenta força midiática, como a de outros grandes centros globais, nós poderíamos pensar na existência de uma cena musical no interior do Nordeste ou seria apenas uma emulação, um simulacro?

A literatura, conforme discutimos na primeira parte deste trabalho, não nos dava pistas concretas de como poderíamos pensar estes espaços. Na tentativa de localizar um caminho sobre a assimilação e a existência ou não de algo que possamos chamar de cena musical, entre outras estratégias, não nos furtamos em questionar aos nossos/as interlocutores/as quais suas opiniões sobre a tal “cena”.

Deste modo, traçamos alguns esboços ao ouvir os atores e, conjuntamente ao suporte fornecido por alguns teóricos, poderíamos continuar a afirmar que sim, nós temos cenas musicais de Rock/Metal. Embora as respostas dos atores, vale salientar, possam apresentar em algum momento uma negativa de que nunca existiu ou de que a cena da cidade não passa de alguns breves suspiros de sobrevivência. Por outro lado, há quem afirme com veemência a existência de um movimento musical, de uma rede consolidada, enfim, de uma cena. Como podemos chegar a afirmar a existência de cena nestas cidades e o papel dos bares nesta disposição é o roteiro a ser explorado neste tópico.

Inicialmente, destacamos a partir das dificuldades elencadas, principalmente concernentes ao caminho traçado para pensarmos as cenas musicais nas cidades medianas do interior do Nordeste, articular as configurações das cenas musicais apoiados no raciocínio de Garcia Gutiérrez (2018). Em seu recente trabalho o autor estrutura conceitualmente a “desclassificação” como método, com o fim de evitar armadilhas binárias, as quais limitam a percepção e eliminam formas alternativas de se pensar em novas vias. Para o autor, a “desclassificação” não significa afirmar uma destruição ou omissão do já estabelecido, mas,

²¹⁰ Primeira frase da música “Cidade do Interior”, composta pela Marino Pinto e Mário Rossi, gravada originalmente por Aracy de Almeida em 1947. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=iba7xIraTlg>, último acesso em 22 de março de 2019.

²¹¹ Trecho da música “Festa do Interior” composta por Moraes Moreira e Abel Silva e gravada por Gal Costa no álbum “Fantasia” de 1981.

busca elaborar uma metaconsciência reflexiva.

Portanto, a desclassificação não deve ser ativada para romper a identidade ou a cultura, mas simplesmente para fornecer uma consciência da ruptura, uma opção para abrir, misturar, interromper, manipular, subverter qualquer dominação simbólica ou fechamento conceitual através de ações de ser e não ser, pertencer e não pertencer simultaneamente a um sistema sem realização de contas, sem se sentir culpado²¹² (GARCIA GUTIÉRREZ, 2018, localização 1557).

Valendo-se da ideia da aplicação de oximoro, Garcia Gutiérrez (*Ibid.*) justapõe palavras semanticamente opostas com o objetivo de ampliar e realçar através do contraste aquilo a ser expresso. O propósito deste processo seria logicamente isolar contradições para eliminá-las e utilizar de maneira proativa, “para inspirar reclassificações baseado em um pluralismo lógico, sobreposição e entrelaçamento de instâncias simbólicas únicas incompatíveis em um ambiente lógico convencional²¹³” (GARCIA GUTIÉRREZ, 2018, localização 1625).

Em termos práticos o autor subverte a lógica tradicional e se apropria da contradição como recurso positivo. Cita alguns exemplos de aplicabilidade da desclassificação como a “colaboração sinestésica”, tais como liso/apagado e rugoso/brilhante ou a ideia de um perfume evocando uma cor. Outra forma de buscar ampliar as percepções cognitivas intersensoriais, sugerida por Garcia Gutiérrez (2018), é unir pares iniciais que não se fecham em si, como por exemplo, sonoro/tátil e visual/olfativo. Por fim, ao unir palavras contraditórias, buscam-se conceitos dicotômicos colaborativamente ao invés de opositivamente em uma mesma construção, como provisionalidade permanente e doloroso prazer.

Há casos também, ainda segundo o autor, em que a formulação com diferentes estruturas apresenta-se como uma terceira via, um exemplo é a palavra “paraconsistente”, que é resultado da união de consistência/inconsistência. Por último, a partir de construções sintagmáticas colaborativas surgem os exemplos mais adequados por meio dos quais podemos

²¹² “Por tanto, la desclasificación no habría de ser activada con el fin de quebrar la identidad o la cultura, sino simplemente para proporcionar una conciencia de ruptura, una opción de abrir, mezclar, interrumpir, manipular, subvertir cualquier dominación simbólica o cierre conceptual mediante acciones de estar y no estar, de pertenecer y no pertenecer simultáneamente a un sistema sin rendimiento de cuentas, sin sentimiento de culpa”.

²¹³ “El desclasificado/r está determinado, estratégicamente, por la detección de contradicciones: para desclasificar hay que desorganizar reorganizando a partir de la transformación provisional de las consistencias en distintos formatos paraconsistentes. La finalidad del proceso, evidentemente, no sería aislar contradicciones para eliminarlas, como haría la epistemología sino, por el contrario, usarlas proactivamente para que inspiren reclasificaciones basadas en un pluralismo lógico, en la superposición y entrelazamiento de instancias simbólicas solo incompatibles en un entorno lógico convencional”.

pensar as cenas musicais interioranas. Por sintagma entende-se a união de “uma ou várias palavras em que existe um elemento determinado e outro determinante, subordinados entre si, que, de acordo com seu núcleo, desempenha uma função diferente na frase”²¹⁴. O exemplo fornecido por Garcia Gutiérrez (2018) é da união das palavras centro/periferia, podendo formar assim uma terceira forma de conceber estes espaços a partir da expressão centros periféricos. Desta forma, sem nos limitarmos a estruturas binárias e hierárquicas concebemos estas cenas dentro de uma lógica de centralidade periférica. Desta feita, ao evocarmos algumas dinâmicas econômicas regionais e nacionais podemos ter uma leitura de Caruaru/PE, Garanhuns/PE e Mossoró/RN, com uma atuação de centralidade regional, pois as três cidades são centros com certo protagonismo em suas respectivas regiões e, ao mesmo tempo, incorporados a uma periferia globalizada e nacionalizada.

Outro exemplo que podemos evocar, porém numa outra ordem, é o da banda brasileira Sepultura, criada em 1984 no estado de Minas Gerais inicia dialogando com o *death metal* e lança dois álbuns, “*Bestial Devastation*” e “*Morbid Visions*”, suas letras abordam elementos opositores as religiões (satanismo), já a partir de 1987 mudam de *death* para o *thrash metal*. Assim, foram lançados os discos “*Schizophrenia*”, “*Beneath the Remains*” e “*Arise*”, evidenciando críticas à realidade social e as instituições sociais, porém, é a partir dos discos “*Chaos A.D.*” e “*Roots*”, lançados entre 1993 e 1996 que o Sepultura consegue pôr no mapa mundial um trabalho de música pesada originário do sul global onde apresenta uma mistura de sonoridades até então nunca postas em discos de Metal²¹⁵. Algumas curiosidades rondam esta nova fase da banda, se consolidando como a primeira banda latino-americana a se apresentar no festival “*Monster Of Rock*” na Inglaterra, como também a primeira banda brasileira a se apresentar na Rússia²¹⁶. O interesse pela banda no exterior foi evidenciado também, “quando a gravadora alemã Shark lançou versões piratas dos três discos desta. A Cogumelo, antiga gravadora da banda, imediatamente entrou com um processo contra a Shark. Anos depois, a gravadora mineira receberia dos alemães uma compensação pela venda ilegal de mais de 20 mil discos do Sepultura na Europa”²¹⁷. Outro dado nesta mesma direção encontra-se na investigação realizada pela pesquisadora Melina dos Santos Silva (2018), que

²¹⁴ Consulta realizada ao dicionário Michaelis. Disponível em: «michaelis.uol.com.br». Acesso em: 24 de março de 2019.

²¹⁵ Para mais informações acerca do metal e do Sepultura sugerimos o trabalho de Glauber Barreto Luna (2014). Disponível em: «www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/11787/1/2014_dis_gbluna.pdf». Acesso em: 24 de março de 2019.

²¹⁶ Informações coletadas no site: «<https://whiplash.net/materias/biografias/038376-sepultura.html>». Acesso em: 24 de março de 2019.

²¹⁷ Informação retirada da matéria de divulgação do livro biográfico “Sepultura” do jornalista André Barcinski e por Silvio Gomes, publicada em 22 de novembro de 1999 na Folha de S. Paulo. Disponível em: «<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm2211199901.htm>». Acesso em: 24 de março de 2019.

apresenta a importância, não só do Sepultura, como também de outras bandas brasileiras a influenciar algumas formações de grupos musicais angolanos.

Neste ponto, destaco os imaginários dos atores do movimento do Rock angolano sobre as matrizes culturais que partem não apenas dos Estados Unidos ou Europa, mas de territórios periféricos e lusófonos, como Brasil. Integrantes das bandas angolanas que dialogam com texturas sonoras densas citaram Sarcófago, Sepultura, Project 46, Ratos de Porão, Charlie Brown Jr como influências musicais. “Somos os irmãos mais novos do Brasil. Estamos caminhando para o mesmo caminho que o Brasil percorreu, nos bons aspectos e nos aspectos negativos. Isto é o mais engraçado”, como destacado pelo vocalista do SW, Marco Ferraz (Entrevista realizada em Luanda, em outubro de 2017) (DOS SANTOS SILVA, 2018, p. 263).

Assim, o Sepultura consolida-se não somente nos mercados anglófonos e europeus, como também se torna uma das principais referências de Metal para as bandas de Metal da Angola. A partir desta perspectiva podemos visualizar o Sepultura, banda brasileira inserida em um competitivo mercado de Metal global, dialogando numa lógica ao mesmo tempo de centro e de periferia. Analogamente, podemos afirmar que as cenas musicais interioranas aqui investigadas também são visualizadas por esta terceira via, nomeada aqui de “centralidade periférica”, a partir das capitais dos seus respectivos Estados. Então, numa lógica sequencial, abordaremos a partir da visão dos atores, sobre a existência ou não da cena musical nas cidades investigadas.

Começaremos deste modo, com a participação dos/as interlocutores/as evidenciando suas expressões sobre a “cena” de suas respectivas cidades. No destaque abaixo, por exemplo, temos o produtor e músico Rafaum a comentar sobre a proliferação de bandas de Rock e subgêneros, afirmando que Mossoró tem uma “cena forte de *Stoner Rock*”.

Hoje nós temos um bom panorama na cidade. Temos essas 13, 14 bandas. Temos mais umas seis ou sete de Metal, algumas de *Hardcore* mais moderno, tipo, não sei se você saca, a banda *Agnostic Front*. Aqui não é tão moderno, mas tipo *Hardcore* de Nova York que é tipo *Metalcore* banda de Punk Rock, como a Catarro [banda de Mossoró]. (...) Temos uma **cena forte** de *Stoner Rock* como a *Black Whitch*, *Red Boots*, *Madgrinder*, *Venus Birth* e *HellLotus*. Isso são só cinco que eu estou dizendo para você e de bandas de Indie Rock também como Projeto 42, Toca Fita de Corcel, os meninos da Acruviana, que é uma banda fantástica de uns caras da UERN, Marx e Adeildo, é uma parada bem ativista e eles fazem o movimento no Beco fantástico. Pensando melhor, eu acho que são mais de 13 bandas, deve ser umas 15 a 20 bandas (Entrevista realizada em março de 2018 - Grifo nosso).

Por ter aproximadamente cinco bandas que dialogam com o *Stoner Rock*, Rafaum

visualiza que haja uma “cena forte” na cidade, algo conectado com as apresentações e existência de bandas de Rock e de Indie Rock e, menos na sociabilização ou nas materializações através de algumas instituições na cidade.

A cena, a partir de Rafaum, tem uma ideia fortemente calcada em performances e concertos de bandas. Algo também muito similar ao apontado pelo pesquisador e músico Lázaro Fabrício, a quem perguntamos sua opinião sobre a cena em Mossoró/RN, que respondeu acerca da existência de uma fragilidade por não “perceber um compromisso coletivo para manutenção dessa cena”, o que para ele significa afirmar uma dependência das mesmas figuras específicas ocasionando uma baixa mobilização coletiva na cidade. “Não tem uma cena ativa na cidade. Mas eu acredito que mesmo fragilizada ela exista”, conclui. Mais a frente, ainda exemplifica seu entendimento de fragilidade apontando para comparações da realidade e mobilização de público para concertos de alguns anos atrás e atualmente.

Vai ser unanimidade. Basicamente se você perguntar a todo mundo que tem mais de 15 anos de cena, quase 20 anos, isso vai ser unanimidade: O nosso período áureo foi de 2006 a 2007, dificilmente nessa época se tinha um show com menos de 250 pessoas, hoje quando nós fazemos um show que tem um público de 100 pessoas sai todo mundo muito feliz, porque se considera hoje um público bem razoável, naquela época 100 pessoas era um show fracasso. Então levando em consideração, essa perspectiva quantitativa inclusiva, é fragilizada. Eu acho que foi nosso período áureo assim, e foi um período também em que não existia muitas divisões em relação às tribos né, que estavam relacionadas ao Rock, então evento de Heavy Metal ia todo mundo, tinha um evento de punk ia todo mundo, por que? Porque os shows também eram mais escassos, a forma como as pessoas acessavam e assimilavam a música também se dava de forma diferenciada, porque basicamente nós ainda não tínhamos o advento da *Internet* ou pelo menos isso não estava disponível para todo mundo, para uma pequena minoria na verdade, então nós não tínhamos essa oferta né, amazônica de bandas de shows, de possibilidade de audição de plataforma de *streaming*, então o pouco que se tinha todo mundo queria aproveitar, queria experiência, queria vivenciar, e claro né, esses são apenas alguns dos fatores pelos quais eu acho que nós temos um cenário fragilizado, mas acho que são aspectos que devem ser levados em consideração também nessa análise (Entrevista realizada em março de 2018).

Lázaro visualiza a cena calcada nos shows e no público que circula estes concertos e Rafaum numa maior oferta no cardápio de bandas disponíveis na cidade. Apesar de ainda existir uma cena “frágil”, esta ainda resiste com pouca adesão de presença em shows destas bandas. A fragilidade apontada por Lázaro é reflexo da maior acessibilidade à outras produções musicais, adjetivada de oferta “amazônica” de bandas, a qual por sua vez, ajuda a ampliar a segmentação do público.

No entanto, vale salientar também que essa dita “fragilidade”, bem como, não haver um “compromisso coletivo” em prol da cena tal como sugerido por Lázaro, não integra somente os discursos dos atores da cena musical interiorana, mas, é uma retórica presente nas discussões em várias esferas e de ordens distintas. Como exemplo, podemos citar a polêmica surgida através de Edu Falaschi em 2011, época em que cantava na banda Almah e no Angra, portando-se assim graças ao bom disco do Almah, “*Motion*”, e pelo trabalho no reconhecido Angra como um dos vocalistas mais conceituados no Metal brasileiro. O crítico Marcelo Moreira escreveu acerca disto uma entrevista concedida por Edu.

Em um linguajar absurdo, asqueroso e nojento, recheado de palavrões e expressões ofensivas, ele desabafou no que era para ser uma entrevista e criticou duramente a cena metálica brasileira e xingou, literalmente, o público de Rock e de Metal do Brasil. “Vocês, que gastam os tubos para ver e lotar shows de bandas gringas e ignoram as bandas brasileiras, quero que morram, quero que se fodam!!!!!!”, bradou o “nobre” músico brasileiro. Ele falou muito mais na entrevista de nove minutos, e coisas muito mais graves e pesadas. Reclamou da baixa frequência nos shows de bandas nacionais, criticou as plateias de todo o Brasil, exceção ao Nordeste e, “decretou” que o metal nacional morreu por causa dos “300 pagantes que vieram ver o 1º Metal Brasil, quando o Carioca Club deveria ter mais de 2 mil pessoas” (MOREIRA, 2011)²¹⁸.

Na entrevista de Edu Falaschi, citada no texto acima, o então vocalista do Angra toma as dores do organizador do 1º Metal Brasil e vocalista do *Shaman*, Thiago Bianchi, solta petardos contra a cena metal brasileira apresentando críticas voltadas ao público dos shows nacionais, exceção ao Nordeste. O fracasso de público neste evento, segundo o próprio Edu, resultou em um prejuízo de R\$ 80 mil, “300 pagantes que vieram ver o 1º Metal Brasil, quando o Carioca Club [localizado em São Paulo] deveria ter mais de 2 mil pessoas” (MOREIRA, 2011).

Enfim, podemos detectar que a insatisfação perante o público e a ausência de coesão coletiva em torno do Metal não se restringem as cidades interioranas investigadas neste trabalho, pois as críticas lançadas por Edu Falaschi sobre ausência de público referem-se à capital de São Paulo. A reverberação de uma incompletude da ideia de uma cena musical aparenta-nos ser um elemento crucial para entendermos a existência da própria cena musical. É como se ao pesquisar os espaços e ouvir os atores constatássemos a efemeridade da cena, algo que paradoxalmente nos leva a afirmar, apesar das fragilidades e da efemeridade, que há

²¹⁸ Excerto de autoria de Marcelo Moreira, “Edu Falaschi faz desabafo polêmico e xinga o público brasileiro com palavrões”, publicado no jornal Estadão em 09 de novembro de 2011. Disponível no endereço eletrônico «<https://cultura.estadao.com.br/blogs/combate-rock/edu-falaschi-faz-desabafo-polêmico-e-xinga-o-público-brasileiro-com-palavrões/>». Acesso em: 24 de março de 2019.

cena musical. Desta forma, reconhecer, identificar e constatar a existência da cena apresentase como um dos principais desafios do pesquisador.

A nossa pesquisa aponta para uma existência de atividades em torno do Metal e do Rock nestas cidades, configurando-se como cena musical. No entanto, reconhecemos a existência de poucos atores envolvidos diretamente com o “fazer da cena”, com o “movimentar a cena” e produzir eventos. Como em qualquer atividade humana não é fácil captar e manter uma estabilidade a médio/longo prazo nas ações dos atores. Pois, há naturalmente períodos em que pode sobressair ações de um/uns ator/es, como veremos logo em seguida com Levy, por outro lado, há momentos em que se coleta um vácuo temporal nas atividades musicais destas cidades. Estes espasmos e vácuos não significam a inexistência da cena musical, da mesma forma, aponta-nos para onde reside parte da retórica dos atores que criticam ou reconhecem a inexistência/fragilidade das cenas. Se levarmos em consideração os Sistemas de Articulação (universal e regional), a Localidade e alguns elementos sugeridos na Síntese Disjuntiva (Ver Figura 10), temos uma teia infinita de possibilidades a influenciar a conjectura da cena musical, sua lógica e público. Nas cidades pesquisadas não fugimos a esta dinâmica. As cenas interioranas são pautadas por poucas pessoas de forma direta, porém, são alimentadas por inúmeras outras de forma indireta, tais como os diversos públicos a frequentar os bares e shows.

Para nos ajudar a pensar nestes tópicos abordados por Lázaro e Rafaum, tais como, pequeno público, centralização ou interesse de poucas pessoas para movimentar a “cena” e também a ideia de uma cena imaginada (WEINSTEIN, 2016), conversamos com Levy Birne Rego, 48²¹⁹, da cidade de Caruaru/PE. Levy, como é popularmente conhecido tem uma história de vida com peculiaridades distintas da maioria dos/as interlocutores/as. Filho de mãe soteropolitana e de pai paulista, Levy é paulista e judeu “nascido do ventro de uma mulher judaica”, como ele mesmo afirma. Já frequentou a Igreja Batista assim como a sinagoga, porém nos dias atuais se encontra numa “vertente puxando mais para o ocultismo”, pois não concorda com a ideia de Deus pregado nas outras religiões citadas por ele. “Essa ideia de amor que eles pregam do Cristo é uma retórica, por isso tenho essa refração e abomino esse Deus e o desprezo. Por outro lado, minha família é religiosa, minha esposa é religiosa e minhas filhas são religiosas”, conclui Levy.

Falar da religião e da sua formação é, da mesma forma, abordar um pouco das suas ações e da linha optada ao produzir shows de bandas nacionais e internacionais de Rock e de

²¹⁹ Todas as citações retiradas da fala de Levy Birne neste tópico foram extraídas da nossa entrevista realizada em maio de 2018.

Metal extremo em Caruaru/PE, cidade em que mora há 30 anos devido a transferência do trabalho do pai. “Eu costumo dizer que eu tenho dois pilares na minha vida, o primeiro é a minha família, minha esposa e minhas filhas. E o outro é o Metal. Não vivo sem um e sem o outro. Se tirar um, a casa desmorona. Por isso minhas filhas e minha esposa me respeitam, sabem que isso é muito importante para mim”, afirma Levy.

O produtor Levy ficou conhecido no Estado e em outras regiões por promover uma série de shows de bandas internacionais no festival “*Visions of Rock*”, por consequência deixou o nome da cidade de Caruaru/PE conhecida para além da sua relação com o Forró. Antes do surgimento do festival “*Visions of Rock*”, Levy começou trabalhando com refrigeração, depois foi vendedor de abacaxi na feira local e trabalhou numa loja de material de construção, momento em que conseguiu juntar dinheiro para comprar sua primeira moto. Levy descreve sua rotina da seguinte forma:

Hoje eu tenho moto-táxi. Tenho a minha produtora de fazer show, (...) faço excursões também. (...), tem uma clientela montada aqui na cidade e faço entrega de restaurantes também de comida regional. Também tem a feira da Sulanca que minha esposa trabalha, por exemplo, de segunda a domingo a gente vai para a feira e fica a madrugada toda lá. A feira acaba meio-dia, retorno para casa e começo como mototáxi. E assim é o ciclo da vida. E todo o dinheiro que eu tenho, que eu entrego das minhas economias é voltado para o meu festival. Eu guardo e gasto no festival (Entrevista realizada em maio de 2018).

Com uma árdua rotina de trabalho, Levy consegue se capitalizar o suficiente para realizar algumas edições do festival *Visions of Rock*, que nem ele mesmo sabe precisar quantos foram concretizados. “Deixa eu pensar... eu acho que foi por uma faixa de umas [pausa], não sei, talvez chegue a umas vinte edições, porque teve ano que fazia umas três edições”. Em síntese, podemos afirmar o quanto Levy enquadra-se em um dos perfis apontados por John Irwin (1973) de inserção na cena, um “estilo de vida total que abrange a maioria das facetas da vida” (IRWIN, 1973, p. 132)²²⁰. Seu trabalho rotineiro tem entre outras questões, a finalidade de compor a programação do festival e isto implica a compra de passagens aéreas - muitas das quais internacionais -, hospedagens, alimentação, aluguel de espaço, som e tudo mais necessário, com o propósito de realizar um encontro de *headbangers*, bem como, autosatisfazer-se. “A temática do *Black Metal* me chama muita atenção pelo que

²²⁰ "Presently, it has lost its definite temporal and locational dimensions and refers to a set of patterns followed by some collectivity of actors at various times and locations in their day-to-day routines. In the current folk version, which will concern us here, the scene varies from a set of patterns surrounding a particular component, to a total life style which embraces most facets of the actors' lives".

eu venho desenvolvendo de pouquinho em pouquinho e um grande sonho que eu tenho é de conhecer o templo do ocultismo na Colômbia (...), a congregação do ocultismo e do *Black Metal* é bem realizada [na Colômbia]" (LEVY, Entrevista cedida em 2018).

Levy apresentou no festival *Visions of Rock* em 2015²²¹, tendo como exemplo um *lineup* totalmente de bandas estrangeiras, bandas dos Estados Unidos como a *Terrorizer* e *Incantation*, ambas de *Death Metal*; a belga *Enthroned* de *Black metal*; a inglesa *Onslaught* e a dinamarquesa *Artillery*, ambas de *thrash metal*.

A primeira banda que eu trouxe para Caruaru foi o *Assassin* da Alemanha. Várias bandas gringas eu trouxe para cá. Bandas que não passavam em Recife, muitas delas eu trazia somente para Caruaru. Bandas como *Sabaton* da Suécia, com contrato único no Nordeste e aqui em Caruaru. Outras bandas que só aconteceram aqui e em Fortaleza. Eu entrava em contato, perguntava quanto era, "era tanto" e eu pagava. Eles queriam outra data, e eu [disse] coloque para bem longe daqui.

Essa estratégia foi importante e o sábado é um dia importante porque é o dia que a galera pode vir beber e faz o que quer fazer da sua vida, curte do jeito que quer curtir. Que isso compete a cada um, cada um vive o seu momento da melhor forma que lhe satisfaz. Aí no domingo todo mundo descansa.

Isso aumenta os gastos e fica mais caro, mas em contrapartida tem a possibilidade de agregar o público maior, que está centralizado em apenas um local. Entendeu a jogada? A banda quando vem tocar em Recife, não vai tocar nem em Natal, nem em Garanhuns e não vai ter em Fortaleza. Então quem for fã vem para Recife (Entrevista realizada em maio de 2018).

A estratégia em busca de shows com exclusividade era articulada de forma contratual, mesmo com solicitações por parte das bandas ou de outros produtores Levy não abria mão do seu direito legal. Quando houve apresentação da *Vital Remains* em show único no Nordeste e em Caruaru/PE o seu argumento foi: "Eu paguei o que vocês pediram e tá vetado, estava no contrato. Vetei. E essas coisas vão gerando aquelas piciunhas, mas, é a estratégia do produtor. Ainda deu um público muito bom, ainda trouxe o *Violator* [banda brasiliense de *Thrash Metal*]" (LEVY, Entrevista realizada em maio de 2018).

Este posicionamento é concreto em suas palavras, pois não é difícil detectar certo orgulho em afirmar e repetir várias vezes, "shows com data única em Caruaru/PE". Para se ter uma ideia, Levy descreveu em três situações distintas esta mesma passagem.

²²¹ Exemplos de vídeos e de clipes das bandas que se apresentaram podem ser acessados nos seguintes endereços: *Terrorizer*: «www.youtube.com/watch?v=Y6ytQknklCk». Acesso em: 13 de fevereiro de 2019. *Incantation*: «www.youtube.com/watch?v=RZs_zwF-6vc». Acesso em: 13 de fevereiro de 2019.

A preferida de Levy Birne, a belga *Enthroned* em: «www.youtube.com/watch?v=0NqeU70yFqA». Acesso em: 13 de fevereiro de 2019.

Onslaught em: «www.youtube.com/watch?v=awCa4NGxTIA». Acesso em: 13 de fevereiro de 2019. *Artillery* em: «www.youtube.com/watch?v=sG8A0zugWmY». Acesso em: 13 de fevereiro de 2019.

Por exemplo, a produtora traz a banda para uma turnê na América do Sul. Aí a produtora, que tem outros contatos com outros produtores da região, entra em contato comigo e pergunta se eu quero o show do *Sabaton* e eu digo que sim, mas minha posição é a seguinte: Já que é um show muito caro, eu quero data única no Nordeste. Pergunto quanto é o preço, quando eles falam: “é tanto”. Vou lá e pago o que eles pedem. Sem pechinchar. Tudo o que você pedir no contrato com exigências de hotel e camarim garanto que não vai faltar nada, desde a marca mais exótica de queijo à bebida eu disponibilizo. Mas fica muito caro para mim. Até saiu uma reportagem, não me lembro se foi no JC, que até o tema foi: “Da licença capital”. Quando *Sabaton* da Suécia foi fazer o show. Foi uma reportagem muita boa. Foi uma página inteira sobre o *Visions* (Entrevista realizada em maio de 2018).

Figura 32 - Cartazes do *Visions of Rock* de 2014, 2015 em Caruaru e 2018 em Recife



Fonte: Site Whiplash.net (2018).

A estratégia de Levy é recorrente em muitos festivais no Brasil e no mundo, não somente de Rock mas também de outros gêneros musicais, tanto na iniciativa privada quanto na iniciativa pública. O *Rock In Rio*, por exemplo, um dos grandes festivais do país, embora tenha entrevistas com Roberta Medina afirmando que não há contrato de exclusividade, há por outro lado no contrato a solicitação “apenas, que eles não façam shows em outras cidades antes do festival”²²². Com o objetivo de rentabilizar o competitivo mercado de festivais, nos Estados Unidos a cláusula de exclusividade, também conhecida por cláusula de raio, exige que determinado artista não possa se apresentar a uma distância mínima do local do evento.

²²² Entrevista de Roberta Medina citada na matéria “*Rock in Rio*, um caso de sucesso em um mercado de crise”, publicado na revista *Veja* por Carol Nogueira em 08 de setembro de 2013. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/entretenimento/rock-in-rio-um-caso-de-sucesso-em-um-mercado-em-crise/>>. Acesso em: 24 de março de 2019.

No site do Projeto Pulso - pesquisa e conteúdo sobre a cultura dos festivais -, há o comentário, sem citação de fontes, de que no festival “Lollapalooza, por exemplo, alguns artistas contratados não podem performar num raio de 300 milhas (cerca de 483 km) de Chicago e nem seis meses antes ou três meses após o festival”²²³. Outros exemplos realizados no Brasil, mais especificamente em Recife, referem-se ao carnaval e ao *King Festival*, evento este que busca ser uma referência no Norte/Nordeste do país em música eletrônica. Anteriormente agendado para ser realizado no dia 22 de setembro de 2018 no Caxangá *Golf Club*, o *King Festival* teve que adiar sua edição para 2019 alegando que após uma pesquisa sobre os possíveis artistas para compor o *lineup*, constatou-se que muitos deles já haviam “vindo ao primeiro semestre ou estariam bloqueados para outros festivais”²²⁴. Já em relação ao carnaval, localizamos uma nota na página “Recife Rock” em que a contrapartida solicitada pelo poder público pernambucano para contratar uma banda, “normalmente” é de assinar um “contrato de exclusividade por 30 dias, que garante que a banda não vá tocar em eventos privados no Estado”.²²⁵ Enfim, observamos a estratégia de Levy, ao impor a cláusula de raio para abranger toda a região Nordeste do país, como um método recorrente e usual em grandes festivais, seja por interesses mercadológicos ou por questões éticas envolvendo o dinheiro público ao contratar um artista para apresentação evitando que a iniciativa privada usufrua do pagamento do deslocamento.

Independentemente onde esteja Levy, continua a adotar a mesma estratégia da cláusula de raio. Embora tenha residência fixa por todos estes anos em Caruaru/PE, o produtor optou por mudar a sede do *Visions Of Rock* para Recife/PE. Contudo, vale frisar a relevância da cidade interiorana para a consolidação do evento. Entre os frequentadores destes shows e os fãs de Metal da região encontramos comentários de bastidores que exaltam a “cena caruaruense”²²⁶, por ter sido referência para Pernambuco, superando inclusive a capital do Estado em ofertas e opções.

Para Levy em Caruaru/PE tudo é mais fácil, desde a negociação para conseguir um espaço para as apresentações, como conseguir patrocínios em razão de ter potencializado seus vínculos pessoais e comerciais durante anos de vivência na cidade. A recente mudança para

²²³ Mais informações no texto do Projeto Pulso, em: «<https://projetopulso.com.br/sede-por-exclusividade-nos-festivais-de-musica-e-saudavel-para-industria/>». Acesso em: 24 de março de 2019.

²²⁴ Para mais detalhes consultar o endereço do Jornal do Comércio de Recife em: «<https://blogs.ne10.uol.com.br/social1/2018/05/16/king-festival-e-adiado-para-2019/>» Acesso em: 24 de março de 2019.

²²⁵ Informação retirada da página do Recife Rock em: «<http://www.reciferock.com/page/9/>». Acesso em: 24 de março de 2019.

²²⁶ Os comentários foram coletados em conversas de grupos fechados do *Whatsapp*, como o “Metal Mossoró”, quando se discutia a programação de eventos locais.

Recife foi concretizada bem mais por motivos geográficos do que propriamente uma incapacidade ou debilidade de se realizar em Caruaru.

Olha, eu partiu para Recife porque as pessoas diziam que as excursões ficam mais baratas. Natal-Recife, Maceió-Recife, Campina Grande-Recife, João Pessoa-Recife, para Caruaru sempre é mais longe. Assim fica mais centralizado. Antes eu não ligava para isso, mas hoje eu estou lá. Em termos de público eu vejo que a questão do Metal caiu muito em geral. O pensamento não é mais o mesmo de antigamente não. Essa briga de *internet*, não tinha julgamento. Rede social começa a estragar [motivo alegado pela diminuição no público]. Você ataca. Vocês crucificam. Eu evito ao máximo comentar as coisas nas redes sociais para não bater de frente com ninguém. (...). Uns dizem que o *underground* não precisa de bandas gringas, bandas grandes porque tem que se viver da essência do pequeno. Cada um tem seu ponto de vista. Não tiro o valor do que eles chamam de *underground* pequeno. Todo o *underground* é voluntário e tem sua fundamental importância. Agora o que não se pode é tirar o brilho sistemático de nada. É isso que eu penso, então Caruaru viveu uma época, vamos dizer de uns seis anos. Foi uma época de bandas gringas de renome que estiveram aqui que não estiveram em Recife entendeu? Foram várias bandas (Entrevista realizada em maio de 2018).

Esta iniciativa meramente individual em disponibilizar um festival de Metal em Caruaru/Recife, por parte de Levy, não significa afirmar uma menor ou maior noção em adjetivar uma cena musical de forte ou fraca. Pois, mesmo sabendo da necessidade de integração de outras cidades - com excursões - para que ela seja realizada e tenha um bom público, existe toda uma teia invisibilizada para que estas ações se consolidem. Podemos citar a realização do festival *Visions of Rock* e, da mesma maneira, podemos citar também uma organização da sociedade civil para pressionar o poder público para conseguir um espaço alternativo ao forró *mainstream* durante o São João (nossa próximo tópico), bem como, a existência e a manutenção do Metal Beer. Todos, sem exceção, cooperam na construção desta teia e estão inseridos dentro do Sistema de Articulação.

A cena musical, por esta perspectiva, conecta-se de forma atemporal e desterritorializada. Seus sinais são fragmentados com “altos”, como os seis anos de shows internacionais em Caruaru/PE citados e realizados através de Levy e, alguns sinais de “baixas” com longos períodos sem apresentações e sem bandas ou sem bares especializados funcionando, por exemplo. No entanto, visualizamos a cena musical interiorana, como em qualquer lugar do mundo, de maneira instável, porém com pontos de sustentabilidade e de ritualização como ocorre com os bares e outras instituições como lojas de discos, estandes de vendas de camisas, programas de rádios, conexões entre produtores e festivais esporádicos de pequeno porte.

Apesar desta teia de instituições integrar o circuito econômico e social do Metal, devemos ressaltar a função destes bares para as cenas locais. Tal como ocorria e ainda ocorre em algumas localidades com lojas de discos especializadas em Metal, visualizamos os bares atualmente como partes fundamentais para a cena *Heavy Metal*. É um espaço com alto nível de adaptabilidade ao mercado e as transformações tecnológicas da indústria fonográfica - das fitas cassete, DVDs, Hds, *YouTube* ou qualquer outra plataforma de *streaming* -, bem como, tem a versatilidade de se portar como entretenimento noturno e agregar diversos públicos para sua sustentabilidade. Além de ser um ponto de encontro ocasional e ritualístico dos apreciadores do gênero musical, os bares atuam como demarcadores de espaços e lugares para por em prática, entre outros, o ato de consumir álcool e ouvir metal, ou seja, uma “dobradinha” sempre evocada pelos *headbangers*. Inclusive a questão do álcool²²⁷ é central na compreensão dos fluxos nesses espaços noturnos, sugerindo para outras formas de sociabilidade, bem como, ajuda-nos a visualizar outros elementos presentes nas masculinidades performadas.

Estes nódulos de sociabilidade a circundar nos bares de Metal atuam como vetores dos apreciadores do gênero e, muitas vezes, são o termômetro para se planejar e executar eventos na cidade, ao mesmo tempo, são centros de propaganda publicitário e de apoio logístico.

Assim, os atores com o importante apoio dos bares conseguem realizar certas iniciativas pontuais fornecendo subsídios e condições, principalmente, para formação de público. Um exemplo deste raciocínio pode ser retirado da fala de Luciano Elias. Nos capítulos anteriores destacamos a saga relatada por ele sobre a dificuldade em comprar um disco na cidade. Agora podemos conferir o seu depoimento sobre o surgimento de uma loja de discos na década de 1990 em Mossoró/RN, que teve papel importante para esta.

Na loja de disco era misturado. Tinha um disco aqui, outro ali. Mas sempre tinha, depois eu acho que as coisas andaram mais. Tinha uma loja aqui que realmente foi, digamos assim, especializada que era uma na Abolição [bairro periférico de Mossoró] isso foi o pontapé (...), estimulou [muito] os shows porque o pessoal começou a ficar mais ávido para o metal. Só que antes disso e de eu começar [Luciano tem uma loja de discos especializada em metal em Mossoró], eu conheci um pessoal mais velho que dizia: “Se é difícil para vocês [adquirir discos e conhecer novas bandas], imagina pra gente, que para conhecer uma banda levava uns cinco anos. Era [possível] quando vinha alguém da capital e trazia uma fita gravada. Mas o que mais motivou foi essa loja da Abolição, que é de Júnior Balinha. Ele colocou essa loja impulsionado com o movimento que estava começando na época. Acho

²²⁷ Reflexões sobre o álcool e a sociabilidade na performance masculinizada sugerimos “A confraria da esquina. O que os homens de verdade falam em torno de uma carne queimando: etnografia de um churrasco de esquina no subúrbio carioca – RJ”. Rolf Ribeiro de Souza. Bruxedo, Rio de Janeiro, 2003, 128p.

que essa foi a primeira loja, digamos assim, direcionada a Rock e Metal, o pessoal ia pra lá se encontrar. Ele foi em 1992 para o show de *Iron Maiden* numa turnê em São Paulo e trouxe bastante coisa, e depois iniciou essa loja (Entrevista realizada em maio de 2018).

Além de catapultar o consumo local e fortalecer a sociabilização coletiva em torno do Metal, a loja do DJ Balinha, aberta em 1996, também serviu de base para a abertura de outro espaço na cidade. Depois de fechar sua loja por problemas na administração financeira do espaço²²⁸, foi aberta em 1999 por Luciano em sociedade com o líder e fundador da banda de Metal gótico de Mossoró, *Ravenland*²²⁹, a atual *Rising Records*, abordada no primeiro capítulo deste trabalho. Depois da parceria desfeita em decorrência da saída de Dewindson, seu sócio na loja de discos, Luciano assumiu sozinho o espaço e assim permanece até os dias atuais.

Figura 33 - Confraria dez/17 na *Rising Records* e depoimento de Marcondes



Fonte: Grupo Whatsapp Metal Mossoró e perfil no Facebook de Marcondes Paula (2017).

Atualmente a *Rising Records* fica localizada numa galeria no Centro de Mossoró/RN, um pequeno espaço que além de comercializar discos e camisetas é um ponto de encontro ocasional da confraria dos *headbangers* e atualmente funciona também como selo para lançar bandas de Metal pelo Brasil. Luciano explica como funciona.

(...) um selo também porque lanço bandas, por exemplo, um amigo de Fortaleza que tem uma loja, ele está em contato com uma banda que está em

²²⁸ Informação coletada em entrevista junto ao DJ Balinha realizada em março de 2018.

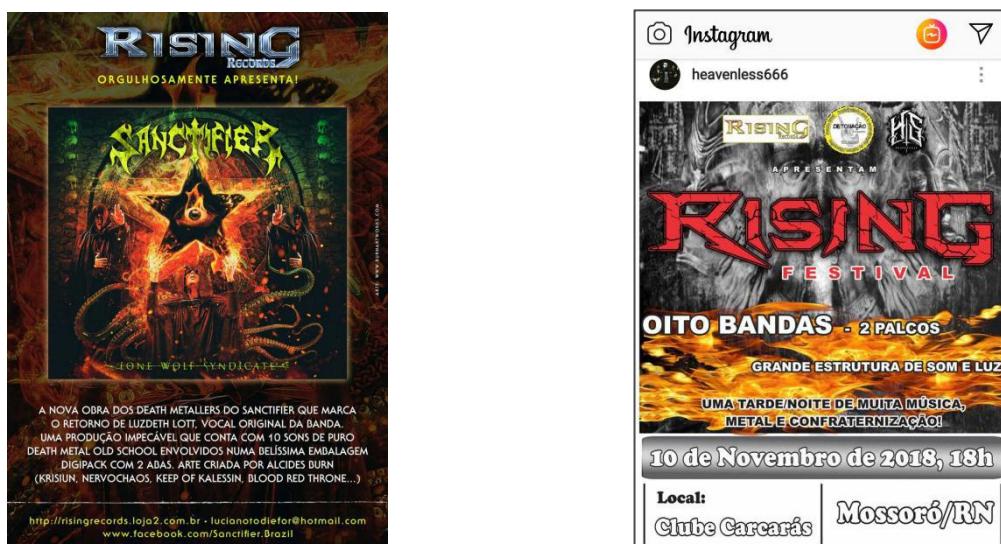
²²⁹ A banda foi fundada em 1997 em Mossoró pelo vocalista Dewindson Wolfheart. A banda ficou ativa até o ano de 2015, desde então se encontra sem atividades. O vocalista Dewindson segue carreira solo. Mais informações em: <<https://pt.wikipedia.org/wiki/Ravenland>>. Acesso em: 15 de fevereiro de 2019.

São Paulo e precisa de quatro pessoas para lançar junto ele. A gente lança 1000 cópias e dá 200 para a banda e suponha que a prensagem da 3.000 [reais] para pagar, e [esse valor] recebe em cotas. Essas são as parcerias formadas no país para vê se as bandas conseguem lançar, porque tem banda que não tem condições, gravam mas não tem mais dinheiro pra lançar, então se juntam com algumas pessoas (Entrevista realizada em março de 2018).

Essa dinâmica de trabalho em conjunto com outros selos para lançamento conjunto de discos é uma estratégia recorrente para o gênero Metal e alguns subgêneros musicais. O discurso da união também integra a comunidade, do mesmo modo que o tratamento surgido entre artistas, músicos, selos e pequenas gravadoras, prezam por uma linha de valorização do capital sociocultural (QUEIROZ, 2013).

A conversa com Luciano nos trouxe outras informações adicionais para melhor compreendermos a dinâmica da cidade e, da mesma forma ajudá-nos a entender o quanto é complexo o emaranhado constituinte das redes em torno da cultura musical do Rock/Metal.

Figura 34 - Arte de divulgação digital do mais recente álbum da *Sanctifier*²³⁰ lançado pela *Rising Records* e ao lado, no perfil da banda de Mossoró *Heavenless*, a divulgação de outro festival de pequeno porte



Fonte: Material divulgado nas redes sociais (Whatsapp - Grupo Metal Mossoró -, Facebook da banda *Sanctifier*); Imagem da direita retirada do Instagram da banda de *Heavenless*.

Depois de citar a loja do DJ Balinha como pioneira na cidade, Luciano também comentou sobre os antigos bares e importantes figuras a movimentar a cena Rock mossoroense, como os bares de Samuel, conhecido popularmente por Samuca. No relato abaixo, Luciano destaca também como era a ginástica para conseguir entrar em contato com as bandas para se apresentarem no bar e, consequentemente, abrir espaço para novos nomes

²³⁰ Banda de death metal a *Sanctifier* foi fundada em 1989 e está atualmente sediada na cidade Natal-RN. Para mais informações ver @Sanctifier.Brazil no Facebook ou Messenger.

na cidade.

Aqui tinha um bar muito importante que tocava os rocks, era o *The Wall*, ele era da década de 1990, esse bar foi muito importante. Era onde o pessoal que curtia Rock e Metal se encontrava a noite, depois veio o bar de Samuca, o Hot Dog, os bares de Samuca mais pra Rock que faziam shows e eu indicava as bandas. [Naquela época] Eu trabalhava em uma loja e pegava o telefone escondido e ligava para o pessoal [das bandas] e fechava com eles. Eu falava: “manda a conta que eu vou depositar o dinheiro das passagens”, e só esperava o pessoal para tocar, era aqui na Av. Alberto Maranhão, justamente vizinha a casa dos pais do Samuca onde ele colocou o Hot Dog. [Assim Samuca] Fez bastante show legal que foi muito importante pra o desenvolvimeto do que viria a ser uma **verdadeira cena** em Mossoró. Samuel foi um dos pilares importantes, ele não pode ser esquecido. Ele começou em 1995. Teve muitos bares, o Acarajazz, por exemplo, eu fui umas vezes. O Rock in Rio [nome do bar localizado às margens do Rio Mossoró] foi muito importante, ele fez muito show lá. Com Samuel surgiu uma banda aqui muito importante pra cena que foi o Raveland (Entrevista realizada em março de 2018 - grifo nosso).

Depois deste passeio histórico nota-se uma conexão atemporal da cena da cidade em que podemos detectar a presença de uma ou outra pessoa ajudando a formatar outro movimento em outro período. Da mesma forma que DJ Balinha, digamos assim, preparou terreno para a *Rising Records*, Samuel sendimentou outras vias com estes bares citados por Luciano, como também, forneceu espaço para o surgimento da banda de Metal gótico *Raveland*. Há outras reverberações na cena local através de Samuel (*in memorian*), ele é tio de Vitória Bessa, uma das nossas interlocutoras e, também foi citado por Toninho Valhalla como alguém que gostaria de almejar profissionalmente, como destacamos abaixo.

(...) a gente vai crescendo com aquele negócio escutando somente rock'n'roll e logicamente que o nosso sonho era botar um bar de rock. Aí eu viro adolescente e começo a frequentar os bares de Samuel, como o Descartável, o Rock in Rio. Então frequentava esses bares de Samuel e tinha amizade com o Samuel, mas não tinha o bar [Valhalla] ainda. Mas ficava com esse sonho de ter o bar. Eu não colocava o bar também porque eu tenho uma certa consideração a Samuel e eu pensava: “eu não vou colocar um bar para dividir a galera”.

Como eu já tinha um sonho e eu não sabia se era viável, é aquele negócio: Eu fui para um evento organizado por Marcondes, o *Rockstage* e teve 300 pagantes para ver um show de uma banda, parece que foi o *Headhunter*, se eu não me engano. Poxa, se tem 300 pagantes para um show de Metal extremo, então a gente tem mil pessoas aqui, no mínimo, que curtem rock roll na cidade. Então dá para botar um bar e dá para viver de um bar de rock na cidade. Seriam mil pessoas, mas vamos dizer que nem todos frequentam o bar, mas vamos dizer que cada um gastasse dez reais por mês. Eu ia ganhar 10 mil na época! Não de salário, mas de venda e daria para tirar meu salário de boa. Só que esse cálculo não foi muito bom. Teve vários dias que abria o

bar para vender uma cerveja, na época [custava] R\$ 2,30 até me lembro do valor. Mas aí foi a persistência, hoje em dia graças a Deus tem um público bom (Entrevista realizada em março de 2018).

A participação de Toninho ilustra bem esta rede atemporal. Ele cita Samuel e os seus bares da década de 1990 e o festival *Rockstage* realizado por Marcondes. Podemos deduzir desta forma uma “comunidade imaginada” (WEINSTEIN, 2016), fragmentada, porém, conectada, utilizando o gênero musical como “conceito orientador para tornar possível as relações sociais²³¹” (WEINSTEIN, 2016, p. 8), inclusive a palavra “confraternização” é utilizada constantemente para os encontros, confrarias e apresentações (vide figura 33).

Figura 35 - A fachada e parte interna da 1^a loja especializada em metal de Mossoró/RN



Fonte: Foto cedida do acervo de José Apolônio Júnior Fernandes [Dj Balinha].

A ideia de uma “comunidade imaginada” (WEINSTEIN, 2016) fornece-nos leituras para compreender esta cena. Conversamos com José Apolônio Júnior Fernandes, 43 anos, famoso na cidade de Mossoró por se apresentar com o nome artístico de DJ Balinha. É um dos mantenedores do grupo de *Whatsapp*, “Metal Mossoró”, e abriu a loja de Metal durante a década de 1990. Como podemos observar em sua fala, logo em seguida, há uma tentativa de conectar a música e o seu consumo na cidade personalizando-a através de algumas nomeações, algo a corroborar com a afirmação anterior de Lázaro em relação à existência de “determinadas figuras ou grupos de pessoas”.

²³¹ (...) Steve Neale’s expansion of the concept of literary genre to suggest that ‘genre’ could serve as an orienting concept to clarify social relations”.

Foi quando surgiu também neste período o *boom* do Rock em Mossoró. Foi quando também formamos esse laço de amizade que temos até hoje, Marcondes, Toninho e Luciano. Tem o Kleber e o irmão dele Cleverton. Nesta época o Rock, assim a gente chamava, o Rock de Mossoró dividia-se em dois grupos: Tinha um grupo do Alto de São Manoel e o grupo da Abolição (dois bairros periféricos e extremos geograficamente). Não era uma questão de rivalidade, nós temos muitos amigos do Alto de São Manoel, por exemplo, o Paulão (Paulo Mafaldo), o Plínio, Toninho (Valhalla). Houve ainda uma certa rivalidade, mas já era quando a gente ia falar sobre curtir bandas. Essa é melhor do que essa, essa banda não presta não... A gente ficava esperando chegar o domingo para ir à casa de um (do grupo) para passar o dia escutando Metal. A gente ia para casa de Kleber ou ia para casa de Paulão (Entrevista realizada em março de 2018).

Por essa mesma vertente perguntamos a Luciano sua opinião acerca de Mossoró ter cena. E, mais uma vez, as nomeações e ações em torno de concertos ao vivo vem à tona. “Tem cena! Marcondes segura a onda. Lázaro, Toninho e um amigo de Toninho que ta sempre apoiando Davi, Vicente da banda *Heavenless*, Calil, Rafaum. E tem uma galera que está por trás que não aparece ali apoiando. Você pega o cartaz e não sabe quem é, mas nós sabemos. Tem o doutor João Paulo, Marcondes sempre recebe apoio dele”, diz Luciano (Entrevista realizada em 2018).

No início deste tópico tínhamos destacado a opinião de Rafaum ao citar que Mossoró tem uma “cena forte” de *Stoner Rock*. Porém, no desenvolver da nossa conversa, Rafaum volta a tocar no assunto de forma espontânea e emite sua opinião sobre a cena.

(...) minha pretensão é continuar com esse trampo [estúdio, produzindo bandas e tocando] porque é uma coisa que me engrandece muito, não só a mim profissionalmente ou pessoalmente, a gente vê que cria um movimento de fato, não fica somente dizendo "existe cena". Cena! Eu sou um cara que sou muito chato com a palavra "cena" porque para mim isso não existe, para mim existem bandas e uma rede de trabalho, seja ela a parte de produção de eventos, produção de videoclipe, fotógrafo, tudo isso faz parte de uma parada. Eu não encaro isso como cena. Cena é aquela coisa assim, todo mundo de mãos dadas uuurrruuuuu! [fala eufórico], "nós somos a cena!" [fala alto imitando um grito uníssono], isso nunca existiu nem vai existir na minha ótica. Mas eu tenho muito respeito por várias bandas que trabalham junto com outras bandas, a galera chega para mim e diz “você faz muito pela cena”, não! Eu acho que isso não existe! São bandas que querem fazer e tem afinidade e isso é natural (Entrevista realizada em março de 2018).

Observem a sua categórica afirmação, “isso não existe”, por meio da qual, ao mesmo tempo, ele se autoexclui do processo e sugere a existência de um “movimento” alimentado por vínculos entre bandas e pelo seu trabalho. A negação de cena por Rafaum aparenta-nos uma tentativa de buscar desassociar-se das iniciativas personalizadas egocêntricas daqueles

que “fazem a cena”. A sua negação, desta forma, é a afirmação da existência da cena. Ele nega o conceito de ações individualizadas e foca no coletivo, o contrário do apontado por Luciano ao conceber e nomear uma a uma as pessoas fundamentais para que a cena (realização de shows, somente, diga-se) seja possível.

Sendo assim, temos novamente a repetição da ideia de cena a partir de pessoas que realizam shows e eventos, da mesma forma, voltada para aqueles que apoiam as atividades na cidade. Como também se sobressai a necessidade de afirmar, mesmo sem ser questionado, que na cidade não há cena, a cena é inexistente. Como discutimos anteriormente, dadas as dificuldades em se reconhecer uma cena, a necessidade de se afirmar torna-se paradoxalmente a confirmação de que existe cena musical.

Este conceito urbano, relatado por boa parte dos interlocutores ouvidos, reverbera parte da noção de cena musical, a qual descrevemos na primeira parte desta pesquisa. A cristalização da ideia de cena chega ao ponto de levar a uma autoexclusão por parte de Luciano com sua loja de discos e selo. Da mesma forma, no entanto, em sentido inverso, o próprio Luciano apenas é citado pelos colegas como quem “apoia a cena”, quando comentam sua disponibilidade em vender ingressos para os shows na *Rising Records*. Menções ao papel da sua loja especializada e do selo são isoladas e pontuais.

Para a realização de shows ou de qualquer outra atividade de Metal/Rock visualizamos este emaranhado de ações integradas, embora possa transmitir a ideia de isolamento ou uma ação individualizada, daí a recorrência em ouvirmos que a “cena é frágil”, “isso não existe” ou de “cena pequena”. Ao propormos a ideia de cena musical decolonial sugerimos ultrapassar a visão única de shows ou a de um pequeno bar a representar um “lugar feliz”.

A partir dos exemplos relatados temos como visualizar uma rede que conecta as cidades medianas com outros centros e entre si; os atores em seus diversos níveis – de fãs inveterados aos ocasionais, aqueles que não gostam de Rock/Metal; os profissionais que vivem em torno da música; e o papel fundamental das “pequenas instituições”, como bares, lojas, selos e pequenos festivais que cooperam e fomentam uma “comunidade imaginada” (WEINSTEIN, 2016), fluída e abstrata que vive em torno do Rock e do Metal. Por último, é importante ressaltar o quanto a função das ações aparentemente individuais em prol da música, tais como um bar ou um evento como o *Visions Of Rock*, não estão isoladas desta rede. O fato da existência de uma ou mais destas atividades nos fornecem inúmeros indícios da materialização da cena musical nas respectivas cidades (vide figuras 36 a 38). Diante do exposto dialogamos com Straw (2013) que afirma que,

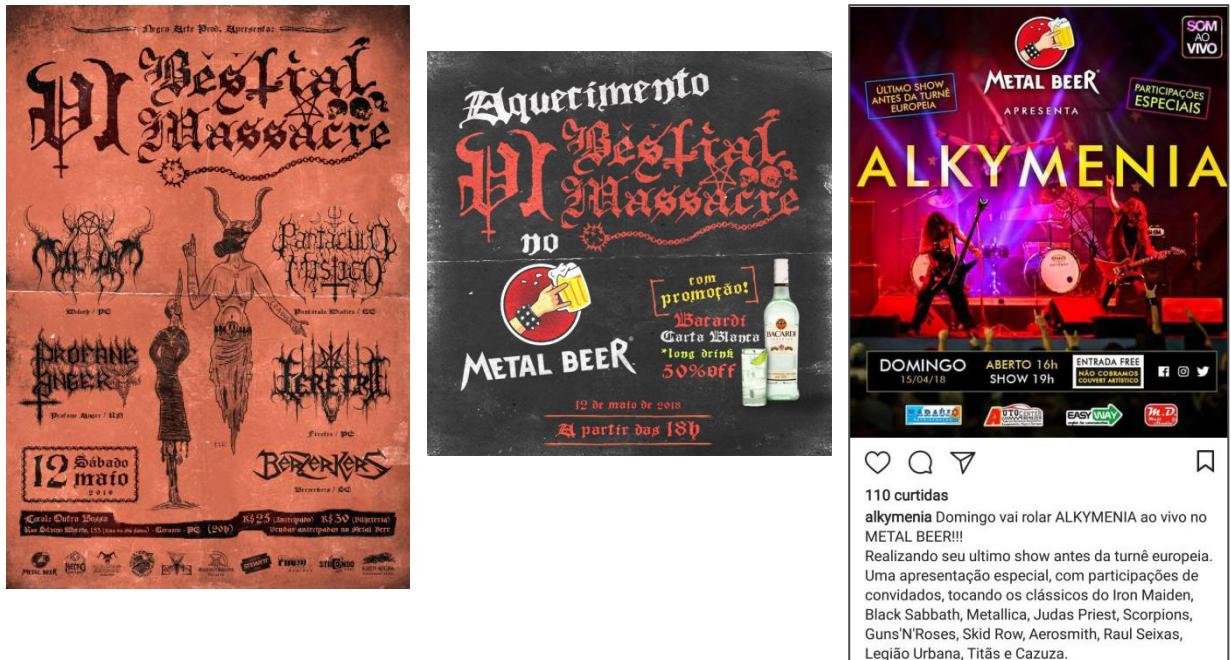
Cenas não são simplesmente o nome que damos aos meios informais de organização do lazer, porém, como se fosse possível entrar numa cena a partir de uma esfera de trabalho ou de transações comerciais radicalmente opostas. As cenas surgem a partir dos excessos de sociabilidade que rodeiam a busca de interesses, ou que fomentam a inovação e a experimentação contínuas na vida cultural das cidades. O desafio para a pesquisa é aquele de reconhecer o caráter esquivo e efêmero das cenas, reconhecendo, ao mesmo tempo, o seu papel produtivo, e até mesmo funcional, na vida urbana. As cenas são esquivas, mas podem ser consideradas, mais formalmente, como unidades de cultura urbana (como subculturas ou mundos de arte), como uma das estruturas do evento por meio das quais a vida cultural adquire a sua solidade. As cenas são uma das infraestruturas da cidade para troca, interação e instrução (STRAW, 2013, p. 13).

Sendo assim, podemos afirmar que a existência e a manutenção dos bares como o Valhalla, All Black In e o Metal Beer, entre outras instituições, figuram como uma das principais maneiras de observarmos a territorialização, através da ritualização e reprodução de códigos, uma vez que, os mesmos participam como um nódulo na “experimentação contínua da vida cultural das cidades”. Enfim, ao utilizar a metáfora do termo “cena” estamos partindo do pressuposto apontado por Irwin (1977), ao sugerir a importância da cidade como uma “máquina de entretenimento” (*IBID.* p. 22) e este entretenimento como uma “atividade coletiva”.

Por último, vale salientar que estas características de consumo cultural interioranas, acima descritas, dentre inúmeras outras, habitam uma margem distante das pautas do jornalismo cultural, o qual acaba por tornar consensual a ideia das capitais como lugar das cenas²³². Quaisquer produções culturais no interior, mais precisamente nas cidades investigadas, são subvalorizadas ao nos referirmos à divulgação nos veículos de comunicação, principalmente TVs abertas e fechadas. Podemos afirmar que esta postura midiática acaba por limitar de forma progressiva o fato de que hoje, a ideia de urbe está em diversos locais e regiões, ultrapassando inclusive as antigas dicotomias cidade/campo – urbe/interior. As cenas do interior permitem inclusive notar uma totalidade política das grandes cenas e ver também como o dissenso emerge no atual mapa das cenas musicais (QUEIROZ, 2015).

²³² Como exemplo podemos citar duas matérias veiculadas na Folha de S. Paulo (“Sem Science, Recife insiste no Recife”, de 03/04/1998 e “Com 15 álbuns, cena de Pernambuco domina mercado”, de 19/10/2011) que reforçam este raciocínio, de certa forma consensual midiaticamente, de que Recife é o espaço da cena musical e, consequentemente de Pernambuco. Disponíveis em: www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq03049828.htm. E www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1910201113.htm. Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

Figura 36 - Eventos organizados pelo Metal Beer



Fonte: Perfil FacebookMetal Beer (2018).

Figura 37 - Cartazes do Festival Valhalla



Fonte: Marcones Paula (2018).

Figura 38 - Cartazes de eventos do Fúria Night e do Ubalá Metal Fest



Fonte: Perfil do Facebook do All
Black In

Figura 39 - Parceria entre a Sanctifier (Natal) e a cervejaria de Mossoró Bacurim. Ao lado divulgação do evento organizado por Lázaro o “Cultura Metal Festival”



Fonte: Perfil de Alexandre Emerson, guitarrista da Sanctifier; imagem da direita perfil de Emílio Soares Ribeiro (2018).

5.3 “Tem que ser selado, registrado, carimbado/ Avaliado, rotulado se quiser voar!”²³³ - Política pública cultural e as cenas interioranas

Nas três cidades investigadas um elemento chama a atenção ao nos referirmos as políticas públicas culturais, o fato de que em todas elas há uma “praça de eventos” que possui uma generosa área sendo utilizada para concentrar atividades festivas e, a partir delas, consegue-se concentrar dezenas de milhares de pessoas em torno dos seus respectivos eventos. Estes aparelhos são fundamentais para a venda da imagem de Caruaru/PE e Mossoró/RN com os festejos juninos e no caso de Garanhuns/PE com seu Festival de Inverno (FIG).

Longe de retratar estes eventos de maneira generalista, gostaríamos de pontuar o quanto é rizomática, ampla e disposta em multicamadas, as ações que englobam estes eventos, pois tanto os eventos de São João quanto o FIG apresentam peculiaridades em todas as suas dimensões sociológicas, estéticas, culturais, políticas, econômicas, midiáticas e territoriais.

Desta forma, gostaríamos de destacar alguns traços destes eventos por serem decisivos na hora de alocação de recursos públicos, algo que por sua vez, nos possibilita visualizar suas tensões e contradições na composição da grade musical ao incluir ou excluir determinados gêneros musicais. Existe uma negociação interna, as vezes contemplada com sucesso, de inserção de gêneros musicais de público segmentado, como o *Heavy Metal* que ajuda a movimentar a cena local. Porém, vale destacar que esse diálogo entre expressões musicais sem tanto apelo de público *versus* a tradição e o regionalismo *versus* artistas com expressiva força midiática, tem participação na tessitura da cena local do Rock/Metal nas respectivas cidades de modos completamente distintos e independentes.

O evento na cidade de Caruaru/PE, por exemplo, passou por diversas fases e adaptações. Os primeiros registros das festividades juninas datam de fins do século XIX, época em que as propriedades rurais particulares atraíam moradores da vizinhança para celebrar os santos: São João, São Pedro e Santo Antônio. Para Gaspar²³⁴ (online), ao citar o escritor Nelson Barbalho, as sonoridades juninas tinham inicialmente no Brasil, “os bailes, os sambas, os cocos dançados em chão batido durante toda a noite, gostosos como os pés-de-moleque existentes em qualquer casa”. Com forte presença da cultura portuguesa a tradição foi sendo ampliada e incorporou características locais, como a gastronomia e a inclusão de

²³³ Trecho da música “Carimbador Maluco” de Raul Seixas e lançado em 1983 pela gravadora Eldorado.

²³⁴ As obras utilizadas por Lúcia Gaspar são os livros:

BARBALHO, Nelson. Caruaru, cidade princesa: visão histórica e social, 1905 a 1908. Recife: [s.n.], 1981.

BARBALHO, Nelson. São João. In: _____. Caruaru, Caruaru: notícias subsidiárias para a história do Agreste de Pernambuco. Caruaru (PE): [s.n.], 1972.

alimentos derivados do milho - cultura herdada dos povos indígenas -, unido-a a ludicidade provinda do uso da pólvora e seus fogos de artifício - bombas, foguetes, rojão, buscapés e etc -, além do visual dos balões e do ritual social ecoletivo de queimar fogueiras. Como podemos observar, o evento foi, pouco a pouco, sendo moldado e adaptado às demandas de entretenimento ao longo do tempo, buscando em uma frente ou outra manter sua conexão com os primórdios da festa. No aspecto da música, houve perceptíveis mudanças. Inicialmente com sonoridades características da cultura afro, tais como o Samba e o Coco, o São João incorporou posteriormente o Forró, gênero típico da região nordeste, como seu carro-chefe, tornando este praticamente um sinônimo do evento por muitos anos. Porém, recentemente, seu quase exclusivismo ultrapassou a ideia das fronteiras abstratas dos gêneros musicais e aos poucos, o axé²³⁵, o sertanejo²³⁶ e outras expressões musicais²³⁷ estão diversificando, embora timidamente, as opções sonoras da diversão junina destas cidades interioranas.

Desde a última década, um fenômeno ganha relevo na agenda dos estudos socioculturais no Brasil, a saber, a conexão de matrizes culturais, a princípio reconhecidas como folclóricas e tradicionais, com o entretenimento, ensejando a peculiaridade institucional das festas populares regionais como grandes festivais de diversão e lazer. No interior desses espaços, os quadros de valores que definem as práticas lúdico-artísticas populares têm se mostrado hábeis à reatualização dos seus significados na integração com os mercados: gastronômico, de hospedagem e dos fluxos de transportes de passageiros, entre outros. Portanto, as festas-espetáculo compreendem acontecimentos que compõem hoje um circuito de eventos-espetáculo cosmopolitas definidos em razão do forte apelo mercantil das atividades neles desenvolvidas, as quais estão voltadas para a prestação de serviços de diversão e turismo e situam-se nos fluxos translocalizados dos símbolos pelas redes midiáticas (FARIAS, 2005, p. 7).

Enfim, notamos uma relação íntima do evento em si enquanto um modulador mercadológico com ampla capacidade de adaptação e de remodelação. O pesquisador Felipe Trotta (2014) em seu livro, “No Ceará não tem disso não”, chama-nos à atenção para o papel

²³⁵ No ano de 2010 a banda Chiclete com Banana e o então vocalista Bell Marques foram convidados para participar do São João de Caruaru. Disponível em: «<http://g1.globo.com/brasil/noticia/2010/05/axe-invade-sao-joao-de-caruaru28052010.html>». Acesso em: 25 de janeiro de 2019.

²³⁶ Como exemplo também tivemos no São João de Caruaru a apresentação da dupla sertaneja Maiara e Maraísa em 2018. Disponível em: «<https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/sao-joao/2018/noticia/sao-joao-2018-de-caruaru-tem-show-de-maiara-e-maraisa-nesta-quinta-feira-21.ghtml>». Acesso em: 25 de janeiro de 2019.

Para 2019 a prefeitura já anunciou as apresentações do DJ Alok e do cantor Léo Santana, ex-vocalista da banda baiana Parangolé. Disponível em: «<https://g1.globo.com/pe/caruaru-regiao/sao-joao/2018/noticia/prefeitura-de-caruaru-faz-balanco-do-sao-joao-anuncia-datas-para-2019-e-divulga-atracoes.ghtml>». Acesso em: 25 de janeiro de 2019.

²³⁷ Em Mossoró em 2018 tivemos a apresentação da cantora Joelma, ex-vocalista da banda Calypso. Disponível em: «<https://g1.globo.com/rn/rio-grande-do-norte/noticia/confira-programacao-completa-do-mossoro-cidade-junina-2018.ghtml>». Acesso em: 25 de janeiro de 2019.

sociológico do evento que ritualiza parte da sociedade em torno de um universo cronológico e simbólico a ele, “articulado discute, abriga, processa e tensiona os modelos de comportamento social em festas. Quase sempre, as músicas de forró fazem elogios e descrevem preparativos e acontecimentos das festas, apontando para a valorização dos eventos festivos” (TROTTA, 2014, p. 141). Desta forma, Trotta (*Ibid.*) conclui a existência de inúmeros tipos de festas de forró, todas distintas e com características próprias. Ao refletir sobre as capacidades de adaptações das festividades juninas o pesquisador afirma que:

Palco, artistas e público são categorias de um mercado de música popular que não se encaixam muito bem nas festas forrozeiras idílicas e comunitárias cantadas no repertório tradicional de Luiz Gonzaga e seus seguidores mais diretos. Mas formam uma adaptação moderna desse imaginário, que se traduz na estrutura comercial de circulação musical. São os shows que formam as festas. Show e festa são, nesse contexto, sinônimos (TROTTA, 2014, p. 145).

Falar de show de forró conecta-se diretamente a festa em decorrência das multiplicidades de shows/festas de forró que ocorrem durante o ano inteiro de diversas formas e em diversas modalidades. Há o imaginário criado nas composições musicais e reverberado pela população que ajudam a movimentar a ideia do gênero e, “durante o período junino (...) funciona como uma espécie de sedimentador mercadológico” (TROTA, 2014, p. 144-5).

Cria-se assim, durante o ciclo das suas atuações, um circuito financeiro nomeado por Farias (2005) de zonas de entretenimento-turismo, calcada numa “triangulação composta pelas matrizes da cultura popular, pelos agenciamentos do mercado monetarizado na elaboração e no uso de expressões lúdicas, ao lado da prestação de serviços de lazer, e pelos dispositivos do poder público” (FARIAS, p. 9, 2005).

Com tamanha força e diversidade - de pequenos shows de artistas locais a espetáculos inspirados em grandes nomes da cultura pop global - o forró tem o poder de capitalizar recursos públicos e de iniciativa privada, bem como, pautar periodicamente os veículos de comunicação com seus shows-festas-festivais. Todos estes elementos unidos, potencializam a formação de público e incrementam as “zonas de entretenimento-turismo” (FARIAS, 2005). Algo que de certa forma dialoga com Will Straw (2018) e seu recente trabalho, no qual discute as políticas e agenciamentos musicais nas cidades. O pesquisador canadense sugere que as políticas da música popular foram “urbanizadas”, o que significa uma menor “resistência à mercantilização da cultura ou a garantia da preservação de formas de expressão autênticas” (STRAW, 2018, p. 323).

Partindo do mesmo raciocínio Straw (*Ibid.*) discorre sobre a importância dos estudos acerca da música popular, que teriam reconfigurado uma virada nas pesquisas da área, as quais antes se baseavam nos gêneros ou formas e agora também têm seu foco na distribuição da música no espaço (STRAW, 2018, p. 321).

Nós podemos ver essas questões como “temporais”, na medida em que elas dizem respeito à capacidade dos gêneros musicais manterem as suas características originais e identitárias ao longo do tempo. O estudo de música popular se tornou “especializado” quando as questões-chave deixaram de ser aquelas sobre a consistência das formas ao longo do tempo e passaram a ser sobre o que podemos chamar de operações “distributivas” que organizam a coexistência de tais formas ao longo dos territórios (STRAW, 2018, p. 322).

Se por um lado temos uma força que impulsiona as festividades juninas midiaticamente, ao ponto de mobilizar a coexistência de dezenas de milhares de pessoas em um concerto “ao longo dos territórios” (STRAW, 2018), há o efeito colateral apontado, principalmente por aqueles que não apreciam o forró e se identificam mais com gêneros musicais segmentados e com pouco apelo de público local, como o Rock e o Metal. No entanto, ao mesmo tempo em que não devemos homogeneizar os eventos juninos e o público apreciador do gênero Forró, precisamos também reconhecer as suas diversidades. O mesmo também é aplicável aos atores das cenas de Garanhuns/PE, Caruaru/PE e Mossoró/RN, ao nos referirmos aos seus respectivos grandes eventos.

Para ilustrar as distintas maneiras de como são negociados e tensionados estes eventos entre a população local e o poder público, relataremos inicialmente como o “Mossoró Cidade Junina”, *slogan* das festividades na cidade potiguar, está presente no discurso dos/as interlocutores/as, logo em seguida falaremos da “Capital do Forró” e o que foi articulado enquanto estratégia dos adeptos de outros gêneros musicais. Por fim, realizaremos alguns apontamentos sobre o Festival de Inverno de Garanhuns/PE e a cena local.

5.1.1 “Mossoró, do sal, do gesso, da alegria²³⁸” - “Mossoró Cidade Junina”

Tendo o São João da cidade de Mossoró/RN como a principal e única vitrina governamental para política pública cultural ao se referir à música, é praticamente inevitável não termos um amigo/a ou familiar que não cite o evento como convite para conversar, rever

²³⁸ Trecho da música “Mossoró”, composta pela dupla Abdias Filho e Antônio Barros. Gravada em 1961 pela cantora Marinês em seu segundo LP “O Nordeste e seu ritmo”.

amigos ou apenas se divertir durante o mês de junho. O poder de mobilização e de reverberação na cidade é muito marcante, pois dialoga com elementos identitários da região, como a gastronomia e, principalmente, a música em uma estrutura de megaevento - vários palcos, camarotes, ornamentação característica do período nas maiores vias de trânsito, além de cobertura jornalística e uma ampla divulgação publicitária.

Iniciada em uma das gestões da atual prefeita Rosalba Ciarlini²³⁹, em maio de 1997, a festividade junina foi uma tentativa de unir as quadrilhas de bairro em um único evento e, a partir de então, foi sendo ampliada com outras atividades, principalmente os shows na antiga estação ferroviária, renomeada para compor este evento de “Estação das Artes Elizeu Ventania²⁴⁰”. Atualmente, o “Mossoró Cidade Junina” divide-se nos shows musicais priorizando artistas e bandas do gênero Forró, porém não se limita a isto. Ocorre também a peça músico-teatral ao ar livre conhecida como “Chuva de Bala no País de Mossoró”, iniciada em 2002 para retratar a resistência da população ao bando de Lampião em 1927²⁴¹, além do concurso de quadrilhas juninas e, por fim, a abertura do evento denominada de “Pingo da Mei Dia”, o qual marca a abertura das festas juninas na cidade. O formato do “Pingo” é uma apropriação de alguns carnavalescos com seus trios elétricos em cortejo, porém adaptado para o São João, ou seja, com bandas e artistas tocando majoritariamente Forró. Inicia-se ao meio dia, daí a origem do nome que também apresenta uma proposta de enfrentamento ao calor do sertão de aproximadamente 40°C, prolongando-se até a noite.

²³⁹ Rosalba Ciarlini está em seu 4º mandato enquanto prefeita da cidade de Mossoró/RN. Suas gestões foram respectivamente 1989/1992; 1997/2000; 2001/2004, eleita novamente nas eleições de 2016.

²⁴⁰ Homenagem ao cantador Elizeu Ventania. Para mais informações sugerimos o documentário, “Elizeu Ventania, rei das canções”, produzido pelos alunos da Agência Experimental em Jornalismo, sob nossa orientação. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Z_rXkqTAQCs. Acesso em 17 de fevereiro de 2019.

²⁴¹ Em relação à política pública cultural na cidade de Mossoró/RN escrevemos recentemente um trabalho no qual reflete as estratégias ideológicas a partir da cultura da oligarquia da família Rosado, no poder governamental local há 60 anos. Este trabalho está disponível no livro organizado por Cíntia Fernandes e Micael Herschmann, “Cidades Musicais: comunicação territorialidade e política”. Para mais detalhes consultar QUEIROZ (2018).

Figura 40 - Postagem de Toninho durante o período do “Pingo da Mei Dia”



Fonte: Perfil de Toninho Valhalla no Facebook (2018).

Figura 41 - Av. Rio Branco na abertura São João, Mossoró/RN - “Pingo da Mei Dia”



Fonte: Raul Pereira, Costa Branca News (2016).

Perguntamos ao produtor Marcondes Paula sobre suas impressões a respeito do “Pingo da Mei Dia”. A conversa pegou carona em uma de suas postagens no *Facebook* e no grupo “Metal Mossoró”, em que publicou fotos suas e de seu amigo Paulo Mafaldo na abertura das festividades juninas da cidade.

Fui acompanhar o Paulão que estava com vontade de ir e naquela época estava em cadeira de rodas, hoje usa moletas. Eu falei [postei nas redes

sociais] que não houve violência, achei normal. Mas depois da minha postagem soube que o pau rolou solto. Não gosto do evento porque tem aqueles trios elétricos para cima e para baixo e muito vagabundo e playboy, mistura perigosa. Acho válido para a cidade ter um evento daquele principalmente para a geração de renda, mas a proposta não é a minha. Quanto aos *headbangers*, entre aspas, eles vão mesmo, só para curtir mesmo, até porque é de graça. [A postagem] Não foi uma crítica [ao evento]. Até porque é desnecessário. Se o evento é de forró porque o cara que curte *Heavy Metal*, curte *Hardcore* ou *Rock Roll* vai descer a lenha em um evento destinado ao forró? É a mesma coisa de um forrozeiro detonar o rock in rio. Qual seria a lógica disso sabendo que o evento é direcionado? E tem muitas pessoas que vão para curtir pelo entretenimento e tal (Entrevista realizada em janeiro de 2019 via *Whatsapp*).

Mesmo na tentativa não bem-sucedida, diga-se, de não imprimir um juízo de valor ao evento junino, Marcondes se posiciona a favor do circuito econômico gerado pelo São João. Nota-se uma visão coerente e que dialoga do ponto de vista comercial a de um produtor musical, porém quando ouvimos Marcondes a partir do seu ponto de vista pessoal, temos um relato em que suas sensações e reações sobre ir ao evento são expostas.

Mas foi uma tortura viu bicho! Logo tenho aqueles terríveis problemas de ansiedade e ver aquele monte de gente curtindo forró, aquele monte de trio elétrico, bicho.... Dava vontade de sair correndo. Pessoas que tem ansiedade não podem está em lugares em que elas não gostam ou com pessoas, fica imaginando o perigo ou alguma coisa de ruim (Entrevista realizada em janeiro de 2019 via *Whatsapp*).

Podemos observar, desta forma, a sua impaciência, seja por motivos patológicos tal como a relatada crise de ansiedade, bem como, sua intolerância com alguns signos presentes no gênero forró - multidão, sonoridades, formato a partir do cortejo de trios elétricos e até a expansividade por parte de algumas pessoas. Aparentemente observamos estas contradições em apoiar economicamente ao mesmo tempo em que rechaça socialmente.

Quando o entrevistamos, Marcondes nos informou que já trouxe mais de 150 bandas de Metal para Mossoró/RN em 15 anos, o que representa uma boa média de dez bandas/ano. Destas 150, cerca de 60 se apresentaram em Mossoró nos 50 eventos realizados diretamente por ele, as demais bandas foram concretizadas graças a parcerias com outras instituições e amigos. Enfim, estamos conversando com alguém que apresenta certa experiência no mercado da música segmentada.

(...) Destes 60 eu fiz diretamente 50 eventos de bandas de metal. E poderia ser mais se não fossem os problemas que eu já mencionei. Falta de local, falta de patrocínios, problemas com a polícia ambiental, falta de público, ou

seja, a luta se renova a cada obstáculo. O obstáculo daquele momento. Sempre teve os problemas de cena e Mossoró é uma cidade que tem uma cena pequena. Os problemas você sabe bem, desunião da galera, falta de incentivo de editais. Nunca tive acesso a nenhum edital. Não sei nem por onde ir. Temos o problema também da falta, até deixei para lá, da galera da secretaria da cultura, já bati na porta, mas sempre levo um não na cara. Tive apoio de alguns políticos com alguma mixaria. Mas da secretaria da cultura, da prefeitura e do governo nunca tivemos nada. O argumento que eles utilizavam era de que eles buscavam a cultura de massa e metal não é massa. É elitizado. Como é que a gente ia conseguir fazer aqueles eventos todos? [Refere-se ao número de 150 bandas e dezenas de ventos] É com apoio de alguns comerciantes e amigos (Entrevista realizada em março de 2018).

Neste relato temos queixas comuns por parte de alguns produtores de música segmentada, principalmente de Rock/Metal, em relação a apoio público, falta de espaço e, no caso dele, o autoreconhecimento em afirmar que “não sei nem por onde ir” ao falar de editais também é sintomático. Estes tópicos levantados por Marcondes sobre a dificuldade em implementar um movimento mais amplo e consistente na cena local repete-se em Caruaru/PE e em Garanhuns/PE. Respeitadas as proporções, não é difícil de imaginar o mesmo discurso em outras cidades polos global em situações distintas pelos seus respectivos atores locais.

Devemos também destacar que, apesar de apresentar um verniz intelectual, elitista e *cool*, o Rock/Metal não tem um bom trânsito quando se depara com as políticas públicas do Brasil. Comparado a outros gêneros marcadamente estereotipados por pejorativos marcadores sociais, como o Funk carioca ou o Brega pernambucano, embora este último ainda consiga romper as barreiras geográficas e de classe, o Rock ainda goza de certo privilégio por não ter em seu escopo as marcas de uma classe social não privilegiada²⁴². É majoritariamente branca e patriarcal. O pesquisador Thiago Soares (2017) critica estas hierarquizações e determinadas aceitabilidades tuteladas pelo estado ou pelo mercado. Ao abordar sobre o “Brega pernambucano”, Soares (*ibid.*) apresenta um relato a partir dos gêneros musicais distintos e presentes na coletânea “*Music From Pernambuco*”, questionando o entendimento do que pode vir a ser “música pernambucana”.

(...) é aquela circunscrita a tradições hegemônicas nas políticas públicas de incentivo à cultura e também ‘eleita’ por conselhos e mediadores comunicacionais, uma certa música que atende a interesses de uma suposta intelectualidade que reconhece no folclórico e num certo tipo de cultura popular algo que pode formatar uma noção identitária. Quando peguei o *box*

²⁴² Refiro-me aqui as apropriações do Rock e suas mutações ao decorrer do tempo. Surgido a partir de fusões da musicalidade negra, tais como, o *Rhythm and Blues*, *Funk*, *Gospel* e o *Soul* e, com artistas também negros como a Syster Rosetta Tharpe, Chuck Berry, Bo Diddley e mais adiante com nomes como Jimi Hendrix e BB King, a indústria fonográfica se apropriou e ocupou este espaço por artistas brancos, que até então era formado majoritariamente por artistas afrodescendentes.

com uma dessas coletâneas ‘Music From Pernambuco’, que seria lançada numa feira internacional dedicada a ‘world music’, tomei um susto: onde estava o Brega? (SOARES, 2017, p. 29).

Para o autor há um fosso entre aquilo em que é implementado por algum tipo de incentivo e tutelado por alguns grupos e instituições e, aquele gênero abraçado e consumido em cifras astronômicas no *YouTube*²⁴³, ruas e shows, pela população de baixa renda da cidade de Recife, como o Brega, por exemplo.

Desta forma, podemos afirmar a ausência de políticas públicas voltadas para este segmento, seja através de editais seja por outras vias institucionais como festivais e eventos. Estas lacunas governamentais atingem fortemente o Brega, como também alguns subgêneros do Metal e do Rock²⁴⁴ de maneira mais sutil²⁴⁵. Não à toa percebemos ao conversar com Marcondes sua reserva em dialogar com a iniciativa pública. Sua fala leva-nos a deduzir certo cansaço ao ouvir seguidamente negativas de apoio para realizar seus eventos.

Assim como Marcondes, o proprietário do Valhalla, Toninho, também mantém reservas ao falar do Mossoró Cidade Junina. Mas, ao contrário do colega *headbanger*, Toninho não concorda com a conta - capital investido pelo poder público x capital cultural e econômico de retorno. Não há um ponto ao menos em que ele corrobore com a realização de tais eventos. Para Toninho existe um esvaziamento da cidade e uma exarcebada centralização da festa comprometendo a vida nos bairros.

Particularmente não compactuo com esse tipo de festa, mas levando em consideração a galera daqui de Mossoró, realmente boa parte da galera frequenta [o São João]. Vão lá como acontecem em todo rolé que frequentam, tipo “pegar as gatas”, que é aquela velha conversa. Eu fui só uma vez para ver o que rolava e para poder ter uma opinião formada.

²⁴³ Um dos mais recentes clipes de MC Troia, “Tiro de bumbum”, foi lançado no dia 04 de setembro de 2018, e em 29 de janeiro de 2019 já tinha contabilizado 11.531.983 visualizações. Disponível em: [«https://www.youtube.com/watch?v=-WykqQzZspA»](https://www.youtube.com/watch?v=-WykqQzZspA). Acesso em: 29 de janeiro de 2019.

O clipe “Pode balançar”, lançado em fevereiro de 2018, contabilizava 28.852.127 visualizações em 29 de janeiro de 2019. Disponível em: [«https://www.youtube.com/watch?v=n79Okdb4VIQ»](https://www.youtube.com/watch?v=n79Okdb4VIQ). Acesso em: 29 de janeiro de 2019.

²⁴⁴ Vale salientar algumas exceções neste rol de ações governamentais. O Abril Pro Rock em várias edições teve aporte de dinheiro público via Lei de Incentivo à Cultura, como também o projeto de pesquisa de Wilfred Gadelha, PEsado, o qual rendeu um documentário exibido no Cinema São Luiz. Disponível em: [«http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/12/19/internas_viver,735187/pesado.shtml»](http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/viver/2017/12/19/internas_viver,735187/pesado.shtml). Acesso em: 25 de março de 2019. O relatório da pesquisa está disponível em: [«https://www.academia.edu/2902087/Metal_al%C3%A9m_da_capital_m%C3%BAlica_pesada_no_interior_de_Pernambuco»](https://www.academia.edu/2902087/Metal_al%C3%A9m_da_capital_m%C3%BAlica_pesada_no_interior_de_Pernambuco). Acesso em: 25 de março de 2019.

²⁴⁵ Somente a título de curiosidade gostaríamos de pontuar a programação do carnaval de Natal/RN para 2019 como contraponto a programação recifense. A banda local Grafith, formada em 1988 é bem representativa na cidade e é uma das representantes do Brega e do Forró eletrônico, seu show está confirmado para ser realizado no domingo de carnaval no polo da Redinha, zona Norte da cidade. Programação completa pode ser acessada no endereço: [«www.natal.rn.gov.br/noticia/ntc-29937.html»](http://www.natal.rn.gov.br/noticia/ntc-29937.html).

O que acho sobre o São João e vejo é somente dono de bares de periferia por bares lá [na Estação das Artes]. Você só está tirando os bares dos bairros. E não vai aquecer nada de economia, os hotéis não chegam a ficar lotados e pelo investimento da prefeitura acho que não é viável. É um investimento muito alto e que não tem retorno. É um rolé mais eleitoreiro. O que acontece é o pessoal do interior que vem ficar na casa de amigo, aumenta logicamente o movimento, mas não o retorno que é o investimento de uma prefeitura de milhões. Isso para mim não é retorno para a cidade. Deveria ser investido em outros rolés (Entrevista realizada em março de 2018).

Apesar das reservas ao evento nota-se a existência de uma mobilização coletiva atuante em torno deste, porque inclusive “boa parte da galera frequenta”. O efeito migratório apontado por Toninho é visível na cidade de Mossoró durante os meses de veraneio - final de dezembro e mês de janeiro - como também durante o São João com alguns comerciantes. Mossoró/RN por se localizar a apenas 40km de Tibau/RN tem nesta cidade praiana o principal ponto de apoio para férias²⁴⁶. Durante o veraneio, não somente os restaurantes, lanchonetes e outros serviços migram, como boa parte da população mossoroense também. Durante o São João o tipo de migração é diferente. São os serviços de lanchonetes e restaurantes, como também os bares a priorizarem o espaço destinado ao evento: A Estação das Artes. Dessa forma, não é de se estranhar bares fechados ou com o expediente reduzido nos bairros para poder dizer que a demanda gerada com o “Mossoró Cidade Junina”.

Ao abordar a questão da economia Toninho também visualiza um não-retorno para a cidade. O turismo “solidário” em casa de amigos, segundo Toninho, não apresenta retorno financeiro condizente com o investido pois cria-se um círculo de proteção - alimentação, gastos, locomoção - ao visitante diferentemente aos que ficam hospedados em hoteis, por exemplo.

A resistência ao evento de um gênero consumido massificamente nos diz algo sobre parte do público Rock/Metal da cidade. Se por um lado, um consegue enxergar bons frutos financeiros, como Marcondes apontou, por outro há uma crítica salutar nas migrações dos bares, restaurantes e do turismo “solidário”, bem como a resistência ao forró.

²⁴⁶ A TV Cabo Mossoró, TCM, também se mobiliza em torno da cidade praiana de Tibau e todos os anos a pauta dos programas de entretenimento e de jornalismo é dedicada ao verão. Pode-se conferir exemplos de matéria jornalística disponíveis em: «<https://tcm10hd.com.br/jornalismo/tcm-noticia-turismo-aumenta-em-tibau-no-veraneio/>». Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

Sobre o aumento de lixo nas vias públicas da cidade de Tibau em: «<https://tcm10hd.com.br/jornalismo/tcm-noticia-lixo-incomoda-veranistas-na-praia-de-tibau/>». Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

Cobertura do evento “Tibau Folia” com Bell Marques disponível em: «<https://tcm10hd.com.br/jornalismo/tcm-noticia-turismo-aumenta-em-tibau-no-veraneio/>». Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

Campanhas publicitárias da 95 FM, que integra mesmo grupo da TCM, disponível em: <https://tcm10hd.com.br/variedades/conexao-blitz-da-95-fm-movimenta-a-praia-de-tibau/>. Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

Em pesquisa divulgada pelo Fecomercio²⁴⁷ localizamos os dados de que o “Mossoró Cidade Junina” fez circular no município R\$ 47 milhões em um suposto investimento de R\$ 4 milhões²⁴⁸ por parte do governo municipal. As críticas de Toninho ao se referir a um turismo local também foram localizadas nesta mesma pesquisa, 74,2% dos participantes do evento são da cidade de Mossoró/RN, 7,8% de Natal, 3,8% de Fortaleza e visitantes das cidades circunvizinhas potiguares, ou seja, 90,2% são oriundos do Estado do Rio Grande do Norte.

Logicamente os ganhos de eventos desta envergadura não podem ser resumidos a números frios para transmitir o sucesso somente pela via econômica. Existem outros elementos simbólicos, signos da cultura local, autoestima e identidade da população local e marcadores subjetivos que devem ser levados em conta. A crítica a um, digamos, excesso de regionalismo, sugerido por Toninho dialoga com a natureza do São João e sua força midiática em excluir outras manifestações e gêneros musicais mais segmentados do seu escopo, bem como, o juízo de valor posto à mesa por pessoas não simpáticas ao Forró ou Sertanejo. Como afirma Trotta (2014), “se o São João permanece atrelado a um conjunto simbólico fortemente rural e tradicional, é possível identificar movimentos contemporâneos que cercam o imaginário da festa do forró e que transcendem esse universo, ainda que dialoguem com ele” (*IBID.* p. 147).

Um destes exemplos de transcedência junina que ao mesmo tempo dialoga com o São João foram os eventos paralelos criados por Rafaum. A época em que estes bares estavam abertos havia um festival no bar Mamba Negra, intitulado de “Mossoró Cidade Rockeira”, em uma clara referência ao *slogan* “Mossoró Cidade Junina”. Outra alternativa utilizada pelos organizadores de shows no Mamba Negra foi o evento chamado de “Pingo da Meia Noite”²⁴⁹, em alusão a abertura oficial do São João mossoroense e o seu “Pingo da Mei Dia” (QUEIROZ, 2017, p. 141).

Reencontramos Rafaum, o antigo proprietário do Mamba Negra, trabalhando na

²⁴⁷ A pesquisa foi realizada pelo Instituto de Pesquisa e Desenvolvimento do Comércio da Federação do Comércio de Bens, Serviços e Turismo do Estado do Rio Grande do Norte (FECOMERCIO). Todo o material está disponível para download em: «<http://fecomerciorn.com.br/wp-content/uploads/2017/08/Relat%C3%B3rio-Mossor%C3%B3-Cidade-Junina-2017.pdf>». Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

A página de notícias do Fecomercio também confeccionou um material jornalístico de divulgação em que podemos observar o direcionamento para exaltar os pontos positivos do evento e de forma sutil omitir dados em que se possa questionar o evento financeiramente, como por exemplo, a quantidade de turistas de outras regiões do Brasil. Disponível em: «<http://fecomerciorn.com.br/noticias/mossoro-cidade-junina-movimentou-r-47-milhoes-em-2017-diz-ipdcfecomercio/>». Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

²⁴⁸ Utilizamos a palavra “supostamente” por não termos localizado de forma transparente o valor investido para a realização do evento. A única referência localizada foi no material de divulgação do Fecomercio em que há uma fala da prefeita da cidade Rosalba Ciarlini. Conferir link localizado na nota anterior.

²⁴⁹ Estas e outras informações a respeito do Mamba Negra podem ser acessadas no link: «<https://www.facebook.com/mambanegracultural>». Acesso em: 16 de julho de 2018.

sonorização de um show no bar Bacurim e em uma de suas falas nos foi relatado que, “não irá deixar a prefeitura em paz até conquistar um espaço no Mossoró Cidade Junina”²⁵⁰. Seu objetivo é conquistar montar um palco durante o evento e disponibilizá-lo para bandas alternativas e do *underground* da cidade.

Essas tensões entre organizadores de eventos e o São João da cidade organizado pelo governo municipal, são salutares por nos ilustrar movimentos entre atividades privadas dos atores das cenas locais, bem como, suas habilidades em buscar frestas nas atividades políticas. Enquanto Marcondes aponta que não tem acesso a edital e “nem sei por onde vai”, Rafaum, que pertence a uma outra geração da cidade, trabalha nos entremeios.

5.1.2 “A radio de lá sai pela rua/ Não deixa o baião um minuto só²⁵¹” - “Caruaru, é a capital do forró”

A observação realizada por Farias (2005) ao se referir aos “agenciamentos do mercado monetarizado” apresenta fortes marcadores nestas zonas de entretenimento-turismo. E, em Caruaru/PE, os números relacionados ao São João são consideráveis e corroboram a estes agenciamentos. Se levarmos em conta somente o quesito movimentação financeira temos um pouco da ideia e da dimensão do investimento público neste evento, enquanto em Mossoró/RN há um retorno de aproximadamente R\$ 47 milhões, em Caruaru/PE este dado gira em torno dos R\$ 200 milhões²⁵². Em Mossoró/RN há poucos pólos de entretenimento e todos estão concentrados numa mesma zona, ou seja, nas proximidades da Estação das Artes, por sua vez, a cidade de Caruaru/PE mantém enquanto carro chefe o Pátio de Eventos Luiz Gonzaga, área com 41.500 m² e com capacidade para 80 mil pessoas (FARIAS, 2005, p. 16) e mais outros 21 pólos de entretenimento, destes, 10 encontram-se na zona rural e os demais ficam em sua maioria nas proximidades do Pátio de Eventos Luiz Gonzaga. Nas principais noites do evento, notadamente 23 e 29 de junho, dias comemorativos de São João e São Pedro, respectivamente, há a presença de mais de 500 mil pessoas em torno dos pólos juninos municipais. Trotta (2014, p. 141) ainda reforça esta imagem ao afirmar o feriado local no dia

²⁵⁰ Informação coletada no dia 25 de janeiro de 2019 em conversa informal.

²⁵¹ Trecho da música “Capital do Forró” gravada no início da década de 80 pelo Trio Nordestino. A força imagética da gravação foi utilizada como *slogan* e material de campanha publicitária e ainda hoje - quase 40 anos depois -, ainda é utilizada. Vale salientar que durante este período Caruaru ainda não alimentava a rivalidade junina com Campina Grande e vice-versa.

²⁵² Dados fornecidos pela prefeitura municipal de Caruaru no início do mês de junho de 2018, divulgados no site do Ministério do Turismo. Conferir link em: «<http://www.turismo.gov.br/%C3%BAltimas-not%C3%ADcias/11459-o-m%C3%AAs-inteiro-de-arrai%C3%A1-em-caruaru.html>». Acesso em: 31 de janeiro de 2019.

24 de junho, explicando que “(...) nessa data, lojas, supermercados e até *shoppings centers* fecham suas portas desde a noite da véspera, liberando funcionários e clientes para aproveitar a folia junina”.

Sua extraordinária popularização manifesta-se nas cada vez maiores multidões presentes às ruas, público estimado em mais de quinhentas mil pessoas nas noites principais, em 1999. Para o que muito contribuiu as emissoras de rádio, que tornam o São João uma atração a mais de suas respectivas programações e tendo decisiva incidência sobre os limites e a natureza das territorializações do festejo (FARIAS, 2005, p. 19).

Dado este panorama, pode-se deduzir, levando em consideração os obstáculos/impedimentos encontrados pelos atores da cena Rock e Metal e dos frequentadores do Valhalla em Mossoró em conquistar o seu espaço durante o São João, que há uma ausência de espaços em Caruaru para gêneros musicais distintos daqueles conectados às festas tradicionais inerentes à época junina. Porém, na prática e em comparação também com a cidade de Campina Grande/PB²⁵³, a cidade pernambucana mantém desde 2014 um palco para gêneros musicais contemporâneos mesclados a alguns artistas da cultura popular. Um ponto fora da curva, dada à conjectura que gira em torno da órbita “festa junina” e seu apelo em conectar-se com o “popular” e “tradicional”.

Desde 2016 o evento junino de Caruaru incorporou na sua programação oficial o Palco Azulão, um dos orgulhos de alguns músicos locais e de bandas, muitos dos quais, não se enquadram no perfil Forró-multidão. O Azulão tem em média nove noites de show com quatro ou cinco apresentações/dia, em 2018, por exemplo, foram 39 shows²⁵⁴ distribuídos entre outras atrações com shows da banda *Alkymenia*²⁵⁵, Lula Queiroga, Rasga Mortalha²⁵⁶, 70mg²⁵⁷, Saga HC²⁵⁸ e *Uptown Blues Band & Liv Moraes*. Há também espaço para atrações

²⁵³ Ilustramos aqui com exemplo da cidade de Campina Grande/PB pelo motivo das duas disputarem simbolicamente e publicitariamente qual o maior/melhor São João e por apresentarem investimentos e recursos públicos similares. Mesmo fora do escopo desta investigação vale salientar que o São João de Campina Grande não apresenta algo similar quando nos referimos ao Polo Azulão de Caruaru/PE.

²⁵⁴ Programação do São João de Caruaru e do Polo Azulão disponível no endereço eletrônico: «<http://www.saojoaoodecaruaru2018.com.br/>». Acesso em: 2 de fevereiro de 2019.

²⁵⁵ Banda caruaruense de Metal. Em 2018 realizou turnê europeia englobando 14 países em 28 shows. Mais informações conferir: «https://whiplash.net/materias/news_769/280264-alkymenia.html». Acesso em: 02 de fevereiro de 2018.

²⁵⁶ A banda Rasga Mortalha foi citada anteriormente nesta pesquisa. O vocalista Luiz Ribeiro foi um dos nossos interlocutores.

²⁵⁷ Segundo a página da banda no *Facebook* é uma “banda de Rock psicodélico com elementos tradicionais da cultura popular nordestina”. Ver mais em: «<https://pt-br.facebook.com/banda70mg/>». Último acesso em: 02 de fevereiro de 2019.

²⁵⁸ Banda da cidade de Jaboatão dos Guararapes. Em sua página no *Facebook* se autoidentifica como banda de *Hardcore*, *Punk* e *Thrash Metal*. Ver em: «https://pt-br.facebook.com/pg/sagahcoficial/about/?ref=page_internal». Acesso em: 02 de fevereiro de 2019.

com mais proximidades sonoras do Forró local como a banda de São José do Egito/PE, Em Canto e Poesia, Silvério Pessoa e a Cordel do Fogo Encantado.

Porém, se levarmos em consideração o entendimento de Trott (2014, p. 139) de que o “forró é uma festa” e que “quase sempre, as músicas de forró fazem elogios e descrevem preparativos e acontecimentos das festas, apontando para a valorização dos eventos festivos”, não é de se estranhar a mescla de gêneros musicais no evento público junino caruaruense a tensionar espaço com o hegemonic Forró, incluindo Sertanejo, Axé, Metal ou o Rock psicodélico.

Conversamos com o músico e produtor Rayonato Vila Nova de Miranda, 47 amos, o qual nos recebeu em seu apartamento localizado no Centro de Caruaru/PE, na mesma rua em que tem um estúdio de gravação desde 2009 no primeiro andar da casa onde sua mãe reside. Ele já trabalhou com várias bandas, entre as quais a Sangue de Barro, atualmente é baterista e vocalista da banda *Psych Acid*. Nato, como é popularmente conhecido, também teve dois bares - o bar do Rock e o Templo do Rock. Atualmente vive exclusivamente da música dividindo-se entre seu estúdio e aluguel de equipamentos para shows.

Curiosamente, Nato comenta que Thiago (proprietário do Metal Beer) e sua esposa Dominique, conheceram-se no último dia de funcionamento do Templo do Rock, dia de Halloween. “Eles eram uns pivetes de 14, 15, 16 anos, por aí, isso foi 2003 (...). Ele já tem filhos que curtem esse som [Rock]. (...), Dominique é amiga em comum e na ocasião conheci Thiago também”²⁵⁹, diz orgulhosamente. Na sequência, nos relata parte da formação do seu gosto musical e de suas predileções quando ajudou a fundar a banda Sangue de Barro.

Em 1998 montei a Sangue de Barro. Tocava Metal com o som regional com fusão. Sangue [de Barro] é tipo de som pesado, porque o guitarrista era Henrique que tem origem no Metal, eu também, e misturávamos tudo com a banda de pífanos. E o Sangue de Barro em Caruaru a gente jogava o pífaro, o baião, o xote e a guitarra explodindo a 1000. A gente fazia uma fusão muito doida. Fizemos três minis turnês em São Paulo e também vários shows. Mas 80% do que eu escuto é Metal, mesmo assim, eu te digo que eu sou muito aberto. Do reggae à música clássica e música regional, desde que tenha uma qualidade e que me identifique. Eu não sou fechado ao som extremo ou somente ao Metal (Entrevista realizada em maio de 2018).

Como podemos observar, Nato tem no Rock e no Metal sua base sonora para desenvolver sua musicalidade. Também apresenta determinado apreço e proximidade à

²⁵⁹ Entrevista realizada em maio de 2018.

sonoridade comum a região caruaruense, tal como a banda de Pífanos Zabumba²⁶⁰ e o baião. Perguntamos a Nato como foi o surgimento deste espaço para os músicos locais.

Foi uma luta do caralho para montar aquele Polo Azulão. Aquilo ali foi uma ideia de dois amigos meus. [Um deles era] O Daniel [Finizola] que era o vocal da Sangue de Barro [atualmente é vereador pelo Partido dos Trabalhadores] insistiram e levaram um “não” durante três anos [consecutivos]. Até conseguir o espaço de música alternativa foi uma resistência total para não botar Rock dentro das festividades do São João de Caruaru. Porém des caracterizaram o São João tradicional há muitos anos. No que eles chamam de palco principal, ali chegaram várias bandas chatas, xarope, desse forró fuleragem. Eles resolveram abrir um espaço no Galpão com muita dificuldade. Rolou uns três anos ou quatro, se eu não me engano, lá na estação ferroviária. Agora resolveram colocar próximo ao Grande Hotel.

O Polo Azulão tem samba, tem blues. Ano passado teve Lenine e esse ano vai ter Cordel do Fogo Encantado. Eu acredito que a galera de tanto pressionar, como eles des caracterizaram o São João do Polo principal, porque não se deve ter espaço para música alternativa? E tem público para todos os estilos de música. Então porque não colocar samba, coco, maxixe e rock’roll? (Entrevista realizada em maio de 2018).

A mobilização para conseguir conquistar o espaço para ter bandas que não se enquadravam no escopo do palco no Pátio de Eventos Luiz Gonzaga, foi um ponto positivo por possibilitar um novo gás para a música local. Tocar no Polo Azulão é sinônimo de receber cachê e ter a sua disposição toda uma estrutura profissional de iluminação, sonorização e, principalmente, de divulgação.

Outro dado significativo na fala de Nato diz respeito a localização geográfica do palco. Inicialmente surgido de forma tímida, o polo Azulão foi instalado ao lado do galpão na antiga estação ferroviária da cidade. Local pequeno e, de certa forma, isolado do entorno da festa, por estes motivos, começou a ser criticado pelos mesmos atores que reivindicaram sua inclusão. Porém, no início da nova gestão - 1º de janeiro de 2017 - a atual prefeita Rachel Lyra mudou a localização do palco, deixando-o em local de maior visibilidade, atualmente ocupa um espaço nas proximidades do Grande Hotel no Centro. O Polo Azulão foi generosamente ampliado, como podemos observar nas fotos abaixo²⁶¹.

²⁶⁰ Segundo o dicionário Cravo Albin, a Banda de Pífanos de Caruaru foi fundada em 1924 pela família Biano. Em 1972 ficou conhecida além da fronteira pernambucana quando Gilberto Gil gravou no disco “Expresso 2222” a música “Pipoca Moderna” de Sebastião Biano e letra de Caetano Veloso. Em 1975 Caetano Veloso grava “Pipoca Moderna” no disco Jóia. A banda continua na ativa com os bisnetos dos fundadores. Mais informações conferir em: «<http://dicionariompb.com.br/banda-de-pifanos-zabumba-de-caruaru/dados-artisticos>». Acesso em: 02 de fevereiro de 2019.

²⁶¹ Mais detalhes da mudança de endereço do palco podem ser conferidos no link: «<https://noticias.ne10.uol.com.br/interior/agreste/noticia/2017/06/17/polo-azulao-tem-rock-mpb-e-musica-alternativa-no-sao-joao-de-caruaru-691762.php>». Acesso em: 10 de fevereiro de 2019.

Figura 42 - Polo Azulão em 2016 e depois da ampliação e mudança de local em 2017



Fonte: Portal No Detalhe.



Fonte: Portal da Rádio Cultura do Nordeste.

Relatar a disponibilidade geográfica e a territorialidade conquistada durante as festividades juninas tem efeitos díspares na cena local. Ao mesmo tempo em que fornece maior visibilidade e possibilidade para bandas de Rock, Metal e de outros gêneros de se expressarem durante o São João, este movimento é estratégico para o poder público municipal delimitar regiões, incluir espaços na rota turística, excluir outros lugares, acessibilizar rotas de pedestres ou até mesmo impedir tráfego. Straw (2018) faz um paralelo das artes visuais com o campo da música, para o pesquisador as duas expressões se encontram cada vez mais dentro de políticas municipais, o que implica afirmar uma relação direta com “a gentrificação e a desigualdade, com a segurança e a coexistência, a propriedade pública ou privada, e com as lutas pelo caráter de exclusão ou inclusão de determinados lugares” (STRAW, 2018, p. 323).

O Metal Beer, por exemplo, sente negativamente o efeito do São João em Caruaru. Por se localizar, literalmente, atrás do Pátio de Eventos Luiz Gonzaga o bar tem sua atuação limitada durante todo o mês de junho. O que implica afirmar que todas as mesas e cadeiras expostas na calçada do bar e do lado oposto da rua são permanentemente proibidas de ocupar o espaço público, os banheiros químicos dispostos para as dezenas de milhares de frequentadores do Pátio ficam disponibilizados em frente ao bar, ocasionando assim forte odor, além disso, o abastecimento do bar também fica comprometido pelo impedimento de carros circularem nas ruas, com exceção somente para os moradores com garagem e carro cadastrado na prefeitura. Thiago conta-nos como procede a dinâmica do bar durante o mês de junho. Em destaque as nossas perguntas.

E durante o São João como é aqui?

O São João pra gente afeta um pouco, porque é proibido usar essas mesas e eles fecham todas as ruas, colocam cancelas e ai impede o povo de vir. Você fica a deriva só do público do evento, que [mesmo assim] acaba dificultando porque eles a alguns anos fecharam essa parte todinha. Aqui é só saída de emergência. Então o público todinho logo só entra pela frente, entendesse? Aí mata aqui esse lado.

Então ninguém pode entrar por aqui, só entra se for morador dessa região?

É. Nem de carro, nem nada, nem se a gente conseguisse pegar o adesivo de passar com o carro. Porque para pegar teria que ter garagem aqui dentro, e poder provar que era garagem, se não for assim, não libera.

Oxe, nem para abastecer o bar?

Nem pra abastecer. Para abastecer tem que vir mais cedo para colocar o carro [do lado de] fora [da área isolada]. Até isso eles dificultam na vida da gente, mas a gente consegue sobreviver (Entrevista realizada em maio de 2018).

Figura 43 - Trecho final do Pátio de Eventos Luiz Gonzaga. Nota-se a colocação de tapumes pretos e ao fundo encontra-se o Metal Beer. Na área com o toldo ficam disponibilizados os banheiros químicos



Fonte: acervo do autor.

Se durante boa parte do ano Thiago consegue se beneficiar pela exploração do espaço de eventos públicos por parte da prefeitura municipal ou de instituições privadas no Pátio Luiz Gonzaga, com suas mesas e cadeiras expostas e por não ter vizinhos a sua frente, como também pela valorização do entorno, o mesmo ele não pode dizer durante o São João.

As características e as formas como cada grupo de atores se depara com as políticas públicas culturais do seu respectivo município são bem distintas. Ao compararmos as movimentações em torno do São João das cidades de Mossoró/RN e Caruaru/PE temos como ilustrar esta afirmação.

Enquanto Mossoró/RN tem eventos paralelos ao São João e, de certa forma, posiciona-

se como um contraponto ao evento local realizando, o “Pingo da Meia Noite” ou o “Mossoró Cidade Roqueira”, em Caruaru/PE não foi detectado movimentos similares. Pelo contrário, houve uma mobilização política dos atores para reivindicar o espaço na grade de programação oficial da prefeitura.

São várias hipóteses destacadas neste movimento, sendo assim, sugerimos refletir tendo como ponto de partida o mapa de articulação disposto na figura 10, principalmente nas ideias dentro do Sistema de Articulação Regional, bem como, o conceito de Appadurai (2004) unida a “Síntese Disjuntiva Inclusiva” de Deleuze e Guattari (1997; 2010).

A partir das políticas públicas da cultura local temos a possibilidade de visualizar o Polo Azulão como um reflexo da força econômica e mobilizadora do São João caruaruense, bem como, uma consequência dos grandes eventos públicos no Estado de Pernambuco. O carnaval recifense, embora não contemple gêneros periféricos como o Brega (SOARES, 2017), sempre oferece espaços para outros gêneros musicais como o Rock e, por alguns anos se autointitula de “multicultural”. O São João da cidade de Arcoverde, também em Pernambuco, segue algo similar. Alguns anos antes da estreia do Polo Azulão em Caruaru houve no Sertão pernambucano a estreia do Polo Multimusical, o qual serviu de inspiração para os atores caruaruenses. Este foi possível por conta da “Reação Calango”, um movimento formado por bandas de Punk, Heavy Metal e Rap, desta forma, a união de artistas fez efeito ao pressionar os políticos locais em busca de um palco para a música *underground*²⁶². Ao mesmo tempo em que há uma condescendência por parte dos poderes públicos municipais de Arcoverde/PE, Caruaru/PE e de Recife/PE, em se dispor a ampliar o leque de opções de gêneros musicais nos seus respectivos grandes eventos anuais (São João e Carnaval), há também uma forte negociação de valores postos. O Rock, como relatamos no caso de Gustavo Henrique²⁶³ - vizinho ao Metal Beer -, consegue ter inserção, bem como, diálogo com alguns capitais sociais, culturais e econômicos que outros gêneros não atingem o que ocorre principalmente, pelo capital econômico da maioria do seu público, como o brega pernambucano com amplo histórico de exclusão ao se referir a políticas públicas (SOARES, 2018). Já o gênero forró tem como uma das suas características uma certa inserção política e econômica e, ao mesmo tempo, como afirma Trotta (2014), se beneficia de uma ampla estrutura e rede privada a alimentar o ano inteiro eventos envolvendo o forró. O que contribue

²⁶² Informações coletadas no jornal Folha de PE, conferir link em: «<https://goo.gl/5e3VKQ>». No endereço da página da prefeitura encontramos a programação do palco Multimusical em 2015, disponível em: «<http://www.arcoverde.pe.gov.br/noticias/358/polo-multimusical-garante-a-cena-alternativa-no-sao-joao-de-arcoverde>». Ambos os links foram acessados em: 03 de fevereiro de 2019.

²⁶³ Conferir tópico 1.7.4, “E para matar a tristeza/ Só mesa de bar/ Quero tomar todas Vou me embriagar” - “Quem não bebe, não vê o mundo girar” - Metal Beer.

para a monetização e a formação de público em um circuito que tem seu ponto máximo as festas do mês de junho. Como dado ilustrativo do capital envolvido, podemos citar a pesquisa realizada pela Fecomércio/RN com o público dos shows da Estação das Artes em Mossoró/RN nas festividades juninas em 2017, por meio da qual, foi detectado um percentual de 60% de pessoas entre 25 e 44 anos, com ensino superior completo ou em andamento o númeo chega a 61%. Outro dado digno de nota é que 16% dos entrevistados declararam ter renda familiar igual ou superior a R\$ 7 mil²⁶⁴.

5.1.3 “Neve caindo/ Ai, meu Deus, que coisa boa!”²⁶⁵ - O Festival de Inverno e a cidade de Garanhuns

Com uma tipologia e proposta diferente dos eventos juninos de Mossoró/RN e de Caruaru/PE, o Festival de Inverno de Garanhuns caracteriza-se, além dos shows de diversos artistas distribuídos em cinco palcos distintos, por uma ampla programação paralela a qual pode incluir várias oficinas de formação de dança (*break* - dança de rua, danças dos orixás, dança afro contemporâneo); de música (teoria musical básica de bandas musicais e marciais); de fotografia, fotocelular; culinária sustentável; teatro e literatura. Além de exibições fotográficas e de peças de teatro – adulto, criança e de rua -, mostra de dança, circo, exposições de artes plásticas e de *design* e moda, literatura com espaço para recitais, debates, contações de história e lançamentos de livros²⁶⁶.

Com esta natureza difusa fica teoricamente mais acessível atender a outras demandas de público, bem como, a diversidade e amplidão dos gostos musicais. Como exemplo, podemos citar o palco da Cultura Popular que apresenta uma média de 15 atrações por dia durante oito dias consecutivos. Iniciando as apresentações às 10h e prolongando-as até às 20h, o espaço abriga grupos de afoxé, reisado, troças carnavalescas, maracatus, caboclinho, coco, grupos indígenas e etc.

O mesmo podemos falar do Palco Pop, espaço mais alinhado a atrações de apelo de público restrito, como por exemplo, o reggae da Tribo de Jah/MA, a contemporaneidade de

²⁶⁴ Dados coletados na pesquisa, “Perfil do Públíco Participante do Mossoró Cidade Junina” realizado pela Fecomércio/RN. Disponível em: «<http://fecomerciorrn.com.br/wp-content/uploads/2017/08/Relat%C3%B3rio-Mossor%C3%B3-Cidade-Junina-2017.pdf>». Acesso em: 30 de janeiro de 2019.

²⁶⁵ Trecho da música “Meu Garanhuns” de autoria e interpretação de Dominguinhas ao homenagear a sua cidade natal. A estrofe completa é: “Neve caindo/ Ai, meu Deus, que coisa boa! Suíça pernambucana/ É a Terra da Garoa”.

²⁶⁶ Todos os dados e atrações deste tópico foram extraídos da programação oficial do FIG em 2018, para mais detalhes acessar: «http://www.cultura.pe.gov.br/wp-content/uploads/2018/07/PROGRAMACAO-FIG_18.pdf». Acesso em: 04 de fevereiro de 2019.

Xênia França/BA, a psicodelia de Boogarins/GO ou o Rap de Karol Conka/PR. Uma outra recorrência na grade da programação oficial é a de dedicar o espaço do dito “palco principal”, localizado na praça de eventos Mestre Dominguinhos, cada um dos dez dias do evento a um gênero musical distinto. Assim, por conta desta característica é comum encontrar a “noite do Brega²⁶⁷”, “noite do Forró”, “noite do Samba” e a “noite do Rock” no FIG.

E, assim, por conta da “noite do Rock” e pela criação da “zona de entretenimento-turismo” (FARIAS, 2005), através do Festival de Inverno de Garanhuns/PE, a cidade contribuiu para o fortalecimento da cena Metal em Pernambuco, principalmente durante a década de 1990 (BEZERRA, *et al*, 2012)²⁶⁸. Para os autores, mesmo sendo pouco o espaço para a música pesada no FIG, a contribuição foi efetiva.

Criado em 1990, o Festival de Inverno de Garanhuns tem se constituído em um evento importante de difusão da cena metal em Pernambuco. Embora a noite dedicada à música pesada tenha durado apenas três edições (de 2009 a 2011), e que o evento produza, como relatam vários músicos de diferentes estilos (e não apenas de metal, diga-se de passagem), mais efeitos econômicos do que culturais propriamente ditos para a região. O evento, bem ou mal, acabou por favorecer a construção de um espaço importante de visibilidade e até (re) conhecimento da cultura metal para a cidade e o Estado (BEZERRA *et al*, 2012, p. 21).

De 2012, ano da publicação do texto de Bezerra *et al* (*ibid.*), para a escrita desta nossa investigação poderíamos acrescentar ao seu comentário, “(...) música pesada tenha durado apenas três edições (de 2009 a 2011)”, o fato de que somente no ano de 2013 é que o FIG incluiu uma “noite de Rock” voltada para o som extremo. Numa segunda-feira, 22 de julho, no palco Mestre Dominguinhos houve as apresentações de Alkymenia de Caruaru, que já se apresentou no Meal Beer como também no palco Multimusical do São João de Arcoverde/PE; Desalma, banda recifense com forte presença da sonoridade Metal mesclada a alguns experimentalismos, inclusive com passagem pelo São João de Recife em 2012²⁶⁹; Krisiun,

²⁶⁷ Neste ponto concordamos com Soares (2018) ao questionar a ausência do Brega pernambucano nas políticas públicas do estado. A vertente do Brega contemplada é a do “Brega romântico” com os nomes dos cantores Odair José e Bárbara Eugênia no projeto especial ao cantar músicas das cantoras Diana e Cristina Amaral, e com o projeto em interpretar as canções de Núbia Lafayette.

²⁶⁸ No relatório final do projeto de pesquisa cultural n. 346/11, “Metal além da capital: música pesada no interior de Pernambuco”, os pesquisadores confirmam a importância do Festival de Inverno para Garanhuns fomentar a cena de Heavy Metal no Estado. Durante a década de 1990 o metal viveu certo ostracismo no interior, a exceção foi a cidade de Garanhuns. Relatório disponível para download em: www.academia.edu/2902087/Metal_alem_da_capital_musica_pesada_no_interior_de_Pernambuco. Acesso em: 25 de julho 2013.

²⁶⁹ Vídeo da apresentação disponível no link: www.youtube.com/watch?v=WT9EDWF0UoE. Acesso em: 06 de fevereiro de 2019.

banda gaúcha de *Death Metal* da cidade de Ijuí do Rio Grande do Sul²⁷⁰; e, por ultimo, a banda de Rock brasiliense Raimundos.

A pesquisa efetuada por Bezerra *et al* (2012) tinha como objetivo realizar uma “reconstituição sócio-histórica de alguns dos espaços de convivência, de troca de informações especializadas e eventos musicais que possibilitaram e ainda possibilitam a existência social de uma cena cultural e musical ligada ao Heavy Metal no Estado de Pernambuco” (*IBID.* p. 6). Na cidade, trabalharam com as informações coletadas por cinco interlocutores²⁷¹ e, cronologicamente, apresentaram um relato com os principais espaços de sociabilização da cultural Metal na década de 1990.

Desta forma, podemos observar o quanto os bares e centros sociais de bairro como o localizado no Magano, constituíram uma rede sólida de sociabilização na cidade, bem como, serviram de local privilegiado para apresentações de bandas iniciantes na cidade de Garanhuns/PE. O espaço destinado para as bandas locais e nacionais no FIG também ajudou a consolidar o movimento na cidade.

Outra informação presente na pesquisa de Bezerra *et al* (2012) a coincidir com os dados coletados junto aos nossos/as interlocutores/as é o alto número de frequentadores de shows de Metal durante a década de 1990 e início dos anos 2000. O mesmo discurso repete-se nas cidades de Caruaru/PE e de Mossoró/RN. Em Garanhuns/PE, após a realização do 1º Festival de Inverno em 1991, aconteceram vários “shows realizados em escolas e centros sociais localizados no subúrbio, com um público médio de 300 pessoas, passaram a ser uma constante em Garanhuns, bem como a circulação de bandas diferentes da região (Caruaru, Recife e Campina Grande)” (BEZERRA *et al*, 2012, p. 20). Atualmente em maior ou menor grau os mais antigos reclamam do baixo número de frequentadores.

Ou seja, temos o discurso de fortalecimento da cena a partir da frequência de shows de banda de Metal e, por consequência, da audiência gerada com a presença de público nestes shows. Uma tônica em muitos estudos de cena musical tanto no Brasil quanto em outros países. Deve-se destacar também, neste mesmo relatório (BEZERRA *et al*, 2012), o quanto os bares ajudaram a servir de ponto de apoio fixo para encontros casuais ou não durante muitos anos, assim, foi relatado a existência de dois bares durante a década de 1990. “O bar Zeppelin,

²⁷⁰ No material de divulgação da programação do FIG constava equivocadamente a origem de São Paulo da banda Krisiun. Ver mais em: «<https://jconline.ne10.uol.com.br/canal/cultura/musica/noticia/2013/07/04/fig-mais-consistente-e-barato-88738.php>» e em «www.vecgaranhuns.com/2013/07/fig-2013-programacao-do-festival-de.html». Acesso em: 06 de fevereiro de 2019.

²⁷¹ São eles: Eduardo Holanda (guitarrista da Still Living), Márcio Monteiro/Vetis (baterista da Morbdus), Sebastião dos Santos (fundador e vocalista da Morbdus), Rivelino Silva (vocalista da Instinct Noise e produtor do Fúria Night) e Maurício Valença (ex-guitarrista da Estado Suicida e Carbonized).

de propriedade de Jason [ex-proprietário da primeira loja especializada em metal na cidade], também se constituiu como um lócus de socialização importante para difusão do Metal na cidade, uma vez que foi aí que se formou um conjunto de jovens que passaram a movimentar uma cena” (*IBID.* p. 20). O outro bar a surgir neste estudo foi o bar da Nira, o qual os pesquisadores, ao conversarem com Maurício Valença, sugerem como um “lugar crucial para a mobilização da cena. De acordo com Valença, o local era bem pequeno, onde cabiam no máximo 70 pessoas, mas nas tardes de domingo era possível colocar até 120 pessoas nos shows de Metal que aconteciam a cada dois meses durante a década de 1990” (BEZERRA *et al.*, p. 19).

Conforme já relatamos anteriormente, ao conversamos com Geneílson Maraba²⁷², o nome de Nira foi recorrente de maneira positiva e, da mesma forma, ocupa um lugar especial em minha memória afetiva infanto-juvenil garanhuense. Foi neste bar em que pela primeira vez tive contato com a cultura LGBT, suas músicas, signos e corporeidades, como também foi neste mesmo espaço que assisti ao meu primeiro show de Metal. Com Nira tive a abertura para conhecer outros mundos musicais, dada à escassez de produtos culturais na cidade nesta época. E, assim, foram-me apresentados vários vinhos do acervo de Nira, tais como bandas obscuras da década de 1970, como a Casa das Máquinas e o primeiro contato com o Sepultura, executado em uma fita K-7 levada por um dos frequentadores.

O afeto do bar da Nira estava em minha memória e agora tínhamos a oportunidade de conversar com a própria e saber como foi o processo para a existência deste, bem como a abertura para as bandas de Metal se apresentarem, uma vez que não era necessariamente um bar de Rock. Gostaríamos de saber também como ela visualiza (va) a importância do Festival de Inverno para a cidade.

Depois de muitas idas e vindas e vários desencontros geográficos (ou ela estava em Recife ou eu estava em Mossoró/Caruaru), finalmente conseguimos marcar um encontro com Elnira Gomes Teixeira Rocha em sua residência em Garanhuns/PE, no mês de abril de 2018. Nira é uma mulher simpática, branca, com voz ativa e comunicativa. Reside no Centro da cidade, bem próximo ao parque Ruber *Van Der Linden*, popularmente conhecido por Pau Pombo. Nos recebeu de maneira cordial na cozinha da sua casa. Sob a companhia de café e lanches, conversamos com Nira sobre o seu bar, então localizado no antigo e tombado casarão do escritor garanhuense Luís Jardim²⁷³, posteriormente demolido.

²⁷² Repetimos aqui a fala de Maraba ao se referir ao bar da Nira: “Aí pirei foi quando eu descobri a cena local. Meu primeiro show no local assim mais underground foi no bar de Nira” (Entrevista realizada em abril de 2018).

²⁷³ Luís Jardim nasceu em Garanhuns em 8 de dezembro de 1901. Após a hecatombe na cidade em 1917, em que 17 pessoas foram assassinadas, principalmente as da família Jardim e família Miranda, Luís mudou-se para

Quando eu abri [o bar], teve muito show lá. Aqui também tinha muito show [no pequeno espaço localizado no seu bar anterior], aqui junto da Casa Bahia. Mas o meu bar era o camaleão, ele funcionava 24h. De dia ele era um desses bares que vendia café, chá, comes e bebes. Tinha um balcão, que eu alcatifei ele todinho de preto. A noite quando dava uma 5h30, que ali morga, fica esquisito total, eu limpava tudo. Tinha jogo de bicho, eu não tinha o jogo ele passava lá na porta. Tinha uma placa de jogo de bicho, aí eu pegava o tecido cobria [a placa] e deixava a placa acesa. Ficava luminoso. Eu virava aquele balcão, [e desta forma] virava um palco e todo mundo se apresentava. Tinha os dias que era fechado lá, que era as terças nobres. Essas terças era uma apresentação assim, os rapazes se vestiam, se transformavam, faziam todas as performances possíveis. E sexta e sábado já era o pessoal tocando Rock'n'roll mesmo. (...), eu nunca tive concorrência, eu nunca montei o bar pensando que se eu fizesse tal coisa eu ia ganhar mais. Eu boto bar para o povo curtir com as pessoas que eu gostava. A gente brincava, aí dava dinheiro. Essa casa [sua residência atualmente] eu construi com o [dinheiro do] bar (Entrevista realizada em abril de 2018).

Diferentemente dos bares abertos em Mossoró/RN, com Toninho e o Valhalla, O Metal Beer em Caruaru/PE, com Thiago e o All Black In também em Garanhuns com Prego e com o atual proprietário Vivaldo, o bar da Nira não tinha como prerrogativa sua ligação com o Rock ou o Metal. Em suas palavras Nira afirma que a existência do bar era “para o povo curtir com as pessoas que eu gostava” e, isso não estava restrito a um determinado gênero musical.

Estas relativizações e pontuações são necessárias para pensarmos a importância destes bares como moduladores ritualísticos de espaço de sociabilização e de manutenção da rede envolta do Rock/Metal. Da mesma forma que um bar pode ser a materialização de uma cena musical de uma cidade, servindo como ponto de apoio e como ponte entre músicos e interação do público, como os bares investigados neste trabalho, podemos afirmar que o bar da Nira mesmo sem ostentar o título de bar de Rock cumpriu esta mesma função ao abrir espaço para “as pessoas que ela gostava”. Desta forma, aparentemente de maneira despretenciosa, ajudou a conectar uma rede de fãs de Rock, apresentou discos, serviu de palco para shows e assim, sedimentou um caminho de referência para o Metal da cidade. Não devemos deixar de citar a importância das edições do Festival de Inverno, em que seu bar, ao lado da então praça Guadalajara, atual Esplanada Cultural Mestre Dominguinhos, recebia um bom público pós-shows.

Recife. Alguns anos mais tarde foi para o Rio de Janeiro incentivado por Gilberto Freyre, de lá não saiu. Aprimorou seus desenhos em aquarela e sua escrita. Em 1938 venceu o prêmio literário Humberto Campos com o romance *Maria Perigosa*, derrotando Graciliano Ramos com sua primeira versão de *Sagarana*. Ver mais em: «http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=803:luis-jardim&catid=47:letra-l». Acesso em: 05 de fevereiro de 2019.

Em relação ao bar da Nira conversamos com Paulo Henrique Pontes Ferreira, 47 anos, um dos fundadores da banda de Metal extremo, “Estado Suicida”. Ele, assim como Maurício Valença, concorda em visualizar Nira como um espaço para os shows de Metal da cidade.

A Estado [Suicida] acha no bar de Nira o único espaço em que pode se apresentar. A gente encheu tanto o saco que eles abriram o espaço para a gente tocar lá. E era muito engraçado, porque nós sabíamos quem era o nosso público, a gente contava nos dedos. Então quando havia um show a gente ligava para todo mundo. “- Jonas! Oh vai ter show hoje! ” Ah! tem uma história muito engraçada do..., “sei lá”, que ia ter um especial na Globo, na TV, e ia passar um show (...) e pintou um show para a gente fazer na universidade, justamente nesse horário, na UPE [Universidade de Pernambuco], e a galera não queria ir. “-Meu irmão você vê essa porra depois, vamos fazer o show! [risos] (Entrevista realizada em janeiro de 2018).

Antes do bar da Nira fornecer espaço para a banda Estado Suicida, devemos pontuar e retroagir no tempo alguns anos para contextualizar o surgimento desta. A banda foi criada, de acordo com Paulo, no dia 29 de junho de 1990, no distrito de Garanhuns, São Pedro, estando apta já no ano seguinte para participar da primeira edição do Festival de Inverno. O embrião da banda foi um tradicional trio - zambuba, pífano e caixa - intitulado de A Peste (ver figura 44). A chegada do Festival à cidade fez a banda rever sua linha sonora, segundo Paulo, o evento “foi importantíssimo para a gente. Se não a gente, como banda não existiria. A banda era horrível, banda de garoto aprendendo a tocar, querendo ser a banda mais foda do mundo”²⁷⁴. Ainda perguntamos se o FIG teve importância para a banda e a resposta foi “total! Nós somos a primeira banda, hoje eu vejo como nós incomodamos. Porque nós fomos a primeira banda de metal que tocou no Festival de Inverno. Fomos a primeira banda de Heavy Metal, a primeira de *Thrash* Metal do Festival de Inverno foi da gente”, diz Paulo. Abaixo recordamos um trecho do relatório “Metal além da capital”, sobre a banda Estado Suicida e o Festival de Inverno.

O Estado Suicida, uma das bandas consideradas mais importantes da cidade, participou de praticamente todas as edições do FIG durante os anos de 1990. Além de conferir um lugar de maior evidência, é preciso mencionar que participar do Festival de Inverno possibilita a vários dos músicos de metal fazer uso de toda uma estrutura física (equipamentos de som, luminárias, palco etc.) raramente encontrada em festivais e shows organizados por produtores ou músicos do próprio meio.

²⁷⁴ Todos os dados com Paulo da banda Estado Suicida foram coletados em uma entrevista realizada em janeiro de 2018.

Essa experiência social parece, pelo menos para boa parte dos entrevistados, se constituir como fundamental para legitimar a cultura metal dentro do cenário estético cultural de todo o Estado. Além das bandas locais, como *Instinct Noise*, *Estado Suicida*, *Infectus* e *Carbonized*, o FIG contou também com bandas do Recife, como *Decomposed God*, *Devotos*, *Cangaço*, *Subinfected*, *Desalma* e *Rabujos* (BEZERRA, et al, 2012, p. 21).

Figura 44 - 1^a formação da Estado Suicida e material de divulgação da banda

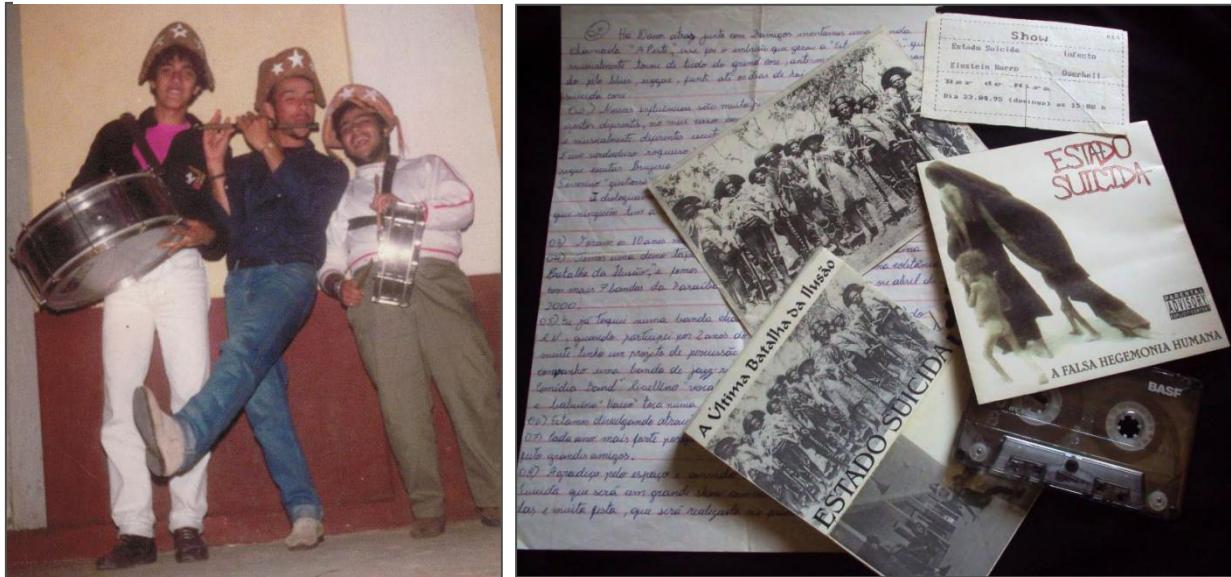


Foto realizada no dia 29 de junho de 1990, considerado o início da Estado Suicida. A época o nome da banda era A Peste. Da esq.-dir.: Aurélio na zabumba; Paulo Ferreira no pífano e Serginho na caixa. Fonte: Facebook²⁷⁵.

Material de divulgação da Estado Suicida. Da esquerda para a direita: a) O manuscrito é uma entrevista de Paulo Ferreira para o Geneílson Maraba; b) A foto do bando de Lampião que serviu de base para a capa da demo tape e, c) Ingresso para os shows das bandas Estado Suicida, Infecto, Einstein Burro e Overhell no bar da Nira em 23 de abril de 1995, às 15h. Fonte: Facebook.

275

Material retirado do link: www.facebook.com/214189675390233/photos/a.531049080370956/531049090370955/?type=3&theater. Acesso em:05 de fevereiro de 2019.

Figura 45 - Show da Estado Suicida no Bar da Nira no dia 21 de abril de 1995, ao lado o cartaz divulgação deste encontro



Fonte: Página da Estado Suicida no Facebook (2018)²⁷⁶.

Ao observarmos atentamente as ligações entre instituições, poder público e privado, bandas, bares e as cidades interioranas, podemos afirmar como é inviável a existência destas de forma isolada. Temos uma rede alimentada a partir de espaços ritualísticos do ponto de vista territorial, como os bares, ou, do ritual cronológico, como o Festival de Inverno sempre nos meses de julho e o São João em junho. Estudar a manutenção dos bares investigados nesta pesquisa também é observar os aspectos políticos ao seu redor, desta forma, devemos ficar atentos aos espaços *a priori* não enquadrados na cultura de um determinado gênero musical. O bar da Nira exemplifica este movimento, bem como, o Festival de Inverno de Garanhuns que serve de plataforma para músicos e artistas de várias cidades da região, ao ter a função de suporte profissional com estrutura de som, iluminação e cachê.

O festival foi criado em 1991, cresceu, consolidou-se e foi aprimorando uma fórmula em distribuição de palcos, atrações musicais e atrativos de outras expressões artísticas. Surgiu meio que improvisado, sem a garantia da sua sequência nos anos posteriores. Algo muito comum quando nos referimos às políticas descontinuadas de cultura no país. A primeira edição do evento foi distribuída em 15 dias em um palco e espaço “improvisado”, nos fundos do Centro Cultural da cidade (antiga estação ferroviária), toda a equipe do governo do estado - responsável pelo evento - ficou hospedada no então hotel referência da cidade, o Tavares Correia. Diárias não foram pagas, consumos de bebida e de alimentação também. A normalização ocorreu somente às vésperas da realização da 2^a edição, como poderemos

²⁷⁶ Ver álbum de fotografia da página da Estado Suicida disponível no endereço <www.facebook.com/214189675390233/photos/a.531045853704612/388686667940532/?type=3&theater>,

constatar abaixo na entrevista realizada com Nira. Infelizmente, não é difícil de perceber atrasos no pagamento de artistas por parte da Fundarpe - Fundação do Patrimônio Histórico e Artístico de Pernambuco -, organizadora do Festival²⁷⁷.

Aquilo ali que durou 15 dias, aquela chuva, aquela coisa que não queria terminar. Eu estava ali naquele “oba-oba”. Fiquei lá no Tavares Correia, comendo e bebendo à vontade por conta de quem, que ninguém pagou. No outro ano foi pago. A Fundarpe pagou tudo no outro ano. Tudo aquilo ali, ninguém pagou nada, nem artista, nem hospedagem. Nada foi pago. Ai no outro ano eu tinha estudado lá no Senac - Guia de Turismo e Agente de Viagem, então sei fazer roteiro, nem sei se ainda sei fazer, hospedagem, *check-in*, essas coisas todas. A filha de Ivo Amaral, que a gente se conhece de toda vida, me chamou dizendo que ia fazer o Festival de Inverno, o segundo, e perguntou se eu queria ajudar no trabalho. Eu aceitei, porque eu trabalhei no primeiro. Ela disse; - Você não trabalhou no primeiro, você farrou igual a Marcílio, igual ao povo no primeiro, eu sei o que vocês fizeram no Tavares Correia. Eu falei, ta certo... [risos]. Ai Teresa [Amaral, filha do então prefeito Ivo Amaral], você conhece Teresa? Que é do teatro da Fundarpe. O festival deve muito a Teresa, o festival aqui.
 (...) Mas o festival não tem nada haver com Garanhuns, só acontece aqui
 (Entrevista realizada em 2018).

Com esta dinâmica, aparentemente amadora e sem compromissos financeiros com os fornecedores, foi realizado o primeiro evento com muitos pontos positivos e outros nem tanto. Visto friamente a partir de alguns números, o evento vem colhendo bons frutos econômicos e mantendo-se até hoje como um ponto de apoio e meta para artistas locais se apresentarem²⁷⁸. Segundo dados do Fecomércio em pesquisa realizada no ano de 2012, o Festival é responsável por 14% do faturamento anual de comércio e serviços²⁷⁹.

Do ponto de vista artístico há dois apontamentos realizados pelos/as interlocutores/as. O primeiro é uma queixa presente na última frase de Nira, destacada acima sobre o festival, ao comentar a não-relação da cidade de Garanhuns com o evento. O papel de coadjuvante do poder público municipal, ao contrário do que ocorre nos grandes eventos juninos ao ser protagonizado pelas prefeituras locais, incomoda politicamente. Na visão dos músicos, o efeito “transplante cultural” é o que mais desasossega. O músico Alexandre Revoredo, que já tocou nas bandas locais como a *Soul Valvulados* e a *Pop Rock Neander*, iniciou sua carreira

²⁷⁷ Exemplos de atrasos podem ser conferidos em algumas matérias jornalísticas. Como no exemplo do link a seguir: «www.folhape.com.br/diversao/diversao/diversao/2016/11/09/NWS,5612,71,552,DIVERSAO,2330-POLEMICA-DOS-CACHES-GOVERNO-ESTADO-ARTISTAS-CONTINUA.aspx». Acesso em: 06 de fevereiro de 2019. Sobre os atrasos referentes a pagamentos do Carnaval e São João ver: «www.folhape.com.br/diversao/diversao/geral/2018/11/27/NWS,88706,71,480,DIVERSAO,2330-MUSICOS-REIVINDICAM-PAGAMENTO-CACHES-GOVERNO-ESTADO.aspx». Acesso em: 06 de fevereiro de 2019.

²⁷⁸ Toda primeira atração das noites no palco Mestre Dominguinhos é de algum artista de Garanhuns/PE.

²⁷⁹ Dado recolhido do link: «<http://robertoalmeidacsc.blogspot.com/2012/07/fecomercio-revela-impacto-do-festival.html>». Acesso em: 07 de fevereiro de 2019.

solo exatamente no Festival de Inverno em 2007, porém para viver da música, como ele mesmo fala, se envolve com inúmeros projetos, entre os quais, o Coletivo Tear que desenvolve trabalho na literatura, teatro e performance. Do seu ponto de vista existem duas Garanhuns: uma durante o Festival e outra depois. “Depois do Festival a cidade fica parada e, algumas vezes, melancólica. Sinto falta de um trabalho de médio/longo prazo em Garanhuns para alimentar toda a cadeia por mais tempo” (Entrevista realizada em janeiro de 2018).

Para outros músicos, a visão do evento toma outra configuração. Nato²⁸⁰, por exemplo, visualiza o Polo Azulão e o Festival de Inverno como locais privilegiados para bandas alternativas, pois é a oportunidade de circular, mostrar o trabalho, ter uma estrutura profissional e ainda conseguir um cachê de apresentação. Nato também marca presença no Metal Beer com certa regularidade, seja alugando som para apresentação de bandas nas matinês dominicais roqueiras, seja atuando enquanto músico da *Psych Acid*.

[Com as bandas de metal] O cara da o canto para você dormir, a birta (...). Mas com alguma banda, que toca o som mais popular como a 70 Mg, ou Sangue de Barro, você cobra um cachê. Mas já chegou muitas situações que eu tinha que pagar para mostrar meu trabalho. E hoje pelo menos eu consigo pagar as minhas contas com cachê aqui um cachê ali. O Festival de Inverno, que a gente sempre toca; O Polo Azulão, que a gente também sempre toca. Tudo isso ajuda! Hoje a gente vê como a gente conseguiu espaço e consegue ganhar um cachê. Estamos conseguindo sobreviver da música (...) O Festival de Inverno de Garanhuns foi muito importante até para Caruaru. Polo que toca Blues, Jazz. Polo da Cultura popular. Já toquei inúmeras vezes naquele polo com trabalho autoral, com cachê legal, som profissional, estrutura, passagem de som. Estrutura de tudo (Entrevista realizada em maio de 2018).

Esta visão também é compartilhada com Nira²⁸¹, pois o festival ajudou a parte artística da região a se desenvolver. Por exemplo, muitos artistas e grupos de Arcoverde começaram a aparecer para todo o Estado de Pernambuco, ao utilizar o Festival como plataforma de exposição. Depois do FIG, segundo Nira, podemos citar o Coco Raízes de Arcoverde, Cordel do Fogo Encantado e algumas peças de teatro. O Festival também foi muito importante para a zona periférica de Recife, grupos de Aliança, São Lourenço e outras da Zona da Mata pernambucana ganharam mais projeção depois do FIG.

Outro item importante, apontado por Nira e também observado por nós no decorrer da realização de quase três décadas de festival, foi a mudança de percepção da cidade com o outro. Houve uma mudança de perspectiva na assimilação daquilo que pode ser entendido como “diferente” por parte da população local. “Durante o FIG há uma tolerância maior com

²⁸⁰ Entrevista realizada em maio de 2018.

²⁸¹ Todo este trecho da fala de Nira foi retirado da nossa entrevista realizada em abril de 2018.

o que seja, digamos, diferente. O tempo ajudou a cidade a repensar alguns destes pontos”, diz Nira. Ainda de acordo com esta, durante o Festival de Inverno as pessoas são mais tolerantes, embora depois sinta o conservadorismo de volta, mas de qualquer forma, “hoje há uma pequena flexibilidade e uma pequena mudança neste ponto comparado ao período anterior do festival”, conclui.

Enfim, ao entendermos a cena cultural a partir de Straw (2013), como aquela a circundar o Festival de Inverno como unidades de cultura urbana dos mundos da arte e, como uma estrutura do evento por meio da qual a vida cultural adquire a sua solidez, temos uma parte da infraestrutura da cidade para troca, interação e instrução (STRAW, 2013, p. 130). “As políticas públicas de todos os tipos ajudam a formar os espaços nos quais as cenas culturais surgem como momentos da vida coletiva de uma cidade. As cenas aproveitam esses espaços ativamente na sua própria busca incansável e criativa por oportunidades” (*IBID.* p. 22).

Por esta perspectiva, podemos afirmar como o All Black In beneficiou-se diretamente da formação de público das décadas anteriores no próprio bar da Nira, bem como, do Festival de Inverno. Ora com o incremento financeiro durante o período do evento a crescer exponencialmente e, do mesmo modo, pela sua localização privilegiada, próximo ao palco Mestre Dominguinhos na central e movimentada avenida Caruaru.

Em conversa com Márcio Vetus, o mesmo confirma como a dinâmica do bar é modificada na época do FIG e, ao mesmo tempo, como a abertura do bar durante o evento de 2017 serviu para ajudar nos investimentos iniciais. Em destaque nossas perguntas.

Ele falou [Prego, o primeiro proprietário]: Estou afim de abrir um bar metal aí, rola? Eu falei: Rola que a galera aqui é carente disso, que aqui não tem. Pode vim montar que dá certo.

Abriu no Festival de inverno?

Sim. No Festival de Inverno do ano passado [2017] a gente trabalhou os dez dias [período de duração do evento]. Todos os dias a gente saia daqui às 10h30 da manhã. Já deixava o bar pronto para quando chegasse no outro dia só [precisaria] baixar as cadeiras e movimentar. Foiram 10 dias louco!

Ele fez umas mudanças no espaço, não foi?

Ampliou, porque antes o balcão era desse lado, era muito apertado e ali onde é o balcão da gente hoje era um quarto em que ele morava. Morava dentro do bar. Aí quando foi depois ele alugou a casa do lado, fez a reforma para colocar o balcão lá, para ampliar mais o bar, para caber mais gente. Aí ampliou e ficou legal, ele investiu e deu certo (Entrevista realizada em abril de 2018).

As temporalidades e as sazonalidades de eventos nas cidades influenciam diretamente os bares. Caruaru e Garanhuns, cidades pernambucanas pertencentes a zona do Agreste, não tem seus hábitos comerciais e de entretenimento pautados pela cultura praiana, ou seja, os horários comerciais convencionais são predominantes nos fluxos. Já Mossoró/RN tem certa influência do fluxo de veraneio praieiro, mesmo assim, contando com sua proximidade do mar, podemos afirmar de maneira genérica que seus fluxos e dinâmicas internas também obedecem aos horários comerciais.

Mesmo com muitas similaridades entre os três bares e suas respectivas localizações geográficas, recebendo influências do horário comercial, devemos destacar os distanciamentos entre estes. Não basta ter somente bares de Rock e visualizar homogeneidade entre eles. Há distinções e peculiaridades que devem ser levadas em consideração, estas aproximações e diferenças entre os bares é tema a ser abordado em nosso próximo tópico.

5.2 “*Contradictions arise²⁸²*” - (con) (di) vergências entre as cenas

No início desta investigação tínhamos inúmeras incertezas quanto as estratégias metodológicas a serem aplicadas, pois, ao nos referirmos aos atores e a sua circulação nos bares escolhidos para se pensar as cenas musicais, tínhamos a necessidade de incluir a mobilidade, a organicidade e o fluxo existente. Daí surge-nos com potência algumas dúvidas: Como investigar algo em movimento e disperso geograficamente e, ao mesmo tempo, buscarmos uma unidade de análise? Como sugerir estratégias metodológicas que possam ser aplicadas a três distintas realidades?

Um dos caminhos utilizados foi conversar com os/as nossos/as interlocutores/as, a partir deles/as tentamos olhar para os bares de uma maneira um pouco distinta da nossa, a começar pelas suas visões de mundo. Assim, unindo nossa compreensão às interpretações dos/as entrevistados/as fomos tecendo esta rede para melhor apreender como se configuram as cenas musicais nos bares interioranos. Porém, há um outro ponto presente na nossa proposta inicial que é fundamental para melhor avaliarmos as particularidades existentes nas redondezas do Valhalla, Metal Beer e o All Black In. De suma importância para aguçar o nosso olhar, o método comparativo fez-nos saltar aos olhos os distanciamentos de um para o outro, bem como suas aproximações.

No ano de 2018 realizamos imersões mais intensas nos bares, cronologicamente iniciamos pelo Valhalla Rock Bar em Mossoró/RN, fomos para o All Black In em

²⁸² Frase da música “*Inner Self*” da banda Sepultura, lançada no álbum “*Beneath the Remains*” de 1989.

Garanhuns/PE e terminamos em Caruaru/PE, no Metal Beer. Depois de ter uma percepção de uma espécie de “naturalização” dos espaços e aquela sensação de estranhamento começar a se dissipar, sentia a necessidade de mudar de ares. Tal mudança me levou a observar, ao frequentar o All Black In, o quanto o Valhalla era explicitamente machista e sexista e o quanto o bar de Garanhuns era opressivo para o público gay.

Logicamente não estou afirmando uma ausência destas resistências a alteridade em um ou em outro espaço. Todas estas características estão presentes independentemente nos dois bares, seja em maior ou menor grau, porém foram estas características mais reverberadas pelos/as interlocutores/as. É como se todos os espaços, principalmente, o Metal Beer e o Valhalla, trouxessem à tona o que Achille Mbembe (2014) denominou, inspirado em James Baldwin²⁸³, de “alterocídio”, “isto é, constituindo o Outro não como *semelhante a si mesmo*, mas como objeto intrinsecamente ameaçador” (MBEMBE, 2014, p. 26 - grifo do autor).

Após estas primeiras observações comecei a me indagar: O que levou um espaço a ter tal característica mais evidente do que o outro? E porque ouvi com alto grau de temeridade, por parte dos gays, um discurso de opressão e da possibilidade de agressão (física e subjetiva) em Garanhuns/PE e não ouvi o mesmo em Mossoró/RN, nem em Caruaru/PE, mesmo observando o quanto são de certa forma espaços congêneres?

Uma das possíveis hipóteses levantadas para realizar uma leitura destas peculiaridades, pode ser ilustrada a partir de uma ação ocorrida conosco durante uma das idas ao All Black In para observações no mês de abril de 2018. Do lado externo do bar, encostado a um carro estacionado na rua, tentei fotografar com o celular panoramicamente a fachada do bar em um ângulo aberto para enquadrar o número máximo de frequentadores a conversar e beber. Era por volta das 4h da manhã, nesta noite estavam presentes com coletes de motoclube alguns integrantes do Pesadelo M.C. Após realizar o registro com algumas fotos, dois membros do motoclube presentes no All Black In - vale ressaltar que o fundador do bar Prego é integrante do motoclube Corrosivos'8 - aborda-nos e exige-nos que deletemos todas as fotos em que haja a presença, mesmo que não muito bem definida dada as limitações da câmera do celular, de algum integrante do motoclube.

A retaliação, digamos assim, sofrida por mim, foi um reflexo da incorporação da persona “mal encarada” alimentada por alguns integrantes de motoclubes. Logicamente esta não é uma regra, há inúmeras variações dentro do espectro infinito da natureza humana, mas vale salientar a força midiática na construção destes imaginários a alimentar o comportamento

²⁸³ A obra de Baldwin utilizada pelo autor é “*Nobody knows my name*”, *First Vintage International*, Nova York, 1993 [1961].

de alguns componentes. Ao portar um colete um membro de um motoclube tem regras a seguir e uma delas é respeitar a rígida hierarquia interna dos seus próprios códigos. John Irwin (1977) descreve como se caracterizam os atores da cena e da mesma maneira, pormenoriza como funcionam os estilos de vida na cena. Para o autor canadense, a mídia cooperou a cristalizar determinadas posturas, como o detectado no episódio em Garanhuns/PE, incluindo o uso de vestimentas a comportamentos ao mesmo tempo, a partir do referencial midiático (revistas, filmes, clipes, história de bandas, programas de entrevistas etc) muitas pessoas aprendem sobre os diferentes e distantes estilos de vida que porventura possam imitar (IRWIN, 1977, p. 59-60)²⁸⁴.

Por conhecer pessoalmente um pouco da cultura motoclubista - por já ter frequentado espaços similares a época em que viajava de moto -, procurei saber qual o motoclube “padrinho” do Pesadelo Motoclube, regra comum para o surgimento de um motoclube ou de uma facção, chegamos ao nome de Márcio Vetis da Facção dos Corrosivos’8, em Garanhuns/PE. O qual nos relatou de forma confessional que a postura do integrante a me abordar naquela noite não condiz com as regras do Corrosivos’8, nem muito menos com o Pesadelo M.C. Assim, depois de identificarmos a partir das características físicas o membro do grupo que me fez apagar as fotos, foi-me prometido uma advertência para o componente. Ou seja, estamos falando de uma instituição com estrutura rígida, com regras/leis próprias, advertências e uma forte hierarquia em um espaço em que o homosexual não é inserido nem pode vestir o colete, vestimenta esta de orgulho para o portador. Quando se refere a mulher, pode-se portar o colete, porém com muitas restrições e uma tolerância nas atividades coletivas reduzindo o papel desta, muitas vezes, a mera acompanhante de motoclubista.

O hábito de usar colete para identificar um motoclube, tal qual vestia o componente do Pesadelo M.C. a me abordar naquela noite, tem origem controversa. Há alguns textos que apontam que a proliferação das jaquetas seja um reflexo pós II Guerra, na medida em que, soldados norte-americanos customizavam com desenhos os bicos de aviões e pintavam suas jaquetas de jeans com ícones da cultura pop. Esta ação fornecia aos aviadores uma sensação de pertencimento, poder e de posse, como acontece com os atuais motoclubes. Há outra versão publicada em artigo na BBC que aponta o surgimento dos coletes em 1928 através das

²⁸⁴ Trecho interpretado livremente de “Finally, the media have helped crystallize lifestyles into recognizable entities and have elevated them to prominent social forms by attention on celebrities. Orrin Klapp, in his treatment of “seekers”, argues that hero worship and cults of celebrities are important directions pursued by identity searchers. He suggests that hero worshippers or celebrity cultists are able, with the aid of the media, to go on “vicarious voyages”. Many people today are making such voyages, and many more are learning about distant lifestyles they can emulate, through the media, responding to strong public interests, spend as much or more time and space on this ordinary, typical, diy-to-day activities of celebrities as on those aspects of their lives which made them famous”.

mãos de *Irving Schott*, cofundador da empresa novaiorquina *Schott Bros*, que teria projetado e produzido a primeira jaqueta de couro para motociclistas com zíper. O ponto pacífico destas versões é a sua popularização midiática através de filmes como “*The Wild One*”, de 1950, em que Marlon Brando interpretava um motociclista vestido com a jaqueta *Schott* e integrava um motoclube fora da lei. Além de uma divulgação feita por músicos e bandas do Punk, como *Sex Pistols* e Ramones do Glam Rock e do Metal. Rebeldia, violência e transgressão estavam fortemente associadas a estes signos midiáticos incorporados pela cultura motociclista²⁸⁵.

Observamos assim que a cultura motociclista apresenta signos não agradáveis para parte do universo feminino, pois foi calcada fortemente no sexismo e no patriarcado, seja de aviadores ou de fora-da-lei midiáticos. A mesma sensação de desconforto e de estranhamento é ampliada para o universo homoafetivo. Esta atmosfera também pode ser encontrada no território do All Black In, como podemos visualizar no detalhado depoimento de Giovana Revoredo, 18 anos, ao relatar sua primeira ida ao bar do Rock de Garanhuns/PE em busca de comida vegana na madrugada.

Eu acho que era 2h. E a gente pensou que se tem caldinho deve ter algum caldinho que não tenha carne, vamos arriscar porque é uma opção. Ai a gente foi pra lá. Acho que é importante eu falar sobre mim, para falar como foi a minha impressão ao entrar lá. Eu sou uma pessoa muito espalhafatosa mesmo, eu entro em lugares e eu já falo com todo mundo. É muito difícil de me ver com cara fechada. Me considero uma pessoa bem receptiva. Eu também uso umas roupas bem coloridas, bem espalhafatosas também. Nesse dia em especial eu estava com uma calça jeans, bem rasgada e clara, um “cropped”, é uma blusa curta que mostra a barriga, só que eu estava com uma calça cintura alta, então tipo completava. Era uma calça e um “cropped” bege, cor da pele e com uma gola alta e um casaco azul. Estava muito frio no dia, só que o casaco era bem fininho e longo e vinha com uma ponta até o joelho, (...), com um brincão de madeira, cabelo curto e eu estava com uma maquiagem bem forte, um delineador, um batom e um “All Star” branco. Eu estava bem clara e quando eu entrei lá, era tudo escuro, todo mundo só usava preto e as paredes eram todas pretas e era tudo muito escuro e eu estava muito clara. E aí eu entrei né, e tipo, eu nunca tinha entrado lá, eu já tinha ido na porta conversado com uma galera nas mesas que ficam na calçada né (...), mas eu nunca tinha entrado de fato lá dentro, parece uma toca, quando você entra. Aí eu entrei, e tipo quando eu entrei, talvez seja coisa da minha cabeça, mas eu senti todo mundo olhando para mim, eu fiquei nervosa, as vezes eu acho que é porque quando a gente estar em um lugar diferente a gente tende a pensar que está todo mundo te observando, e nem tá, ninguém tá nem ai. Mas eu senti, muito! Não tinha onde sentar nas mesas, só tinha [espaço] perto do balcão, aí a gente foi para o balcão, a gente ficou lá, descobrimos que o caldinho de feijão de lá não tinha carne e inclusive o

²⁸⁵ Fontes: «motorwolf.club/blogs/news/121646275-the-history-of-the-motorcycle-vest». Acesso em: 09 de fevereiro de 2019.

Portal da BBC: «www.bbc.com/culture/story/20140424-rebel-rebel-the-biker-jacket». Acesso em: 09 de fevereiro de 2019.

moço quase dava na minha cara porque eu disse: Moço! Tem carne? Áí ele disse: Não, que o caldinho é de feijão. Eu falei: Não é porque ele é vegetariano e temos que ter certeza de que não tem carne. E ele disse: Eu já falei que o caldinho é de feijão! Ai eu: Tá desculpa! Eu estava tipo, muito amedrontada sabe, então para mim foi bem pesado. Áí eu fui, fiquei lá, sim! A gente pediu o caldinho de feijão e uma cerveja. (Entrevista realizada em abril de 2018).

A riqueza de detalhes da fala da nossa interlocutora Giovana, apresenta as peculiaridades do espaço e os movimentos internos de aceitação e de inclusão por um lado, como também, o contrário, de exclusão, principalmente quando os códigos não são reconhecidos pelo/a visitante como um local de aconchego. A estrutura do bar também ajuda a compor esta atmosfera relatada por Giovana. Por ser um local pequeno, fechado e com pouca iluminação, o bar não transmite a mesma sensação, por exemplo, do Metal Beer que também se caracteriza por ser todo na cor preta internamente. O bar caruaruense comporta uma quantidade de pessoas bem superior, algo a levar consequentemente a um maior e intenso fluxo de pessoas na parte interna para se ter acesso aos banheiros ou apenas para circular, adicionada a esta condição temos uma outra atmosfera transmitida pela iluminação mais amistosa e um ambiente menos claustrofóbico. Outro dado importante a ser relatado é que não há ligação de Thiago do Metal Beer, nem Toninho do Valhalla com a cultura motoclubista, diferentemente do All Black In que foi fundado por um membro de motoclube, Prego, depois repassado para Vivaldo e recentemente²⁸⁶ houve mais uma mudança na direção, agora está nas mãos de Túlio, membro do Moto Clube Pesadelo.

²⁸⁶ Durante esta investigação o proprietário do All Black In mudou para o seu terceiro dono. O mais recente foi oficializado no dia 06 de fevereiro de 2019 pelo grupo de *Whatsapp* do All Black In do qual fazemos parte.

Figura 46 - Mensagem de despedida de Baiano e as boas vindas dada por Túlio - foto dos dois respectivamente



Fonte: Imagens capturadas do grupo All Black In do Whatsapp (06 de fevereiro de 2019).

Tabela 2 - Resumo das características dos bares

Bares	All Black In	Metal Beer	Valhalla
Shows	Ocasionalmente	Regularmente	Não há - lei do silêncio
Alteridade²⁸⁷	Homofóbico	Mais aberto à diversidade	Machista e sexista
Longevidade	3 anos (incompletos)	7 anos	14 anos
Rede mantenedora	Motoclubes, Festival de Inverno e <i>headbangers</i>	Músicos locais, público universitário e pequenos festivais de metal	Público universitário, <i>headbangers</i> , festivais locais, loja de discos especializado e de camisetas
Redes sociais²⁸⁸	Grupo de Whatsapp (59) e Instagram (334)	Facebook (8650) Instagram (5212)	Não está em nenhuma rede social enquanto pessoa jurídica. Há o perfil pessoal de Toninho (254) e o grupo Metal Mossoró (256), anteriormente abordado
Música	Rock e Metal (normalmente). Há variações de acordo com o proprietário atual	Pop rock (nacional), Rock, Metal e em menor grau Metal extremo	Rock, Hardcore, Heavy Metal, Metal extremo, Blues
Dispositivos midiáticos	Duas Tvs conectadas à Internet e distribuídas em dois pequenos ambientes. Usa somente o YouTube	Duas Tvs conectadas à Internet, na maioria das vezes usa o YouTube	Uma Tv conectada à Internet e a uma caixa amplificada. Usa somente o YouTube
Horário de funcionamento	De 3 ^a a 5 ^a abre no final da tarde e funciona	Fecha as segundas e de 3 ^a a 5 ^a abre por volta das 17h	Sempre fecha as segundas. As vezes, sem avisos, fecha as

²⁸⁷ Conforme indicamos anteriormente o fato de um bar manter uma certa resistência e/ou intolerância a um tipo de perfil de público não significa afirmar que há ausência de outras características preconceituosas a outros perfis. Destacamos aqui os fatos mais mencionados pelos nossos/as interlocutores/as ao frequentar os respectivos espaços.

²⁸⁸ A audiência de cada rede social foi coletada no dia 9 de fevereiro de 2019 nos respectivos perfis.

	normalmente até as 4h da manhã. As 6ª e sábados funciona até as 6h da manhã. Durante o FIG fica fechado somente poucas horas por dia.	e funciona até às 2h, sexta e sábado até por volta das 4h e domingo até meia-noite. Durante as festividades juninas tem pouco movimento e atuação limitada a somente seu espaço físico.	terças e/ou quartas. Depende se Toninho quer abrir o bar. De quinta a domingo abre a partir das 17h (normalmente) e fecha depois das 2h. Se houver movimento e clientela não fecha. No São João não altera em nada sua rotina
--	---	---	---

Fonte: Produzido pelo autor (2019).

Observando estas peculiaridades podemos visualizar algumas aproximações estéticas. A multiterritorialidade musical do Metal Beer, Valhalla e All Black são bem próximas e todos os respectivos bares funcionam como um nódulo da cena com o objetivo de ritualizar espaços para os atores. Muitas ações giram em torno deles, sejam shows periódicos, realização de pequenos festivais ou encontros para a cultura motoclubista. Neste tópico também podemos ampliar as nossas percepções para visualizar como se comportam os espaços e os atores perante as políticas públicas culturais de suas cidades. Assim, podemos afirmar que os tensionamentos gerados pelo distanciamento da exclusão do Heavy Metal/Rock nas festividades juninas mossoroenses, não significa uma menor participação dos atores na cena. Os pontos de conflitos são da ordem de iniciativas bem delineadas como os encontros nomeados paródicamente para fazer frente ao “Mossoró Cidade Junina”, como o “Mossoró Cidade Roqueira”, e ao “Pingo Da Mei Dia” com o “Pingo da Meia Noite”.

Já em Caruaru/PE com o Polo Azulão, um ganho político para muitos músicos locais e bandas que não se enquadram no escopo da programação do maior palco do evento, não significa afirmar que haja uma cena musical ampla ou uma maior mobilização e existência de bandas e de shows. Mesmo tendo ciência da criação do palco como fruto da organização da sociedade civil da cidade, ao compararmos com Mossoró/RN, por exemplo, dada as dimensões similares das duas, conseguimos observar o quanto em Caruaru/PE a quantidade de espaços, bandas e instituições é inferior ao da cidade potiguar. De qualquer forma, vale salientar que contraditoriamente ao exposto anteriormente, dimensionar uma cena ou buscar alguns adjetivos para tentar enquadrá-la enquanto grande, pequena, consolidada ou frágil, são termos não adequados para se pensar na mobilização dos atores.

Outro exemplo neste sentido é a realização do Festival de Inverno de Garanhuns/PE. Como já expusemos, o capital econômico ocupa boa parte das falas dos/as interlocutores/as, na sequência a entrada de mais dinheiro abre margem para ajudar a construir uma cidade com outro fluxo de entretenimento noturno, como vários tipos bares, restaurantes e cinemas. De forma (in) direta, o FIG ajudou a mobilizar os atores em torno do All Black In e a relação da cena da cidade com as políticas públicas culturais desta. Assim, percebemos o quanto o

evento catapultou uma ordem política e ajudou a romper alguns paradigmas locais. Na verdade, não teria como responder se existiria a viabilidade econômica do All Black In sem a existência do Bar da Nira e do FIG.

Por esta perspectiva, pensar as cenas tal como sugerido inicialmente por John Irwin (1973; 1977), como uma ampla rede de pessoas, funções, atividades e instituições fundamentais para o bom andamento do “pôr em cena”, sem se reduzir aos quadros de figuras altamente especializadas, é entender que estes pequenos bares e seus diversos perfis de públicos a alimentá-los, compõem como um todo, a cena da cidade.

As cenas de Rock destas cidades assemelham-se às atividades políticas em um estado democrático de direito. São, pois, como um vetor, tendo a música como *background* permanente e no seu protagonismo os atores individuais com suas instituições (pequenos bares, selos, lojas de discos, organização de pequenos festivais etc..). Visualizamos, assim, a atuação política do ator, seja organizando um miniencontro de bandas iniciantes, organizando shows de bandas reconhecidas no território nacional ou marcando presença apenas consumindo cerveja, por exemplo, mesmo sem gostar de Rock, como o principal elemento a tecer e a alimentar a “cena musical” da cidade.

O fato destes espaços existirem com toda sua complexidade e camadas é a materialização de que algo ocorre no tecido urbano fornecendo-nos signos, sociabilizações, entretenimento, economia. Como podemos detectar, ao abordar a alteridade nos bares não concebemos uma cena musical apenas como uma emulação do que ocorre em outros territórios geográficos europeus ou norte-americanos. Afirmar isso seria hierarquizar, mais uma vez, as nossas experiências a partir de um dado modelo proposto. Esta investigação ajudou-nos a visualizar como as características sociais, midiáticas e histórico-culturais locais, regionais e nacionais, permeiam os nossos comportamentos.

Em um ambiente em que dispositivos midiáticos provindos dos “tigres asiáticos”, por exemplo, estão em nossas mãos, no momento em que plataformas digitais, principalmente o *YouTube* - canal global de compartilhamento de vídeos -, são acessíveis aos frequentadores dos bares que podem assistir praticamente ao mesmo tempo o lançamento de um álbum ou de um concerto recentemente realizado em qualquer país do mundo, não faz o mínimo sentido rotular algo de central ou de periférico. O que nos leva a utilizar a união das palavras centralidade-periférica como outra via para se pensar estes fenômenos. Dito desta forma, idealizamos esta rede gerada nas respectivas cidades analisadas a partir de seus atores junto ao Sistema de Articulação Universal, logicamente, bem como, o Sistema de Articulação Regional, a transculturalidade e a localidade.

Figura 47 - Estação das Artes Elizeu Ventania, Mossoró



Fonte: Blog Claudio Oliveira (2017)²⁸⁹



Fonte: Blog Robson Pires (2017)²⁹⁰

Figura 48 - Pátio de Eventos Luiz Gonzaga



Fonte: Jc On line²⁹¹.



Fonte: Portal Tirando Onda (2014)²⁹².

Figura 49 - Esplanada Cultural Mestre Dominguinhos - Festival de Inverno



Fonte: Blog do Carlos Eugenio (2016)²⁹³.



Fonte: Blog do Wagner Gil²⁹⁴.

²⁸⁹ Disponível em «www.blogclaudiooliveira.com/2017/06/evento-pau-de-arara-eletronico-comea.html». Acesso em: 9 de fevereiro de 2019.

²⁹⁰ Ver em «[https://robsonpiresxerife.com/notas/sao-joao-da-terra-fortalece-artistas-locais-de-mossoro/](http://robsonpiresxerife.com/notas/sao-joao-da-terra-fortalece-artistas-locais-de-mossoro/)». Acesso em: 9 de fevereiro de 2019.

²⁹¹ Ver em «[https://noticias.ne10.uol.com.br/interior/agreste/noticia/2018/05/31/procon-caruaru-divulga-regras-para-o-sao-joao-2018-confira-tabela-de-precos-725379.php](http://noticias.ne10.uol.com.br/interior/agreste/noticia/2018/05/31/procon-caruaru-divulga-regras-para-o-sao-joao-2018-confira-tabela-de-precos-725379.php)». Acesso em: 9 de fevereiro de 2019.

²⁹² Ver em: «<http://tirandoonda.com.br/v12/prefeitura-de-caruaru-lanca-oficialmente-o-sao-joao-2014/>». Acesso em: 9 de fevereiro de 2019.

²⁹³ Ver em «www.blogdocarloseugenio.com.br/2016/04/viva-dominguinhos-supera-expectativas.html». Acesso em: 9 de fevereiro de 2019.

²⁹⁴ Ver em «<http://blogdowagnergil.com.br/vs1/2018/07/11/>». Acesso em: 9 de fevereiro de 2019.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS - “Yeah, we’re part of the music scene/ Envy of the choosy scene/ Part of the music scene²⁹⁵”

Com a oportunidade de um doutoramento sanduíche em Portugal pela Universidade do Porto pude enxergar melhor detalhes de uma rotina já naturalizada por mim. Um deles foi observar o quanto sofria racismo no Brasil em ações até então imperceptíveis de tão introjetadas. Não tinha ao menos a noção do quanto o racismo era sutil, subjetivo e, da mesma maneira, opressivo e repreensivo. O efeito psicológico da estrutura racial do país funciona de forma tão eficiente em nós afrodescendentes ao ponto de interferir na nossa corporeidade e na nossa sociabilização.

Carregando esta pele “condenável” na sociedade, comecei a observar quais eram os espaços de entretenimento a serem evitados por mim desde a adolescência. E, numa espécie de “guetificação” unida ao meu juízo de valor, fui cada vez mais me aproximando de tudo que não era de “bom gosto”, assim podia me sentir “menos patrulhado” e “mais aceito”. Não demorou muito para encontrar no Rock e no *underground* as principais vias em que depositava minhas canalizações e meus afetos. Comecei a construir nestes espaços aquilo que podia nomear de meu “território” (HAESBAERT, 2014), de meu lugar.

Com um olhar e uma curiosidade aguçada pela rotina banal para a vida na urbe comecei a detectar mudanças nas cidades em que habitei, as quais, Garanhuns/PE, Campina Grande/PB e Mossoró/RN, além de Caruaru/PE, onde normalmente passava férias. A presença de mais investimentos e uma integração destas cidades a uma outra realidade comunicativa e educacional transformaram hábitos, formataram características e influenciaram a cultura como um todo.

O mesmo podemos dizer do entretenimento e da reconfiguração da vida noturna nestes espaços das cidades medianas. Grandes eventos governamentais foram criados e mantidos com certa continuidade. No caso do Festival de Inverno de Garanhuns, tive a oportunidade de ter contato com um número diverso de expressões artísticas. Não há como afirmar a existência de uma letargia boêmia depois de tanto movimento gerado pelo FIG. Nada ficou no mesmo lugar. Curiosamente, os bares de Mossoró e de Caruaru tomaram corpo e se estabilizaram neste mesmo período. O *All Black In*, caçula da tríade pesquisada neste trabalho, tem mais de dois anos de existência. Os longevos Valhalla com 13 e o *Metal Beer* com sete anos de existência, são frutos desta reconfiguração midiática, econômica e social.

²⁹⁵ Trecho da música “Music Scene” da banda de pós-punk britânica The Fall. Obs.: Uma outra parte do texto desta mesma música foi citada no tópico 1.2.

Pensar as cenas musicais tendo este recorte veio imbuído da carga afetiva envolvida com as recentes reconfigurações sociais. Um exemplo destas observações de mudança na rota interiorana pode ser ilustrado numa breve conversa com alguns colegas do doutorado. Comentei que após meu pai conseguir uma antena parabólica para a nossa casa tive a iniciativa de mexer nos botões do receptor analógico. Descobri assim, que ao pôr no canal SBT e rotacionar o botão “áudio” tinha no sistema de som da televisão a transmissão da rádio FM Transamérica de São Paulo. Eufórico com a recente descoberta comprei os cabos VGAs necessários para disponibilizar o áudio captado e enviá-lo para a entrada de áudio do então som 3 em 1. Assim, nas potentes caixas de outrora, podia ouvir a Transamérica. Este era o único meio de comunicação musical a extrapolar as fronteiras físicas da cidade, que à época tinha somente duas rádios FMs (Marano e Sete Colinas) e duas AMs (a então Meridional e a Difusora). Era o máximo de conectividade em plena década de 1980 e início de 1990. Os colegas recifenses, principalmente, comentaram: “sempre tive MTV no canal aberto e podia escolher qual estação podia ouvir. Isto não faz nenhum sentido para mim”.

Ao viajar para cidades de pequeno porte no final dos anos de 1990 e início dos anos 2000 era comum encontrar bares ao ar livre com telões transmitindo DVDs de bandas de forró numa estética pop e com grandes produções. Hoje tenho uma sensação similar ao frequentar estes bares de Rock, onde atualmente utilizar o *YouTube* é sinônimo de compor seus ambientes sonoramente e visualmente. Não importa se através de músicas recém lançadas ou algum clássico da década de 1960. Tudo está ali, qualquer música do mundo, disponível a um clique.

Ao propor estudar cenas musicais no doutorado, no fundo, mesmo sem saber, gostaria de dizer que habitava um outro lugar além daqueles pequenos espaços de bares em cidades interioranas. Cidades, até então, consideradas por muitos anos “atrasadas”, bem como, cidades a serem “evitadas” pois não havia acesso à educação superior, nem acesso à comunicação e muito menos oferta de empregos. Estrutura e condição frutos de uma divisão assimétrica e de investimentos estatais centralizados em certas regiões e em poucas cidades.

Porém, vale salientar, que da mesma maneira que o Brasil pode ser entendido como uma centralidade-periférica, onde o Sepultura rompe com o mundo anglófono do hemisfério norte e chega a ser referência de metal para alguns países, como, por exemplo, Angola (SANTOS, 2018), estas cidades aqui investigadas (Mossoró/RN, Caruaru/PE e Garanhuns/PE) respondem de certa maneira a esta centralidade um tanto periférica. Há em jogo uma dinâmica que põe cidades como Caruaru com o Visions of Rock, Mossoró com lojas especializadas de CDs, selo, dezenas de bandas e o Valhalla existindo há 13 anos, além de Garanhuns com o bar

da Nira, o All Black In e o Festival de Inverno. Todas se destacando como protagonistas em seus respectivos Estados ao nos referirmos ao Metal. Dito desta forma, dialogamos intimamente com o posicionamento de Trotta (2014).

Fazer pesquisa sobre música popular num país como o Brasil significa interagir com demarcações socioculturais que classificam hierarquicamente pessoas, hábitos culturais e grupos sociais. Significa ter que lidar com estratégias de distinção e segregação que, na música, moldam espaços de convivência, universos de possibilidades afetivas, envolvimentos sexuais, étnicos, etários, faixas de renda e escolaridade. E esse é o maior desafio da pesquisa: processar e interpretar essa ampla gama de questões incorporando sua complexidade e riqueza. A música é uma atividade humana através da qual as pessoas trocam um monte de coisas. São essas coisas (nossas coisas!) e essas pessoas (nós todos!), fundamentalmente, que me interessam (TROTTA, 2014, p. 19).

Pensando nas estratégias de distinções apontadas por Trotta (2014) devo destacar algumas similaridades e singularidades na existência destes bares como fundamentais para a materialização das respectivas cenas musicais. Como apontei, não basta apenas o fato de ter bar com músicas de Metal e Rock como prerrogativa de sua existência e, automaticamente, deduzir que seja tudo igual. Mesmo partindo do pressuposto de que a trilha sonora é praticamente a mesma; tendo os nomes dos três bares origem estrangeira (Valhalla, All Black In e Metal Beer); mesmo estes tendo como carro chefe de sua existência e manutenção o consumo de álcool paralelamente ao ato da escuta coletiva e, por fim, mesmo incorporando parte do ethos existente na cultura global do metal, os espaços são totalmente distintos e suas singularidades nos saltam aos olhos.

A estrutura das cidades e suas formações políticas podem ser localizadas em pequenos detalhes nos respectivos bares. O *Metal Beer*, por exemplo, configura-se como um lugar de encontro, pois consegue apresentar um amplo espectro de perfil em seu público frequentador e, em algumas situações, notamos uma aproximação estética a uma arena pública (mesmo sendo privada) por comportar em seu amplo espaço distintos públicos de forma aparentemente harmoniosa. Percebo também um reflexo da cultura de entretenimento noturno em Caruaru/PE, onde há poucos espaços abertos, tornando consequentemente, o *Metal Beer*, como referência neste quesito. O All Black In em Garanhuns/PE comporta-se totalmente diferente. É o menor bar entre os três - levando em consideração a capacidade quantitativa de público em suas mesas e cadeiras - no entanto, apresenta um papel fundamental para a cena local dada a carência de outros espaços. Como pude observar, ao citar historicamente os bares na cidade de Garanhuns e o All Black In, estes espaços são fundamentais para a cena musical.

Se tornam pontos de ritualização territorial e, durante períodos específicos, suas dinâmicas são totalmente alteradas para se adequar aos grandes eventos, como o Festival de Inverno, por exemplo. O Valhalla, levando em consideração a sua longevidade, contabiliza uma relação mais próxima entre os *headbangers* e seu espaço, é curioso observar a sua localização geográfica na cidade, pois é o único bar (entre os três) a se encontrar na periferia sem acesso a transporte público e numa área totalmente residencial. Esta dinâmica apresenta algo característico da cidade de Mossoró/RN, onde a especulação imobiliária nos principais pontos e corredores da cidade não permite que pequenas iniciativas comerciais como o Valhalla, possam se sustentar.

Além destas singularidades, destaco também as distinções e as diferentes apropriações realizadas pelo público consumidor nos três bares, cito resumidamente que a comunidade LGBT é mais presente no Metal Beer, as novas gerações de mulheres do Metal e do Rock de Mossoró/RN tem resistência e um maior enfrentamento com o público masculino do Valhalla, e em Garanhuns/PE os gays tem ressalvas em frequentar o bar.

Como o *Heavy Metal* é propagado globalmente, devemos evidenciar as diferenças e as funções de cada bar em cada cidade. As cenas, como verificamos anteriormente, respondem localmente aos estímulos evidenciados. Assim, podemos evocar a interseccionalidade entre raça, classe, gênero e nação na formatação das identificações dos públicos de Metal. Em outras palavras, temos as cenas musicais respondendo localmente às cidades em que vão emergir, mesmo aderindo a uma cultura e um *ethos* de outros países. As cenas musicais têm em suas dinâmicas internas um dos recortes sociológicos visíveis da sua localidade.

Já o principal elemento de similaridade presente em todos os espaços refere-se ao *ethos* agregador da comunidade do Metal, o qual busca unir o consumo de álcool à escuta coletiva de Rock. Elemento este de fácil constatação em todas as cenas de *Heavy Metal*, pois evocar momentos de confraternização entre *headbangers* é praticamente sinônimo de celebrar com a presença de bebidas alcoólicas, motivo pelo qual fortalece o argumento do quanto é relevante o papel dos bares para a cena Metal/Rock.

Dito isso, busco nesta tese empreender uma revisão conceitual de cena musical. A minha proposição foi de (re) ler criticamente a aplicabilidade da noção e, se possível, incluir/ampliar os elementos localizados nestas cidades interioranas, as quais são fundamentais por se enquadarem temporalmente no entrelugar no sentido de Bhabha (1998), um local de trânsito entre ser “periférica” e ser uma “centralidade-periférica”.

Refiz parte do roteiro dos textos de Will Straw (1991, 2001 e 2006) e uni a alguns pontos de John Irwin (1973, 1977) com o intuito de ampliar conceitualmente o entendimento

de cena para aquele consolidado nas pesquisas de Metal voltadas para as apresentações ao vivo.

Este caminho foi fundamental para consolidar a opção em trabalhar a cena musical como o suporte teórico a nos guiar nesta investigação, aplicar seus princípios básicos de análise, tais como, a geografia e o gênero musical para ser o nosso ponto de partida. E num processo em que exercitei criticamente suas fragilidades e potencias chegamos à conclusão de que cena musical ainda é um eficiente marco teórico de investigação, pois dialoga com características da sociedade e da urbe envolta do afeto, uma das matérias primas da música. A cena, é um conceito nativo recorrente entre os atores e não restrito, vale a pena ressaltar, a música. A menção à cena está presente tanto nas artes cênicas como nas artes plásticas, falar de cena nestes termos é falar da coletividade ou de algumas pessoas responsáveis por manter o “fazer a cena” atuando. E, desta forma, ouvi de maneira recorrente dos/as nossos/as interlocutores/as a menção a palavra “cena” em sua cidade, ou seja, “cena” e “cena musical” são conceitos nativos presentes em Garanhuns/PE, em Caruaru/PE e em Mossoró/RN. Por último, enquanto conceito teórico continua importante por evidenciar as vozes dos atores nestes processos.

Outro dado conquistado durante o percurso desta investigação foi o ganho metodológico ao incluir cidades distintas com peculiaridades similares. O método comparativo, digamos assim, foi salutar por fazer evidenciar idiossincrasias até então despercebidas.

Posto isto em prática, tive duas percepções destacadas na análise. Primeiro, nota-se com mais evidência quando alguma cidade ou setor se destaca ao manter uma rede de atores conectada de forma mais organizada em prol da cena. Isso mostrou também que iniciativas aparentemente individuais, trazem em seu bojo toda uma carga histórica cultivada na cidade de forma coletiva. Este movimento nos fez reforçar a necessidade de questionarmos o papel das instituições ditas menores ou sem “relevância” na cidade, desde pequenos bares aos antigos zines ou alguns blogues que ainda resistem. Tanto para a economia, como para o intangível cultural circundante na urbe a reconfiguração destas cidades vem à tona ao observar os detalhes dos deslocamentos realizados no entretenimento noturno.

A segunda percepção, aguçada no decorrer das entrevistas e do trabalho de campo, é a necessidade de se pensar os espaços não de forma isolada. E este isolamento significa afirmar uma não restrição ao fator geográfico, mas, ampliá-lo do mesmo modo para não isolar as instituições de maneira temporalmente. Por isso, sugeri encadear estas camadas a partir do “sistema de articulação” em que elementos universais, regionais e locais associados à “síntese

disjuntiva" (DELEUZE; GUATTARI, 1997; 2010) e à localidade de Appadurai (2004).

Após ouvir os/as nossos/as interlocutores/as sobre suas percepções e o "fazer a cena", pude compreender os fluxos que circundam a cena musical e, consequentemente, suas materializações em pequenos detalhes e nas pequenas instituições. Dar voz aos atores "não especializados" do Metal e a minorias como a comunidade LGBTQ, ouvir as mulheres e analisar as dinâmicas raciais postas subjetivamente nestes espaços nos mostrou o quanto a cena é complexa e múltipla, includente e excludente. Todos/as sem exceção contribuem para que este trabalho coletivo em torno de um gênero musical, por exemplo, seja possível nestas cidades.

Neste ponto, surgiu também a importância de entender a territorialidade enquanto campo de poder (HAESBAERT, 2014). Pois o poder também pressupõe inclusão e exclusão, quem tem livre trânsito entre fronteiras e quem pode ser barrado. Por isso, termos como, "sentir-se a vontade", "sentir-se integrado" ou ao menos, no caso das mulheres, não se sentirem "importunadas" nem "assediadas" foram mencionados. Nesta performance as negociações e tentativas de afirmação identitárias são postas, como também, nota-se a presença dos códigos e protocolos subjetivos distintos a partir da comunidade a frequentar. Assim, a multiterritorialidade nos fornece outras camadas a atravessar essas materializações da cena musical e a compor estes ambientes, como a citada anteriormente dos atores "não especializados" a frequentar os bares. Por esta via propus investigar tais demarcações existentes no interior da cena e, por consequência, localizei algumas fraturas, contradições e tensões. Da mesma forma, pude detectar um retrato microsociológico do país e das respectivas cidades sendo ali exposto, os graus de tolerância e de intolerância e as corporeidades a compor este cenário e seus jogos reverberando de maneira latente. Enfim, posso afirmar que muito da nossa formação histórica ecoa em maior ou menor grau nestes encontros noturnos e, dada esta configuração, rompe-se aqui com uma visão romantizada das cenas musicais do Metal e observo que além de uma mera simulação ou repetição das cenas de outros grandes centros, estas cidades nos mostraram o quanto é possível estar inserido numa cultura, originariamente anglófona e, ao mesmo tempo, não ser integrante desta mesma língua. A cena musical interiorana fala português, habita o Brasil e, ao seu modo, constrói seu universo de "comunidade imaginária" (WEINSTEIN, 2016), são suas narrativas emaranhadas em primeiro plano, que me levam a sugerir o termo cena musical "decolonial" para demarcar nosso ponto de partida e incluir outros perfis de atores não "especializados".

Assim, autores fundamentais do decolonialismo nos ajudaram a formatar um caminho crítico e, principalmente, compreender outras rotas possíveis das cenas musicais além da

perspectiva eurocêntrica-norte-americana. Com a presença de autores como Mignolo (2003), Quijano (1992 e 2000) e Lugones (2008 e 2014) pensei a decolonialidade para as cenas musicais no/do Brasil dialogando exatamente com estas "cosmovisões" juntamente as "experiências dos sujeitos subalternos" e, consequentemente, dialoguei com Mbembe (2014) e o devir-negro.

Em decorrência deste fluxo de leitura chega-me impreterivelmente alguns questionamentos. Como observar todos os espaços de entretenimento no Brasil sem ao menos tocar no assunto racismo? Como podemos conviver com tamanho fosso que distancia as pessoas somente pela cor da pele? Com estas inquietações tomei a questão étnica como fundamental nesta tese, pois o elemento racial atravessa-nos de tal forma que há uma evidente territorialização onde se pode ir e até onde você é aceito. Estudar as cenas musicais nesta pesquisa não se distancia da leitura crítica de raça, gênero, classe e nação. Neste aspecto, destaco aqui o seminal trabalho de Xavier (2016) que teoriza a cena musical a partir de elementos étnicos como o Movimento *Black Rio*, porém, nesta investigação, repenso a noção de cena musical (STRAW, 1991) para refletir a partir da nossa perspectiva e das nossas peculiaridades.

Assim a teoria decolonialista foi importante por sedimentar este terreno movediço em que há uma certa exclusão de movimentos coletivos em torno da música fora de alguns centros globais, tão legítimos como qualquer outro, desta forma, pude adequá-la às nossas estruturas, capital sociocultural e econômico e, principalmente, com a carga histórica da nossa formação.

Gostaria de pontuar também a desconstrução ocorrida durante o processo investigativo nesta pesquisa. Inicialmente ao visualizar uma diversidade de perfis de públicos amantes ou não da música pesada ao frequentar os bares das cidades interioranas, veio-me primeiramente a sensação em lidar com algo tido como diferente de outras realidades de cena musical. De certa maneira, localizei estas distinções como uma forma de manutenção da cena e transgredi a ideia essencialista de composição de atores exclusivamente "especializados".

Porém, por outro lado, estes perfis distintos são tolerados e não inclusos dentro dos movimentos internos da cena, neste momento as características sociológicas da composição do quadro brasileiro vêm à tona. Um dos maiores incomôdos, neste sentido, foi observar a considerável quantidade de mulheres nos bares de metal, o que a priori poderia ser algo a ser comemorado, no entanto, tive uma impressão oposta ao conversar com elas. Pois, constatar depois de ouvi-las o seu não apreço pela sonoridade presente nestes espaços e, mesmo assim, elas terem que ir ao bar "somente" para não serem assediadas, não é algo confortável de se

verificar. Em um país extremamente violento e patriarcal, as mulheres ao ocuparem estes espaços mesmo tendo resistências a sonoridade e queixas quanto a estrutura do bar, por exemplo, me parece ser um movimento também de válvula de escape da opressão e repreensão sentida em muitos outros lugares. Se há mulheres no Metal, além daquelas que se identificam com a cultura Metal e o Rock, há também mulheres em fuga social querendo exercer o direito de tomar uma cerveja sem serem importunadas. O mesmo posso dizer da comunidade LGBT, como há inúmeros perfis de identificação na comunidade, há também aqueles/as que gostariam de romper outras barreiras e frequentar outros espaços, sem serem incomodados. Se há gays e lésbicas a ocupar estes espaços, além daqueles/as que se identificam com a sonoridade e códigos, há também a constatação de uma fuga social de outros ambientes para estes mesmos espaços onde eles e elas são tolerados. Não custa repetir, espaços estes excludentes, machistas e sexistas.

As práticas de “alterocídio” (MBEMBE, 2014) ficaram mais evidentes com a minha participação nas redes sociais e, principalmente, na inserção nos grupos fechados. Embora pode-se constatar da mesma maneira ao frequentar os bares e conversar com os/as interlocutores/as estes movimentos excludentes, ler e ouvir determinados comentários realizados somente entre os pares, permitiu-me enxergar algumas manifestações notadamente evitadas para um público ampliado. A interação virtual é uma arena política cheia de contradições. Embates ideológicos são recorrentes gerando consequentemente algumas tensões e, por outro lado, as discussões estéticas e autoafirmativas são fervorosas, entre as quais normalmente me deparo com discurso em prol do “verdadeiro metal” (Grupo Metal Mossoró) e “Somos mais que um bar, somos histórias” (Metal Beer - ver Figura 47).

Figura 50 - Registro de tatuagens realizadas pela equipe do Metal Beer²⁹⁶



Fonte: Perfil Metal Beer – Facebook.

Juízo de valor e uma constante construção de pertencimento identitário e posicionamentos são frequentes no interior da cena²⁹⁷, encontramos desta maneira uma defesa e uma explícita discussão em torno de gosto e de valores. Assim, observo mais uma vez o quanto é relevante pensar os gêneros musicais como “um dos principais marcadores da experiência de fruição dos produtos” (JANOTTI; SÁ, 2017, p. 10).

Consequentemente essa dinâmica conjunta de experiências é incorporada e apresentada em embalagens institucionais de modo contínuo através de instituições, meios de comunicação, produtos culturais (cinema, programas de TV, performances em eventos midiáticos como entrevistas e etc.) que fornecem um fluxo constante de retroalimentação de códigos dinamizando as (in) exclusões nos grupos e na cena.

Um exemplo são os eventos públicos citados nesta pesquisa. Tanto o São João de Mossoró/RN quanto o de Caruaru/PE são pontos nevrálgicos estéticos entre os atores e os eventos, mas também são momentos de autoafirmação, o que ocorre em Mossoró, como também de participação no espaço político, com a inclusão do Palco Azulão em Caruaru. Em todos os eventos, incluindo o Festival de Inverno de Garanhuns, observei uma certa colaboração no fomento da cena local, seja de forma indireta, como os eventos paralelos ocorridos em Mossoró, ou, de forma direta como é o caso do espaço para bandas de Metal em plena praça pública.

Por último, mas não menos importante, posso afirmar que as cenas de Garanhuns/PE,

²⁹⁶ Sugermos observar a “Figura 22” onde há tatuado o nome “Metal Beer” no pescoço de Douglas.

²⁹⁷ Ao abordar “interior da cena” refiro-me aqui às interações dos atores, sejam elas físicas em encontros nos bares, confrarias, shows ou nas arenas virtuais de discussão (whatsapp, grupos de Facebook etc).

Caruaru/PE e Mossoró/RN, apresentam vida própria ao não depender exclusivamente de políticas públicas culturais, mesmo reconhecendo sua influência e importância, bem como, ao manter uma rede de instituições fundamentais para a circulação e fruição de música. As cenas são instáveis, produzidas diretamente por poucas pessoas, porém, mantidas por uma quantidade bem superior, incluindo atores não adeptos ao Rock e ao Metal. Vive de espasmos, alguns altos vivenciados no passado são referências romantizadas e cristalizadas por parte da maioria dos *headbangers*.

Observar e ouvir os atores nesta investigação nos últimos anos corroborou com o pensamento da existência de autonomia e afirmação de uma cultura coletiva em torno de um gênero musical. Reafirmo assim, um apreciar de maneira distinta em se conceber uma cena musical ao olhar de forma acurada para estes bares. Estes pequenos espaços de compartilhamento de afetos e experiências sensíveis-sonoras-sensoriais, integram a materialização da cena musical decolonial-interiorana e tem muito a nos falar sobre a nossa formação e a nossa história.

Para concluir, destaco a importância em se fornecer condições de continuidade a trabalhos como o das pesquisadoras Luciana Xavier de Oliveira (2016) e Melina dos Santos Silva (2018), bem como, o que desenvolvi nesta investigação nos bares interioranos do Nordeste do Brasil. Pois, estes trabalhos permitem ao mesmo tempo, demonstrar a importância da circulação global de cenas e gêneros musicais, mas, localizando de maneira transcultural suas singularidades e suas outras territorialidades, o que pode contribuir inclusive para que os próprios pensadores das matrizes anglófonas, caso tenham a oportunidade de se debruçar sobre estas assimetrias, possam repensar suas definições e alcances teórico-conceituais.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** Chapecó/SC: Argos, 2009.
- AGIER, Michel. **Antropologia da cidade** - lugares, situações, movimentos. São Paulo, Ed. Terceiro Nome, 2009.
- ALCOFF, Linda Martín. Uma epistemologia para a próxima revolução. In: **Revista Sociedade e Estado** – Volume 31, Número 1, Janeiro/Abril, pp. 129-143, 2016.
- APPADURAI, Arjun. **Dimensões culturais da globalização** - a modernidade sem peias. Lisboa: Editorial Teorema Ltda, 2004.
- BARBOSA, V. V., SOUZA, W. M., GALVÍNCIO, J. D., COSTA, V. S. O. Análise da variabilidade climática do município de Garanhuns, Pernambuco - Brasil. **Revista Brasileira de Geografia Física** V. 09 N. 02, 2016, p. 353-367.
- BARONE, Stéfano. Fragile scenes, fractured communities: Tunisian Metal and sceneness. **Journal of Youth Studies**, Inglaterra, v. 19, n.1, p. 20-35, 2016. Disponível em «<https://doi.org/10.1080/13676261.2015.1048203>».
- BENNETT, Andrew. 'Going down the pub!'The pubrock scene as a resource for the consumption of popular music. **Popular Music**, 16, 1997, pp 97-108, doi:10.1017/S026114300000714.
- BENNET, Andy. Consolidating the music scenes perspective. **Poetics**, 32, 2004, pp. 223-234.
- BENNET, Andy; PETERSON, Richard A. **Music Scenes: Local, Translocal and Virtual**. Nashville, Vanderbilt University Press, 2004.
- BENNET, Andy; ROGERS, Ian. **Popular Music Scenes and Cultural Memory**. London, Palgrave Macmillan, 2016.
- BERNADINO-COSTA, Joaze & GROSFOGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. In: **Revista Sociedade e Estado** – Volume 31, Número 1, Janeiro/Abril, pp. 15-24, 2016. <http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922016000100002>.
- BERNADINO-COSTA, Joaze. MALDONADO-TORRES, Nelson. GROSFOGUEL (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. (Coleção Cultura Negras e Identidades. Versão Kindle).
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BHAMBRA, Gurminder K. Modernization Theory, Underdevelopment and Multiple Modernities. **Connected Sociologies**. London: Bloomsbury Academic, 2014, p 19–38. Disponível para download em «www.bloomsburycollections.com/book/connected-sociologies/», último acesso em 28 de novembro de 2017.
- _____. Postcolonial and Decolonial Reconstructions. **Connected Sociologies**. London: Bloomsbury Academic, pp 117–140, 2014. Disponível para download em

«www.bloomsburycollections.com/ book/connected-sociologies/», último acesso em 27 de outubro de 2018. <<http://dx.doi.org/10.5040/9781472544377.ch-006>>.

BLUM, Alan. **Scenes**. Public [on line]. n° 22/23, p. 7-35, 2001. [acesso em 1º de outubro de 2016]. Disponível em: <<http://www.publicjournal.ca/>>. ISSN 0845-4450.

CARBONIERI CAMPOY, Leonardo. **Esses Camaleões Vestidos de Noite**. Sociedade em Estudos, Curitiba, v. 1, n. 1, p. 37-50, 2006.

CANVAN, Sherri. **Liquor License**. An ethnography of Bar behavior. Chicago: Aldine Publishing Company, 1966.

CARDOSO FILHO, Jorge. . Da performance à gravação: pressupostos do debate sobre a estética do Rock. **E-Compós** (Brasília) , v. 13, p. 08, 2010.

CHAKRABARTY, Dipesh. **Provincializing Europe**: Postcolonial Thought and Historical Difference. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2000.

CERTEAU, Michel. **A invenção do cotidiano**: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

COHEN, S. Scenes. In: HOMER, B.; SWISS, T. **Key Terms in Popular Music and Culture**. Malden, MA: Blackwell, 1999, p.239-50.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. In: **Revista Sociedade e Estado** – Volume 31, Número 1 Janeiro/Abril 2016. p. 99-127.

O'CONNOR, Allan. Local scenes and dangerous crossroads: punk and theories of cultural hybridity. In: **Popular Music**. Vol. 21/2. Cambridge University Press, pp. 225-236, 2002. DOI:10.1017/S0261143002002143

COSTA, Bruno Balbino Aires da. **“Mossoró não cabe num livro”**: Luís da Câmara Cascudo e a produção historiográfica do espaço mossoroense. Dissertação mestrado na Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN), 2011. Disponível para acesso no repositório da UFRN: <<http://repositorio.ufrn.br:8080/jspui/handle/123456789/16943>>

COSTA, Cláudia Lima. Feminismos descoloniais para além do humano. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3): 929-934, setembro-dezembro/2014

COSTA, Sérgio. Desprovincializando a sociologia: a contribuição pós-colonial. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. Vol. 21, no.60, suppl.60, São Paulo-Feb. 2006 <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-69092006000100007>>

CUNHA, José Marcos Pinto. **Redistribuição espacial da população: tendências e trajetória**. São Paulo Perspec. vol.17 no.3-4 São Paulo July/Dec. 2003. Pode ser acessado em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392003000300022>

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Tradução de Luiz B. L. Orlandi. — São paulo: Ed. 34, 2010.

- _____. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 3^a edição, 2010.
- _____. **Mil Platôs, Vol. 5.** São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferença.** Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- _____. **Gramatologia.** Trad. Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DOS SANTOS SILVA, Melina Aparecida. **We do Rock:** Os percursos do metal ao longo do movimento do rock angolano. Tese (doutorado) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.
- DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e Eurocentrismo. In: **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais.** Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005.
- _____. Transmodernidade e interculturalidade: interpretação a partir da filosofia da libertação. In: **Revista Sociedade e Estado** – Volume 31, Número 1, pp. 51-73, Janeiro/Abril, 2016.
- ESCOBAR, Arturo. Mundos y conocimientos de outro modo: el programa de investigación de modernidad/colonialidade latinoamericano. **Tabula Rasa**, n. 1, p. 51-86, Ene.-Dic. 2003
- FANON, Frantz. **Os condenados da terra.** Trad. José Laurêncio de Melo. Rio de Janeiro: Ed. Civilização Brasileira S. A., 1968.
- _____. **Pele negra, máscaras brancas.** Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FARIAS, Edson. Faces de uma festa-espetáculo: redes e diversidades na montagem do ciclo junino em Caruaru. **Sociedade e Cultura.** Sociedade e Cultura, Goiania, v. 8, n. 1, p. 7-28, jan./ jun. 2005. Disponível em «<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=70380101>» Último acesso em 21 de janeiro de 2019.
- FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHEMANN, Micael. **Comunicações e Territorialidades:** Rio de Janeiro em cena. São Paulo: Anadarco Editora, 2012.
- FRANCHINI, A. S., **As melhores histórias da mitologia nórdica.** Artes e ofício, 2006.
- FRIEDMAN, Jonathan. Global system, globalization and the parameters of modernity, in M. Featherstone et. al., **Global modernities.** Londres: Sage, pp. 69-90, 1995.
- FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music.** Cambridge/Massachusetts: Harvard University Press. 3a. ed. 1999.
- GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio L. **En pedazos.** El sentido de la desclasificación (Versão espanhol), [Kindle Android version], Madrid: Editorial CCCI, 2018.
- GASPAR, Lucia. São João em Caruaru, Pernambuco. **Pesquisa Escolar Online**, Fundação

Joaquim Nabuco, Recife. Disponível em: <<http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php>>. Acesso em 21 de janeiro de 2019.

GOFFMAN, Erving. **Ritual de interação** - Ensaios sobre comportamento face a face. Tradução de Fábio Rodrigues Ribeiro da Silva. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011

GROSFOGUEL, R. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, Coimbra, n. 80, p. 115-147, mar. 2008.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro** - Modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34, 1993.

HAESBAERT, Rogério. **Viver No Limite**: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2014.

HALL, Stuart. The West and the Rest: Discourse and Power. In: Stuart Hall and Brian Gieben (eds), **Formations of Modernity**. Cambridge: Polity Press/Open University, 1992.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HANNERZ, Ulf. Cosmopolitans and Locals in World Culture. **Theory, Culture & Society**. Londres, Newbury e Nova Deli: Sage, v.7, pp 237-251, 1990.

HARVEY, David. **Cidades rebeldes** - do direito à cidade à revolução urbana. São Paulo: Martins Fontes - selo Martins, 2014.

HEBDIGE. D. Fax to the Future. **Marxism Today**. January, 18-23, 1990.

HENRI, Lefebvre. **A revolução urbana**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.

HERSCHMANN, Micael; QUEIROZ, Tobias. Balanço da experiência sonora e lúdica da edição 2011 do Rock in Rio. In: **Comunicações e territorialidades**: Rio de janeiro em cena. FERNANDES, Cíntia Sanmartin; MAIA, João; HERSCHEMANN, Micael (Org.). Guararema/SP: Anadarco, 2012.

HERSCHMANN, Micael. Cenas, circuitos e territorialidades sônico-musicais. In: JANOTTI Jr. Jeder; SÁ, Simone Pereira de. **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013, p. 41-56.

HESMONDHALGH, David. Recent concepts in youth cultural studies. Critical reflections from the sociology of music. In: HODKINSON, Paul; DEICKE, Wolfgang. **Youth cultures: scenes, subcultures and tribes**. New York/London: Routledge, 2007, p. 37-50.

HOLT, Fabian. **Genre In Popular Music**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2007.

IRWIN, John. Notes on the status the concept subculture [1970]. THORNTON, Sarah and GELDER, Kenneth. **The subcultures reader**. Routledge London; New York, 1997, p. 66-70.

- _____. Surfing: The natural history of an Urban Scene. **Urban live and culture**, Vol. 2 No. 2, July, 1973.
- _____. **Scenes**. Beverly Hills: Sage, 1977.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder S. **Aumenta que isso ai é rock and roll**: mídia, gênero musical e identidade. Editora E-papers, Rio de Janeiro, 2003.
- _____. **Heavy metal com dendê**: rock pesado e mídia em tempos de globalização. Editora E-papers, Rio de Janeiro, 2004.
- _____. Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero mediático. **ANAIS da XIV Compós**. UFF, RJ, 2005.
- _____. ARE YOU EXPERIENCED?: experiência e mediatização nas cenas musicais. **Contemporânea, comunicação e cultura**, Salvador, vol.10 - n.01, p. 116-128, 2012.
- _____. **Rock me Like the Devil**: A assinatura das cenas musicais e das identidades metálicas. Recife: Livrinho de papel finíssimo, 2014.
- JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira; SÁ, Simone Pereira de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. **ANAIS da XXVII Compós**. PUC, MG, 2017.
- JÁCOME, Márcia Larangeira. **Comunicação, experiência sensível e cidadania**: a construção do comum entre comunidades virtuais e espaço urbano. Dissertação em Comunicação/UFPE, Recife/PE, 2014.
- KAHN-HARRIS, Keith. 'Roots'?: the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene. **Popular Music**. Cambridge University Press, vol. 19/1, 2000.
- _____. **Extreme Metal**: Music and Culture on the Edge. Oxford, New York, 2007. (versão e-book).
- KOZOROG, Miha; STANOJEVIC, Dragan. Towards a definition of the concept of scene: Communicating on the basis of things that matters. **Sociologija**, 55 (3), 2013, p. 353-374.
- LEDA, Manuela Corrêa. Teorias pós-coloniais e decoloniais: Para repensar a sociologia da modernidade. Temáticas, dossiê n. 45/46, 2015.
- LATOUR, Bruno. **Jamais fomos modernos**: Ensaio de uma antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.
- _____. **Reagregando o social** - Uma introdução a Teoria Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2015.
- LEFEBVRE, Henri. **A produção do espaço**. Trad. Doralice Barros Pereira e Sérgio Martins (do original: La production de l'espace. 4e éd. Paris: Éditions Anthropos, 2000). Primeira versão: início – fev.2006.

LEMOS, André. **A comunicação das coisas:** Teoria ator-rede e cibercultura. São Paulo: Anablume, 2013.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. **Tabula Rasa.** Bogotá - Colombia, No.9: 73-101, julio-diciembre, 2008.

_____. Rumo a um feminismo descolonial. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 22(3): 935-952, setembro-dezembro/2014.

LUNA, Glauber Barreto. **“Refuse/Resist”:** As poéticas de contestação social da banda Sepultura. Dissertação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, 2014. Disponível em <www.repositorio.ufc.br/bitstream/riufc/11787/1/2014_dis_gbluna.pdf>.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In.: BERNADINO-COSTA, Joaze. MALDONADO-TORRES, Nelson. GROSFOGUEL, Ramón (Orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico.** 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. (Coleção Cultura Negras e Identidades. Versão Kindle).

MASSEY, Doreen; KEYNES, Milton. Filosofia e política da espacialidade: algumas considerações. Trad. Rogério Haesbaert. **GEografia**, v. 6, n.12, 2004.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra.** Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

_____. **Políticas da Inimizade.** Trad. Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2017.

MENDÍVIL, Julio; ESPINOSA, Christian Spencer. Introduction: Debating Genre, Class, and Identity: Popular Music and Music Scenes from the Latin American World. In.: **Made in Latin America: Studies in Popular Music.** MENDÍVIL, Julio; ESPINOSA, Christian Spencer (Eds). Nova York/ Abingdon: Routledge Global Popular Music Series, 2016. (versão Kindle)

MIGNOLO, Walter D. **Histórias locais/ Projetos globais.** Colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

_____. DELINKING - The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. **Cultural Studies.** Vol. 21, N. 2-3 March/May, pp. 449-514, 2007. DOI: 10.1080/09502380601162647

_____. A desobediência epistêmica. A opção descolonial e o significado de identidade em política. **Caderno de Letras da UFF.** Dossiê: Literatura, língua e identidade, n.34, pp.287-324, 2008.

MOURA, Luiz Alberto; GUERRA, Paula. Contributos para a emergência de uma juventude sônica: a constituição da cena *noise* das Caldas da Rainha. **Cidades, comunidades e territórios**, 32 -Jun, 2016, pp. 158-179.

MOREIRA, Tânia Daniela Monteiro. **Sons e Lugares:** trajeto e retrato da cena rock no Tâmega. Dissertação (2º ciclo sociologia), Universidade do Porto/ Faculdade de Letras, 2013.

NASH, Jeffrey E. Scenes by John Irwin. **American Anthropologist**, 81 (2), pp 435-436,

1979.

NEGUS, Keith. **Music Genres and Corporate Cultures**. London and New York: Routledge, 1999.

OBICI, Giuliano Lamberti. **Condição da escuta: Mídias e territórios sonoros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. **A Cena Musical da Black Rio: Mediações e políticas de estilo nos bailes soul dos subúrbios cariocas dos anos 1970**. Tese de Doutorado em Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Universidade Federal Fluminense. Niterói, RJ, 2016.

QUEIROZ, Tobias. **Você vai continuar vivendo da música?** O mercado indie e suas estratégias discursivas. Mossoró: Sarau das Letras, 2013. Disponível em «<http://tobiasqueiroz.blogspot.com/>»

_____. Cenas musicais do rock no interior do Nordeste: estética, identidade e mercado. In: **IV Congresso de Comunicação e Música**, 2015, Rio de Janeiro. IV Congresso de Comunicação e Música, 2015.

_____. Música, política e dissenso. In: **Circuitos urbanos e palcos midiáticos - Perspectivas culturais da música ao vivo**. ALMEIDA, Laís Barros Falcão; PIRES, Victor de Almeida Nobre (Org). Maceió: EDUFAL, 2017.

_____. Liberdades paradoxais nas políticas públicas culturais no “país de Mossoró”. In: **Cidades musicais: comunicação territorialidade e política**. FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHEMANN, Micael (Org). Porto Alegre: Sulina, 2018.

QUIJANO, A. Colonialidad y Modernidad-racionalidad. Lima: Instituto Indigenista Peruano. **Perú Indígena**, vol. 13, No. 29, pp. 11–20, 1992.

_____. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales Perspectivas Latinoamericanas**. Edgard Lander (org.) CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina, p. 246, Jul/2000. Disponível para download «<http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/lander/quijano.rtf>».

RANCIÈRE, Jacques. O Disenso IN: NOVAES, Adauto. **A Crise da Razão**. São Paulo: Cia. Das Letras, 1996.

_____. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: EXO experimental.org; 34, 2005.

REGEV, Motti. **Pop-rock music. Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity**. Polity Press, 2013 (versão digital Kobo)

REGUILLO, Rossana. Errant Surfing. Music, YouTube, and the Role of the Web in Youth Cultures. IN: VILA, Pablo. **Music and Youth Culture in Latin America. Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires**. New York: Oxford, 2014.

RIETVELD, Hillegonda. Infinite Noise Spirals: The Musical Cosmopolitanism of Psytrance. In: JOHN, Graham St (Edited). **The Local Scenes and Global Culture of Psytrance**. New York/London: Routledge, 2010, p. 69-88.

ROCHA, Maria Eduarda da Mota. **O Estelita é mais do que o Estelita**, 2015. Disponível em <http://brasil.elpais.com/brasil/2015/11/30/opinion/1448840154_656256.html>, último acesso em 29 de março de 2016.

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: O saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. **Revista Antropolítica**, n. 40, Niterói, p.54-80, 1. sem. 2016.

_____. Pedagogia das Encruzilhadas. **Revista Periferia**, v.10, n.1, p. 71-88, Jan./Jun. 2018.

SAID, Edward. Figures, configurations, transfigurations. **Race & Class**, 32 (1) 116, 1990.

_____. **Orientalismo** - O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2003.

ROSENTHAL, Gabriele. **Pesquisa Social Interpretativa** - Uma introdução. Trad. Tomás da Costa. 5. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

SÁNCHEZ, Fernanda. Políticas urbanas em renovação: Uma leitura critica dos modelos emergentes. **R. B. Estudos Urbanos e Regionais**, nº 1, p. 115-132, maio 1999.

SÁ, Simone Pereira de. Will Straw: Cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI Jr, J.: GOMES, I.M.M. (orgs). **Comunicação e Estudos Culturais**. Salvador, EDUFBA, 2011, p 147-162.

SÁ, Simone Pereira de. As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual. In Simone Pereira de Sá & Jeder Janotti Junior (Ed.), **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco Editora e Comunicação, 2013, (pp. 29-40).

SÁ, Simone; MIRANDA, Gabriela. Brazilian Popular Music Economy Aspects: The Baile Funk Circuit. **IASPM Journal** (Journal of the International Association for the Study of Popular music), v. 3, p. 9-18, 2013.

SÁ, S. M. A. P.. **Apropriações low-tech no funk carioca**: a Batalha do Passinho e a rede de música popular de periferia. **Revista Fronteiras (Online)**, v. 16, p. 28-37, 2014.

SAID, Edward. Figures, configurations, transfigurations. **Race & Class**, 32 (1) 116, 1990.

_____. **Orientalismo**. Trad. Rousara Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Maria Priscila Miranda dog. **A comunidade de Castainho**: uma contruibuição aos estudos geográficos de remanescentes de Quilombolas em Garanhuns, Pernambuco. Dissertação de mestrado - Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), 2010.

SANTOS, Milton. **A Urbanização brasileira**. São Paulo: Editora Hucitec, 1993.

- _____. **Metamorfoses do Espaço habitado.** Fundamentos Teóricos e metodológicos da geografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.
- SHANK, Barry. **Dissonant Identities** - The Rock'n'Roll Scene in Austin. Texas, Wesleyan, 1994.
- SILVA, Melina Aparecida dos Santos; POLIVANOV, Beatriz. “Mar de camisas pretas”: camisas de bandas como mediadoras de sentidos e experiências na cena do heavy metal. **Logos 43.** Dossiê: Cotidiano e Experiência. Vol.22, Nº 02, 2º semestre 2015.
- SOARES, Thiago. **Ninguém é perfeito e a vida é assim** - A música brega em Pernambuco. Recife: Carlos Gomes de Oliveira Filho, 2017.
- SODRÉ, Muniz. **Pensar Nagô.** Petropólis/RJ: Editora Vozes, 2017.
- SOUZA, Jessé. **A elite do atraso.** Da escravidão a Lava Jato. São Paulo: LeYa, 2017 (edição Kobo).
- SPIVAK, Gayatri C. **Pode o subalterno falar?** Trad. Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- STAHL, G. Urban Signs/signs of the Urban: Of Scenes and Streetscapes. **Culture Unbound: Journal of Current Cultural Research**, 2009, 1 (2): 249-262. doi:103384/cu2000152509116249
- STRAW, Will. System of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication in Popular Music. **Cultural Studies**. v. 5, n. 3, 1991.
- _____. Communities and scenes in popular music. In: GELDER, Ken, THORNTON, Sarah (ed). **The subcultures reader.** New York: Routledge, 1997.
- _____. Scenes and Sensibilities. **Public**, 22/23, 2001, p. 245-257.
- _____. Cultural scenes. *Loisir et société [Society and Leisure]*. Vol. 27, n.º 2, p. 411-422, 2004.
- _____. Scenes and sensibilities. **Revista E-Compós**, v.6, Brasília/DF, Compós, 2006.
- _____. Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação. **Revista E-Compós**, Brasília-DF, v.15, n.2, 2012. Entrevista a Jeder Janotti Júnior.
- _____. Cenas Culturais e as consequências Imprevistas da Políticas Públicas. In: JANOTTI Jr. Jeder; SÁ, Simone Pereira de. **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013, p. 9-23.
- _____. Some Things a Scene Might Be. **Cultural Studies**, v. 29, n. 3, 2015, pp.476-485, DOI: 10.1080/09502386.2014.937947.
- _____. Urbanização da política musical: cidades e a cultura da noite. In: **Cidades musicais: comunicação territorialidade e política**. FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHEMANN,

Micael (Org). Porto Alegre: Sulina, 2018.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço:** Técnica e Tempo, Razão e Emoção - 4. ed. 2. reimpr. - São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006. - (Coleção Milton Santos; 1)

SOARES, THIAGO. **Ninguém é Perfeito e a Vida é Assim:** A Música Brega em Pernambuco. 1. ed. Recife: Outros Críticos, 2017. v. 1. 190p .

STRATHERN, Marilyn. **O efeito etnográfico e outros ensaios.** Coordenação editorial: Florencia Ferrari. Tradução: Iracema Dullei, Jamille Pinheiro e Luísa Valentini. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório:** performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

TIRONI, M. 'Gelleable space, eventfull geographies: The case of Santiago's experimental music scene', in: I. Fariñas and T. Bender (eds), **Urban Assemblages:** How Actor Network Theory Changes Urban Studies. London: Routledge, 2010, pp. 27-52.

TROTTA, Felipe C. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI Jr. Jeder; SÁ, Simone Pereira de. **Cenas Musicais.** São Paulo: Anadarco, 2013, p. 57-72.

TROTTA, Felipe. **No Ceará não tem disso não:** nordestinidade e macheza no forró contemporâneo. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2014.

_____. Prejuicios, incomodidades y rechazos: música, territorialidades y conflictos en el Brasil. **Anthropologica** (Peru - PUCP), v. 36, p. 165-191, 2018.

TURNER, Victor. **Dramas, Campos e Metáforas.** Niterói: Eduff, 2008.

WEINSTEIN, Deena. Communities of Metal - Ideal, Diminished and Imaginary. **Heavy metal music and the communal experience.** VARA-DÍAZ, Nelson; SCOTT, Niall W. R. (Org.). Lanham, Maryland: Lexington Books, p. 3-22, 2016.

WOO, Benjamin; RENNIE, Jamie; POYNTZ, Stuart R. Scene Thinking. **Cultural Studies**, 29:3, 285-297, 2015, DOI: 10.1080/09502386.2014.937950

VASCONCELOS, Victor Maurício Barbosa de. **A Cena da Rua, a Cena na Rua: um Debate sobre o Conceito de Cena Musical a Partir do Heavy Metal no Rio de Janeiro.** Espaço Aberto, PPGG - UFRJ, V. 1, N.2, p. 129-141, 2011.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba.** 6. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, ed. UFRJ, 2007.

APÊNDICE A - INTERLOCUTORES/AS POR CIDADE

CARUARU/PE

Clóvis Alexandre de Moraes Sales
José Douglas Martins
Gustavo Henrique Silva Bezerra
Kassius Leandro Quaresma de Oliveira
Levy Birne
Luís Cláudio Ribeiro Sales Fonseca
Rayonato Vila Nova de Miranda
Thiago Roberto da Silva
Twany Moura dos Santos

GARANHUNS/PE

Adriana Silva
Alexandre Revoredo
Elnira Gomes Texeira Rocha
Filipe de Oliveira Melo
Giovana Revoredo Neves
José Geneilson **Maraba** Alves
Márcio [Vetis] Monteiro dos Santos
Moacir Japearson Albuquerque
Paulo "Pezão"
Rivelino Costa Mendes
Thaisa Vilanova
Vinícius

MOSSORÓ-RN

Aline Keilly da Costa Morais
Ana **Giulia** Maria Jannelle Cavalcanti Oliveira
Antonio Augusto de Carvalho Júnior **[Toninho]**
Amanda Freitas
Bruna Silva Rodrigues
José Apolônio Júnior Fernandes **[Dj Balinha]**

Grazielle Campos Mesquita [Grazy]

Lázaro Fabrício de França Souza

Luana Paula Moreira Santos

Luciano Elias Viana

Marcondes Paula de Souza

Maria **Vitória** Bessa de Lima

Mirla Cisne

Paulo Mafaldo

Rafael Cunha Regis da Costa [**Rafaum**]