

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO OESTE DO PARANÁ
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO *STRICTO SENSU* EM CIÊNCIAS SOCIAIS

FRANCIELE CRISTINA NEVES

HEADBANGERS E TERERÊ:
A EXPERIÊNCIA *HEAVY METAL* NA TRÍPLICE FRONTEIRA

TOLEDO/PR
2014

FRANCIELE CRISTINA NEVES

HEADBANGERS E TERERÊ:

A EXPERIÊNCIA *HEAVY METAL* NA TRÍPLICE FRONTEIRA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências Sociais, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – *Campus* de Toledo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Allan de Paula Oliveira.

TOLEDO/PR

2014

Catálogo na Publicação elaborada pela Biblioteca Universitária

UNIOESTE/Campus de Toledo.

Bibliotecária: Marilene de Fátima Donadel - CRB – 9/924

Neves, Franciele Cristina

N518h Headbangers e tererê : a experiência heavy metal na tríplice fronteira /
Fraciele Cristina Neves .-- Toledo, PR : [s. n.], 2014.
175 f. : il. (algumas color.), figs.

Orientador: Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira

Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Universidade Estadual do
Oeste do Paraná. Campus de Toledo. Centro de Ciências Sociais e Humanas.

1. Ciências sociais - Dissertações 2. Antropologia social 3. Grupos
étnicos 4. Heavy metal (Música) – Aspectos antropológicos 5. Heavy metal
(Musica) - Cultura 6. Música – Aspectos sociais 7. Redes de relações sociais
8. Cultura de massa 9. Fronteira – Brasil - Paraguai I. Oliveira, Allan de
Paula, Orient. II. T

CDD 20. ed. 306.484098162

FRANCIELE CRISTINA NEVES

HEADBANGERS E TERERÊ:
A EXPERIÊNCIA *HEAVY METAL* NA TRÍPLICE FRONTEIRA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UNIOESTE, Toledo/PR, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Toledo, 2 de setembro de 2014

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dr^a. Fernanda Marcon (Departamento de Antropologia-UFSC)

Prof. Dr. Paulo Henrique Barbosa Dias (Mestrado em Ciências Sociais – UNIOESTE)

Prof. Dr. Allan de Paula Oliveira (orientador)

Dedico esta pesquisa à minha família, amigos,
ao meu orientador, e ao meu querido
companheiro Alex.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer, inicialmente, aos meus colegas do mestrado, Ane, Vânia, Denise, Amir, Carla, Cesar, Telma, Grasiela e Andressa, pelas discussões férteis, angústias compartilhadas e risadas durante estes dois anos de caminhada. Em especial, às últimas três, que compartilharam mais de perto todo este processo.

O agradecimento estende-se a todo o quadro de professores do Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências Sociais, pelas suas contribuições para a minha formação. Em especial, ao professor Allan, pela orientação e por toda a paciência que teve comigo durante todos estes anos de trabalho de conclusão de curso.

Agradeço a todos os meus amigos, pois, sem eles, eu não teria estrutura psicológica para aguentar todas as aflições e desesperos surgidos durante o procedimento. Em especial, a Manoella e a Gisele que, além de grandes amigas, foram também grandes companheiras nas discussões acadêmicas. Além delas, agradeço às amigas Bruna e Gislene que foram também boas ouvintes. Não esqueço de todas aquelas pessoas que colaboraram, de uma forma ou outra, em discussões de corredor, ao fazer uma piada para animar o dia, ao convidar para conversas de “boteco”, em experiências culinárias, ao espairar em momentos difíceis e assim por diante. Entre estes estão: Pate, Duhzinho, Fernanda, Rosemara, Kamilinha, Jaque, Gessica, Greco, Clarice, Dani Quadros, Paulo, Elis, Fernandinho, Fernando Cielo, Daya, Julia, Deni, Andréia, Marcão/Jesus, Jaziel, Dri, Michael, Ulisses, Japa, Marcelo, Margarete, Obaldo, Renata, Sami, Giba, Ney, enfim, a todos os outros amigos que, com certeza, são de grande importância para mim.

Agradeço também a toda minha família, em especial à minha mãe que, nos momentos de tristeza, me ajudou a não desistir. A meu pai que, mesmo sem entender muito o que quero da vida, nunca deixou que me faltasse nada e foi o principal financiador da minha jornada acadêmica. Aos meus irmãos, Jack e Jean que, em meio a brigas e abraços, sempre estiveram comigo. E, também, à família extensa, Fran e Paula, e aos meus sobrinhos, Isaac e Lázaro, que foram importantes neste processo também.

Gostaria de agradecer, em especial, ao meu querido companheiro Alex, por todo o amor e compreensão. Sua companhia foi e é muito importante nesta caminhada. Portanto, esta conquista é sua também.

Por fim, agradeço à CAPES, pelo apoio financeiro.

*“... o metal ajuda a unir as pessoas... não
importa a nação”.*

Jose, Marcelo e Ratty, integrantes da
banda paraguaia Kuazar.

NEVES, Franciele Cristina. ***Headbangers e Tererê: a experiência Heavy Metal no Tríplice Fronteira***. 2014. Dissertação (Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Ciências Sociais) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, *Campus Toledo*.

RESUMO

A presente dissertação é resultado de uma pesquisa que teve como objetivo entender as práticas entre países fronteiriços que vão além do contato econômico. Neste sentido, dou ênfase às trocas culturais entre o Paraguai e o Brasil, criando uma rede social bem estabelecida. Porém, não se trata de qualquer contato cultural, pois abordo os grupos formados pelo interesse em comum em um gênero musical: o *Heavy Metal*. Para realizá-la, utilizei a metodologia da etnografia. A pesquisa de campo durou cerca de um ano e meio, fazendo-me presente nos mais variados espaços e eventos realizados envolvendo o grupo estudado. Em um primeiro momento da pesquisa, houve a aproximação ao grupo, analisando seus simbolismos identitários. Em um segundo momento, preocupei-me em analisar a produção e manutenção da rede social internacional que se cria em prol da produção e consumo do estilo musical. Neste sentido, brasileiros e paraguaios, fãs de *metal* – mais conhecidos como *headbangers* – passam a entender a fronteira além das concepções políticas e geográficas. Este grupo faz diferentes usos da fronteira e, nos momentos de identificação com a música, pode se considerar uma família, tornando-se irmãos.

Palavras-chave: Heavy Metal. Tríplice Fronteira. Rede Social. Irmandade.

NEVES, Franciele Cristina. **Headbangers y tereré: experiencia en el Heavy Metal Triple Frontera**. Disertación 2014 (Postgrado *Stricto Sensu* en Ciencias Sociales) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, *Campus Toledo*.

ABSTRACT

This dissertation is the result of a survey that aimed to understand the practices of neighboring countries that go beyond economic contact. In this sense, give emphasis on cultural exchange between Paraguay and Brazil, creating a social network well established. However, it is not any cultural contact, aboard the groups formed by the common interest in a musical genre: Heavy Metal. To accomplish it used the methodology of ethnography, in which the fieldwork lasted about a year and a half, making me present in various spaces and events held involving the group studied. At first the research was to approach the group, analyzing their identity symbolism. In a second moment, bother to analyze the production and maintenance of international social network that is created for the sake of production and consumption of musical style. In this sense, Brazilians and Paraguayans, metal fans - better known as headbangers - come to understand the boundary beyond political and geographical concepts. This group makes different uses of the border and, in moments of identification with the music, may be considered a family, becoming brothers.

Keyword: Heavy Metal, Triple Border, Social Network, Brotherhood.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1) Subgêneros musicais do <i>Rock'n'Roll</i> . Fonte: elaboração própria.	17
Figura 2) Subgêneros do <i>Heavy Metal</i> . Fonte: elaboração própria.....	18
Figura 3) Flyer de show realizado no dia 12 de abril 2013.	21
Figura 4) Divulgação de evento realizado na cidade de Pato Branco/PR.....	21
Figura 5) Confraternização delimitada do grupo. Fonte: Robinho.	34
Figura 6) Primeiro show da banda Tumulto aconteceu no ano de 1992. Fonte: Arquivo Hell Fest.	45
Figura 7) Festival Zoombie Ritual. Fonte: Juliano.....	80
Figura 8) Festival Metal Massacre V. Fonte: Metal Massacre.	81
Figura 9) Cartaz de divulgação da festa realizada para comemorar aniversário da banda Tumulto. Fonte Marcio.	81
Figura 10) Flyer da festa <i>Kuriju</i> . Fonte: Jose.	82
Figura 11) Banda Antidemon. Fonte: Metal Massacre.	83
Figura 12) Marco das Três Fronteiras. Fonte: Fonte: http://wikimapia.org	91
Figura 13) Metal Pynandi da banda Kuazar. Fonte: Jose.....	95
Figura 14) Cartaz do evento Metal Massacre V. Fonte: Metal Massacre.....	113
Figura 15) Banda Antidemon. Fonte: Metal Massacre.	117
Figura 16) Banda Espiritual. Fonte: Metal Massacre.....	118
Figura 17) Expressão corporal do músico. Fonte: Metal Massacre.	120
Figura 18) O <i>pogo</i> durante o show. Fonte: Metal Massacre.	121
Figura 19) Espectadoras realizando o <i>headbanger</i> . Fonte: Metal Massacre.	121
Figura 20) <i>Mosh</i> acontecendo durante os shows. Fonte: Metal Massacre.....	122
Figura 21) Indivíduo realizando o <i>air guitar</i> . Fonte: Metal Massacre.	123
Figura 22) Banda Antidemon, visual e a expressão corporal típico do Death Metal. Fonte: Metal Massacre.....	123
Figura 23) Cabeça de porco levada em show. Fonte: FM.	142
Figura 24) Janaína em posição típica dos headbangers. Fonte: Janaína.....	143
Figura 25) Posições performáticas dos headbangers. Fonte: Janaína.	143
Figura 26) Corpse Paint. Fonte: desconhecida.	144

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
1.1. BREVE HISTÓRIA DO <i>HEAVY METAL</i>	10
1.1.1 Metal Extremo: Trash Metal e Death Metal	19
1.1.2 Exercício de Audição.....	24
1.2. “<i>METALEIRO É QUEM FAZ PANELA</i>”: APRESENTAÇÃO E RECORTES ...	26
1.3 AGENTES PESQUISADOS: ARTISTAS E SUAS BANDAS	41
1.4 O <i>UNDERGROUND</i> E A PRODUÇÃO INDEPENDENTE	48
1.4.1 Arte e Hedonismo	55
1.5 A NOÇÃO DE PESSOA NA CENA <i>UNDERGROUND</i>.....	61
CAPÍTULO 2.....	69
TERERÊ E <i>HEAVY METAL</i>:	69
A Experiência da Transnacionalidade.....	69
2.1 PRODUÇÃO DA REDE <i>HEAVY METAL</i>	69
2.1.1. Atores componentes da rede e suas conexões.....	75
2.2 FRONTEIRAS E PERMEABILIDADES: TRANSNACIONALIZAÇÃO DO <i>HEADBANGER</i>	88
2.2.1 A constituição da tríplice fronteira	90
2.2.2 “ <i>Somos Hermanitos</i> ”: a construção do “eu” na relação do Brasil e do Paraguai ...	92
2.2.3 A construção do “outro”: relação com a Argentina	107
CAPÍTULO 3.....	112
DINÂMICA <i>HEADBANGER</i>:	112
Simbolismos e Sociabilidades	112
3.1 “NO BANQUINHO DO BUSÃO”: NOTAS SOBRE A EXPERIÊNCIA DE UMA EXCURSÃO	112
3.1.1 A festa como ritual	123
3.2 CONSUMO DO <i>HEAVY METAL</i>	129
3.3 O ELO DO <i>UNDERGROUND</i> : A <i>IRMANDADE</i>	132

3.4 E AS MULHERES NO <i>HEAVY METAL</i> ? ALGUMAS CONSTATAÇÕES SOBRE GÊNERO.....	135
--	-----

3.5 ALGUMAS CONSTATAÇÕES SOBRE A ESTÉTICA E DRAMATIZAÇÃO	138
--	-----

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	148
--	------------

ANEXOS	156
---------------------	------------

ANEXO 1)	156
----------------	-----

ANEXO 2)	157
----------------	-----

ANEXO 3)	158
----------------	-----

ANEXO 4)	158
----------------	-----

ANEXO 5)	160
----------------	-----

ANEXO 6)	160
----------------	-----

ANEXO 7)	161
----------------	-----

ANEXO 8)	162
----------------	-----

ANEXO 9)	163
----------------	-----

INTRODUÇÃO

“Para nosotros las fronteras son solo lineas imaginarias que dividen paises, si al final somos todos hermanos.”¹. (Banda Moloko, do Paraguai)

A antropologia nos oferece uma visão particular da vida social, do entendimento do que seja cultura e do papel que ela desempenha em nossa vida. Ela entende o homem como um ser social e imerso em uma cultura. Para entender esta afirmação, empresto conceitos de um importante antropólogo, Clifford Geertz (1973), que entende a cultura como um sistema de símbolos compartilhados e públicos, que dão significado aos homens. Diz o autor:

“(...) o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise; portanto não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura dos significados.” (*Idem*, 1973, p.15).

Com base neste conceito, o antropólogo entende que o comportamento humano é uma ação simbólica, que está localizada “na mente e no coração dos homens” (GOODENOUGH, *apud* GEERTZ, 1973, p.21). O significado das ações está intimamente ligado à cultura, sendo necessário estar imerso e familiarizado nela para entender seu real significado; caso contrário, um ser humano pode representar um enigma completo para outro indivíduo. É na cultura que os indivíduos podem ser descritos de forma inteligível. Portanto, cabe ao pesquisador interpretar o significado de uma ação, tanto para os que a praticam, quanto para o meio em que esse indivíduo está imerso, de modo que uma experiência distante, ao ser descrita, seja inteligível ou, ainda, percebida como uma experiência próxima.

A pesquisa que será apresentada aqui, foi desenvolvida a partir do método etnográfico, modo de pesquisa que consiste na “descrição densa” da experiência do “outro”, a partir da coleta de dados *in loco*. Essa experiência com o grupo pesquisado é denominada de “observação participante”, nome atribuído por Bronislaw Malinowski (1976), em sua etnografia denominada de “Os argonautas do

¹ Trecho de uma entrevista cedida pelos integrantes da banda Moloko ao site Fronteira Zero (janeiro/2011), ao serem questionados sobre como a fronteira interfere em suas vidas.

pacífico ocidental”. Tal modo de trabalho tornou-se canônico na antropologia e deu à disciplina uma de suas principais marcas.

A etnografia é uma análise de nível microsocial e, para uma maior compreensão do “objeto” de pesquisa, aconselha-se que esse trabalho de campo deva ser por um tempo estendido, pois, assim, é possível se ter maior apreensão dos significados das práticas para seus próprios agentes. Dessa maneira, esta dissertação é fruto de quase dois anos de trabalho de campo.

A descrição deve ter a centralidade no ponto de vista do observado, levando em consideração o “relativismo antropológico”, ou seja, o antropólogo traz o ponto de vista do nativo para o centro, tratando-o como sujeito. Para Geertz, esse “trabalho de campo” significa “estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante” (1973, p.15), através de técnicas e processos específicos, além do esforço intelectual necessário na elaboração do texto. Assim, o pesquisador descreve práticas, representações e categorias nativas, o que resulta em modos de pensamentos, tanto conscientes quanto inconscientes.

Os dados etnográficos recolhidos pelo antropólogo são uma construção dele a partir das construções e insinuações de outras pessoas. Fazer etnografia, portanto, é tentar “construir uma leitura de” um manuscrito estranho, incoerente, desbotado, com comentários tendenciosos, enfim, fazer uma leitura a partir de sinais não convencionais, “mas com exemplos transitórios de comportamentos modelados”, diz o autor (*Idem*, p.20). A partir de sua pesquisa sobre o tecnobrega paraense, Andrey Lima completa essa discussão sobre a função do pesquisador, argumentando que cabe a ele “tornar compreensível em termos antropológicos, as redes de significados, contextos relacionais, nos quais e pelos quais transcorrem os diferentes discursos sociais entrecruzados.” (2008, p.29).

Geertz ainda afirma que os antropólogos constroem um “texto” a partir de uma visão específica – ideia dos “óculos” de análise usado pelo pesquisador – salientando um fenômeno social e obscurecendo outros possíveis contextos. Sendo assim, a briga de galos em Bali, a tourada na Espanha, ou o *Heavy Metal* em Foz do Iguaçu, não são as chaves principais da sociedade que as engloba; pelo contrário, a cultura é um conjunto de textos e, cabe ao antropólogo, escolher um deles, tentar lê-lo sobre o ombro daqueles a quem ele pertence e arriscar uma análise da sua

substância. O processo orientador é sempre o mesmo: as sociedades e as vidas têm suas próprias interpretações, cabendo ao antropólogo descobrir o acesso a elas.

Para realizar a pesquisa de campo, o pesquisador deve ter muito cuidado, já que é necessário esforço e atenção para “desnaturalizar” as representações apresentadas pelo seu objeto – um exercício fundamental na prática da etnografia – pois os fenômenos estudados são fatores construídos socialmente. Também, deve-se ficar atento para que o pesquisador não se deixe “seduzir” pelo seu objeto de pesquisa, descrevendo um discurso como “verdadeiro”, passando, muitas vezes, para o grupo deste “outro”.

A etnografia, portanto, permite que o leitor consiga perceber a prática descrita como ela é, no concreto. Para isso, é necessário detalhar a estrutura e o funcionamento dessa organização, ou seja, para se entender qualquer grupo é necessário examinar as relações sociais e simbólicas internas às suas práticas. Assim como o boxe – estudado por Löïc Wacquant (2002) –, o *Heavy Metal* estudado neste trabalho é uma instituição complexa e polissêmica, sobrecarregada de representações e funções que não são possíveis de serem captadas em uma primeira observação.

Pensando no “campo de possibilidade” (VELHO, 2003), formado pelas alternativas que a atual sociedade nos oferece, o gosto musical tem se mostrado como um forte fator de sociabilidade e criação de grupos. Ou seja, o gosto aparece como um elemento que socializador. Essa ideia é central em áreas do estudo da música enquanto fator social, como a antropologia da música ou a etnomusicologia.

Estudar qualquer estilo musical é importante, pois a música é uma forma de perceber o mundo, um espelho da sociedade e uma ferramenta para seu entendimento (BRANCO 2011). As mudanças sociais podem ser percebidas na música também, e é por isso que ela tem um papel importante na sociedade: é um fenômeno simbólico e complexo que merece ser estudado.

O teórico Christopher Small (*apud* WALSER, 1993) propõe pensá-la como “musicking”, ou seja, entendê-la como uma atividade, um verbo e não um substantivo. Dessa maneira, a análise se torna mais rica, pois compreende a música como uma atividade social que produz experiências e textos musicais, abarcando performance, audiência, dança, práticas sociais, partituras, gravações, etc.

Para Anthony Seeger (2008), ao se estudar um grupo formado por um gosto musical, deve-se levar em consideração todo o treinamento performático percorrido

pelo indivíduo, o significado musical, a audiência específica, roupas, atividades, o tempo dedicado, o dinheiro, a comida, o emocional e toda a energia investida no estilo. Deve-se, também, cuidar para não esquecer nenhum elemento compositor da rede musical, nem músicos, nem audiência, nem administradores, e assim por diante, já que todos possuem uma perspectiva interessante sobre o tema. Além disso, a dança e a música têm o poder de aumentar a solidariedade do grupo, o qual se organiza em massas, permitindo atuar como uma unidade. Todas essas experiências resultam na interação, no prazer e na satisfação. É por isso que a etnografia desses eventos e o trabalho de campo são de suma importância quando se trata de um estilo musical. A música deve ser abordada do ponto de vista do nativo, e privilegiar suas expressões. Portanto, para o autor, cabe ao pesquisador “descobrir a maneira em que a música é usada e os significados que lhe são dados pelos integrantes da comunidade que os executa” (*Idem*, p.250).

Walser completa a ideia dizendo que a música estabelece, “através de padrões e gestos de um som, experiência dinâmica e dramática, e ao mesmo tempo concreto e efêmero” (1993, p.40). É uma prática social poderosa e ativa e, por isso, devem ser analisados os contextos sociais, as falas e ações, pois é ali que se produz o conteúdo do grupo.

Neste sentido, gostaria de deixar claro o conceito discutido por Mariza Peirano sobre a aproximação da antropologia com sua própria cultura, “agora somos todos nativos, o *outro* podendo estar além-mar ou no final do corredor” (2006, p.20). Ao escolher o *Heavy Metal* para se fazer uma etnografia, ou qualquer outra expressão musical, estaria lidando com algo muito comum e, por isso, o perigo da “naturalização”. Este “olhar para nós” é importante para a análise e crítica da nossa cultura, além de propor um “remapeamento das áreas de conhecimento” (*Idem*, p.21). Dessa maneira, a antropologia do “exótico” não é a única, e a disciplina não corre o risco de ter seu fim juntamente com a redução do espaço do exotismo. Portanto, o *Heavy Metal*, como qualquer outro estilo, é portador de significados que vão além de uma primeira impressão embasada na estética e nas letras das canções. Ele está ligado a um contexto social no qual foi produzido.

Sabendo que o estudo da música tem suas especificidades teóricas, o *Heavy Metal* se torna mais uma singularidade. Para Walser (1993), o estilo foi ignorado por muito tempo pelos acadêmicos e críticos de rock. Há poucas publicações sobre o *Heavy Metal* e, quando há, em sua maioria, são difamatórias,

argumenta o autor. Mesmo os críticos da música popular ou os etnomusicólogos, não se atrevem a esboçar muitas reações sobre o gênero. No Brasil, os estudos acadêmicos sobre música popular são recentes também, por volta de trinta anos, e sobre *Rock'n'Roll* são ainda mais raras. O *Heavy Metal* se popularizou recentemente no país através da internet, devido a uma figura de comédia, o *Detonator*, um personagem de humor interpretado por Bruno Sutter². O intérprete chegou a montar uma banda de *Heavy Metal* cômica, chamada *Massacration*.

A partir dessa breve exposição teórica sobre a antropologia e seu campo de estudo da música, a presente pesquisa visa estudar a construção de uma identidade musical de forma transnacional. Os apreciadores do gênero musical escolhido, o *Heavy Metal*, se identificam e são identificados como *headbangers*. Estes indivíduos são responsáveis pela construção de uma prática urbana que se organiza pela produção, audição e apresentação da música, criando uma rede social internacional entre Brasil e Paraguai. Como já descrito anteriormente, para realizar a pesquisa, fiz uso da etnografia como opção metodológica, a partir da “observação participante”. Privilegio a organização e a vivência com o grupo, tanto nas festas, como no cotidiano, enfatizando, especialmente, o papel de cada indivíduo no meio.

No primeiro capítulo do texto, a partir de um breve histórico do *Heavy Metal*, traço algumas concepções musicais para os aficionados, como a construção de subgêneros, dando ênfase ao *Metal Extremo* e suas fragmentações – *Death* e *Thrash Metal*. Neste sentido, faço um exercício de audição para com o leitor, para que o mesmo possa começar a diferenciar estas subcategorias criadas pelos nativos. No mesmo capítulo, apresento dados etnográficos, tais como: quem é o grupo, de que forma ele se organiza, e os recortes privilegiados para a pesquisa, não esquecendo concepções importantes para seu entendimento, como “*underground* e *mainstream*”, “arte e hedonismo” e noção de pessoa.

No segundo capítulo, também permeado de literatura e observações participantes, privilegio a constituição, a construção e a intersecção da rede social entre o Brasil e o Paraguai, na região conhecida por Tríplice Fronteira. Neste momento, apresento quem são os atores-chave na composição da rede e suas funções para que ela continue existindo, assim como a conexão entre esses indivíduos. A frequente troca simbólica em torno do *Heavy Metal* entre os dois

² Para quem quiser saber mais ler Sutter (2013).

países gera um elo de amizade, o qual é responsável pelo fortalecimento do grupo, produzindo valores como territorialidade e fronteira. Nesse sentido, o Brasil e o Paraguai, em se tratando do estilo musical em questão, tornam-se um só, transformam-se em irmãos ou *hermanitos*. Há a construção da identidade *headbanger* de forma transnacional. Enquanto isso, a relação cultural dos dois países com a Argentina fica em um segundo plano, acontecendo somente trocas esporádicas de bandas e público do *Heavy Metal*³.

Em um terceiro momento, faço a descrição densa de um evento observado por mim e saliento outras possibilidades simbólicas não analisadas até o momento. Neste capítulo, apresento como se dá a socialização do grupo, como ele se torna unificado e quais são suas concepções de consumo. O ponto auge e estimulador do grupo denomina-se irmandade, responsável pela criação de toda a mobilização, resultando na rede social apresentada. Além disso, no mesmo capítulo, faço algumas constatações rápidas – e não menos importantes – sobre alguns assuntos que não foram o foco principal da pesquisa, tais como: a questão de gênero, tratando-se de um grupo majoritariamente masculino e, ainda, o tema da teatralização, frequentemente encontrada, fixada principalmente na estética e na dramatização dos aficionados.

Por fim, na conclusão, encontra-se o fechamento de toda esta ideia de construção transnacional do *headbanger*, enfatizando a importância do gênero musical, o elo entre Brasil e Paraguai e o forte sentimento de pertencimento de grupo gerado.

Nasci, fui criada e me graduei na cidade de Toledo⁴, uma cidade pequena, localizada no oeste do estado do Paraná, carregada de tradições alemã e italiana. Desde o início da graduação em Ciências Sociais, interessei-me pela disciplina de antropologia e, ao chegar o momento do Trabalho de Conclusão de Curso, gostaria de conciliá-la com algo que fosse do meu agrado. Foi assim que decidi estudar a formação de um grupo a partir da afinidade musical com um dos subgêneros do rock, o *Punk-Rock*. Inclusive, na época, eu tocava em uma banda do estilo.

³ No decorrer do texto, apresento as justificativas para estas afirmações. No momento, preciso deixar claro ao leitor que não afirmo uma exclusão da Argentina na relação do Brasil e do Paraguai, somente explico uma troca cultural bem específica entre os dois últimos países. Ou seja, a dinâmica das relações entre Brasil e Paraguai e entre Brasil e Argentina são diferentes.

⁴ Segundo o Censo realizado em 2010, a cidade tinha um pouco mais de 119.000 habitantes.

Como constatado por pesquisa anterior (NEVES, 2010), o cenário *Rock'n'Roll* da cidade se caracteriza por ser heterogêneo, em se tratando dos subgêneros musicais do rock. Ou seja, como há poucos estabelecimentos direcionados para o público roqueiro, estes locais são frequentados pelos diversos estilos. Sendo assim, *trasheiros*, *punks*, *psicodélicos*, *metaleiros*, *hippies* e *emos* convivem no mesmo espaço⁵. Ao contrário de cidades maiores, os estabelecimentos de Toledo não têm clientela suficiente para se tornarem especializados a ponto de atender somente um público. Este hibridismo também pode acontecer nos grandes centros, porém, neles, há um processo de especialização dos espaços, como demonstra Lopes (2007) ao estudar o *Heavy Metal* no Rio de Janeiro.

Ao contrário do que havia pensado, encontrei dificuldades com o tema do trabalho de conclusão de curso, porque estava “perto” demais do meu objeto de pesquisa – no caso, eu era uma nativa do próprio universo estudado. Assim, na pós-graduação, tive o intuito de me afastar um pouco mais do objeto de pesquisa, não “naturalizá-lo” demais; também, não queria deixar de estudar os grupos formados pela afinidade musical com uma vertente do rock. Dessa maneira, decidi estudar o “circuito” – segundo conceito de Magnani (2007) – *Rock'n'Roll* em um lugar diferente de onde eu vivia, porém não poderia ser muito longe, por questões de viabilidade da pesquisa. Assim, escolhi estudar o tema na região da Tríplice Fronteira entre Brasil-Paraguai-Argentina.

Durante o levantamento dos dados preliminares da pesquisa, deparei-me com um campo diferente do que havia imaginado ao escrever as primeiras versões do projeto do mestrado. Estudar todas as ramificações do *Rock'n'Roll* e diversos estabelecimentos que englobavam o estilo, em uma região em que há um fluxo de um milhão de pessoas diariamente, apresentou-se como uma tarefa praticamente impossível.

Nos vários festivais de que participei, tanto me apresentando ou somente como mais uma aficionada, era comum tocarem bandas de vários estilos. Assim, diante da necessidade de delimitar o campo de pesquisa, decidi estudar um dos vários estilos do *Rock*: o *Heavy Metal*. A primeira vez que presenciei um show de *Heavy Metal* foi numa destas festas, portanto, já me era bastante familiar – por sinal nunca havia imaginado estudar este estilo musical, já que não era muito do meu

⁵ Estas categorizações, formadas a partir de fragmentações do rock, formam grupos que se diferenciam entre si, seja esteticamente, sonoramente e/ou ideologicamente.

agrado. Desta maneira, o tema nunca me foi totalmente estranho, já que convivia com fãs do *Metal* nos festivais que frequentava. Levando a sério os conceitos antropológicos, decidi residir na cidade de Foz do Iguaçu, a fim de ser aceita mais facilmente pelo grupo e, dessa forma, obter maior sucesso na coleta dos dados.

O antropólogo Löïc Wacquant (2002), em seu texto denominado "De corpo alma: notas etnográficas de um aprendiz de Boxe", descreve sua experiência etnográfica em um clube de boxe, localizado em um bairro pobre de Chicago/EUA. Mesmo que anteriormente não tenha tido contato com o pugilismo, ele acompanhou o grupo de perto e decidiu sentir "na pele" a experiência desse "outro", passando a fazer parte da academia, sendo, muitas vezes, seduzido pelo grupo⁶. Assim como o autor, vejo-me, de certa forma, imersa no universo estudado, já que sou uma aficionada pelo gênero musical *Rock'n'Roll*, porém não sou fã do seu subgênero – o *Heavy Metal* –, motivo pelo qual o escolhi como recorte da pesquisa. De qualquer maneira, há uma semelhança entre os estilos do *Rock*, característica que facilitou a comunicação com o grupo. Além disso, concordo com a observação de Malinowski, escrita para um orientando seu:

O livro não é escrito por um estrangeiro à procura de impressões exóticas em um lugar desconhecido; ele contém observações feitas por um cidadão sobre seu próprio povo. É o resultado de um trabalho feito por um nativo entre nativos. Se é verdade que o autoconhecimento é o mais difícil de alcançar, então, sem dúvida, uma antropologia de seu próprio povo é a mais árdua, mas também a mais valiosa conquista de um pesquisador de campo. (MALINOWSKI *apud* PEIRANO, 2006, p.20).

Sendo assim, Wacquant me oferece estratégias para poder analisar a prática estudada, mesmo que o pesquisador esteja, de certa forma, imerso nela. Porém, isto me obrigou a dobrar a atenção na tentativa de "desnaturalizar" as representações. Além do mais, este contato permitiu uma observação privilegiada e uma convivência mais "profunda" no cotidiano do grupo, possibilitando desmistificar estereótipos sempre presentes na mídia e no conhecimento popular, como o caráter boêmio, inconsequente, hedonista, satânico e mal-humorado do *headbanger*. Admito

⁶ Wacquant confessa em seu livro que chegou ao ponto de se confundir com o grupo estudado, situação demonstrada na seguinte passagem: "(...) na embriaguez do mergulho, durante algum tempo, cheguei a pensar em interromper minha carreira universitária para 'passar para o lado' dos profissionais e, assim, permanecer junto a meus amigos do *gym* e ao técnico, (...)." (*Idem*, 2002, p.20).

que algumas destas suposições antecipadas eram carregadas por mim, antes de adentrar no universo do *Heavy Metal*.

Estes “pré-conceitos” foram sendo desmistificados durante a convivência com o grupo. Além do mais, auxiliada por leituras de vários autores clássicos da antropologia como, por exemplo, Clifford Geertz, Bronislaw Malinowski, Marcel Mauss, compreendi como realidades tão próximas e familiares podem se mostrar complexas e heterogêneas. Para mim, a prática do *Heavy Metal*, pouco a pouco, mostrou-se interessante, dinâmica e repleta de significados.

Dessa maneira, a trajetória da pesquisa teve início com leituras relacionadas à questão do gênero musical e do *Heavy Metal*. Além disso, o levantamento documental, musical e a investigação nas redes sociais on-line – principalmente o *Facebook* – foram de extrema importância para realizar o primeiro contato e o mapeamento inicial do universo pesquisado. Após este primeiro contato virtual, minha aproximação se deu com a tentativa de participar dos festivais; as conversas informais surgiram quase que naturalmente, dando espaço para discutir sobre meu projeto e futuras entrevistas mais estruturadas. Aos poucos, foi possível catalogar os atores participantes do grupo, assim como suas concepções sobre música e sobre a fronteira em que vivem.

Fiz uso de cadernos de campo, máquina fotográfica e gravador, para ter uma melhor visibilidade e textualização sobre o objeto. Além disso, houve diversas formas de apresentação e diferentes estratégias de como chegar ao campo, sempre visualizando uma melhor aceitação no grupo. Nesse sentido, foram armadas diversas estratégias de aproximação, já que havia percebido que as formas com as quais me apresentava poderiam interferir na recepção. Assim, comecei a ir aos festivais acompanhada de uma amiga, sozinha ou juntamente com meu parceiro. Todas estas táticas trouxeram diferentes percepções e resultados à pesquisa.

Para uma melhor compreensão e organização do texto, utilizo o *itálico* para termos nativos e aspas para as noções e conceitos dos autores, citações, ou, ainda, expressões de ideias no texto.

CAPÍTULO 1

O “SER HEADBANGER”:

Representações e Composição do Grupo

Neste capítulo, apresento a delimitação do universo de pesquisa, apresentando ao leitor o perfil do grupo escolhido para estudo. Nesta perspectiva, exponho as relações sociais, identificações e concepção de “pessoa”, características capazes de formar uma “tribo urbana”⁷, ou seja, um grupo com modos de funcionamento e regras específicas. A formação deste grupo, a partir da afinidade musical, traz consigo modos de produção e consumo independentes, denominado de *cena underground*⁸.

1.1. BREVE HISTÓRIA DO HEAVY METAL

Antes de apresentar o campo e o recorte escolhido para a pesquisa, decidi colocar o leitor a par do contexto histórico e social da formação do gênero musical *Heavy Metal*. Apesar de ser uma apresentação breve, os dados são de suma importância para entender algumas representações que irão aparecer no decorrer do texto. Neste sentido, levo em consideração o denso trabalho sobre *Heavy Metal* nos Estados Unidos, realizado pelo autor Robert Walser (1993), utilizando-o como principal fonte deste tópico. Muitas questões que aparecem no decorrer do texto levam em consideração sua origem.

Segundo Walser, etimologicamente, *Heavy Metal* foi um termo usado na área militar e científica, antes de qualquer relação com o gênero musical. No dicionário Oxford (*apud* WALSER), a palavra se refere à densidade de elementos químicos metálicos. A associação com a música teria surgido no ano de 1967, com a banda Hapshash & The Coloured Coat. A terminação torna-se popular em 1968, com Steppenwolf, em sua música “Born To Be Wild”. O autor estabelece uma relação com o significado científico e com o “peso” e “poder”, ou seja, com a intensidade e a densidade do volume, características empregadas na música.

⁷ No decorrer do texto, o leitor encontrará a discussão de “tribo urbana” e “neotribalismo” referentes a dois principais autores, José Guilherme Cantor Magnani (2007) e Michel Maffesoli (1998), respectivamente.

⁸ *Underground* é um termo nativo referente a uma forma de produzir e consumir o gênero musical de forma independente, em oposição ao *mainstream*. Esta categoria será detalhada com maior riqueza no decorrer do capítulo.

O *Heavy Metal*, enquanto gênero musical estável, teve origem no final da década de 60, na cidade de Birmingham, Inglaterra. O local era caracteristicamente industrial. Foi nesta localidade que surgiram as primeiras bandas do gênero, tais como Black Sabbath e Judas Priest⁹. Nos Estados Unidos, a música surge no final da década de 60 e início de 70. Em seu início, o estilo era entendido como um *Rock'n Roll* mais elaborado.

O momento histórico delicado do surgimento do estilo foi importante para a sua configuração. As diversas mudanças sociais e econômicas, surgimento de novos movimentos sociais, mudanças nos padrões de comportamento, intensa industrialização e urbanização, marcaram o *Heavy Metal* profundamente. Ozzy Osbourne argumenta que “enquanto existirem jovens chateados, o Heavy Metal existirá”:

Não achava legal cantar sobre paz quando eu vivia numa bosta de cidade (Birmingham), poluída e violenta, onde todo mundo ganhava mal e passava as noites enchendo a cara. Nossa música refletia nossa raiva. Depois que misturamos temas de bruxaria e satanismo, o som da banda mudou para uma coisa totalmente nova, que foi chamada de ‘*Heavy Metal*’. (Ozzy Osbourne, *apud*, WALSER).”.

Walser atribui a origem do *Heavy Metal* à música clássica e, principalmente, ao *Blues* afroamericano, diferentemente da maioria dos críticos de rock, que não realizam essa ligação. Sobre a relação com a música clássica, não foram encontrados vestígios durante a presente pesquisa de campo¹⁰. Em relação a sua segunda descendência, uma das pessoas com quem dialoguei no meu trabalho de campo, William¹¹, a confirma ao dizer que aprecia o gênero do *blues*, já que foi base para a criação do *Heavy Metal*. Walser argumenta que os “brancos urbanos” se apropriaram da música afroamericana e, a partir daí, criaram um discurso dominante. Essa relação desapareceu da maioria dos relatos sobre o *Heavy Metal*. Os historiadores iniciam essa história com os músicos brancos britânicos. Aos poucos, o gênero se aprimora e se afasta de sua raiz.

⁹ Para maior conhecimento das bandas e de suas trajetórias, que são citadas no decorrer do trabalho, procurar suas respectivas páginas na Internet, principalmente nas redes sociais Facebook e MySpace.

¹⁰ Como esta relação com a música clássica não aparece na minha pesquisa, optei por não aprofundá-la. Para quem se interessar pelo tema, ler o livro “*Running with the Devil*” do autor Robert Walser (1993).

¹¹ William Torres é aficionado pelo gênero musical do *Heavy Metal*, tem 29 anos e é engenheiro civil.

O legado do *Blues* e da música negra em geral para o *Heavy Metal* é facilmente perceptível em diversos setores da música, tais como: nas técnicas musicais apropriadas de Jimi Hendrix, resultando no volume e nos marcantes solos virtuosos de guitarra de Eric Clapton e Jimmy Page; as temáticas ocultas e pactos com o diabo tratado por Black Sabbath são inspirados em Robert Johnson; os vocais de Robert Plant, do Led Zeppelin, foi herança de James Brown, e assim por diante, o que aponta a forte ligação que estes gêneros musicais possuem. As bandas, influenciadas por estes elementos, foram identificadas como novas bandas de *Heavy Metal*, evocando transgressão e excessos, caracterizando a década de 1960. Além disso, passaram a valorizar uma linguagem musical com distorções, batidas pesadas e sonoridade pesada, um som que pudesse passar o sentimento de poder.

Foi na década de 1970 que o *Heavy Metal* começou a tomar o formato que conhecemos atualmente, marcado pelas bandas Led Zeppelin, Black Sabbath e Deep Purple. Segue descrição do autor:

“O som do Led Zeppelin foi marcado pela velocidade e potência, padrões rítmicos inusitados, contrastando com a dinâmica germinada, lamentando vocais do cantor Robert Plant, e forte distorção do guitarrista Jimmy Page. Suas canções eram muitas vezes construídas em torno de ganchos temáticos chamados riffs, uma prática derivada da música urbana do blues e prorrogado por imitadores britânicos, como Eric Clapton (por exemplo, "Sunshine of Your Love"). Em suas letras e músicas, Led Zeppelin acrescentou misticismo no rock pesado através de evocações do ocultismo, a lenda sobrenatural, céltica, e modalidades orientais. O som do Deep Purple foi semelhante, mas agregando o órgão e com maior pressão sobre influências clássicas; figuração barroca aparece nos solos do guitarrista Ritchie Blackmore e o tecladista Jon Lord. Black Sabbath levou a ênfase no oculto ainda mais, usando dissonância, riffs pesados, e o gemido misterioso de vocalista Ozzy Osbourne para evocar toques de horror gótico.” (WALSER, 1993, p.10 – tradução minha).

Estabelecida a configuração básica do estilo, durante os primeiros anos da década de 70, ele bate recordes de venda, porém, na segunda metade da década, sua popularidade cai severamente. A atenção musical do momento estava no emergente gênero do *Punk-Rock*¹². Após essa fase de decadência, o período mais importante para o estilo foi a década de 80, quando foi criada uma identidade

¹² Para mais indicações bibliográficas sobre *Punk-Rock*, ver Neves (2010). Essinger (1999) oferece uma análise sobre a história do gênero, com ênfase na cena brasileira. Por sua vez, Caiafa (19985) apresenta uma análise do *punk* enquanto estilo de vida em São Paulo.

musical específica. Foi neste período que o *Heavy Metal* se espalhou pelos Estados Unidos e por diversos países europeus.

Essa nova fase do *Heavy Metal* foi atribuída a Eddie Van Halen, guitarrista da banda que leva seu sobrenome e que revolucionou as técnicas de guitarra, em 1978. Como consequência, houve uma renovação do interesse pela guitarra elétrica e o surgimento de milhares de fãs. Outro acontecimento importante foi denominado de “a nova onda do heavy metal britânico”, a partir de 1979. Nesse momento, as bandas trouxeram músicas mais curtas e cativantes, e técnicas mais sofisticadas de reprodução, perceptível em trabalhos de nomes como Iron Maiden e Motörhead.

Essas mudanças no estilo produziram também uma ampliação da audiência, que passou a não ser mais domínio exclusivo de adolescentes do sexo masculino. Seu público se estendeu para indivíduos mais velhos – universitários –, mais jovens – os pré-adolescentes – e as mulheres começam a se identificar com o estilo, já que algumas músicas começaram a tratar de sentimentos, como, por exemplo, as canções do artista Bon Jovi. Além disso, em 1986, a emissora de TV MTV criou diversos programas relacionados com o *Heavy Metal*, tornando o estilo cada vez mais popular. Ainda na década de 80, o gênero começou a se fragmentar, devido à influência de outros estilos musicais que, aos poucos, foram sendo difundidos no *Heavy Metal*. Os subgêneros que começaram a aparecer são infinitos, porém todos mantiveram uma relação especial com o *Heavy Metal* original.

Juntamente com o *Hip Hop*, o estilo serviu como importante meio de contestação cultural¹³. Seu impacto social foi tão grande, a ponto de surgirem movimentos moralistas contra essa música. Nos Estados Unidos, criou-se um grupo cristão denominado Centro de Recursos Musicais dos Pais, o qual tentava censurar o gênero musical a todo o momento. Nesse período, o país estava passando por crises econômicas e o clima social era instável, fatores que colaboravam para que sentimentos morais florescessem na sociedade.

Além disso, o gênero musical se consolidou a partir do rótulo da “maldade”, apresentando-se como ameaça a grupos religiosos. Sam Dunn (2005), em seu documentário “Metal: a headbanger’s journey”, conta como se deu o movimento

¹³ A bibliografia sobre hip-hop produzida pelas ciências humanas, exatamente por seu caráter de contestação, é gigantesca e abarca diferentes áreas: sociologia, antropologia, história, dentre outras. Cf., como um bom exemplo, o texto de Rose (1997).

moralista nos Estados Unidos, na década de 80. Sobre o caráter “diabólico” da música, comenta:

Na escala do blues há o Si Bemol, o Tritão, a chamada ‘nota do diabo’. Nos tempos antigos não era permitido usar essa nota, pois o tritão era considerado uma nota diabólica porque diziam ser esse o som que se ouve quando invocavam bestas. Essa nota possui muita sexualidade em seu tom, e a ignorância das pessoas na Idade Média ao ouvir essa nota e a sensação que isso causava em seus corpos podia ser entendido como: ‘Oh lá vem o Diabo’.

Ao expor essa visão nativa, Dunn tenta explicar a relação conflitante experienciada pelo estilo. Já nos anos 1990, o estilo teve considerável queda de consumo, fato relacionado com a intensa produção diversificada na indústria da música, resultando em uma recessão na produção do *Heavy Metal*. Porém, essa crise foi superada e, atualmente, o estilo está em pleno consumo. Sua popularização se deve ao acesso facilitado aos festivais e à disponibilidade de músicas on-line, fatores que colaboram para o crescimento do seu público.

Para Walser, é possível identificar o *Heavy Metal* a partir dos seguintes elementos: o timbre necessariamente alto e grave; a guitarra elétrica distorcida e amplificada; solos de guitarra – pode-se dizer que este é o instrumento mais importante do estilo – acompanhada pelo grave do contrabaixo, bateria e guitarra base; os vocais característicos que, muitas vezes, podem ser distorcidos e/ou ter sons semelhantes à guitarra – resultando nos vocais agudos; o ritmo pode ser, muitas vezes, descompassado, despertando uma energia física expressa no “bater cabeça”¹⁴; melodia com notas longas; enfim, características que criam uma “identificação com o poder, a intensidade da experiência, liberdade e comunidade” (*Idem*, p.53).

De forma semelhante, a socióloga Deena Weinstein explica a composição do *Heavy Metal*:

Se não tiver uma guitarra elétrica, com boa amplificação e distorção, não tem o núcleo do metal. Também precisa ter um forte som de baixo. Baixos com o baixista e com os bumbos. Não podem ser suaves, belos e tímidos... Devem ser fortes de um ou de outro modo (apud DUNN, 2005).

¹⁴ “Bater cabeça” ou “headbanger” é um estilo de dança do gênero musical em questão, o assunto será tratado posteriormente com maiores detalhes.

Além dessas características, Dunn completa dizendo que precisa de “um vocalista que possa cobrir tudo isso, em geral, com uma voz aguda”. Uma informante descreve algumas características semelhantes. Segue fragmento do diário de campo:

*Janaína*¹⁵ afirma que o vocal é limpo e algumas vezes agudo, há bastante solos de guitarras e são demorados, a música sofre variações melódicas, e suas temáticas tratam de assuntos mais abrangentes, como história, amor, etc. Como exemplo de bandas deste subgênero falou de Iron Maiden, Saxon e Manowar. (Diário de Campo, 26/10/12).

Além dessas características, de forma geral, entende-se que o *Heavy Metal* é um estilo musical que diminui as possibilidades dançantes e, comparando com outros subgêneros do *Rock’n’Roll*, há também um acréscimo de intensidade e altura na música.

No Brasil, o gênero do *Heavy Metal* é analisado por Patrícia Villar Branco (2011). Segundo a autora, o desenvolvimento se deu de forma atrasada em relação ao seu surgimento na Europa e Estados Unidos. O estilo alcançou um cenário global recentemente. A primeira banda brasileira de que se tem notícia, surgiu em 1982, a Stress, no Pará. Durante muito tempo, o Rio de Janeiro foi o centro nacional dos festivais do estilo.

No ano de 1985, aconteceu o mega evento denominado de Rock in Rio I. O festival trouxe diversas atrações internacionais, entre elas AC/DC, Iron Maiden, Ozzy Osbourne, Scorpions e Whitesnake. Foi nessa oportunidade que o *Heavy Metal* se apresentou para o público massivo brasileiro. Inclusive, foi nesse evento que se criou o termo *metaleiro*, pelo qual são comumente identificados os fãs de *Heavy Metal*: “termo tão desprezado pelos *headbangers*, o ‘*Metaleiro*’, foi criado para se referir aos seguidores do *Heavy Metal* a partir da cobertura da Rede Globo de Televisão sobre o evento” (BRANCO, 2011, p.12). Foi a partir dessa caricaturação e da promoção do evento que o estilo se disseminou no Brasil, resultando na criação de diversas bandas e aumento de seu público.

A partir desses acontecimentos, a visibilidade do estilo fez com que as gravadoras abrissem espaço para as bandas de “garagem” locais. Há, também, a

¹⁵ Janaína Campos, de 23 anos, é moradora da cidade de Cascavel, e se identifica como aficionada do *Heavy Metal*.

circulação de fanzines¹⁶, revistas, álbuns e selos independentes. Foi nesse movimento que a banda Sepultura, no final dos anos 80, se destacou e recebeu proporções internacionais.

De forma geral, no Brasil e no mundo, o *Heavy Metal* passou por um período de fragmentação durante a metade dos anos 80. Atualmente, essa característica tomou tal dimensão que se tornou impossível de catalogar todas as vertentes do gênero, pois a cada investigada são encontradas várias vertentes novas:

A segmentação do estilo, se formos acompanhar a criatividade das bandas na etiquetagem dos seus sons, parece não ter fim. No limite, cada banda está a compor um tipo de *heavy metal*, o qual será etiquetado por termos como *bombastic war black metal* ou *ultra noise porn splatter*. (CAMPOY, 2008, p.11).

Essa perspectiva é comum também para Dunn (2005): “Para um estranho, seria difícil entender como todas essas bandas caem no mesmo grupo. Até para o mais vigoroso fã de metal, se parece complexo”. De qualquer maneira, tais divisões se referem a “especializações” internas no estilo:

É conforme as gradações de andamento da música e da potência que as vertentes são distinguidas. Mas não é só a sonoridade que distingue uma modalidade de outra; (...), as temáticas das composições se diferem. Enquanto o *Black Metal* ataca o cristianismo e o *Thrash Metal* fala sobre a impotência humana diante de novas tecnologias, por exemplo, o *Doom Metal* oferece letras mais profundas e poéticas, e assim por diante. Nesse sentido, podemos dizer, concordando com Weinstein, que o *Heavy Metal* é “composto de diferentes elementos, uma ‘bricolage’ de elementos culturais” (ibid. p.6) onde as dimensões sonoras, visuais e verbais contribuem para a definição do gênero. (BRANCO, 2011, p.15).

Nota-se que o *Heavy Metal* é marcado por uma diversidade interna e por uma multiplicidade de características – assim como qualquer outro estilo musical¹⁷.

¹⁶ *Fanzine* ou *zine* são revistas caseiras criadas por movimentos sociais e popularizados no Movimento Punk inglês (CAIAFA, 1985), nos quais eram expressas opiniões, protestos, músicas e demais informações que julgavam necessárias. O movimento *underground* do *Heavy Metal* se apropriou dos *zines*. Estes últimos a usam para discutir o estilo de vida, a música e para conectar-se às comunidades de fãs. Os *headbangers* ainda fazem uso dessa ferramenta, expressando uma forma particular de consumir o seu gosto musical. Em estudo sobre o *underground* do *Metal Extremo* brasileiro, Campoy diz que “são revistas idealizadas, editoradas, escritas, diagramadas, impressas e veiculadas pelos próprios praticantes, muitas vezes, uma pessoa só. Toda sua produção é caseira. (...) veiculados entre os praticantes, seja pela venda ou pela permuta por outros *zines*. (...) Sua periodicidade é irregular (...)” (2008, p.57).

Tal diversidade exige que observemos o *Heavy Metal* como um grande conjunto, cujas subdivisões podemos chamar de subgêneros e/ou estilos. Importante salientar ao leitor que essas categorias não se substituem, mas se sobrepõem, já que são criadas em épocas e contextos diferentes.

Para Lima Filho (2011), os estilos não se diferenciam somente pelos aspectos musicais, mas se distinguem também por diferentes contextos que levam em consideração quem os criou, quando e onde. Os limites entre cada subgênero são compreendidos pelos fãs, já que suas distinções se dão de forma muito específicas e subjetivas. De maneira geral, cada estilo se desenvolve de forma independente, pois cria seus próprios símbolos, identificações e formas de comportamento.

Para Bakhtin (*apud* JACQUES, 2007), os gêneros musicais “são caracterizados por seu conteúdo temático, estilo e composição” (p.81). São criados discursos de diferenciação entre cada subcategoria, expressando suas individualidades e renovando o próprio gênero. E, a partir dessas características, é possível criar várias categorias tendo um gênero musical como base.

Para o leitor compreender a descendência do estilo em questão, apresento seu “pai”, o *Rock’n’Roll*, e suas fragmentações, das quais o *Heavy Metal* é um subgênero, assim como o *Punk-Rock*, o *Rock Clássico*, o *Pop Rock*, e várias outras subcategorias:

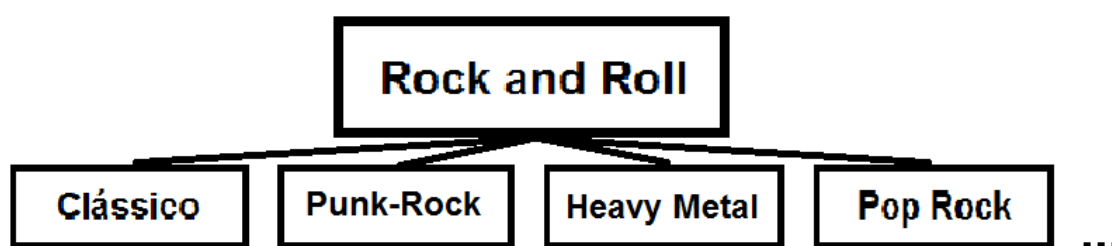


Figura 1) Subgêneros musicais do *Rock’n’Roll*. Fonte: elaboração própria.

A partir da constituição do *Heavy Metal* como subgênero, há a criação de novas fragmentações as quais parecem acontecer de forma gradativa, ou seja, um subgênero se desdobra a partir de uma prévia. Dessa forma, o *Metal* se identifica

¹⁷ Essa atenção à diversidade interna a um gênero musical, de certa forma, é inerente aos atuais estudos sobre música popular. Oliveira (2009) a apresenta com relação à música sertaneja; Lopes (2012) faz o mesmo com relação ao funk carioca; e Marshall, Rivera e Hernandez (2011) revelam a diversidade da prática do reggaeton.

como um gênero maior, capaz de abarcar novos subgêneros, como mostra a imagem a seguir:

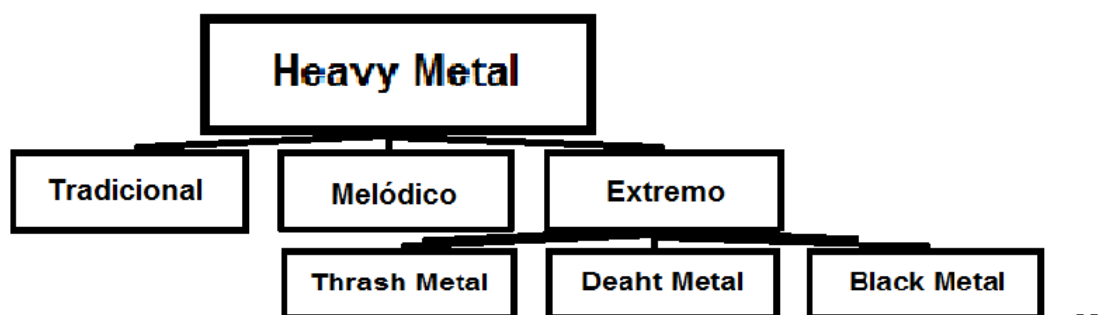


Figura 2) Subgêneros do *Heavy Metal*¹⁸. Fonte: elaboração própria.

Cada um desses novos estilos carrega semelhanças e divergências entre si, estabelecidas a partir de elementos sonoros, temáticos e/ou ideológicos¹⁹. Nesse sentido, é importante a banda se posicionar cuidadosamente frente a um ou mais subgêneros, pois, a partir dessa escolha, o grupo será percebido pelos demais ouvintes.

Os aficionados pelo *Heavy Metal* criaram um sistema que não é facilmente definível em relação à sonoridade, estética, letras e comportamento. Um dos principais argumentos de Walser sobre o gênero, é sua característica não monolítica, ou seja, o modelo de subdivisões apresentado é uma criação de seus adeptos que é mais ou menos aceito, havendo discussão sobre o mesmo, não tendo concordância total sobre as fronteiras e delimitações de cada subgênero. O autor ainda argumenta que “limites rígidos de gênero são mais úteis para a indústria da música do que para os fãs” (p.5). Ao se discutir o *Heavy Metal*, vê-se que cada aficionado tem sua própria versão, inclusive é resultado de inúmeros debates no grupo. Isso mostra que não há homogeneidade em relação à história, cada um tem a sua versão sobre as continuidades e descontinuidades do estilo. Frith (1996, *apud* CAMPOY, 2008, p.09) afirma que “discutir a história do seu estilo favorito com seus pares é um dos prazeres dos fãs de música em geral”.

¹⁸ A partir de um emaranhado, o site que segue ilustra uma divisão dos gêneros musicais, assim como mostra quais foram os estilos precursores de novas criações: <http://www.concerthotels.com/100-years-of-rock/>. Trabalhos mais amplos sobre a história do rock também corroboram estas redes. Cf., por exemplo, a narrativa de Friedlander (2008).

¹⁹ Os elementos de divergência entre os subgêneros do *Heavy Metal* irão aparecer no texto de acordo com a necessidade.

São comuns discursos traçando uma trajetória de afinidade musical que teve início no *Heavy Metal Clássico*, seguida de identificação com outro subgênero do *Metal*. Dessa maneira, os praticantes, na sua grande maioria, demonstram respeito pelos precursores do estilo.

A preocupação da academia e dos aficionados é a mesma, interpretar e explicar as diferenças e semelhanças, ou seja, “quais são as particularidades de cada estilo e em qual medida essas particularidades podem ser abarcadas por estilos mais abrangentes” (CAMPOY, 2008, p.97). A diferença na discussão dessas duas esferas é que, a academia constrói uma representação da realidade, enquanto os fãs constroem a representação da realidade que será vivida por eles.

As sintetizações feitas pelos fãs são de extrema eficácia na organização dos subgêneros, pois “regulam a forma como as diferenças das sonoridades, temáticas abordadas, iconografia e vestuário dos integrantes das bandas e dos praticantes em geral serão percebidos internamente” (*Idem*, p.97).

1.1.1 Metal Extremo: Trash Metal e Death Metal

A partir da valorização nativa sobre as distinções, entendo o *Heavy Metal* como fragmentado. Como um dos recortes da pesquisa de campo, optei por estudar, entrevistar e frequentar festas referentes a uma vertente específica do *Heavy Metal*: o *Metal Extremo*. Como ilustrado na figura 2, essa categoria pode se fragmentar novamente em diversas outras divisões, porém a atenção foi dada para duas ramificações encontradas em campo: o *Thrash Metal* e o *Death Metal*²⁰. Outro fator relevante para essa escolha, é que estes dois estilos se apresentam muito unidos e realizam festas juntos.

Em relação às demais categorias pertencentes ao *Heavy Metal*²¹, o *Metal Extremo* se distingue por ser mais pesado em se tratando da afinação, mais veloz em seus riffs, cantado com vocais guturais²², tratando de temas como críticas

²⁰ Esta ramificação do *Metal Extremo* se torna infinita novamente, porém optei parar por aqui.

²¹ Apesar destas categorizações, durante o texto me refiro aos meus informantes como *metaleiros* e *headbangers*, neste momento não distinguindo mais de que subcategoria ele é pertencente.

²² O vocal *gutural* é uma técnica vocal que tem como resultado um som rouco e grave, característico do *Death Metal*. A definição dada por Campoy sobre vocal *gutural* é: “uma técnica de canto na qual a garganta prepondera sobre a boca. Nessa técnica, o vocalista encurta a passagem de ar na sua garganta, adstringindo suas cordas vocais. Consequentemente, sua capacidade de melodia, de cantar diferentes notas, é reduzido a praticamente zero. Em contrapartida, o vocal nessa técnica sai distorcido, tal a distorção das guitarras. Sendo assim, o vocal “gutural” é uma distorção

sociais, anticristianismo, morte, necrofilia, etc, enfim, assuntos normalmente evitados pela sociedade, diz JR²³.

Em tese sobre o *Metal Extremo*, Campoy pergunta aos seus informantes o significado do termo, e obtém a seguinte resposta:

O que denominamos de metal extremo baseia-se nisso que Maurício chama de “coisa mais pesada”. Como ele mesmo me explica: “é esse metal mais brutal, mais rápido (...), é death, black, trash, grind, splatter, doom, enfim, esse tipo de som”. Mas Maurício, é mais pesado, mais brutal, mais rápido em relação a quê? “Cara, em relação a esse metal mainstream, cheio de solo, gritinho agudo e firula (...), é metal, mais um outro tipo de metal, mais extremo”. (2008, p.11).

Para o autor, o *Metal Extremo* é “constituído por um grupo de estilos musicais que se distinguem entre si, de acordo com suas sonoridades, temáticas abordadas, iconografia e vestuário dos integrantes das bandas” (2008, p.76-77). Em relação ao chamado *Metal Mainstream*²⁴, esse estilo seria “mais brutal, mais pesado e mais rápido” (*Idem*, p.12), afirmação encontrada com frequência também entre os aficionados.

Em um primeiro momento, pode-se concluir que as segmentações cada vez mais específicas do gênero podem ocasionar uma diminuição numérica do grupo e, conseqüentemente, enfraquecê-lo. Porém, a convivência me permitiu perceber o contrário. Lembrando-se das teorias de Barth (1998) e aplicando-as às concepções da pesquisa, percebi que as fragmentações, sendo mais precisas, tornam também mais coerentes os discursos das mesmas, permitindo que o grupo delimite com mais precisão suas fronteiras e, conseqüentemente, se fortaleça.

Além da sonoridade, esse discurso de “extremidade” aparece inclusive nos nomes dos eventos. Seguem alguns exemplos:

monotonal, metal extremo de uma nota só, em fá ou fá sustenido. Como disse Guga: “cara, a boca só serve pra sair o som e pra mudar as palavras, a garganta faz tudo, quer dizer, fica tocando essa nota única”. (2008, p.124).

²³ Vinicio Schenato, de 30 anos, mais conhecido no grupo pelo seu codinome JR. É considerado por muitos como um verdadeiro *headbanger*.

²⁴ *Metal Mainstream* se refere às bandas que são financiadas por grandes gravadoras.



Figura 3) Flyer de show realizado no dia 12 de abril 2013.



Figura 4) Divulgação de evento realizado na cidade de Pato Branco/PR.

As palavras *massacre*, *brutal* e *destroyer* nos nomes dos eventos de *Metal Extremo* são exemplos de mais uma forma de demonstração de extremidade no grupo. A partir de conversas e entrevistas com aficionados, segue uma breve descrição dos dois principais subgêneros do *Metal Extremo*.

O *Thrash Metal*²⁵ é apontado como o primeiro dos subgêneros do *Metal Extremo*, surgiu da mistura entre o *Heavy Metal britânico* e o *Punk-Rock*. Do primeiro, herdou riffs de guitarra, velocidade da bateria e da guitarra e parte da estética. Do segundo subgênero, além da estética, também herdou a simplicidade musical, tratando-se da pequena quantidade de notas, e as temáticas de críticas sociais. Raramente se encontra alguma virtuosidade na música, como solos de guitarra, uma característica marcada do *Heavy Metal*. Para Dunn (2005), essa fusão foi responsável por introduzir “um novo nível de velocidade e intensidade do gênero”. Para Márcio²⁶, o *Thrash Metal* “tem mais energia, cadenciado e mais acessível”, tornando-se mais rápido, completa FM²⁷.

Para Campoy (2008), o *Metal Extremo* descende do *Thrash Metal*:

O *trash* é vovô do metal extremo. O *Motorhead* já fazia esse som ríspido, bem lixão mesmo, no final dos anos 70, mas isso que a gente conhece como *trash metal* surge lá no começo dos anos 80, lá na Califórnia, com *Slayer*, *Metallica*, *Exodus* e o *Testament*. Basicamente, essas bandas misturaram o *heavy metal* das bandas inglesas dessa época, das quais a mais conhecida é o *Iron Maiden*, com o então recente *punk/hardcore* californiano, que tava nascendo ali nas pistas de *skate*. Aí, o *heavy metal*, que até então era aquela coisa melódica, limpa, com guitarras nítidas e vocais limpos, começou a ficar mais sujo, mais distorcido nas guitarras e mais gritado nos vocais. Por isso que eu digo que é o “vovô” da parada, o *trash* é a semente de toda a brutalidade que vem depois. (p.106).

Assim, o *Thrash* é considerado “velho” em relação ao *Death*. É nessa espécie de celebração aos “velhos tempos” que os aficionados incorporam sua imagem, incluindo elementos do passado. Tal característica é denominada de

²⁵ Na semântica da palavra, encontram-se duas versões, *Trash* e *Thrash*. Opto pela segunda alternativa, pois foi corrigida diversas vezes por um nativo ao escrever a palavra sem o primeiro “h”. Isto demonstra a importância desta escrita para o grupo e, portanto, não posso ignorá-la.

²⁶ Márcio Duarte tem 39 anos e é baterista da banda Tumulto, uma das bandas precursoras do *Thrash Metal* no oeste do Paraná.

²⁷ Alessandro Rodrigues, mais conhecido como FM pelo grupo, tem 28 anos. No início da pesquisa, ele era baixista da banda Espiritual, porém, no decorrer dos fatos, houve sua substituição. Aceitou tocar na banda por uma experiência musical, porém é aficionado por outro subgênero do *Rock’n’Roll*: o *hardcore*. Apesar disso, entendo-o como um nativo, já que convive entre os *headbangers*.

oitentista, um sentimento de saudosismo que é expresso principalmente pelas roupas usadas na época e, também, pelo discurso de que tudo que veio musicalmente depois do surgimento do *Thrash* não é bom, explica *Janaína*.

Atualmente, a banda Sepultura, brasileira, é uma das mais importantes do subgênero. Ela ficou conhecida no mundo inteiro pelo lançamento do álbum *Roots*, em 1998. Neste disco, os músicos misturaram *Thrash* com músicas típicas nacionais, com participação do baiano Carlinhos Brown e dos índios Xavante²⁸.

Em suas temáticas, as músicas de *Thrash Metal* tratam de situações de horror e caos no mundo real que possivelmente possam acontecer, como, por exemplo, bombas atômicas, doenças, guerra, alienação do indivíduo, corrupção, enfim, ações de indivíduos contra outros, ou contra o meio ambiente, além de falarem sobre o próprio estilo. Assim, a representação da realidade para o *Thrash* é esta, imersa em violência, ciência sem limite, catástrofes sociais e ambientais, porém se clama por um futuro melhor²⁹. O *Thrash*, para seus fãs, é um meio de falar desse caos, um entorpecente para o mundo insano. Os *thrashers* “veem o mundo a partir da rua, falam da escória, do lixo e o que mais há de podre na sociedade”, afirma JR.

O *Death Metal* surge posteriormente ao *Thrash Metal*. O surgimento histórico do estilo é explicado por um informante de Campoy:

O *death metal* quando surgiu era uma radicalização do *trash*, mas isso lá atrás. O *death* radicalizou tanto que hoje tá bem longe do *trash*. Eu acho que hoje o *death metal* é puro metal extremo..., é o mais rápido, o mais pesado e o mais agressivo. (*Idem*, p.122).

Dessa maneira o *Death* seria a potencialização do *Thrash*, ou seja, ele teria elevado ao máximo suas características musicais, como a velocidade – expressa nas *guitarras metralhadoras* – “*peso*” – perceptível pela baixa afinação³⁰ – e

²⁸ Há um documentário que mostra o processo de gravação do álbum na tribo Xavante. Segue link: <http://www.youtube.com/watch?v=iBF1VmGAvgc>.

²⁹ Para demonstrar ao leitor estas características líricas, JR me indicou duas músicas, as quais, segundo ele, são modelos de temática da vertente. Seguem no ANEXO 1 e 2.

³⁰ Segundo o interlocutor Ney – 33 anos, músico e dono do estúdio de ensaio Oca, na cidade de Foz, as afinações baixas que são responsáveis pelo “peso” são aquelas abaixo do padrão musical ocidental, ou seja, normalmente afinam-se os instrumentos em Mi, baixando um tom, a afinação estará em Ré. Assim, algumas bandas de *Heavy Meta* costumam afinar seus instrumentos dois tons ou um tom e meio abaixo, em Dó, Ré e até em Si, algumas vezes. Isso faz com que o som tenha um aspecto mais grave. Porém, não é somente a baixa afinação que faz com que a música tenha “peso”, mas o conjunto de elementos, como a bateria e o baixo, que colaboram para formar essa categoria nativa.

agressão, resultando em uma “radicalização”, explica o interlocutor. Essa extremidade do *Metal Extremo* reproduz características mórbidas, as quais são expressas nas capas dos CDs, nos clipes e nas temáticas³¹. Segundo Dunn (2005), a banda Cannibal Corpse teve vários discos proibidos em diversos países, devido às imagens horripilantes. Em sua grande maioria, as bandas desejam ser repugnantes e causar choque, mas isso não tem possibilidade de acontecer.

Um exemplo brasileiro desse mercado internacional do *Metal Extremo* é a banda Krisiun, que é contratada de uma das principais produtoras desse subgênero, a norte-americana Century Media Records³².

1.1.2 Exercício de Audição

Neste tópico, apresento percepções de duas músicas referentes ao gênero musical escolhido para estudo. Também analisei outra canção que não se encaixa no mesmo estilo, mas se identifica com o subgênero do *Rock*, denominado *Punk-Rock*. Este exercício possibilita, tanto para o leitor quanto para a própria pesquisadora, uma percepção de elementos auditivos, que explicitam suas semelhanças e diferenças. Seguem considerações:

a) Música *Blitzkrieg Pop*, da banda *Ramones*³³: categorizada como *Punk-Rock*, a canção tem duração de 02h14min, a guitarra é chiada e, por isso, é difícil diferenciar as notas, riffs de guitarra repetidos – é *quadrada*³⁴ -, a bateria sem muita alteração marca o tempo, parece fácil de tocar, o vocal é “quase” falado, é possível ser dançada e, por fim, sua temática trata de um ataque surpresa à música popular.

No documentário produzido por Dunn (2005), ele pergunta a alguns entrevistados sobre a afinação do *Heavy Metal*; e por que ele soa diabólico. Alex Webster, da banda *Cannibal Corpse*, responde: “A escala de blues tem o Si bemol, o tritão. É a nota do diabo. Em tempos passados, não se permitiria usar essa nota, mas Black Sabbath... funciona completamente a 5ta diminuída, o tritão”. Já Bob Ezrin, produtor musical que também foi entrevistado por Dunn, diz: “Na Idade Média, se identificava o tritão como a música do Diabo porque, aparentemente, era o som de quando invocavam as Bestas. Há algo muito sensual no som do tritão. Creio que na Idade Média se assustavam, ignorantemente, quando ouviam algo assim e sentiam a reação em seus corpos, pensavam: “Lá vem o Diabo”.”.

³¹ Seguem, nos ANEXOS 3 e 4, exemplos de temáticas do *Death* que reproduz imagens repugnantes, porém, de forma geral, o *Death* tem como particularidade apresentar ampla diversidade de assuntos nas letras.

³² Gravadora independente, criada em 1988, é especializada em *Heavy Metal* e seus subgêneros. Segue site oficial: <http://www.centurymedia.com/>.

³³ A música pode ser ouvida em https://www.youtube.com/watch?v=EIX7x_qNUYQ. Segue letra e tradução da música no ANEXO 5.

³⁴ Em trabalho anterior (Neves, 2010), entendendo que este termo *quadrado* é usado para explicar a simplicidade dos riffs nas músicas de *Punk-Rock'n'Roll*. Muitas vezes, as notas formam um desenho no braço da guitarra ou do contrabaixo no formato da figura geométrica do quadrado.

Optei por analisar uma canção de *Punk-Rock*, devido às frequentes críticas ouvidas durante o trabalho de campo, quando os interlocutores demonstraram certo desprezo para com o estilo, principalmente devido à musicalidade simples e à estética mais “desleixada”³⁵. A temática do gênero diz respeito às críticas sociais, apresentando uma aproximação com o *Thrash Metal*.

b) Música *Overactive Imagination*, da banda *Death*³⁶: como o nome da banda já diz, encontra-se filiada ao subgênero musical *Death Metal*; a canção tem duração de 03h31min. Já, ao iniciar, a bateria é veloz, *guitarra metralhadora*, muitas variações na melodia e nos riffs, há muitos solos, estes geralmente são compridos, e o vocal é *gutural*. Por fim, em sua temática, desenvolve um questionamento sobre o “papel” que desenvolvemos durante nossas vidas. O fragmento a seguir condiz com esta análise feita um tempo depois. A citação é referente à minha presença em um ensaio da banda Espiritual, quando descrevo as primeiras concepções sobre o *Death Metal*:

Reparo que as músicas não são lineares, têm muitas paradas e alterações, muitas escalas também. Os *riffs* são muito rápidos. *FM* diz que normalmente este estilo é afinado em Ré, e me explica que isto dá “peso” à música, ou seja, os timbres dos instrumentos tornam-se mais graves. O vocal era gritado e incompreensível. (...). Pedi qual era o tema tratado em suas músicas, e dão dois exemplos. A canção chamada “Bloqueio Mental”, trata do preconceito que existe em nossa sociedade. A música “Realidade Invisível” fala sobre as buscas pessoais do indivíduo no decorrer de sua vida. (DIÁRIO DE CAMPO, 25/04/13).

c) Música *Indians*, da banda *Anthrax*³⁷: identificando-se como *Thash Metal*, a canção tem duração de 05h42min. Tem seu início de forma calma e acelera no seu decorrer, há muitas variações de ritmo, melodia e riffs, o vocal é cantado – diferente das outras duas músicas analisadas – e possui *backing vocal*³⁸. As guitarras me parecem mais nítidas, seu tempo é marcado pela bateria, além da temática tratar de questões indígenas. Percebo que há menos notas que a segunda

³⁵ De fato, o *punk*, no momento de sua cristalização enquanto gênero (entre 1975-1977), representou um “retorno à simplicidade” do rock, a partir de uma crítica aos excessos de vertentes do rock relacionadas aos anos sessenta, como é o caso do rock progressivo.

³⁶ A canção pode ser escutada em <https://www.youtube.com/watch?v=FnMgUBZ3H9c>. Segue letra e tradução da música no ANEXO 6.

³⁷ Segue letra e tradução no ANEXO 2.

³⁸ A tradução do termo *back vocal* é “voz atrás”, e é exatamente o que significa. Essa técnica de canto dá apoio para a voz que está em primeiro plano na canção.

canção, porém, traz elementos das duas análises anteriores, tornando-se nítida a teoria de que o *Thrash Metal* é resultado da fusão do *Punk-Rock* e do *Heavy Metal* – como exposto na introdução. Segue fragmento do diário de campo sobre a experiência da pesquisadora:

[No mesmo ensaio anterior] Segundo eles, o *thrash* usa a afinação em Mi normalmente, o que também traz “peso” à música, dizem que o vocal é mais agudo e suas temáticas se preocupam com fenômenos sociais, tais como política e dominação religiosa. (DIÁRIO DE CAMPO, 25/04/13).

A atividade auditiva foi importante para visualizar as categorias descritas pelos autores e demais interlocutores. Somente a partir desta experiência, consegui entender vários aspectos de suas conceitualizações. No entanto, é preciso reconhecer as limitações do que foi exposto até aqui, à medida que procurei apenas contextualizar musicalmente o universo estudado. Tanto a história do gênero quanto suas características musicais, podem e devem ser mais aprofundadas – o que escaparia aos interesses deste trabalho. A contextualização histórica e musical serve, portanto, como pano de fundo para o que é, de fato, o objetivo deste texto: um estudo da construção de uma identidade entre praticantes de *Heavy Metal* em uma determinada região específica.

1.2. “METALEIRO É QUEM FAZ PANELA”³⁹: APRESENTAÇÃO E RECORTES

Os dados obtidos foram o resultado de diversas entrevistas formais – realizadas pessoalmente ou através da internet – além de várias conversas informais. Houve o acompanhamento nos shows, ensaios e encontros com os músicos e demais agentes relacionados. Além disso, os sites de relacionamento e as revistas especializadas trouxeram grande colaboração no que diz respeito ao meu entendimento sobre os mesmos. De forma geral, os integrantes se mostraram receptivos à pesquisa.

Os interlocutores privilegiados da pesquisa foram os integrantes das bandas. Apesar de estudar o estilo musical do *Heavy Metal*, para a pesquisa optei por entrevistar somente as bandas que se identificam como *Metal Extremo*. Além desses indivíduos, há outros atores que exercem importante papel para que a rede

³⁹ Frase expressa por JR durante trabalho de campo.

aconteça, tais como os promotores de bandas, organizadores de festas, o público, donos de estúdios de ensaio e gravações, proprietários dos estabelecimentos onde acontecem os eventos relacionados, a mídia relacionada – rádios – lojas especializadas e distros. Foi entrevistado pelo menos um indivíduo de cada função que compunha a rede social em questão.

Escolhi como espaço de pesquisa a região conhecida como Tríplice Fronteira entre o Brasil-Paraguai-Argentina. O espaço é marcado por frequentes fluxos econômicos e turísticos, e pela presença de diversas etnias. A Tríplice Fronteira já foi tema de inúmeros estudos que tratam principalmente de temas relacionados ao trabalho, a práticas comerciais, ao turismo e à migração. Na área de ciências sociais, algumas pesquisas receberam reconhecimento acadêmico, como os trabalhos de José Lindomar Albuquerque (2009) sobre o trânsito dos “brasiguaios”, e a tese de Fernando Rabossi (2004b) sobre o comércio de rua em Ciudad Del Este (PY)⁴⁰.

O enfoque deste trabalho, contudo, é diferente em relação aos estudos já realizados na fronteira. Analiso, a partir da relação cultural entre o Brasil e o Paraguai, como se dão as práticas e organizações de um grupo formado pela afinidade musical: o *Heavy Metal*, responsável pela criação de uma comunidade musical. Neste contexto, o estudo se tornou possível tendo como viés o olhar privilegiado de Foz do Iguaçu⁴¹.

Resumidamente, a pesquisa tem como objetivo saber como se dá a constituição da identidade *Heavy Metal* na região entre os três países. A partir daí, pretendo interpretar a dinâmica deste circuito musical no espaço – identificando os participantes, as bandas, os locais onde acontecem os eventos, os promotores das festas, gravadoras, rádios, temáticas tratadas nas músicas, dentre vários outros elementos compositores desta dinâmica– para, enfim, entender qual a influência deste espaço na constituição da identidade do grupo.

Foi observado que não há homogeneidade, em se tratando de características etárias, o que coaduna com o movimento mais amplo da história do

⁴⁰ Cf., também, os trabalhos de Grimson (2002) e Cardin (2011).

⁴¹ Este tema é central no capítulo 2. Portanto, neste momento, será apresentado de forma resumida.

Heavy Metal que nos anos 80 se ampliou em termos etários. Zepa⁴² confirma minha observação: “... o rock se populariza e paralelamente há o retorno de antigas bandas... assim o público é constituído por jovens, mas também pelos mais antigos”. Nesse sentido, é possível encontrar indivíduos com 12 anos no público, como é o caso do filho de Márcio, que faz questão de levá-lo a todos os shows em que ele toca; ou, ainda, aficionados com mais de cinquenta anos, como é o caso da “C”⁴³, antigo participante do grupo, com seus 56 anos. Walser (1993) percebe que a diversidade etária é comum ao meio, e alega, em sua pesquisa, que os *headbangers* variam em idade entre 11-31 anos.

Apesar da heterogeneidade de público, “geralmente as bandas são formadas por pessoas da mesma faixa etária”, concordando com Tatyana de Alencar Jacques (2007, p.52), em seu estudo sobre a cena rock de Florianópolis. É o caso das bandas Tumulto e Morthal, formadas pelos aficionados veteranos de Foz do Iguaçu. Porém, boa parte do público dos shows é constituída pelos mais “jovens”, tornando clara essa mistura etária.

Percebe-se na fala de Zepa, assim como de vários outros interlocutores, um apreço pelos veteranos: “*deve-se respeitar aqueles que fizeram a história do rock em Foz*”. Os veteranos estão presos a um estilo de vida, sendo os que estão muito bem localizados no tempo, ou seja, na década de 80 – tempo em que o *Heavy Metal* teve maior popularidade e influência. Foi nesse período que surgiram as principais bandas pesquisadas. Desta maneira, novamente exponho a importância dos precursores do estilo na região, que têm como média de idade os 40 anos, levando em consideração o fato de que viveram sua adolescência nos anos 80. De certa forma, a idade, neste caso, oferece um “capital simbólico” importante, capaz de operar relações hierárquicas no interior do grupo.

Ao analisar o público, percebeu-se que a maioria de seus integrantes são brancos. Essa característica foi descrita também por Walser, o que não quer dizer que eles são mais racistas que o restante da população – com exceção dos grupos mais extremistas, como o subgênero *Black Metal*⁴⁴ – que podem adotar ideologias

⁴² José Paulo, conhecido na *cena underground* como Zepa, tem 41 anos, e possui uma empresa de publicidade, a Zepa Cine Vídeo, a qual é especializada em publicidade política. Além desses ofícios, é guitarrista da banda Morthal, a primeira banda de *Heavy Metal* da região.

⁴³ Para se referir a este indivíduo, adoto a primeira letra do seu nome, já que não houve autorização para citá-lo.

⁴⁴ O *Black Metal* é mais um subgênero do *Metal Extremo*. Sonoramente se aproxima muito do *Death Metal*, porém é guiado por ideologia fascista e anti-cristã.

tais como o nacional-socialismo. Essa questão, contudo, é colocada como problemática para o autor, considerando as origens, com influência do *blues*, do *Heavy Metal*.

Além desse capital simbólico constituído pelo tempo, a maioria dos *veteranos* construiu um capital econômico. Foram encontrados diversos integrantes de bandas e demais *headbangers* que se denominam autônomos. É o caso do Márcio com sua loja de produtos especializados em *Rock'n'Roll* – a Go Rock ; o FM com sua loja on-line de serigrafia e canecaria – a Cotidiano e, ainda, o Thiago⁴⁵ com seu estúdio de gravação – o Pulso Estúdio. Eles são exemplos de aficionados que escolheram ter renda com produtos relacionados ao *Rock'n'Roll* e, ao mesmo tempo, participam como artistas do meio.

Muitos destes músicos já pensaram em ter a música como principal fonte de renda. O sonho de “viver da música” é uma constante na biografia das bandas, tanto que algumas chegaram a fazer sucesso nacional e internacional, como é o caso da banda Tumulto. Porém, alguns interlocutores apontaram esta pretensão de ser “famoso” como uma ilusão, uma ideia que se tem quando se é imaturo. É o caso do Márcio – baterista da banda citada – o qual argumenta que chegou um momento em que teve problemas de saúde, formou família e conquistou outras fontes de renda e, por questões óbvias, teve que colocar a música em um segundo plano. Atualmente, ele diz ter a banda como um hobby. Algo semelhante acontece com Zepa, ao dar sentido de diversão ao fato de tocar, dizendo que o ensaio “é o meu futebol”, caracterizando o sentido de diversão ao tocar. A banda Morthal, segundo ele, não chegou a ser tão reconhecida quanto à Tumulto, pois teve seu fim antes que isso acontecesse. Ao questioná-lo sobre as pretensões de fazer com que a banda seja uma fonte de renda, ele explica:

Primeiramente, fazer sucesso é muito relativo, é abrangente... hoje, pra mim, fazer sucesso é minha experiência com o Morthal, é a harmonia que temos, são as realizações e originalidade da banda e minha de forma geral... o business é algo buscado por muitos, algo até imaturo... para ganhar dinheiro com a música eu deveria tocar outro estilo musical, e não o metal... já idealizei o sucesso da banda em relação a marcar vários shows, viajar muito, e foi o que aconteceu em algum momento, mas grana não ganhei...

⁴⁵ Thiago, aos 30 anos, é um dos donos do principal estúdio de ensaio e gravação de Foz. Além disso, é guitarrista da banda Mandante; segundo ele, “*um metal mais contemporâneo*”.

Vê-se que, de forma geral, há um discurso de alcançar fama e renda a partir da música e, com o passar dos anos, os mesmos indivíduos alteram sua forma de pensamento. Ou seja, eles reconhecem, mediante diversas situações, que depender exclusivamente da música, é algo difícil de acontecer. Além disso, assim como exposto por Zepa, Jacques argumenta que “a realização não se dá em termos financeiros, mas de reconhecimento e compreensão do trabalho.” (2007, p.88).

Em se tratando da situação econômica, Walser analisa a situação financeira dos *headbangers*, nos Estados Unidos, como precária: “alguns nunca vão ganhar dinheiro suficiente para compensá-los por milhares de horas que eles tenham praticado e ensaiado” (1993, p.IX – tradução minha). Para o autor, essa ocasião se deve ao fato de que esse estilo musical não goza de prestígio institucional. Além disso, a estética característica dos *headbangers*, como os cabelos longos, garante que não sejam bem pagos em seus respectivos empregos. É exatamente por esse fato que muitos deles trabalham como músicos⁴⁶ e em outros empregos alternativos – como exemplos dados anteriormente.

Num artigo sobre o forró amazônico, as autoras Oona Castro e Olívia Bandeira de Melo (2011) mostram que a pretensão de ascensão na música não é exclusiva do *Heavy Metal*. Elas explicam as dificuldades de alcançar o estrelato e, por isso, os artistas precisam se dedicar a outras atividades para compor sua renda. A partir dessa discussão, Jeder Jadotti Junior, Suzana Gonçalves e Victor Pires falam da complexidade de se viver de música, levando em consideração que o mercado aponta para uma maior sustentabilidade, porém também apresenta muitos desafios:

Ao mesmo tempo em que a música prolifera de maneira virótica na Internet, aumentam as gradações e possibilidades de viver de música, de produzir música e embalar música. Mas se antes o sonho de atingir o mercado musical estava conectado a ganhos significativos e altos padrões de vida, hoje percebe-se como a cultura de nicho também pode significar público fiel, circuitos alternativos e “ganhos modestos”, quando comparados aos estrelato musical das grandes gravadoras. (2011, p.362).

⁴⁶ Nessa situação, o *headbanger* deve tocar vários outros estilos musicais, que não são de seu agrado, como *pop rock*, *samba*, *sertanejo*, e assim por diante. Porém, tocar outros estilos musicais, é visto como negativo pelos demais integrantes do grupo, um mote para a acusação de “vender-se” – esta discussão será tratada com maior riqueza no decorrer do capítulo. Um exemplo de *headbanger*, que é reconhecido por tocar música popular, é Hudson, da dupla sertaneja Hedson e Hudson.

Dessa maneira, os autores pretendem demonstrar a dificuldade de seguir somente a carreira artística, independente do gênero musical interpretado. O fragmento acima vem ao encontro do que os interlocutores da pesquisa demonstram ao ter que buscar outras fontes de renda além da música.

É importante constatar que, apesar de não conquistarem a notoriedade tão desejada, as bandas não se identificam como amadoras. Os grupos citados neste trabalho produzem e distribuem seus materiais fonográficos⁴⁷ de forma profissional. Quando ocorrem eventos em que irão se apresentar, podem cobrar cachê e/ou alguma ajuda de custo – com viagens, comida e bebida. Apesar de ter a possibilidade de receber algo por tocar – quando isto acontece – reconhecem que não é o suficiente para sobreviver e, por isso, possuem outras fontes de renda, além da banda. Segundo *Nilton Bobato*⁴⁸, a única vez em que recebeu cachê foi num show realizado em Asunción, em 2013.

De forma geral, os aficionados por esse subgênero não pertencem somente a classes sociais menos privilegiadas. Suas ocupações podem variar de músico a advogado, engenheiro, publicitário, tatuador, e assim por diante. Tudo tem relação com a história do *Heavy Metal* que, em sua origem, é relacionada com as classes médias trabalhadoras. O estilo, portanto, difere do *Punk-Rock*, o qual descende muito mais de classes mais populares.

Levando em consideração a hipótese dos autores e demais discussões acadêmicas quanto ao caráter econômico elevado dos *headbangers*, Zepa confirma:

... por tendência, o rock não é algo popular, o público é selecionado, tem dinheiro para balada e para cerveja, um público sadio... não tem briga... antes se tomava só cachaça, o pessoal acabava se estranhando de vez em quando.. mas não tinha briga igual...

Outra forma de expressar o capital econômico é a partir da economia de fronteira. Os indivíduos em questão são privilegiados, pois têm acesso a mercadorias mundiais, mais do que qualquer outra região do país. Adquirem objetos

⁴⁷ Segundo o autor Leonardo de Marchi (2011), a fonografia diz respeito a “um negócio de gravação de fonogramas (registro sonoro) para reprodução em larga escala sobre suportes físicos (cilindro, discos, fitas magnéticas, discos ópticos, etc.” (p.147). Porém, além deste conceito, considero material fonográfico qualquer forma de gravação de música, podendo ser no formato MP3 ou ainda qualquer outro registro on-line.

⁴⁸ *Nilton Bobato*, de 47 anos, é professor de português, concursado pelo Estado. Atualmente, ocupa o cargo de vereador, na cidade de Foz do Iguaçu. Além disso, o informante é vocalista da banda Morthal.

por preços muito mais acessíveis, como, por exemplo, os eletrônicos. Consequentemente, isso reflete nas bandas da região, pois a maioria compra seus instrumentos musicais no Paraguai. Os instrumentos, geralmente, são os melhores do mercado, e são comprados por menos da metade do valor que comprariam no Brasil. Estando perto, ou no Paraguai, os músicos podem adquirir ótimos equipamentos, o que, consequentemente, dará maior atributo à banda, já que os músicos valorizam a qualidade sonora e uma música tecnicamente bem feita.

A partir dessa exposição, o leitor deve imaginar que o grupo estudado é formado exclusivamente por classes mais bem sucedidas financeiramente. Porém, como todo o grupo, este também contém exceções. Ou seja, há aficionados pelo gênero que não possuem esse capital econômico exposto, e nem por isso são totalmente excluídos do meio. Obviamente, há represálias simbólicas, situações que foram presenciadas, diversas vezes, pela pesquisadora. Um bom exemplo é quando um músico não possui um instrumento identificado pelos demais como o “ideal”, pertencente a uma marca “x”, e que por isso tem um valor elevado. Ou, ainda, quando o indivíduo, por falta de dinheiro, não pode participar de alguns eventos do grupo.

Os fãs do *Metal Extremo* apresentam a prática como uma paixão, porém esta não se limita à música. Os praticantes dizem que, uma vez inseridos no estilo, não se consegue mais viver sem ele; “não é como as músicas que se gosta por algumas semanas e se perde o interesse”, afirma Dunn (2005). Assim, vê-se que está além da música, é uma “*atitude*”, também chamada de “*filosofia de vida extrema*”. A música é o primeiro elemento integrador do grupo, mas é apenas uma das várias características que compõem o estilo, o que faz com que o indivíduo não se sinta sozinho e/ou estranho.

Os atores apresentados se organizam em um grupo a partir da mesma afinidade musical, a qual visa à audição, composição e apresentação do *Heavy Metal*. Para entender o cerne desta aglomeração, faço uso do conceito elaborado por Mickhail Bakhtin sobre “gênero musical”. Para o autor, o conceito se define como “um conjunto estável de enunciados, reconhecidos (e, portanto, chancelados) por uma audiência específica” (*apud* OLIVEIRA, 2009, p.37). A canção, por exemplo, é um enunciado, e as suas características estáveis – tais como instrumentos e a letra da música – é o que possibilita o seu reconhecimento como uma forma comunicativa pelo grupo. Portanto, levando em consideração os símbolos criados e as

concepções teóricas, entendo que há um grupo que se forma a *priori* pelo gênero musical.

Sobre esta afinidade musical discutida, entendo que é elaborada uma sociabilidade com outros que compartilham do mesmo gosto. Sobre o conceito de “gosto”, vale lembrar a discussão realizada por Pierre Bourdieu:

(...) o consumo de mercadorias pressupõe um trabalho de apropriação – de identificação e decodificação – de elementos que relacionam categorias de percepção e apreciação. Categorias que são produzidas dentro de condições sociais observáveis. Assim, não existe um gosto individual marcado pela livre escolha, a estética está relacionada a uma determinada trajetória social e aos bens socialmente “disponíveis” (onde os gostos estão estruturados e são estruturadores). (*apud* JARDIM, 1991:81-82).

Percebe-se que há a construção de um gosto comum entre os indivíduos que compartilham dos mesmos símbolos, porém isso não significa que são “todos iguais”. O indivíduo opta por diversos símbolos que lhes são disponíveis, faz uso de cada um desses elementos e transforma-se em um indivíduo ímpar.

A partir do gosto, portanto, pode haver a formação de aglomerações, as quais são denominadas por Magnani (2007) de “tribos urbanas”. Para ele, o termo é usado para identificar a presença, o comportamento e práticas de grupos urbanos, caracterizados pelos ajuntamentos pontuais e pela fluidez. São grupos bem delimitados, normalmente pequenos e fechados, com regras e costumes particulares, contrastando com grupos de caráter massificado. São exemplos de pesquisas sobre “tribos urbanas”, formadas a partir do gosto musical, a de Pedro Alvim Leite Lopes (2007), sobre o mundo *heavy metal* no Rio de Janeiro, e Marines Antunes Calil (2000), sobre as práticas *neodândis* em São Paulo, na década de 80.

Importante constatar que as tribos podem ser formadas a partir de várias outras atividades, não sendo exclusivamente em função de gêneros musicais. Assim como os *headbangers*, há as mais diversas “tribos urbanas” presentes nas cidades. Elas podem se aglomerar pela afinidade musical, ou por outra causa ideológica em comum – étnica, feminista e veganista são alguns exemplos. Vivendo em sociedade, o importante é nos identificarmos, seja com uma ou mais de uma identidade, criando-se, assim, as mais diversas socializações.

Nessa perspectiva, observou-se que o grupo estudado não é tão delimitado quanto Magnani afirma. Nos shows, a maioria das pessoas se conhece, o que

significa que o público é constituído, em sua maioria, por amigos dos artistas que tocarão no evento, por seus amigos e demais músicos. Há, também, o acompanhamento de namoradas dos músicos e alguns parentes, como pais, filhos e irmãos. Porém, há sempre grande quantidade de leigos e/ou “curiosos” no público. Isso se deve ao fato de que os eventos acontecem normalmente em casas noturnas e, portanto, são abertos a qualquer pessoa.

Em contrapartida, há momentos muito delimitados a certos atores, como, por exemplo, os ensaios e churrascos. Nestas circunstâncias, são chamados somente os amigos mais próximos, ou seja, integrantes de bandas e seus fãs. A imagem abaixo demonstra um destes momentos delimitados do grupo que presenciei. Trata-se de um churrasco em uma residência, para o qual foram convidados integrantes da banda Espiritual, o *Robinho*⁴⁹ – promotor da banda – e amigos mais próximos, os quais se caracterizam como fãs da mesma.



Figura 5) Confraternização delimitada do grupo. Fonte: Robinho.

Sendo assim, percebo que o grupo, em alguns momentos, se mostra “fechado”, e isto fica evidente nestes pequenos e delimitados eventos, como o

⁴⁹ *Robson Pires Pereira*, mais conhecido como *Robinho*, tem 25 anos. O interlocutor, além de body piercing, organiza festas *undergrounds*, promove excursões para shows em outras cidades e é promotor das bandas *Espiritual* e *Evil Dead*.

churrasco ou o ensaio, para os quais é selecionado quem poderá participar. E, em outros momentos, o grupo compartilha o espaço com demais indivíduos, como é o caso dos shows, quando não se pode escolher quem irá ou não participar.

Outro importante teórico que discute a questão das tribos é o francês Michel Maffesoli (1998). Ele é considerado por muitos o maior teórico vivo da pós-modernidade, com importantes discussões sobre política e neotribalização – sendo que, no momento, a segunda pauta é que nos interessa. Apoiado em teorias clássicas, ele desenvolve um olhar sobre as construções das novas sociabilidades imaginárias, as quais são denominadas por ele de “tribos”. Estas se vinculam devido ao compartilhamento de uma estética, gosto, ética e costumes específicos. As tribos são microgrupos que se movimentam na crescente massificação contemporânea. O surgimento delas se dá a partir de redes de amizade, formadas tanto pela atração quanto pela repulsão por determinados fenômenos e, assim, criam-se cadeias que multiplicam essas relações.

Maffesoli argumenta que as pessoas compartilham emoções, o que se desdobra como o eixo central de seu argumento sobre a coletividade. Essas comunidades afetuais geram laços sociais, os quais são mutáveis e estruturados no cotidiano. Procuramos nos aproximar de quem nos identificamos, ou seja, de quem pensa e sente como nós. Isso tem pouco a ver com a razão, mas com a emoção coletiva. Tal sentimento é traduzido em uma aura que, segundo o autor, no momento vivido denomina-se “aura estética”. A aura é criada e determinada pelo corpo social. O fenômeno que possibilita que todos esses elementos possam formar um todo é a ética, sendo a responsável por organizar esse sentimento coletivo e seus costumes, também chamado por Maffesoli de “potência social”.

Nesta perspectiva, há a desconstrução de uma identidade rígida, em um processo de desindividualização e da saturação de uma função que lhe é intrínseca. O grupo valoriza o “papel que cada pessoa (*persona*) é chamada a representar dentro dela” (*Idem*, p.9), mostrando sua identificação com o grupo. A esta característica, o autor denomina de “interferência coletiva” – termo emprestado de Maurice Halbwachs. O que pensamos ser nossas opiniões e ideias, na verdade, não é algo individual, mas “verdades” criadas pelo grupo a que pertencemos, ou seja, agimos em sincronia, porém de forma inconsciente. Nesta coletividade, representamos papéis, compostos por figurinos, linguagens, gostos, cabelos e assim por diante, identificando-nos nesta peça coletiva, tornando-se esta a nossa máscara.

Dessa maneira, o “estar junto” é essencial para que a coletividade aconteça e para que se desperte o sentimento de pertencimento, assim como em uma peça de teatro.

Outra característica importante do neotribalismo é sua dispersão e fluidez. A tribo pode se dissolver a qualquer momento, ou ainda seus membros migrarem para outras aglomerações. Isso se deve ao fato de que a sociabilidade é composta por pessoas, e estas naturalmente sofrem alterações. Em suma, “as tribos constituem-se a partir de emoções compartilhadas e sentimento coletivo, expressos na moda, ideologia e linguajar”, afirma Jacques (2007).

É a partir dessa identificação que Maffesoli pensa no conceito de *cena*, ao se referir à cristalização de ambientes que permeiam o fluxo de redes com intensas trocas de informações. A discussão sobre *cena* foi encontrada também na tese elaborada por Leonardo Campoy. O autor denomina o fenômeno como:

“Cenário é utilizado pelos praticantes como um equivalente de *underground*, geralmente fazendo referência ao âmbito nacional e/ou mundial. Cena, em contrapartida, faz referência ao *underground* local de uma cidade e/ou região do país.” (2008, p.135).

Assim como Campoy, encontrei o termo “cena” expresso nativamente, com significado semelhante ao exposto por ele. Denominada de *cena underground*, o fenômeno se refere à fluidez do grupo, tanto em se tratando da rede de conexão “regional”, quanto da produção independente da música entre os *headbangers*⁵⁰. O tema também é discutido por Castro e Melo (2011, p.188):

O conceito de “cena musical” ganha relevância, já que seria mais útil para explicar as dinâmicas da produção de músicos independentes e de negócios emergentes, onde as relações entre os agentes do mercado são mais flexíveis e fluídas.

Dessa maneira, vê-se que a cena em questão é apenas uma formação de grupo possível na sociedade moderna. Sobre a formação da sociedade complexa e capitalista em que vivemos, Eric Hobsbawn (1995) argumenta que é resultado da Revolução Industrial. Este acontecimento proporcionou a formação de grandes centros urbanos, a criação de um mercado internacional, assim como o aumento do

⁵⁰ As discussões sobre o *underground* e a *cena independente* serão analisadas com maior riqueza no mesmo capítulo.

consumo e da produção. O capitalismo trouxe consigo diversos estímulos, o que colaborou com a formação da grande quantidade e diversidade de identidades.

A estas formações sociais, Gilberto Velho (2004) denomina de “sociedades complexas moderno-contemporâneas”. O termo diz respeito a “uma sociedade na qual a divisão do trabalho e a distribuição de riquezas delineiam categorias sociais distinguíveis com continuidade histórica, sejam classes sociais, estratos, castas.” (p.6). Uma das principais características destas sociedades discutidas por ele nos proporciona “identidades a partir de um jogo intenso e dinâmico de papéis sociais” (VELHO, 2003, p.08). A partir desse fenômeno, criam-se os “estilos de vida” e as “visões de mundo”, possibilitando que cada indivíduo viva múltiplos papéis, levando em consideração o(s) meio(s) em que vive. É nesta coexistência de mundos paralelos que consiste a dinâmica das sociedades modernas.

Por sua vez, embasado em Georg Simmel, Mauro Koury (2010) discute o processo contemporâneo de individualização e formação de estilos de vida. Para ele, a discussão está vinculada à liberdade individual e ao processo de expansão social do capitalismo – a partir do século XIX – que tem como *lócus* específico a realidade urbana e a cidade. A liberdade individual está associada às interações entre indivíduos, compondo a chamada “cultural subjetiva”. Este conceito diz respeito à “troca interacional entre indivíduos possuidores de um *quantum* de liberdade”, o que “permite o aumento da diferenciação entre cada um deles e nos grupos e arranjos sociais por eles organizados, complexificando a relação e a vida na cidade.” (p.41). Esta relação não se forma harmonicamente, pois através da diferenciação individual, formam-se conflitos, alianças, tendências, estilos e modos de viver, processo denominado de “cultural objetiva”. Sobre a cultura urbana e seus modos e estilos de vida Koury (2010) diz:

O corpo social de uma cultura urbana (...) é depositário de uma enormidade de modos e estilos de vida que, por sua vez, produzem, rejeitam, recompõem outros tantos, e, ao mesmo tempo, associam-se ou conflitam entre si, nas projeções de configurações por eles almejadas, nos jogos interacionais a que se viam submersos. Sem falar, ainda, e, contudo, que esses mesmos modos e estilos de vida, em si, não eram alheios a conflitos, pelo contrário, viam-se, exerciam-se e objetivavam-se através deles. Esse jogo contínuo de diferenciações, em ações sociais sempre indeterminadas e movidas por instâncias projetivas e projetadas em novas inserções e registros sociais, permitem ou possibilitam a ampliação e ajudam a complexificar a cultura subjetiva de um dado espaço-tempo,

compondo novas performances individuais e grupais dentro de um estilo e de um modo de vida existente, permitindo sua diferenciação. E, nesse processo, também, sua subsequente fragmentação. Fragmentação em vários campos de onde germinavam modos, estilos e tendências singulares (...). (KOURY, 2010, p.45-46).

De forma geral, o autor argumenta que os estilos de vida e visões de mundo contemporâneo se configuram a partir de um jogo permanente, no qual o “ser diferente” recebe especial atenção nas novas formas de se apresentar no social.

Para Velho (2003), a “cultura objetiva” diz respeito ao “enorme desenvolvimento e crescimento de uma dimensão externa aos indivíduos”, a qual sempre interage com eles, ou seja, a cultura como papel mais amplo na sociedade. A “cultura subjetiva” está relacionada com os aspectos psicológicos, o interno. Os dois conceitos estão intrinsecamente relacionados. Tanto Velho quanto Koury expressam a mesma opinião sobre o assunto. De modo geral, ambos argumentam que a individualização e o estilo de vida estão diretamente relacionados com fenômenos da cultura objetiva e subjetiva vivida pelo indivíduo e pelo grupo com o qual se identifica, o que complexifica ainda mais os papéis existentes na sociedade moderna.

O autor Lima Filho (2011) consegue resumir de forma clara o conceito discutido: “(...) podem-se perceber práticas, posturas, pensamentos, ideias, ações que compõem um *estilo de vida*, alimentado por uma *visão de mundo* que, (...), não se encerra na juventude, mas deixa “marcas” para toda a vida” (p.11).

Essa discussão nos leva a pensar que, mediante o meio e as interações vivenciadas, é possível assumir mais que um papel⁵¹ na sociedade. Ou seja, mediante as diversas trocas interacionais, o indivíduo se torna dinâmico e não está preso a uma identidade rígida. Ao relacionar esta discussão com o tema da pesquisa, vemos que os *headbangers* não assumem este papel a todo o momento, pois existem situações em que precisam assumir posturas diferentes, como em seus empregos. Um exemplo encontrado em campo acontece com o *Bobato*, o qual assume cargo político e, portanto, toma posturas, discursos e vestimentas de acordo com seu cargo. Porém, o mesmo indivíduo, em outros momentos, pode assumir outros papéis, como o de pai na família ou o de vocalista da banda Morthal. Este é

⁵¹ Penso o conceito de “papel social” conforme discussão oferecida por Erving Goffman (2011). Fazendo uso da metáfora dos papéis teatrais, o autor argumenta que no cotidiano criamos representações de acordo com as relações sociais que mantemos.

um exemplo que não é exclusivo do interlocutor, mas é comum a praticamente todo o grupo. O que se deve levar em consideração com esta exposição, é o fato de que as pessoas “jogam” com os papéis sociais, já que existem várias possibilidades de identificações em diversos momentos.

Além do conceito de visão de mundo e estilo de vida, o termo “ethos” é importante para a compreensão dessa discussão. O “ethos” é responsável pela criação das representações sociais e subjetividades. Sobre essa temática Clifford Geertz explica:

O ethos de um povo é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético e sua disposição, é a atitude subjacente em relação a ele mesmo e ao seu mundo que a vida reflete. A visão de mundo que esse povo tem é o quadro que elabora das coisas como elas são na simples realidade, seu conceito da natureza, de si mesmo, da sociedade. Esse quadro contém suas idéias mais abrangentes sobre a ordem (...) (GEERTZ, 1973, p.144).

Através dessas categorias de agência do indivíduo, o autor analisa uma “economia de sentimentos” em cada cultura. Assim, a cultura, para Geertz, iria além da atuação organizacional e lógica, também envolveria a experiência subjetiva do que ele denomina de “economia emocional” – a qual é percebida por meio das simbolizações produzidas sobre o indivíduo.

Estando imerso em uma sociedade, o grupo se vê fadado à interação com o todo. Esta negociação simbólica se dá em contextos dinâmicos e, na relação indivíduo e sociedade, levam-se em consideração diversos valores sociais. Através de estudos clássicos de sociedades “primitivas”, tal como aqueles produzidos por Margareth Mead (1969) e Ruth Benedict (1972), é possível entender que cada cultura cria condutas específicas, as quais são consideradas “normais”:

... a cultura exerce um treinamento capaz de modelar e construir condutas e possibilidades físicas tornadas “naturais” para cada indivíduo e para cada sexo. Em suas premissas há a ideia de que a “natureza humana” dá todas as possibilidades, mas somente algumas são culturalmente desenvolvidas. O aprendizado cultural inclui a formação de subjetividades específicas compartilhadas. (JARDIM, 1991:37).

Essa classificação de gostos expõe a existência de compreensões compartilhadas no grupo. As representações são mais do que uma preferência livre,

estão relacionadas com uma valorização, a uma posição social, ou seja, são corpos socialmente informados.

O argumento de que cada cultura é capaz de moldar as reações corporais e emocionais do indivíduo na sociedade é defendida também por Marcel Mauss (1974). Para ele, o homem não é simples produto do seu corpo, mas ele o usa como representações e expressões diferenciadas. Assim, os sujeitos sociais são criados dentro da cultura, assim como suas atitudes e emoções. Porém, cada cultura seleciona comportamentos possíveis e cria identidades mediante os modos de expressão.

A partir de toda essa discussão teórica, é possível pensar no processo de identificação de alguém como *headbanger*. Ao fazer isso, o indivíduo começa a naturalizar sistemas simbólicos e dar sentido à experiência de grupo. Além disso, assume representações, tais como: dicotomias entre incluído e excluído, as categorias nativas antagônicas de *true* e *poser*, *underground* e *mainstream*; concepções musicais tal como *peso* e *pegada*; estética – como o cabelo comprido e se vestir de preto; expressões corporais ímpares, como o *bate-cabeça/headbanger*; elaboram uma forma específica de ouvir, produzir e comercializar a música, o que caracteriza a rede e a *cena underground*; regras de funcionamento delineadas; hierarquias; filosofias de vida; economia específica, e assim por diante⁵². Dessa forma, ao assumir a identidade e seu estilo de vida, o indivíduo naturaliza os sistemas simbólicos e dá sentido à experiência do grupo.

A partir destas concepções de grupo, privilegiei as bandas e seus promotores, pois estes agentes têm grande influência e são os principais responsáveis por criar o “imaginário” que guia a *cena*. Além disso, é importante observar como as bandas são objeto de intenso investimento emocional. O resultado disso é a frequente instabilidade nas bandas, tais como a transitoriedade de músicos, o surgimento de novos grupos ou, ainda, o fim de vários outros. Cito, como exemplo, o caso da banda Espiritual que, durante a realização deste trabalho, passou por uma alteração do baixista da banda, pois FM saiu e deu espaço para um novo integrante. Porém, segundo Robinho e FM, a banda já sofreu diversas mudanças, tendo como integrante original, apenas o vocalista e guitarrista. Segue

⁵² Os termos serão explicados no decorrer do texto.

fragmento apresentado por Robinho no qual demonstra a alternância de músicos na banda:

*Comecei a gostar de Death Metal pelo meu tio quando era criança ainda, na época ele era o guitarrista do Espiritual. Isso faz muito tempo, e houveram diversas mudanças na composição da banda*⁵³.

1.3 AGENTES PESQUISADOS: ARTISTAS E SUAS BANDAS

Em se tratando das bandas de *Heavy Metal* escolhidas para a pesquisa, escolhi, conforme comentei acima, pesquisar as que se identificam com o subgênero do *Metal Extremo*. É importante enfatizar que estas se apresentam e frequentam festas nas quais também tocam bandas pertencentes a outras vertentes do *Heavy Metal*. Algumas vezes, podem compartilhar o palco até com outros gêneros do *Rock'n'Roll*, porém este fenômeno não é muito comum. Apesar de não serem as únicas existentes no local de pesquisa, segue uma descrição das bandas em que tive acesso. Isso se deve ao fato de que há frequentes alterações nas mesmas ou, ainda, o surgimento de novos grupos musicais, tornando impossível catalogá-las.

A banda Espiritual é uma das principais bandas da rede de contato formado. Pertencente à cidade de Foz do Iguaçu, os integrantes apontam sua vinculação ao subgênero do *Death Metal*. Ninguém conseguiu me dizer a data correta do início da banda, porém argumentaram que, após o ano de 2001, ela se tornou ativa nos festivais, influenciando diversas outras bandas e demais aficionados. O grupo é muito respeitado na região, sendo chamado para diversos festivais, porém, na cidade de Foz do Iguaçu, sua participação é menor. Seus integrantes são considerados pelos demais como “verdadeiros *Deaths*”. Ou seja, ouvi diversas vezes e dos mais diferentes interlocutores, que os descrevem como: “esses caras são *true*”⁵⁴. Ao serem indicados como “verdadeiros” ou “*true*”, faz-se referência aos indivíduos que são “fiéis” à ideologia do *Heavy Metal*⁵⁵. A banda altera seus

⁵³ Trecho reconstituído a partir de uma conversa informal.

⁵⁴ No decorrer do texto, haverá maior discussão sobre o termo.

⁵⁵ Para Campoy, ser “verdadeiro” no *Metal Extremo* é praticar a ideologia e a atitude pregada pelo grupo:

“‘Ideologia’... pode ser compreendida naquele sentido amplo e genérico: crenças, valores e ideais concernentes às mais diversas ordens, ao político, econômico, moral e religioso principalmente. No entanto, metal extremo *underground* não é um partido político, movimento social, ONG e muito menos uma igreja. É música. Trata-se de promover tais éticas e morais, através da composição, audição e apresentação de um tipo específico de música.” (2008, p.64).

músicos, de acordo com a vontade de dois integrantes, ou seja, na medida em que se acredita que alguém não se encaixa mais na banda, ele é convidado a sair. Presenciei uma dessas ocasiões em que FM – quando ainda era o baixista da banda – foi convidado a se retirar, embasado no argumento de que ele não se encaixava no estilo da banda: *“Ele não tem a pegada do Death Metal”*. Ao se retirar da banda, FM se defendeu:

*“Realmente não fazia meu estilo o Espiritual... como baixista foi um desafio para eu tocar este estilo musical, por isso aceitei o convite para entrar na banda... só que eles são muito limitados, queria acrescentar à música umas escalas, uns pedal de baixo diferente... mas não tinha jeito... eles não aceitam, não abrem a cabeça pra coisa nova...”*⁵⁶.

O fragmento acima, mostra a fidelidade musical dos músicos ao estilo do *Metal Extremo*, característica pela qual são denominados de *true*. Sobre o termo *“pegada”*, entendo como uma delimitação sonora do estilo, ou seja, um conjunto de riffs, afinação e distorção delimitada e específica ao estilo. É a partir dessas características que a música ganha o *peso* e a intensidade característica do estilo. As bandas que conseguem “casar” esses elementos são consideradas boas ou, como é dito dentro do grupo, “são bandas *brutais*”. Para Zepa, ter *pegada* é *“ter uma boa guitarra, tocar com o espírito, vontade... tocar com rebeldia... o rock necessita de uma presença diferenciada, o rock pede sentimento, feeling... desde o blues que se tocava triste por causa da escravidão... tinha sentimento”*.

A banda Evil Dead tem a mesma composição, porém toca somente músicas da banda Death, uma das bandas precursoras do estilo *Death Metal*. Normalmente, as duas versões da banda tocam nos mesmos festivais, em momentos diferentes, deixando claro que são formações distintas.

Morthal é mais uma das bandas precursoras do *Thrash* e *Death Metal* na cidade de Foz do Iguaçu, formada no ano de 1985. Bobato, encabeçador e vocalista da banda, conta a história da sua formação e da *cena* local na época:

“A cena metal em Foz começa em 1984, mas não tinha bandas... era dublagem... com 16 anos eu fui morar no Mato Grosso do Sul, e lá entrei numa turma que fazia dublagem pra festival... quando voltei pra Foz, montei um grupo de dublagem aqui... cantávamos tipo Iron

⁵⁶ Este trecho foi reproduzido pela autora, de acordo com sua memória.

Maiden, AC/DC, essas coisas... em 85 resolvi montar uma banda, mas não sabia tocar nada (risos)... em 87 foi a primeira vez que o Morthal tocou, foi em Apucarana, juntamente com a banda Ritual.... nosso 2º show foi em Curitiba, em fevereiro de 88... esse show foi grande, tocou Defemer, Scarnio, Epidemic e a gente... deu umas 500, 600 pessoas, tava cheio o lugar... o primeiro show de metal em Foz foi no final de 87.... uma das maiores bandas de metal da época, a Vulcano, toca no festival... em 88 se fazia muito shows aqui, as bandas Scarnio de Curitiba, Morthal, Ritual de Apucarana, uma de Jaraguá do Sul que não me lembro o nome, e a Infection daqui de Foz... começa a surgir bandas e shows na cidade... havia um circuito... promovemos o festival Metal Massacre... também criamos o MUF, Movimento Underground de Foz do Iguaçu, que durou de 89 a 93... tinha de tudo do underground, desde punk a metal... conseguimos trazer Sepultura, Dorsal Atlântica, Cólera, e várias outras bandas grandes pra cá...”.

A banda estava conquistando notoriedade em nível nacional. Resolveram gravar um LP em 1992, juntamente com a banda Tumulto, e não gostaram do resultado: *“ficou uma porcaria”*, diz Bobato. Zepa, guitarrista da banda, concorda com seu companheiro: *“foi um passo maior que a perna, foi muito caro e ruim”*. Após essa frustração, em 1993 gravaram uma *demo-tape*⁵⁷ com duas músicas, chamada *“The Price”* e continuaram procurando um caminho para a banda:

“(...) tentamos achar gravadora, vendíamos camiseta e k7, tocamos em Brasília, Asunción e vários outros lugares... em 94 foi o auge, queríamos ser banda de verdade... tentamos gravar com a Sony, mas pediram pra mudar nosso som... tentamos com a gravadora El Dorado, só que tínhamos que mudar pra São Paulo, daí também não deu certo... tentamos com a Cogumelo de Minas, o João, dono da gravadora, me ligou e disse: “foi a melhor demo-tape que recebi do ano, mas isso não vende, e a gravadora precisa vender”... se a gente quisesse gravar tinha que tirar os solos de guitarra e parte da bateria... ou a gente saía daqui pra viver do metal ou a banda acabava, entende?... não fizemos o que pediram e a banda acabou... foi uma decepção pra gente...”.

Sobre essa trajetória, Zepa conta:

“(...) a banda desanimou após mandar material para a única gravadora de Metal do país na época, a mineira Cogumelo. Essa gravadora era muito importante na época, foi ela a responsável por lançar Sepultura e Sarcófago, por exemplo. Eles gostaram do som, mas pediram algumas alterações, devido à imaturidade não aceitamos... hoje faria diferente... mas foi o que desanimou a

⁵⁷ *Demo-tape* ou somente *demo* é um termo que se refere a uma gravação musical reduzida, normalmente gravada de forma amadora e tem a função de divulgar a banda.

banda... ficou tudo mal resolvido... o baterista saiu e a banda termina”.

Tanto para Zepa quanto para Bobato a banda foi interrompida, “*foi algo inacabado*”, afirmam. Após 18 anos de seu término, a banda resolveu retornar no ano de 2012, “*pra resolver o que não tinha sido resolvido no fim da banda...*”, diz Zepa. Sobre as composições musicais, o interlocutor diz realizá-las juntamente com outro guitarrista e com o baterista. As letras são criadas pelo vocalista Bobato: “*têm um caráter social... são histórias do cotidiano... o metal com coisas bonitas não dá (risos)...*”.

Juntamente com o Morthal, a banda Tumulto é uma das precursoras do *Metal Extremo* em Foz do Iguaçu e região, formada em outubro de 1991. Ela se identifica como *Thrash Metal*. Márcio, baterista da banda – único integrante da primeira formação – descreve a trajetória do grupo:

... a banda já realizou duas turnês nacionais⁵⁸, a gente visitou dezessete estados brasileiros. Lançamos um LP, uma demo com duas músicas, outra demo com três músicas, além de várias participações em outros trabalhos. Realizamos um tributo a banda Dorsal também. Tem um CD, o Fight, que saiu até no Japão.

Demonstrando a dimensão que a banda recebeu, Márcio conta que foram também chamados para realizar turnês internacionais, mas, por motivos pessoais, nunca puderam realizá-las. Sobre as gravações, o interlocutor conta que o primeiro LP e a demo foram gravadas na cidade de Foz, mas mixadas⁵⁹ em São Paulo. Mediante o reconhecimento da banda em nível nacional, para a gravação do CD, a banda foi chamada para realizar todo o processo em São Paulo, com o Estúdio da Tribo e com o selo Zumbi, ambos reconhecidos por lançarem artistas dos variados

⁵⁸ Apesar da rede social a partir do *Heavy Metal* ser regional, o estilo de vida é algo compartilhado em nível nacional e internacional. Porém, as formas através das quais as pessoas se apropriam dessa identidade é diferente em cada local. Este assunto será tratado com maior riqueza no próximo capítulo.

⁵⁹ O termo “mixar” se refere ao processo de armazenamento do áudio após sua gravação, em que as várias fontes sonoras – guitarra, baixo, bateria e vocal – são combinadas, formando a música. Neste momento, podem ser incorporados diversos efeitos sonoros que não foram possíveis de criá-los com seus instrumentos.

subgêneros do *Rock'n'Roll*. Como a banda já completou 22 anos, está sendo produzido um documentário em homenagem a essa data⁶⁰, afirma Márcio.



Figura 6) Primeiro show da banda Tumulto aconteceu no ano de 1992. Fonte: Arquivo Hell Fest.

A banda toca com frequência nas festas realizadas na cidade – inclusive o próprio Márcio organiza alguns eventos. Ao contrário da banda Espiritual, por exemplo, o Tumulto aceita tocar com bandas que descendem de outros estilos do *Rock'n'Roll* e, por isso, se apresenta na cidade com maior frequência.

Headthrashers é mais uma banda que se denomina *Thrash Metal*. Ela é da cidade de Cascavel e foi formada em 2005. JR, vocalista e guitarrista, e o único integrante original do grupo, argumenta que a banda se encaixa também em uma categorização denominada como *Speed Metal*. Segundo ele, a banda se denomina *Speed Thrash Metal*, porque a velocidade dos riffs da guitarra e das batidas do bumbo são mais velozes que das bandas de *Thrash* convencional. Além disso, JR argumenta que o ponto forte do grupo é o resgate à característica denominada de *oitentista*, ou seja, a banda valoriza o *Thrash Metal* e a década de seu surgimento, os anos 80. Valoriza, também, em seu discurso, até a forma de se vestir, e tudo que

⁶⁰ A quem possa interessar, o documentário ainda está em processo de produção, e denomina-se “Rompantes de Violência”. Segue link do trailer: <https://www.youtube.com/watch?v=AHB7SyZEF4U>.

remete àquela “época boa”. Outra peculiaridade da banda é cantar em português, um fenômeno raro entre as bandas de metal do país.

É comum as bandas cantarem em inglês e argumentam que o fazem, porque é a “*língua franca do heavy metal*”, diz LOPES (2007). Zepa diz que “*o inglês é uma língua universal do metal... tem fonia... é tradição histórica do metal... é respeito... em inglês as palavras ficam mais cheias... o português não dá isso*”. Apesar dessa característica ser frequente no meio, há interlocutores que não concordam e preferem valorizar a língua de seu país, como é o caso da banda Kuazar do Paraguai, que usa o guarani como idioma, e da Headthrashers. Embora cante em inglês, Bobato defende que a música deva ser cantada em português: “*as músicas são tudo em inglês, o resto da banda quer inglês então tenho que fazer... mas por mim prefiro cantar em português, até porque meu inglês é horrível (risos)... gosto de entender o que falo... mas tenho que cantar em inglês mesmo*”. Nesse sentido, a fala de Lima Filho (2011) pode completar o raciocínio. Para ele, os brasileiros preferem cantar em inglês, porque constroem uma ligação afetiva com a música nessa língua, apesar de a maioria nem sequer entender o que canta.

O grupo musical denominado Embrio, provém da cidade de Cascavel e autodenomina-se *Thrash Metal*. Seu fundador Emerson⁶¹ – guitarra e vocal – descreve a trajetória e a notoriedade da banda:

A banda surgiu em 2005 e após algum tempo (...) começamos a fazer diversas apresentações na região, tendo a oportunidade de abrir shows para nomes como: Ratos de Porão e Paul Dianno, além de fazer um workshop ao lado do guitarrista Andreas Kisser (Sepultura). Com a formação estabilizada decidimos gravar o 1º álbum em 2008, (...) "Prophets Of Doom", que elevou de vez o nome da banda (...) tendo uma excelente aceitação do público. (...) em 2010 lançamos o 2º álbum "Corporation Is A Cancer" (...) teve uma excelente recepção pelos headbangers. (...) [após alguns percalços] o som continuou calçado no Thrash Metal, porém adequando sonoridades de outros estilos como o Punk, HC e o Metal Tradicional. Em 2012 (...) lançamos um dos melhores álbuns (...) "Testify", foi muito elogiado pela imprensa, tanto que recebeu nota 9,0 na edição #162 da Revista Roadie Crew. (...). Atualmente estamos divulgando novo álbum, intitulado de "Revolt Against The System". (Texto adaptado, entrevista cedida via e-mail, 15/10/2013).

O Kuazar⁶² é outra banda de destaque na cena regional. Composta por Jose,⁶³ na guitarra e vocal, Marcelo,⁶⁴ no baixo, e Ratty,⁶⁵ na bateria, a banda teve

⁶¹ Emerson Pereira tem 34 anos.

início no ano de 2002, em Ciudad del Este, no Paraguai. Jose conta que eles se denominam *Heavy Metal*, mas “*as pessoas nos denominam de Thrash Metal, que é uma característica dos últimos dois CDs... mas isso é difícil, porque tem CD que é mais thrash, tem outro que é mais tradicional, outro mais moderno, até death já gravamos, e assim por diante... a banda passeia entre esses estilos*”. Os integrantes da banda argumentam que sempre tentam mostrar a sua cultura, seja levando tererê aos shows, seja reproduzindo algumas imagens, tratando em suas temáticas de sua história e de críticas sociais. As músicas são cantadas em inglês, espanhol e/ou em guarani. Argumentam que fazem as letras em inglês, porque “*é uma língua universal, porque são eles que mandam no mundo*”, e complementam: “*a gente tem que falar português, porque vocês são mais poderosos que a gente... e todos têm que falar inglês, porque os EUA são mais poderosos que todos*”. Completam dizendo que as letras em guarani são feitas como forma de valorização de sua nação e da identidade paraguaia.

Atualmente, a banda é considerada por muitos como a mais importante do Paraguai, além de ser conhecida no Brasil e nos demais países da América Latina. No Brasil, realizam shows no Paraná, Santa Catarina, Mato Grosso do Sul e Piauí. Jose diz que os brasileiros gostam muito da banda, porque “*o Kuazar é visto como uma iguaria musical*”⁶². Já tocaram também na Bolívia, Colômbia, Chile, Equador e Peru. Além disso, José argumenta que os diversos meios de comunicação colaboraram para essa notoriedade, pois muita gente conhece seus trabalhos via iTunes, MySpace, Facebook e Youtube.

Há outras bandas importantes paraguaias que participam da *cena* regional, porém o contato com elas não foi efetivado, pois são difíceis de serem contatadas e são muito reservadas. Por esse motivo, irei apresentá-las de forma breve. É o caso da banda Asghard, fundada em 1994 e Ariman. As bandas provêm de Ciudad del Este, no Paraguai, e ambas se consideram vinculadas ao estilo *Heavy Metal Tradicional* que, por sinal, é uma das únicas vertentes do *Heavy Metal* aceita no espaço *underground*. A banda Arcano, de Alto Paraná, também se denomina de

⁶² Conferir as músicas no ANEXO 7, 8 e 9.

⁶³ Jose Maria Gonzalez, de 26 anos, é funcionário público no Paraguai.

⁶⁴ Marcelo Saracho têm 27 anos e graduando de fisioterapia.

⁶⁵ Ratty Gonzalez Cespedes, de 25 anos, também é funcionário público em seu país.

⁶⁶ Há diversas bandas de *Heavy Metal* consideradas exóticas neste universo. É o caso da Gangrena Gasosa do Rio de Janeiro, apresentada por Lopes (2007). Conta o autor que a banda faz uso de símbolos da umbanda e da música afrobresileira, de forma pejorativa em suas letras.

Heavy Metal Tradicional. O grupo Mastermind e Khymor, da mesma cidade, denomina-se *Thrash Metal*. A banda Motorized vem da cidade de Assunção, identifica-se como *Death Metal* e foi fundada no ano de 1999. De forma geral, foi observado que os paraguaios se mostram mais ativos em relação à constituição de bandas e à frequência a shows: “*nós somos mais extremos, curtimos mais que os brasileiros*”, diz Jose. Além disso, as bandas geralmente tocam com os mais diversos subgêneros do *Rock’n’Roll*, não vendo problema com a heterogeneidade de estilos participando do mesmo evento.

De modo geral, há grande valorização do público e de outras bandas quando são tocadas músicas próprias. Essa é a demonstração de participação no grupo e de qualidade da banda, atribuindo-se maior status à mesma. Essa característica de valorização de composições próprias também é apresentada por Jacques (2007) em seu estudo sobre bandas de *Rock’n’Roll* em Florianópolis. Em contrapartida, há certo desprezo para com as bandas que somente realizam *cover* de bandas famosas. Porém, reproduzir em shows algumas músicas do artista que influenciou a banda, é visto como uma homenagem ao ídolo.

Além dessa característica, foi analisado que os integrantes dessas bandas carregam consigo um capital simbólico e, conseqüentemente, um status dentro do grupo, pois são chamados com frequência para tocarem nos festivais. Porém, o grupo não é formado somente pelas bandas. Segue apresentação da rede social criada a partir desta afinidade musical.

A partir da apresentação de cada banda, percebe-se que elas são formadas por pessoas com um maior capital simbólico no grupo e, na maioria das vezes, são pessoas que vivenciaram o auge do *Heavy Metal* dos anos 80. Estes mesmos indivíduos investem grande carga emocional, possuem trajetória no grupo e, além disso, há uma frequente preocupação em manter a banda ativa. É por esse motivo que optei por privilegiar a fala dos músicos para a obtenção dos dados da pesquisa.

1.4 O UNDERGROUND E A PRODUÇÃO INDEPENDENTE

Para seus aficionados, o *Heavy Metal* se divide em dois: o *mainstream* e o *underground*. O *mainstream* é este “velho” metal que apreciaram em algum momento. Bandas consideradas *mainstream* são aquelas que conseguiram contrato com *majors* e, por isso, conseguem fama, turnês mundiais e dinheiro. Porém, ao

conhecerem algo mais *pesado*, não se interessam mais por ele; são atraídos pelo *Death*, *Black* e/ou *Thrash Metal*, denominando-se *Metal Underground*.

Estas duas formas distintas do *Metal*, segundo a socióloga Deena Weinstein (*apud* CAMPOY, 2008, p.11), se cristalizam no final dos anos 80, e agrupam todas as vertentes que surgiram após o marco. Campoy completa:

Perceber o *heavy metal* dividido em dois grandes tipos, um central, *mainstream*, outro extremo, *underground*, não só é uma representação do estilo como também articula a vinculação dessas pessoas no *underground*. (2008, p.14).

De qualquer maneira, o termo *underground* é frequentemente pronunciado pelos *headbangers*. Sua função diz respeito à delimitação do grupo, de uma ideologia, de um espaço e de atividades, servindo como demarcação de um ambiente próprio, afirma Campoy (2008). Apesar de não identificar a demarcação rígida de estabelecimentos como o autor afirma, concordo com a afirmação de que há a limitação do grupo:

(...) um espaço de troca, de circulação de bandas, produtos e pessoas a nível nacional e quiçá internacional. Neste sentido, a música certamente possui sua centralidade. Afinal, é por metal extremo que essas pessoas, bandas e produtos circulam. (CAMPOY, 2008, p.22).

Para que a música e seus aficionados circulem, são necessárias outras ações e práticas relacionadas que os caracterize como grupo para além da música, a chamada ideologia *underground*. Essa forma de pensamento se refere à intensidade de participação do indivíduo no grupo, assim como sua forma específica de produção e consumo. Fazendo muito mais do que só música, o *underground* é construído por todos, são ativos para que “a chama do *underground* nunca morra”, afirma JR. Nessa perspectiva, segue fragmento do diário de campo em entrevista com Janaína:

... é uma forma de fazer o *underground*... é ir nos shows, é apoiar e conhecer as bandas, é saber a história do movimento, é ter “parceria” e não brigar nos shows, é ficar “muito louco”⁶⁷ e curtir, é ter um

⁶⁷ A noção de *ficar muito louco*, basicamente se resume na ingestão exagerada de bebidas alcoólicas — principalmente cachaça — cigarro e, algumas vezes, entorpecentes, principalmente a maconha. “*Quanto mais louco melhor*”. Apesar de discursarem sobre a extremidade dessas ações, a

visual específico, trocar material e manter contato, ser intenso, enfim, é ter amor ao som acima de tudo.... é uma forma de respeito mútuo e afinidade, é fazer de tudo para que o movimento não morra; como, por exemplo, no seu caso, que para participar e colaborar ela organiza excursões para shows em outras cidades... (DIÁRIO DE CAMPO, 26/10/12).

Ao se encantar pelo *underground* e torná-lo significativo, há um interesse por parte de todos em fazer com que a *cena* aconteça e ser um agente ativo – seja na divulgação de uma festa, ou organizando vans para os eventos, enfim, de qualquer maneira que possam contribuir. Essa característica é percebida também por Walser:

“E eles são um público ativo, os fãs eu entrevistados afirmaram, em média, para comprar um novo metal gravar toda semana, mesmo que muitos deles têm pouco dinheiro. Fãs de heavy metal são frequentadores leais, também, muitas bandas de metal, de longa rádios negado, construíram as suas audiências através de turnês, e de acordo com a Billboard, metal "atrai uma maior proporção de audiências ao vivo do que qualquer outra forma de música contemporânea." (1993, p.17 – tradução minha).

A intensa participação faz com que os indivíduos produzam, distribuam e comercializem de forma autônoma seus produtos fonográficos. A produção independente é toda aquela que é financiada e gerenciada com recursos dos agentes culturais e/ou pequenas empresas fonográficas, diz Felipe Trotta (2011). Este não é um fenômeno exclusivo do *Heavy Metal*, mas diz respeito a qualquer gênero musical que tem autonomia em relação às *majors*⁶⁸. Eles gravam suas músicas ou são gravadas por pequenas gravadoras, além de escolherem a forma como querem distribuí-las. O mesmo acontece com o grupo estudado, a exemplo da banda paraguaia Kuazar, situação contada por Jose: “o cd foi gravado com nosso dinheiro... estabamos todos desempregados na época... mas conseguimos un empréstimo bancario e assim viajamos pra Asuncion...”.

Além do exemplo dado, existem artistas que não são subsidiados por grandes gravadoras e, nem por isso, deixam de fazer grande sucesso. A principal

bebedeira e o uso de entorpecentes não é exclusiva desse grupo. Atualmente, vários grupos, principalmente juvenis, fazem uso exagerado destas substâncias. Portanto, não é uma especificidade dos *headbangers*.

⁶⁸ Sobre o conceito de *majors*, uso a definição dada por Marcelo Kischinhevsky: “*Majors* são consideradas aqui como os principais *players* do mercado fonográfico, sejam companhias multinacionais ou gravadoras pertencentes a grandes grupos nacionais de comunicação e cultura. Ou seja: Universal Music, Sony BMG, Warner, EMI e a brasileira Som Livre, pertencentes às Organizações Globo.” (2011, p.170).

figura da música popular brasileira e independente é Gabi Amarantos, a qual não tem produtora e nem gravadora, mas é uma das maiores cantoras populares de *tecnobrega*⁶⁹ do país na atualidade.

Outro exemplo de produção musical de forma independente é apresentado por Keith Negus (2011), ao mostrar como se dá a produção e distribuição fonográfica no *Hip Hop*. O *Funk* carioca também se desenvolve de forma autônoma, conforme mostra Simen Sá e Gabriela Miranda (2011). De forma geral, os artistas independentes apostam na popularidade, porém entram no mercado da música com pequeno capital econômico. Estes exemplos mostram a emergência da produção musical fora das *majors*, algo produzido a partir da produção popular.

Luiz Albornoz e Juan Gallego (2011) desenvolvem uma classificação para poder identificar o que seria “independente” no universo da música. Os artistas devem estar ligados às seguintes condições: a) não estar associado a grupos empresariais que desenvolvem atividade alheias ao setor musical; b) não participar e/ou ser controlado por meios de comunicação; c) não estar vinculado a entidades de gestão coletiva de direitos de propriedade intelectual.

Mediante esta discussão, trago análises acadêmicas sobre a dicotomia entre as *majors* e as produções independentes na música popular. Micael Herschmann (2011) discute as transformações e a reestruturação pelas quais a indústria da música está passando. O mercado tradicional da música – da venda de CDs e DVDs – diminui gradativamente, o que faz com que a distribuição da música não seja feita exclusivamente pelas *majors*. De modo geral, os materiais físicos, como os CDs, não são mais entendidos como produtos finais para o lucro, mas como meios de divulgação para a sua principal atividade: o show. Inclusive, os CDs, camisetas, adesivos e qualquer outro material físico da banda são vendidos principalmente nos concertos ao vivo, e lhes são atribuídos um valor simbólico, mediante à experiência vivida pelo indivíduo naquele momento. Além desses produtos, há o retorno dos discos e LPs, e a eles são agregados valor de consumo *vintage*⁷⁰ para colecionadores, representando uma refuncionalização do produto que era

⁶⁹ Para maior conhecimento sobre Gabi Amarantos e o *tecnobrega*, ler a análise realizada por Gisele Hansen (2013) em “De Sandra Rosa Madalena à Xirley: uma interpretação das representações do amor na música brega e tecnobrega”.

⁷⁰ O produto *vintage* diz respeito a uma idealização do passado. Neste ponto, opera aqui uma construção da temporalidade, na qual o passado aparece como um tempo “melhor”. Cf., sobre isso, o texto clássico de Leach (1972). Para uma análise deste ponto em relação a um universo musical, cf. Oliveira (2004), sobre a questão do saudosismo entre violeiros do interior de São Paulo.

considerado ultrapassado. O valor cobrado por esses artigos, muitas vezes, nem cobre os gastos dos mesmos. Essa apropriação dos produtos tem a ver com a valorização da década de 1980 que, como dito anteriormente, foi o auge do *Heavy Metal*.

Com o aumento das produções independentes, surgem novos modelos de negócios, como pela internet e a música ao vivo⁷¹. Há uma frequente sociabilidade que é reafirmada a todo o momento, tanto nos próprios shows, como por cartas e, principalmente, on-line. Herschmann argumenta que estamos vivendo em um período denominado “Era Digital”, devido às novas tecnologias e processos comunicacionais que afetam a forma como organizamos e estruturamos a vida social hoje. Nesse sentido, a produção cultural da música se reestrutura, surgindo novos negócios e hábitos de consumo. Para Marchi (2011), esse processo se dá principalmente pela digitalização dos fonogramas e pela sua desvinculação dos suportes físicos, fazendo com que a estrutura industrial de sua produção perca o sentido de ser.

Durante a pesquisa, observou-se que há o uso intenso de páginas virtuais para autopublicidade. Os principais canais são: Facebook, MySpace, iTunes, Trama Virtual, Youtube e Soundcloud⁷². Estes canais servem para divulgar os artistas – a partir de materiais audiovisuais, como canção, clipe, reportagens, e assim por diante – e concentrar em forma de comunidade seus fãs. Além disso, através da internet, torna-se possível conectar os *headbangers* do país e do mundo⁷³. Sobre o uso que as bandas fazem da internet, segue fragmento de entrevista realizada com Zepa sobre a situação de sua banda:

Atualmente estamos preparando materiais para poder lançar tudo junto na internet... após criar pelo menos 2 video-clipes vamos criar site, facebook e myspace pra banda. A internet servirá para divulgar a banda para futuros shows... hoje se lança músicas na net para

⁷¹ Sobre a importância dos festivais e dos shows, segue discussão mais aprofundada no capítulo 3.

⁷² São redes e/ou plataformas online de relacionamento, muito utilizadas por bandas de todo o mundo, possibilitando adicionar músicas e as artes de propaganda dos festivais, além de proporcionar o contato frequente entre os apreciadores do mesmo estilo musical. Para Manuel Castells, as empresas eletrônicas se referem a “qualquer atividade de negócio cujas operações-chave de administração, financiamento, inovação, produção, distribuição, vendas, relações com empregados e relações com clientes tenham lugar predominantemente pela/na Internet ou outras redes de computadores, seja qual for o tipo de conexão entre as dimensões virtuais e físicas na firma. Ao usar a Internet como um meio fundamental de comunicação e processamento de informação, a empresa adota a rede como sua forma organizacional.” (2003, p.152).

⁷³ Tema central do capítulo a seguir.

propaganda... a rede virtual facilitou muito tudo isso... há alguns anos atrás os shows serviam para propaganda para poder vender os CDs...

A fala do interlocutor confirma o que Herschmann argumenta. Ambos veem a internet como a principal responsável pelas transformações que a indústria da música vem sofrendo. Além disso, há uma concordância de ambos em relação à decadência do produto fonográfico físico em prol da internet e dos shows ao vivo.

Na opinião de Gallego (2011) e Marchi (2011), a música através da internet está mudando a relação dos artistas com seu público. Anteriormente, a prescrição musical cabia à mídia tradicional, como o rádio e a TV, decidir o que a população escutaria. A relação entre artistas e público era intermediada pelas gravadoras, as quais controlavam toda a cadeia produtiva desse negócio, desde a seleção do artista até a venda dos discos nas lojas. Hoje, esta relação entre o consumidor e o artista, e entre os fãs, é mais direta. Além disso, também alterou a relação com a indústria da música, já que a música independente não está vinculada às grandes gravadoras. Este “novo” instrumento é chamado por Gallego de “Web 2.0”, fenômeno que complexifica a relação hegemônica de distribuição fonográfica. O autor denomina essa geração de usuários como “nativos digitais”, termo que “abarca características como interatividade, participação, intercâmbio, colaboração, redes sociais, bases de dados, usuário e plataforma” (p.52). Esta geração interconectada através da internet tem um novo espaço para busca de identificação e, assim, em algum momento, a música aparece como uma das alternativas possíveis. O autor também afirma que estamos diante de um novo “Do it yourself” – traduzindo: “faça você mesmo”, tema sugerido pelo *punk* – pois representa uma ruptura com um sistema maior. Assim, o usuário se torna um agente distribuidor e editor da música, sem necessitar de intermediários e, conseqüentemente, descentraliza as grandes empresas.

Diante dessa discussão, George Yúdice (2011) chama a atenção para a grande quantidade da população que possui acesso à internet em casa, o que colabora na promoção dos artistas independentes. O autor argumenta que “a música é talvez o meio perfeito para socialização, motivo pelo qual tantos sites das redes sociais incluem de forma destacada o gosto musical como característica dos perfis dos usuários” (p.32). Concluindo seu raciocínio, defende que a experiência musical está se tornando cada vez mais integrada à experiência social, reforçada pelas novas tecnologias, como a internet. Assim, o que se ouve na TV ou no rádio “não

corresponde necessariamente ao gosto dos consumidores” (p.42), pelo contrário, representa os produtos oferecidos e impostos pelas grandes empresas musicais, que controlam os meios de comunicação e distribuição de massa. Os consumidores têm acesso aos mais variados fonogramas, o que significa que existem outras preferências musicais que não são distribuídas pelo consumo tradicional.

Ao se pensar essas categorias, é possível se questionar sobre o uso da etiqueta “independente”. A internet, juntamente com a produção independente, serve como fonte principal para as grandes gravadoras descobrirem e apostarem em novos artistas e tendências musicais, afirma Marchi (2011). Isso mostra que não há uma linha tênue entre estes dois fenômenos que são frequentemente apresentados como opostos: *mainstream* e *independente*. Essa hipótese é confirmada por Herschmann (2011), ao discutir a fragilidade da discussão dessa alteridade. Assim, percebo que os limites entre a música independente e *mainstream* não são tão claros quanto os informantes alegam.

Nesse sentido, Marchi (2011) sugere a criação de uma indústria musical em rede. As grandes gravadoras deixam de ser articuladoras de toda fonografia e passam a prestar serviços para os artistas, como a ampliação de seus mercados ou, ainda, concentrando-se em poucos músicos de apelo midiático. Enquanto isso, as gravadoras independentes reduzem os custos e garantem uma diversidade cultural no mercado da música. Ao chegar ao ouvinte (consumidor), conclui-se a rede. Esse processo de cooperação entre grandes e pequenas gravadoras deixaria de ter uma hierarquia e uma dicotomia. Hoje, a produção de fonogramas se dá de forma alternativa.

A partir da tecnologia acessível para a produção musical independente, torna-se possível a sustentabilidade das cenas regionais, viabilizando produções criativas em um cenário local, além da não restrição de acessos às obras, argumenta Castro e Melo (2011).

Se na década de 80, o *Heavy Metal* estava no auge, com grandes bandas principalmente internacionais. Hoje, apesar de ainda existirem bandas financiadas por *majors*, o estilo é predominantemente *independente* e *underground*. De forma geral, as bandas de *Metal Extremo* entendem que a produção com grandes agências faz com que elas percam o controle sobre sua música, ou seja, ao serem financiadas por outrem, não podem produzir a música da maneira que desejam, pois deverão atender à demanda midiática. Sendo assim, a atual configuração representa

uma rede de colaboração em prol de um objetivo comum. No caso, desenvolve-se uma produção e distribuição da música de forma independente. Esta rede que alimenta o *underground* é, propositalmente, uma rede “amadora”.

1.4.1 Arte e Hedonismo

O *underground* se refere à delimitação do grupo perante “outro”, representado pelo *mainstream*. Esse discurso de aversão é construído logo que se entra no *underground*, surgindo a dicotomia entre “nós” e “eles”. Os interlocutores suspeitam que o público *mainstream* seja manipulado pelas *majors*, o que faz com que não haja possibilidade de aceitação destes pelos *undergrounds*, argumenta Jacques (2007). É a partir dessa concepção que são criadas dicotomias, tais como: verdadeiro/falso, *underground/poser* e *true/fake*.

No discurso nativo, há a valorização pela “fidelidade à autenticidade”, surgindo, dessa maneira, a concepção de “ideologia”. O *underground* é entendido pelos *headbangers* como um sentimento verdadeiro, uma virtude que liga a música ao indivíduo. Seu produto está acessível somente aos praticantes. Seus objetivos são “ideologia e atitude” e, por isso, ele se torna forte. Sua produção é simplificada e direta, ou seja, produzem suas músicas em casa ou em pequenos estúdios, controlando suas gravações e distribuições. Para os *headbangers*, é importante saber se suas gravações tiveram um “bom destino”, ou seja, se foi para outro *headbanger*. Nesse sentido, deve-se assumir o papel social do *headbanger* e, assim, adotá-lo como um estilo de vida. Tudo que não é fiel à ideologia, é considerado falso.

Em contrapartida, o *mainstream* considera a música um produto, desconectando o indivíduo dela. Seu consumo está acessível a todos. Para o público *underground*, estes artistas são fingidos, pois objetivam somente a “fama e o lucro”, tornando o grupo fraco e falso. Além disso, a produção é feita sempre de modo indireto e impessoal, já que os músicos são contratados por grandes gravadoras. Bandas como Iron Maiden, Black Sabbath, Metallica, Sepultura e Krisiun – as últimas duas brasileiras – iniciaram suas carreiras no *underground* do *Heavy Metal*, porém, ao receberem notoriedade, vincularam-se à *majors*. Mesmo sendo bandas nacionais e tendo seu início no *underground*, ambas são frequentemente julgadas como “falsas”, um sentimento depreciativo que é expresso a todo o

momento, seja em *fanzines*, nas conversas e demais meios, pois teriam esquecido suas origens. Ou seja, o fato de se tornarem famosas e estabelecerem vínculos com gravadoras são motivos suficientes para estarem “fora” do *underground*.

Até a forma como a música é escutada, é considerada diferente, uma vez que a qualidade musical também não é a mesma. As gravações se diferem, já que o *mainstream* é feita por profissionais que utilizam os melhores equipamentos, resultando em gravações “limpas” e de qualidade. Já as gravações do *underground* são, na maioria das vezes, feitas pelos músicos que tentam entender como funciona um programa de gravação. O resultado disso pode vir a ser gravações com chiados e ruídos – “sujas” – não sendo possível, muitas vezes, identificar as notas ou diferenciar os instrumentos. Porém, há situações em que as gravações caseiras alcançam qualidade semelhante à dos estúdios.

O *mainstream*, no discurso nativo, é um produto que se compra para ouvir, não tem relação com qualquer outro significado, como o prazer auditivo ou corpóreo. Tudo que o indivíduo faz é pagar, ele não colabora com a sua produção, divulgação, organização ou distribuição, tornando-se um agente passivo ao meio. Assim, a música se torna apenas uma questão de gosto⁷⁴.

Nessa relação conflituosa, constrói-se um sentimento de disputa, criando as categorias antagônicas de *true* e *poser*. Assim como observado por Lopes (2007), percebeu-se uma dinâmica de rótulos. O *true* tem relação com o *underground* e, como a tradução da palavra sugere, refere-se a algo positivo e “verdadeiro”. Ele é o real fã e vive o *underground*, faz parte do grupo, participando ativamente. Portanto, ele é “incluído” no grupo e é capaz de identificar quem compõe ou não o meio, identificando o “outro”. Porém, a expressão pode ser usada também “de forma irônica para ridicularizar os fãs mais radicais” (LOPES, 2007, p.173). Enquanto o *underground* é o verdadeiro, o *mainstream* é algo negativo e “falso”, ou seja, a este é atribuída uma posição desvalorizada, o falso metal, sinônimo de *poser* ou *fake*.

Em relação ao *mainstream*, outra questão é o lado econômico. Como visto na pesquisa de campo, os integrantes das bandas consideradas *undergrounds* têm outros meios de renda, além da música. Assim, a banda se torna uma atividade para os finais de semana. Além disso, a música *underground* é vista como uma paixão e, como tal, os *headbangers* afirmam que não estão interessados no “lucro e fama”

⁷⁴ Este ponto tangencia outra discussão mais ampla – que escapa aos limites desse estudo – que é a relação entre música e mercadoria. Tal discussão tem em Adorno seu nome central.

proporcionado pelo *mainstream* – este discurso é pronunciado pelos “verdadeiros *headbangers*”. Dificilmente as bandas recebem cachê para tocar, sendo comum se apresentarem em troca de bebidas e gastos com transporte, como afirmado por vários interlocutores, retribuições que têm função compensatória. Em um evento que tem pouco retorno financeiro e custos altos, a ideia é aliviar as despesas para todos, contribuindo com o que podem.

A mesma atividade é descrita por Trotta (2011), ao descrever o forró pé de serra em Recife. O autor argumenta que as casas de shows, normalmente, não trabalham com cachês. O pagamento é entendido como uma “troca” entre os músicos e o dono do estabelecimento, na qual o último cede o lugar, equipamento, técnicos, bebidas, comidas e seguranças para o artista, e a banda aproveita o espaço para a divulgação. Pode-se relacionar o fenômeno com a discussão de Marcel Mauss (2003) sobre a dádiva, percebendo que, a partir dos sistemas de troca, é possível estabelecer uma relação, a qual é baseada na obrigação moral de dar e receber. O sistema de troca envolve dimensões hierárquicas, de posições sociais, de status e a partilha de valores e símbolos.

O fato de “tocar de graça”, muitas vezes, não quer dizer que o *Metal Extremo* é “anti-indústria fonográfica”. Ele cria uma organização específica de mercado que lhe proporciona maior autonomia e controle da produção, distribuição e divulgação, como descrito anteriormente. Já o *Metal Mainstream* vive pela retribuição financeira de seus espetáculos, gravações e vendas de produtos. É esse comércio mercantilista que é refutado, sua circulação capitalista e o ideal exclusivo do lucro. Campoy tenta explicar essa relação binária:

Seja porque falta metal extremo nele, seja porque seu *heavy metal* não é apreciado, o *mainstream* é repelido e negado pelos praticantes do *underground*. Os indícios até o momento nos apontam que o *underground* do metal extremo no Brasil enquanto relações só pode ser compreendido conjuntamente com uma averiguação das diferenças que *mainstream* e *underground* comportam. (2008, p.15)

Suas representações são construídas de forma contrastiva ao *mainstream*.

Resumidamente:

O *underground* é totalmente diferente daquilo que seus praticantes chamam de *mainstream*, meios de produção e reprodução da música massivos, totalizantes, abertos e irrestritos. A música é o meio pelo

qual o *mainstream* atinge seus fins, “fama e lucro”. Neste sentido é significativo que o *underground* seja visto como possuindo um espírito enquanto que seu oposto não. Este é pura máquina, pura técnica, só aparência, exatamente como aquilo que Adorno e Horkheimer (1985) denominaram ressentidamente de indústria cultural, desarticulada de qualquer possibilidade de criatividade artística e de produção da diferença. O *mainstream* é conforto e entretenimento e o *underground* é esforço e ideal. A relação entre ambos só pode ser dissonante. (CAMPOY, 2008, p.84).

E complementa:

Tudo acontece nessa prática urbana a partir da “luta” do *underground* com o *mainstream*. Nos modos de produção musical, nas temáticas dos estilos de metal extremo, na relação com o *heavy metal* em geral, na experiência da cidade, em todas as suas dimensões, trata-se de articular a construção de um “real sub-mundo” em oposição aos “falsos fluxos centrais”. Dois valores opostos, de naturezas distintas, em constante conflito e, sobretudo, concernentes única e exclusivamente aos praticantes. (*Idem*, 2008, p.212).

Nesse sentido, foram presenciadas, em vários momentos informais, afirmações tais como: “*ta se achando o thrasheiro só porque está com uma peita*”⁷⁵ *nova do Slayer*”, “*o moleque nem tem cabelo comprido e quer discutir heavy metal comigo que estou tocando desde antes dele nascer*”, ou ainda, “*ele nem tem idade para curtir thrash, é apenas um adolescente*”, e assim por diante. Sobre essa classificação, Zepa afirma ser um extremismo presente em qualquer estilo de vida:

Eu nunca levei muito a sério, eu nunca entendi o metal ou o rock como estilo de vida... é um tipo de música... um estilo de música que eu amo... se for estilo de vida tem que ser radical... tal como a igreja e seu radicalismo, um exemplo é o “M”... ele era o verdadeiro headbanger... ia em todo show e era o que mais agitava... eu não sou assim, eu sou evangélico, bebo minha cerveja, toco, tenho família e trabalho, não sou radical... o pessoal até me pergunta às vezes, ‘como você é evangélico e toca no Morthal?’... só digo que as letras não agridem minha crença... e eu bebo e não é nada demais, não sou menos cristão por isso...

Nas palavras do interlocutor, percebe-se a possibilidade de um fanatismo pelo *Heavy Metal*, porém ele afirma que esse extremismo acontece em vários outros setores da vida e, por entender isso, não se reconhece como *true*. Apesar disso, Zepa confessa que é esse absolutismo que mantém forte os laços do grupo:

⁷⁵ Gíria encontrada no grupo para designar as camisetas que levam o rótulo ou nome de suas bandas preferidas.

Fui tocar no interior do estado uma vez, em Francisco Beltrão... cidade do interior, sabe como é... mas lá é forte o metal... satanismo... esse conservadorismo, bairrismo de cidade do interior que mantém forte o rock... o radical é obrigado a gostar do som... tem fidelidade... é isto que acontece em Cascavel, tem este bairrismo, por isso que a cena lá é mais forte do que em Foz... é como se fosse as tribos.... um cara é satânico e o outro é cristão... são extremos... pra mim rock é uma coisa só, se ramifica... desde Jimi Hendrix, Jimmy Page, etc...

Jacques (2007) também encontra esta situação em seu trabalho:

“Na visão dos músicos que acompanhei, a ambição comercial e as necessidades financeiras restringem a criação e corrompem a autenticidade da música. Assim, há no discurso nativo uma dicotomia entre música autêntica e original e música “comercial”, estandardizada e alienada, respectivamente o puro e o impuro. (...). São elaboradas no discurso dos músicos oposições entre gêneros autênticos e corrompidos pela ambição comercial das gravadoras, como aquelas entre o rock e o pop e o hardcore e o emocore.” (2007, p. 84).

Pelos fragmentos acima, percebe-se que é nesse jogo binário e dramatizado que o *underground* se mostra discursivamente romântico e se apresenta vitorioso em relação ao *mainstream*. Essa perspectiva da pureza do autêntico e da impureza do comercial marca o universo de vários setores da música popular, não sendo exclusividade dos *headbangers*.

Pensando na construção dessa dicotomia, é possível relacionar o tema com a discussão realizada por Mary Douglas (1976). No livro “Pureza e Perigo”, a autora mostra como as diferentes sociedades criam categorias binárias e opostas, como bom/ruim, divino/pecado, limpo/sujo, e assim por diante. Para ela, essa construção se dá de forma coletiva, porém baseada em uma ordem social. Tal discussão ajuda a entender as oposições criadas pelos *headbangers*, com o intuito de manter uma ordem social. Ao acompanhar os músicos, foi percebido um discurso nativo que categorizava os elementos à sua volta como autêntico e original e, por outro lado, os “outros” – os *mainstream* - como “comercial” e falso⁷⁶.

Ao criar todo este discurso, entendo que os *headbangers* reconhecem a sua música como arte, pois argumentam que ela é tocada com “prazer”. O conceito de

⁷⁶ Esta categorização não é exclusiva do *Heavy Metal*, sendo que todas as expressões musicais criam formas dicotômicas, que servem para organizar o grupo em outsider e insider.

hedonismo é importante, pois, quando sua ausência é confirmada, há a atribuição dos valores negativos – *poser/fake/falso*. A música *mainstream* está ligada ao mundo do trabalho e à comercialização, o que se apresenta como oposto do prazer e a perda do caráter artístico. Tais concepções podem ser compreendidas a partir dos conceitos sobre arte. Para Gilberto Velho, a arte é um fenômeno social e, por isso, deve ser estudada. Ele vê “a obra de arte como reveladora de uma determinada sociedade e momento histórico” (Velho, 1977, p.07). Sendo assim, reconheço o *Heavy Metal* como arte que está localizada no tempo e no espaço e, por isso, pode oferecer olhares distintos sobre a contemporaneidade.

Para discutir sobre as concepções de arte, é necessário resgatar também as percepções adornianas (1986) sobre o assunto. Para o autor, a “indústria cultural” faz com que a sociedade se torne extremamente organizada, adquire uma administração que elimina as distinções da vida social e, além disso, transforma a arte em uma mercadoria, fazendo com que ela perca sua aura artística. Pensando nessa discussão, o autor trata de dois conceitos: estandarização e pseudo-individualização. O primeiro conceito diz respeito a uma padronização do produto artístico, como, por exemplo, a música, que se reduziria a fórmulas pré-determinadas familiares ao ouvinte, o que seria a negação do estilo, resultando em pura imitação. A pseudo-individualização é resultado da padronização, fenômeno que altera detalhes na mercadoria, fazendo com que algo familiar pareça novo. “Este processo seria típico da música popular, uma vez que, na música “séria”, cada música seria única.” (JACQUES, 2007, p.85).

Sendo assim, ao padronizar o consumo, o homem não é mais sujeito de suas ações, passa a ser um indivíduo universal, substituível e manipulado. Sua imaginação é atrofiada. A consequência disso é a arte perder sua autonomia e tornar-se uma mercadoria. Para Adorno, a arte desenvolve uma linguagem própria e visa à construção de um mundo melhor. Nesse sentido, penso que o entendimento de arte, tanto para Adorno quanto para os interlocutores da presente pesquisa, é similar, pois constroem categorias de autenticidade e de alienação. Ou seja, para os *headbangers*, a música *underground* é autêntica e verdadeira, não se rendendo à estandarização, e levando consigo a criatividade; enquanto a *mainstream* se alienaria à lógica comercial, sendo controlada pelas *majors*.

Apesar de já terem pensado em viver da música em algum momento, os artistas argumentam que o amor pela música é o principal motivo de ainda terem

suas bandas. É por essa justificativa que a maioria não recebe cachê nos shows – como exposto anteriormente. Suas realizações estão ligadas menos a termos financeiros, e mais no reconhecimento de seu trabalho. Essa recusa ao dinheiro está relacionada à concepção romântica do artista do século XIX. Nesse período, a arte se apresenta como

“(...) separada das restrições do dinheiro, do comércio e como uma prática individualista”. (...) os românticos buscaram renunciar ao mundo burguês, os roqueiros renunciavam à sociedade de consumo. (SECA, *apud*, JACQUES 2007, p.89).

Para Jacques, a arte romântica está relacionada à ideia de “transcender uma época” e criar um “mundo novo”. O artista faz uso da sua subjetividade, do isolamento e da incompreensão de seus semelhantes para procurar inspiração. Os músicos independentes se apropriam desses elementos para construir o discurso de vitimização, frequentemente encontrado em vários gêneros musicais, tais como: “*sofremos muito preconceito*”, “*sou excluído pelo meu estilo musical e estético*”, “*ninguém gosta da nossa música*”, e assim por diante.

Quando há a identificação do fenômeno como arte, as formas populares de expressão cultural são recusadas – tal como o *headbanger* nega o *sertanejo* e o *samba*. Para Ferry (1994, *apud*, JACQUES, 2007), a arte e a sociedade do consumo não podem se aliar. Apesar de todo esse discurso negando o consumo desse estilo musical, a música sempre foi comercial, ou seja, ela sempre serviu aos interesses de seus patrocinadores, de acordo com suas estratégias de produção e promoção⁷⁷.

1.5 A NOÇÃO DE PESSOA NA CENA UNDERGROUND

Apesar de o grupo ser formado *a priori* pela afinidade musical, ele não se resume somente a isso. O grupo constrói relações sociais, identificações e está repleto de situações de compartilhamento e conflito de significados. É na dicotomia entre *mainstream* e *underground*, apresentada anteriormente, que o *headbanger* se baseia para a construção do “eu”. Este, portanto, está diretamente relacionado à trajetória musical de cada indivíduo. Para Walser, tornar-se músico é “um processo de aprender a compreender e manipular as diferenças intrínsecas a um estilo, que

⁷⁷ Sua produção e circulação serão tratadas no capítulo seguinte.

se manifestam de forma diferente em cada texto e performance” (1993, p.XII – tradução minha).

Em relação à introdução de um indivíduo no grupo, Irapuan Peixoto Lima Filho (2011) argumenta que a “entrada nesse estilo de vida não é acidental e é fruto de um complexo contato com os meios de comunicação, o consumo e o estabelecimento de sociabilidades específicas” (2011, p.06). Uma vez fazendo parte do grupo, o indivíduo incorpora significados, concordando com as bases de pensamento e de comportamento do estilo de vida *headbanger*.

Mauss (2003), em um texto seminal, realiza uma discussão sobre uma das categorias do espírito humano, a idéia do “eu”, de “pessoa” dentro das sociedades. Em uma visão precipitada, o “eu” é considerado uma categoria natural, porém ela é criação da consciência e tem forte fundo moral. Ao analisar textos referentes a diversas sociedades, o autor constata que, de forma geral, a individualidade se inicia pela percepção do indivíduo sobre seu corpo e espírito, criando-se noção de tempo, de espaço, de gênero e de tudo o mais que o cerca. Isso acontece das mais diferentes formas nas sociedades nas quais cada grupo cria sua concepção do “eu”. Ou seja, é possível pensar que cada contexto social terá sua forma específica de construção da pessoa. Os índios Pueblos, da América do Norte, é um exemplo citado pelo autor sobre a construção da pessoa de forma coletiva, pois lhe é atribuído prenome referente ao clã a que pertence. Cada clã possui número fixo de personagens. Nesse caso, o “eu” não é, necessariamente, um indivíduo, seu nome leva em consideração a organização de seu clã e da sociedade, além de sua vida pública e privada. A pessoa se diferencia no momento dos rituais, nos quais sua máscara lhe traz certa individualidade.

Já em outro exemplo dado, discute-se sobre as tribos do noroeste americano, nas quais esse conceito é construído de forma diferente. A “pessoa” recebe nomes particulares a partir de seus feitos, conquistas e heranças, conquistando prestígio no seu meio. Dessa maneira, o nome muda no decorrer da vida, ou seja, a noção de “eu” é transitória e temporária. Nessas sociedades “primitivas”, a categoria de pessoa é construída numa entidade social. A partir desses modelos fornecidos por Mauss, acredita-se que existam sociedades em que a noção de “pessoa” – ou “eu” – centra-se no indivíduo e, em outros casos, guia-se pela noção do todo.

Este conceito pode assumir diferentes formas nas sociedades, embasando-se na história, em religiões, costumes, estruturas, mentalidades, e assim por diante. Segundo o autor, “a “pessoa” é mais do que um elemento de organização, mais do que um nome ou direito a um personagem e a uma máscara ritual, ela é um fato fundamental do direito” (MAUSS, p. 385). Em suma, Mauss estabelece a “noção de pessoa” como uma temática cara à Antropologia e a situa na agenda de qualquer pesquisa social: como e a partir de quais processos um grupo constrói sua noção de pessoa?

No caso da presente pesquisa, assim como na maioria das tribos modernas, a pessoa se constrói no meio termo. Ou seja, o *headbanger* constrói o “eu” levando em consideração a comunidade externa, como a necessidade de entrar no mercado de trabalho e, assim, aderir a seus padrões. Porém, em outros momentos, o “eu” é centrado no grupo, o qual se vê como um agente chave para seu desenvolvimento, como no exemplo dado anteriormente sobre a construção da *cena underground independente*: “é fazer o underground ser ativo, para que ele não morra... ir nos shows... apoiar e conhecer as bandas... é curtir como se fosse o último dia de sua vida... não ligar para o que os outros pensam... enfim, é viver o underground”, diz Janaína.

Essa categoria pode ser comparada com a discussão realizada por Leila Amaral e José Augusto Silva (2012), ao estudar a noção de pessoa entre os *funkeiros*. Para eles, “ser *funkeiro*” é ter “disposição para a luta e para a reciprocidade na luta, isto é, reciprocidade violenta.” (p.237). Tanto entre os *headbangers* quanto entre os *funkeiros*, ser uma pessoa no grupo tem a ver com a disposição de participação, de fazer-se presente e atuante no meio. De forma geral, é ajudar a produzir a *cena*.

Assim como nas sociedades tribais, discutidas por Mauss, na construção do contexto social, há pessoas que gozam de mais privilégios que outras. De certa forma, a construção desta hierarquia se faz necessária para o funcionamento do todo. Entre os *headbangers*, há momentos em que a construção da pessoa leva em consideração a trajetória e as conquistas do indivíduo, fenômenos que constituem o status do indivíduo no grupo. Nesta perspectiva, analiso a estrutura do grupo, percebendo que há alguns elementos valorizados simbolicamente no processo de construção destes sujeitos, os quais são responsáveis por uma organização em hierarquias – tal como acontece nos exemplos citados por Mauss. A hierarquia se dá

a partir de elementos tais como a faixa etária, capital simbólico e cultural, além de tempo de permanência e suas funções. É nessa construção que se veem indivíduos com maiores privilégios que outros, acarretando a construção do status no grupo.

A partir deste jogo dinâmico da construção da pessoa no grupo, vê-se que uns integrantes “jogam” mais do que outros. Uns assumem este papel a todo o momento, vestindo-se de preto, deixando o cabelo comprido, ouvindo somente *Heavy Metal* e assim por diante, recebendo o título de *true*. Em contrapartida, há outros indivíduos que “jogam” menos, aderindo à estética com menor frequência, frequentando festas de outros subgêneros do *Rock’n’Roll*, enfim, mostrando-se menos extremos, podendo receber o título de *poser*.

Quanto mais tempo e envolvimento a pessoa tem com esta atividade, maior sua popularidade. Mediante a convivência e a observação, elaborei um modelo embasado na construção deste status no grupo⁷⁸, tendo como titulação máxima ser chamado de *veterano* e/ou *true*. Este é respeitado por todos do grupo. As características levadas em consideração são:

a) Tempo de permanência no grupo: parte da construção do *status* é medida de acordo com o tempo em que a pessoa se identifica como *headbanger*. Como exemplo, JR, um *headbanger* respeitado por todos do grupo. Assim como os demais, ele afirma sua trajetória ao contar histórias sobre “*como o passado era bom*”. Outros exemplos encontrados em campo são o Márcio, o Zepa e o Bobato, indivíduos que carregam grande capital simbólico, traduzido seja no tempo, seja no conhecimento da história do *Heavy Metal*.

b) Envolvimento: quanto maior o interesse e o comprometimento com o grupo, maior o status do indivíduo. Os agentes são ativos nesse processo de produção. Dessa maneira, ou ele monta banda, ou promove shows, ou organiza excursões para os shows, e assim por diante. Segundo JR, essa participação é importante para que a “*chama do metal nunca morra*”. Boa parte dos integrantes do grupo tenta participar da construção da *cena*, a exemplo de Janaína, que organiza as vans e ônibus para os shows de *Heavy Metal*, de Robinho que, além de organizar

⁷⁸ O modelo foi criado por mim, porém as características não constituem uma regra. O esquema foi elaborado para se entender como se dá a construção da pessoa no grupo. É evidente que o modelo, pode – e deve – a todo instante ser colocado em “prática” em contextos de observação etnográfica. Como afirma Malinowski (1976) – em texto clássico sobre o método antropológico – as inferências do pesquisador devem ser cotejadas sempre com a vida “real”.

as excursões, também promove festas e agencia bandas e, ainda, do Bob⁷⁹, que coordena e apresenta a web rádio Resenha do Rock.

c) Estética: é importante aderir a algumas representações estéticas, tais como roupas específicas e o cabelo comprido, por exemplo. Tais elementos são de suma importância para a construção da identidade *headbanger*, assim como para sua aceitação no grupo⁸⁰.

d) Faixa etária: como já exposto anteriormente, o fato de ter vivido a juventude na década de 80, faz com que o *headbanger* receba status, já que acompanhou os anos em que o *Heavy Metal* esteve no auge. É por esse motivo que ele se torna um narrador incontestável para o grupo, pois fez parte da construção do estilo apreciado.

e) Gênero: dificilmente uma mulher irá receber o título de *veterana*, pois, além do machismo presente no grupo, há uma presença majoritariamente masculina⁸¹.

Os elementos apresentados não são fixos. Sendo assim, o indivíduo pode possuir uma característica ou acumular várias. Quanto mais elementos ele reunir, maior seu prestígio. Isso está relacionado diretamente ao capital simbólico e social acumulado pela pessoa.

Além dessas características, as sociedades tribais discutidas por Mauss, atribuíam “nomes” aos seus indivíduos, sendo que estes eram conferidos conforme descendência, função, clã, sexo, faixa etária e assim por diante, ordenando os atores sociais. As nomenclaturas poderiam ser fixas ou mutáveis no decorrer da vida do indivíduo. Levando em consideração mais este elemento na construção do indivíduo, penso na atribuição de “apelidos” no grupo, fato frequentemente encontrado. Uma vez incluído no grupo, os *headbangers* criam codinomes para os integrantes, tornando-se fixos. Estes podem ser referentes aos mais diversos motivos, ou a uma característica, como Jesus⁸², que leva o apelido devido ao seu cabelo comprido; por um fato, como o FM, abreviação de “faz merda”, recebeu o apelido após acontecimento engraçado; por diminutivos, como o Robinho ou, ainda,

⁷⁹ Robert Rafagnin, de 43 anos, mais conhecido como Bob, trabalha na área de turismo na cidade de Foz do Iguaçu. Nos tempos livres, Bob toca em uma banda de *Rock'n'Roll*, além de organizar e apresentar o programa on-line Resenha do Rock.

⁸⁰ Este tema será tratado com maior riqueza no capítulo 3.

⁸¹ Apesar de não ser um dos temas dominantes na dissertação, analiso a questão de forma breve no capítulo 3.

⁸² Marco Vinicius, mais conhecido como Marcão ou Jesus, de 28 anos, se reconhece como um fã do gênero musical *Heavy Metal*.

pelo sobrenome, como, por exemplo, o Nilton Bobatto, chamado pelo último nome – o que também nos leva a pensar como uma característica de descendência – ou ainda a vários outros motivos. Zepa conta como funcionava a atribuição de codinomes na sua adolescência:

Os metaleiros da época adotavam codinomes, por exemplo, o Bobato era conhecido como Nilton Devastashion... ao entrar na banda, o Nilton pede qual seria meu codinome... “todos devem ter um” ele me disse... e eu respondi que não, “meu nome é José Paulo e quero ser chamado assim”... e daí ficou como Zepa... isso despertava indignação nos outros, eu deveria ter um apelido de “mau”... mas não dá porque eu não me identificava e não me identifico como radical.

Esta fala mostra a constante na atribuição de codinome, mesmo quando este não é aceito pelo indivíduo. De qualquer maneira, percebe-se que receber apelido no grupo, assim como ser alvo de jocosidade⁸³, significa ser aceito. A esta caracterização da individualidade no grupo, Mauss denomina de *persona*, referindo-se à personalidade, ao caráter e aos privilégios do mesmo. Ou seja, é ter um nome particular e seus direitos individuais, o que dá elementos para a formação da personalidade. Já a noção do “eu” se dá perante a própria consciência, sua categoria primordial. Estes são elementos de organização que seguem atribuição devido à lógica interna.

Assim como os codinomes carregam consigo símbolos importantes para o grupo, os nomes das bandas também podem ser atribuídos de acordo com suas valorizações. O nome escolhido para as bandas é importante para o grupo, pois pode dizer muito da banda. Em relação a essa discussão, Walser (1993) e Jacques (2007) discutem as categorias levadas em conta para a escolha do nome das bandas de *Heavy Metal*, as quais geralmente pretendem evocar o poder e a intensidade, podendo fazê-lo de diferentes maneiras. Nesse sentido, as bandas relacionam seus nomes com o carácter valorizado e pretendido, tais como: AC/DC e Motörhead relacionam com a energia elétrica e mecânica; Ratt e Scorpions com animais perigosos e desagradáveis; Iron Maiden com objetos perigosos; Judas Priest e Black Sabbath com o poder mítico; Anthrax, Poison, Megadeth e Slayer com o terror da própria morte, e assim por diante. Transferindo essa discussão para o contexto da pesquisa, vê-se a semelhança nos símbolos valorizados pelo grupo, tal

⁸³ O tema da jocosidade será tratado no capítulo 3.

como as bandas Morthal, Evil Dead e Espiritual que relacionam os nomes com a discussão sobrenatural; Tumulto com a sociedade anômica; Kuazar ao poder do universo⁸⁴, e demais atribuições. Esta representação do “poder” é também expresso na musicalidade do grupo, seja nos vocais guturais, nas guitarras distorcidas, no peso, nas temáticas, e assim por diante.

Pensando nessas noções nativas, a valorização pelos *veteranos* pode ser discutida mediante o conceito de “capital simbólico” de Pierre Bourdieu (2003). Para o autor, o conceito tem a ver com o poder que se manifesta em um meio social, e entendido como algo óbvio. Para ele, o fenômeno é “percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido” (p.145). A partir dessa discussão, o autor explica como se dá a construção do prestígio e da honra em um grupo. Aplicando o conceito na prática cotidiana dos *headbangers*, o capital simbólico é adquirido mediante a apropriação de símbolos valorizados. Como exemplo, a questão do *veterano* tratada anteriormente, na qual o fato do indivíduo ter maior conhecimento sobre as bandas e o som, ou de ter acompanhado o surgimento do subgênero musical, lhe é atribuído prestígio e distinção. A este indivíduo, é atribuído uma posição privilegiada no grupo. Além disso, ele carrega símbolos consigo e, tal como o militar, leva suas insígnias – o *headbanger* tem seu cabelo comprido e vestimentas pretas. Tais características são criadas e valorizadas entre os *headbangers*, sendo reconhecidas quase que de imediato no meio.

Para Mauss, a construção dessas divisões nos mais diferentes grupos é essencial para garantir a força motora da sociedade. Essa repartição segue uma “lógica de atributos ou de forças e naturezas (...)” (2003, p.379). Além do mais, o autor argumenta que a repartição ajuda a definir a posição do indivíduo em seus direitos, garantindo seu lugar no grupo.

Mas a “construção da pessoa” não passa somente pelo compartilhamento e prática de representações, conforme descrito acima. Sua construção passa, também, e muito, pela participação nas mais diferentes atividades que compõem a rede social. A formação e a manutenção da rede social *headbanger* é de suma

⁸⁴ Em entrevista ao blog El cuartel del metal, os integrantes da banda contam como se dá a escolha do nome: “*Buscábamos un nombre fuerte, pero queríamos algo distinto y con ayuda de mi viejo (metalhead de pura cepa) nos pusimos a buscar en un libro de ciencias y encontramos al QUASAR que era El cuerpo celeste más brillante y con más energía en todo El universo y solo el sonido que emitía podía destruir los plantas que estaban por cerca y también estrellas, al leer esto dijimos wow!! Y después de eso transformamos QUASAR em KUAZAR.*” (marco/2013).

importância para a existência do grupo e, portanto, a participação ativa é um importante fator para seus membros. Essa comunidade está ligada por um forte elo social e pode assumir configurações internacionais, como o próximo capítulo demonstrará.

CAPÍTULO 2

TERERÊ E HEAVY METAL: A Experiência da Transnacionalidade

Imagine os *headbangers*, como descrito no decorrer do texto – com seus longos cabelos, vestidos de preto, com tatuagens de caveira e uma postura imponente – encontrando-se em um festival de *Heavy Metal Extremo*, tomando algum destilado ou cerveja. Até aqui, a cena descrita é frequentemente encontrada nos shows de *Heavy Metal* em qualquer lugar do mundo. Agora, imagine a mesma situação, mas, ao invés da bebida alcoólica, estão consumindo o *tererê* – também conhecido como *tereré* – e comendo *chipa*. Para quem não conhece, a bebida em questão se refere à erva-mate, tomada com água gelada – enquanto o *chimarrão* é tomado com água quente. Já a *chipa* é uma comida típica paraguaia (muito comum também no nordeste argentino), à base de polvilho, cujo gosto se aproxima do pão de queijo.

Por mais estranho que pareça, ao menos em um primeiro momento, a cena descrita, dos *headbangers* comendo *chipa* e tomando *tererê*, é possível de ser presenciada na *rede social* apresentada neste capítulo. Dessa maneira, o “quintal” onde situo a pesquisa se mostrou heterogêneo, obrigando-me, portanto, a problematizar a região estudada. A pergunta que orienta este capítulo é: “Como a prática do *Heavy Metal* se configura na região da Tríplice Fronteira?”

2.1 PRODUÇÃO DA REDE HEAVY METAL

O mundo contemporâneo está sofrendo um processo de transformação estrutural, o qual dura mais de duas décadas. Manuel Castells (2005, p. 17) discute estas mudanças, defendendo que elas estão associadas “à emergência de um novo paradigma tecnológico, baseado nas tecnologias de comunicação e informação”. A tecnologia é uma das principais responsáveis pela formação de uma nova organização social baseada em redes, na qual todas as atividades estão conectadas em redes de comunicação digital. Essas tecnologias digitais “transformam a organização espaço-tempo da vida social, criando novas formas de ação e interação, novos modos de relação social e novas formas de relacionamento com os

outros e conosco” (THOMPSON, *apud*, TUBELLA, 2005, p.281). Eis o conceito apresentado por Castells sobre a sociedade em rede:

“(...) estrutura social baseada em redes operadas por tecnologias de comunicação e informação fundamentadas na microeletrônica e em redes digitais de computadores que geram, processam e distribuem informação a partir de conhecimento acumulado nos nós dessas redes. A rede é a estrutura formal. É um sistema de nós interligados. E os nós são, em linguagem formal, os pontos onde a curva se interfere a si própria. As redes são estruturas abertas que evoluem acrescentando ou removendo nós de acordo com as mudanças necessárias dos programas que conseguem atingir os objetivos de *performance* para a rede.” (p.20).

Estes elos são formados socialmente e seguem as instruções da rede. Muitos estudiosos, vinculados ao pensamento tradicional, veem a tecnologia como negativa. Segundo Castells, para eles,

“(...) as novas tecnologias destroem empregos, a Internet isola, nós sofremos de excesso de informação, a info-exclusão aumenta a exclusão social, o *Big Brother* aumenta a sua vigilância graças a tecnologias digitais mais potentes, o desenvolvimento tecnológico é controlado pelos militares, o tempo das nossas vidas é persistentemente acelerado pela tecnologia, a biotecnologia leva à clonagem humana e aos maiores desastres ambientais, os países do Terceiro Mundo não precisam de tecnologia, mas da satisfação das suas necessidades humanas, as crianças são cada vez mais ignorantes porque estão sempre a conversar e a trocar mensagens em vez de lerem livros, ninguém sabe quem é quem na Internet, a eficiência no trabalho é sustentada em tecnologia que não depende da experiência humana, o crime e a violência, e até o terrorismo, usam a Internet como um *medium* privilegiado, e nós estamos rapidamente a perder a magia do toque humano. Estamos alienados pela tecnologia.” (CASTELLS, 2005, p. 19-20)

Apesar de ser um pensamento corriqueiro, o autor não concorda com tal posição, pois, para ele, a tecnologia induz a condições melhores de vida. Assim, as mudanças tecnológicas alteram a economia mundial, tornando-a interligada. Além disso, ele acredita que ela não provoca o desemprego, ou seja, à medida que postos de trabalho são extintos, há também a criação de novas ocupações, sendo que os trabalhadores são reempregados.

Outra característica negada pelo autor são as terminologias frequentemente usadas para designar o momento vivido: “sociedade da informação” ou “sociedade do conhecimento”. Para ele, tanto o conhecimento quanto a informação, não são

centrais somente na atual sociedade, já que sempre foram historicamente conhecidas. A novidade moderna são as redes tecnológicas, as quais fornecem uma nova organização social. As redes sociais permeiam todos os setores da vida cotidiana, desde fatores econômicos, sociais e culturais, tornando as organizações mais flexíveis e adaptáveis.

Característica comum da sociedade em rede é a transformação da sociabilidade. Ao contrário do que muitos pensam, não há o desaparecimento da interação física ou, ainda, o isolamento de indivíduos que ficam em frente aos seus computadores. Castells argumenta que os utilizadores da Internet são mais sociáveis que os que não a utilizam, pois, quanto mais conectado se está, mais o indivíduo se envolve com os diversos domínios da vida social. Essa característica se estende a outras formas de comunicação sem fio, como o celular, SMS, Wi-Fi, e assim por diante. Estas ferramentas contribuem para a sociabilidade, principalmente entre os jovens, não constituindo entre estes uma sociedade de isolamento. Nessa perspectiva, argumenta que houve uma mudança na forma como acontece a sociabilidade, porém não é culpa das novas tecnologias, mas da emergência do individualismo nas redes de comunicação. O individualismo é a conduta dominante na sociedade moderna, adaptando-se perfeitamente às tecnologias de comunicação. Ao se identificar com algum fenômeno – o *Heavy Metal*, por exemplo – o indivíduo se agrupa em projetos coletivos, os quais foram chamados anteriormente de “tribos urbanas” (MAGNANI, 2007) ou “neotribalização” (MAFFESOLI, 1998).

Sobre o mesmo aspecto, Tubella (2005) argumenta que a internet alterou a percepção e expressão das identidades, colaborando na expansão de fenômenos culturais e das fronteiras geográficas, permitindo a comunicação entre os mais diversos indivíduos. Na internet, há milhões de pessoas conectadas pelos mais diferentes motivos. Para a autora, o desenvolvimento da identidade coletiva se deve primordialmente à comunicação.

Portanto, a comunicação e a construção das redes são a coluna vertebral dos novos tempos. A comunicação alcança níveis locais e globais simultaneamente, ocupando meios tais como a televisão, rádio, imprensa escrita, produções audiovisuais, indústria discográfica e, principalmente, a rede on-line. Esse sistema permite uma maior comunicação, porém cada vez menos organizada e mais segmentada, já que sua formação passa a se direcionar de acordo com os interesses dos projetos coletivos. Dessa forma, a comunicação alcança

potencialidade para englobar todo o planeta, como, por exemplo, as páginas de redes sociais on-line, como o Facebook. A cultura em rede é baseada na troca de mensagens criada pelas redes. “Na sociedade em rede, a virtualidade é a refundação da realidade através de novas formas de comunicação socializável” (CASTELLS, 2005, p.24). Assim, as redes se tornam horizontais, utilizando canais não manipulados pelas instituições da sociedade; porém, não fazem uso de toda liberdade virtual.

Em outro trabalho, Castells (1999) demonstra que a sociedade moderna está impregnada de organizações em rede, observando-se isso na organização das empresas, na forma de relação entre os sujeitos e, principalmente, através da estrutura on-line.

Pensando na coletividade formada pelos *headbangers* em prol da produção e consumo da música de que são fãs, há a formação de uma rede social, ou seja, os indivíduos interessados em fazer uso do *Heavy Metal* estabelecem vínculos e funções para que a *cena underground* aconteça. O cenário musical não consiste somente na indústria fonográfica, é um fenômeno mais amplo, incluindo modelos de produção e difusão da mesma. No caso da *cena independente* do *Heavy Metal underground*, a falta de selos e gravadoras para financiar e guiar todo o processo de produção fonográfica faz com que os aficionados pelo gênero se obriguem a criar um contexto musical, o qual se configura de forma ímpar em cada caso.

Ao discutir o conceito de arte, Howard Becker (1977) identifica a necessidade de pessoas e organizações determinadas na produção dos objetos característicos do “universo” artístico. Dessa maneira, as obras de arte são o resultado de ações coordenadas por aquelas pessoas necessárias para que o trabalho seja realizado. Estes indivíduos estabelecem relações que contribuem para o resultado desejado. Sobre essas relações o autor argumenta:

“Devemos, em primeiro lugar, estabelecer a relação completa dos tipos de pessoa cuja ação contribui para o resultado obtido. (...) esta relação poderia incluir desde as pessoas que concebem o trabalho compositores ou dramaturgos, por exemplo -, as que o executam - como músicos e atores -, as que fornecem os equipamentos e materiais indispensáveis à sua execução - fabricantes de instrumentos musicais, por exemplo -, até as que vão compor o público do trabalho realizado - frequentadores de teatro, críticos, etc.” (*Idem*, 1977, p.09-10).

Os diversos atores que compõem a rede artística são essenciais para que ela aconteça, embora, convencionalmente, apenas uma ou algumas pessoas recebam o título de “artista”. O mais correto seria atribuir a produção a todo o conjunto da criação, e não somente a poucos indivíduos.

Atribuindo o conceito de Becker para a presente pesquisa, considero a *cena underground* do *Heavy Metal* como uma “rede artística”, composta por *headbangers* com os mais variados papéis. Formam esta rede, na prática, pela apreciação e produção da música, assim como pela promoção dos shows e participação nos mesmos, constituindo um sentimento de unidade em torno dos *ethos* do grupo. Dessa maneira, os indivíduos assumem funções diferenciadas, as quais são de suma importância para que a rede seja mantida em vigor.

Resgatando a discussão realizada anteriormente por Maffesoli (1998), argumenta-se que a rede social é formada pela atração ou repulsão por determinados fenômenos. Sendo assim, o objetivo principal dessa aglomeração é a fruição, produção e consumo do *Heavy Metal*. A partir dos mesmos interesses, criam-se redes de amizade que são estabelecidas por uma estética e uma ética específica e compartilhada.

Para Koury (2010), a organização em redes se dá pela promoção de “encontros entre indivíduos que advogam o mesmo sentido de mundo, os mesmos gostos, os mesmos modos de vida e os mesmos estilos de vida.” (*Idem*, p.48). Estas redes estimulam ações que transcendem o nível local – como a cidade – podendo alcançar todo o mundo urbano contemporâneo, estabelecendo elos em nível mundial. Este fenômeno complexifica o contexto social, ampliando um ciclo de identidades, estilos, sociabilidades e ideologias.

Assim que localizado o grupo, faz-se necessário identificar as pessoas que fazem parte de sua produção, as quais constroem a rede de cooperação. Desta maneira, entendo as redes sociais “(...) como um conjunto de relações entre atores diversos”, conforme atribuição dado por Lima Filho (2011, p.12). Estas não “nascem prontas”, mas são construídas na prática, de acordo com o processo de desenvolvimento pautado nos interesses do grupo, costurando relações sociais e criando um sentimento de unidade.

É importante ressaltar, no entanto, que o estudo de uma rede social traz consigo alguns desafios, como a impossibilidade, por parte do pesquisador, de dar conta do caráter total da rede. Lima Filho argumenta que “é impossível reconstruir a

rede inteiramente, permanecendo espaços não preenchidos”. Outro desafio na análise do tema é a constante modificação na sua dinâmica. Apesar destas dificuldades, o autor argumenta que, analisar as atuais redes, é um tema válido, “porque permite perceber uma série de relações sociais de modo horizontal que desencadeiam processos complexos que não seriam percebidos de outra forma.” (*Idem*, 2011, p.13).

Malinowski (1976), em seu livro clássico, “Argonautas do Pacífico Ocidental”, descreve a rede de trocas simbólicas entre pequenas ilhas de Trobriand, movimento denominado de Kula. Tal como esta pequena tribo, há redes de troca que estão presentes em diversos grupos sociais na atualidade. Neste sentido, identifico o *underground* como uma rede responsável pela circulação de informações, pessoas e produtos. O *underground* se constitui em um grupo combinado, responsável por diversas atividades, muitas vezes distantes geograficamente uma das outras. Enquanto, no *Kula*, as tribos circulam entre as ilhas para se trocar conchas, no *underground* as cenas locais circulam por outras cidades com o intuito de “trocar” *Metal Extremo*. Perante este fenômeno, neste capítulo, dou ênfase especial à análise de rede social construída no grupo estudado.

O grupo vê a necessidade de criar uma rede social bem desenvolvida e concreta, já que a *cena underground* só é possível perante a criação deste elo. Para Weber Soares (2004, p.106), “rede social” consiste em um “conjunto de atores ou nós ligados por um tipo específico de relação”, afinidades estas que podem ser de amizade, de conhecimento, de trabalho e/ou parentesco. Para Fritjof Capra, antes de tudo, as “redes sociais” são “redes de comunicação pautadas em características como linguagem simbólica, restrições culturais e relações de poder” (*apud* LIMA FILHO, 2011, p.12). O processo de comunicação da rede gera comportamentos e regras compartilhadas, estabelecendo uma ligação forte entre os indivíduos que a compõem. No caso desta pesquisa, a rede se forma a partir do sentimento de pertença ao grupo *headbanger*, através da partilha de códigos simbólicos aos praticantes.

Diante dessa discussão sobre as redes sociais, segue a descrição da rede *underground* do *Heavy Metal* observada por mim e construída com o apoio dos interlocutores durante o trabalho de campo. Importante lembrar o leitor que a rede social que será descrita teve como centro a cidade de Foz do Iguaçu-PR.

2.1.1. Atores componentes da rede e suas conexões

Ao iniciar o mapeamento da rede social, percebeu-se que dois elementos são fundamentais para a constituição de uma rede: os atores e suas conexões. Uma rede não é composta somente pelos artistas e por frequentadores dos shows e festas. É formada também por outras estruturas necessárias para a produção e o consumo do *Heavy Metal* – apesar de que, como exposto no capítulo anterior, privilegia as bandas e seus artistas. Em um estudo sobre as redes sociais *roqueiras*, em Fortaleza, Lima Filho (2011) descreve os atores-chave que compõem a rede: os artistas; o público; os articuladores (como os promotores de evento, os empresários e as entidades associativas); as sedes dos eventos e os pontos de encontro.

Perante a análise dos dados recolhidos, além dos elementos apresentados pelo autor, entendo que a rede estudada é constituída pelos seguintes elementos: “bandas, aficionados, gravadoras, promotores de bandas, organizadores de eventos, donos de bares, proprietários de lojas especializadas, redes de comunicação e distros” (NEVES, 2013, p.5). Além das bandas, já apresentadas, segue a descrição e a identificação de cada um destes agentes componentes da rede:

a) Público: o papel dos fãs é indiscutível na composição de rede, pois sem eles não há *underground*. Todos os atores do grupo, em algum momento, compõem parte do público. Dessa maneira, há a formação de um público fiel ao *Heavy Metal*, o qual irá sempre estar no show de determinada banda. Este caso pode ser exemplificado pela banda Espiritual, pois, todas as vezes em que há algum show fora da cidade de Foz, é organizada uma excursão para levar os artistas, os fãs e amigos mais próximos. Outro tipo de público são os integrantes de outras bandas, pais, irmãos e namoradas (os) dos artistas. Além destas categorias, há o público esporádico, ou seja, aqueles que vão aos shows pela companhia de um amigo, ou por outra banda que irá tocar no local, ou pelo estabelecimento, ou, ainda, por falta de outras atrações mais interessantes para ele.

b) Material fonográfico: Parte importante da rede, os articuladores têm importante papel, atuando em estúdios de ensaio e gravação. Nestes espaços, são disponibilizados técnicos especializados e mídias específicas. Na cidade de Foz, existem dois estúdios para ensaios e gravações, que ocupam uma posição de destaque neste cenário: o Pulso Estúdio – que cobra R\$ 30,00 a hora de ensaio – e

Oca Estúdio⁸⁵. O Pulso, em especial, é contratado para realizar gravações das mais diversas naturezas, desde comerciais, do *sertanejo* ao *Rock'n'Roll*. Thiago conta que, a princípio, o estúdio surgiu por um hobby seu e pela necessidade de sua banda gravar algum material. Então ele começou a mexer nos programas especializados e a desenvolver a técnica: “*gravava discos a preços simbólicos, só o custo mesmo... só para aprender a mexer certinho... ajudava com o som nos shows e emprestava equipamentos...*”. Com o tempo, o interlocutor percebeu que poderia receber para realizar estes serviços e, após ficar desempregado, resolveu investir no negócio, abrindo um estúdio em parceria com um amigo. “*Hoje, não dou desconto por ser a galera do rock... o preço é o mesmo... preciso comer e tenho família... não posso trabalhar de graça*”, explica.

A gravação fonográfica pode ser realizada também pelos próprios artistas. Em relação a essa característica, Albornoz e Gallego (2011) argumentam que o acesso e o desenvolvimento a tecnologias colaboraram muito para que essas tarefas possam ser realizadas por qualquer leigo. Anteriormente, a gravação musical era atividade exclusiva dos profissionais da área. “Com um simples computador caseiro e alguns acessórios, as bandas podem gravar e imprimir seu trabalho, sem depender de grandes estúdios.” (CASTRO e MELO, 2011, p.204). Tudo isso se deve ao barateamento das tecnologias de distribuição e circulação, além da difusão da internet. Dessa maneira, o preço de produção é reduzido, tornando-se capaz de ser auto-subsidiado pelo artista e acessível para o consumidor. Este é um aspecto no qual a tecnologia assume uma função inclusiva, tal como apontada por Manuel Castells.

Para a gravação de qualquer material musical – como CDs, DVDs, *demos* e MP3 – sem a participação dos estúdios, as bandas podem gravar em casa, de forma autônoma, já que existem programas on-line que ajudam os artistas na edição das músicas com qualidade aproximada à profissional. Um exemplo é o disco da banda Espiritual, gravado de forma independente em estúdios caseiros. Os materiais gravados dessa maneira, normalmente, servem para a divulgação inicial da banda. Com o tempo, todos desejam realizá-la com profissionais, para dar um caráter de não-amadorismo à banda.

⁸⁵ O Oca Estúdio está passando por uma fase de mudanças e, por isso, no final da pesquisa, não estava mais ativo.

Além dessas opções, os músicos podem buscar gravadoras de cidades maiores. É o caso contado anteriormente por Márcio, da banda Tumulto, explicando que, através de contatos com outras bandas, conseguiram gravar e mixar seus últimos discos em um grande estúdio de São Paulo. E completa demonstrando o reconhecimento e a popularidade deste estúdio: “*é neste mesmo selo que a banda Ratos de Porão grava*”. Esta mesma tentativa de buscar gravadoras maiores e reconhecidas foi contada anteriormente por Zepa que, no auge de sua banda, o Morthal, buscou a gravadora Cogumelo, de Minas Gerais, porém não houve retorno positivo. Nesse caso, gravar em um estúdio de prestígio, significa um importante capital simbólico dentro do universo das bandas locais.

Os materiais fonográficos, tais como CDs, EPs, DVDs, coletâneas, *demos* e produtos virtuais – como os arquivos de áudio e vídeo publicados na internet – são essenciais para a divulgação da rede e dos artistas. Sua distribuição permite futuros contatos para shows e demais trabalhos.

Conforme discutido no capítulo anterior, a *cena independente* se caracteriza por assumir os gastos com gravações e divulgação de seus materiais. Jadotti Junior e Gonçalves (2011) argumentam que esta é uma característica atual do país e do mercado musical.

c) Promotores de bandas e organizadores de eventos: Segundo Lima Filho (2011), estes indivíduos “tomam profissionalmente a responsabilidade de administrar a carreira das bandas, sendo responsáveis pelo agendamento de shows, pagamentos, cachês, viagens, etc” (*Idem*, p.14). Os shows normalmente acontecem de forma esporádica e são promovidos por diversos atores. Estes atores são *headbangers* ativos e *veteranos*, os quais transformaram a paixão pela música em um meio de subsistência. Eles são “bem vistos” pelo grupo, recebendo status especial. São uma “espécie de empreendedor do underground”, afirma Campoy (2008, p.206). Se o evento organizado render muitos *headbangers*, se a(s) banda(s) escolhida(s) atrair(em) público, se tiver boa qualidade sonora e o ingresso estiver relativamente barato, o organizador terá prestígio no grupo, e ainda poderá ter benefícios financeiros. Caso o evento não ocorra dessa maneira, dificilmente organizará outro evento.

Dentre os responsáveis pelas festas e pelas bandas, há algumas diferenças. Há alguns indivíduos que são responsáveis por agenciar as bandas e, normalmente, se preocupam também em organizar eventos. Este é o caso de Robinho, que

empresaria as bandas Espiritual e Evil Dead, cuidando da sua agenda e, também, promovendo várias festas para as bandas tocarem, juntamente com demais grupos musicais. Ao justificar suas atividades, Robinho diz: “*eu organizo as festas para me divertir junto com meus amigos, porque lucro não dá, pelo contrário, muitas vezes, dá até prejuízo*”. Apesar de Robinho adotar o discurso sobre não receber renda sobre os eventos, o mesmo vive destas atividades, levando-nos a pensar, portanto, que não está isento de vantagem financeira.

Vários artigos encontrados no livro organizado por Herschmann (2011) mostram a independência de *cenais musicais*, eventos nos quais não circulam valores econômicos tão grandes como no *mainstream*, mas nem por isso são realizados sem nenhuma renda. Apesar da competitividade atual da música independente, é possível arrecadar renda a partir dos eventos, mesmo que de forma reduzida, se comparada com o faturamento das grandes indústrias musicais. O mesmo vale para os demais interlocutores da rede.

Outro exemplo é o Junior⁸⁶, que se apresenta como produtor cultural e musical. A partir de sua empresa, denominada Atrativa, empresaria várias bandas dos mais diferentes subgêneros do *Rock’n’Roll*. Ele tem como atribuições, organizar shows, controlar o agendamento das bandas, intermediar a negociação entre a banda e o estabelecimento, divulgar os materiais gravados dos artistas. Além disso, é contratado também para assistência técnica de som.

Os eventos⁸⁷ são importantes para a manutenção do grupo em questão. Existem eventos de “grande porte” e de “pequeno porte”. O autor Lima Filho (2011) caracteriza os eventos de pequeno porte como pontuais e de tamanho reduzido, em se tratando da quantidade de público e infraestrutura. São as festas que acontecem frequentemente na região, mantendo programação fixa nos estabelecimentos, como nos bares e casas noturnas.

Sobre estes eventos corriqueiros, posso dizer que a festa mais importante da cidade de Foz do Iguaçu denomina-se Hell Fest. Segundo dois dos três organizadores, Bruno⁸⁸ e Luciano⁸⁹, o intuito do festival é entrar novamente para o calendário oficial da cidade e, portanto, estrategicamente, ela é promovida

⁸⁶ Junior Oliveira, de 30 anos.

⁸⁷ Os eventos, tais como shows e festivais, serão tratados com maior riqueza no capítulo a seguir.

⁸⁸ Bruno Ribas, de 32 anos, trabalha na área comercial.

⁸⁹ Luciano Lemos Luz, de 30 anos, é um profissional da área de publicidade.

mensalmente. Os organizadores contam que a festa teve início no ano de 2000, “*na época era considerado tradição do Rock’n’Roll na cidade*”. Devido a problemas de alvará e à entrada de menores, houve um processo jurídico, ocasionando o fim das suas atividades, no ano de 2008. A festa retorna no ano de 2013, “*de forma mais madura, pois agora planejamos o lado financeiro e a divulgação*”, diz Luciano. Fazem isso para evitar os prejuízos financeiros que houve no passado. Ao retornar com a festa, pretendem dar “*prioridade aos grupos da região, principalmente da cidade*”, além de “*reconstruir uma cena rock na cidade*”, dizem seus promotores.

É importante constatar que a Hell Fest não é um evento exclusivamente do *Heavy Metal*, mas nem por isso deixa de ser produzido de forma independente. Nele tocam bandas das mais diferentes vertentes do *Rock’n’Roll*, como bandas de *Punk-Rock*, de *Pop-Rock*, de *covers*, *Rock Alternativo* e *Heavy Metal* em seus diversos subgêneros. A ideia do evento é proporcionar espaço para a promoção das novas bandas e das veteranas.

Há também os eventos de “grande porte”, os quais reúnem maior quantidade de público e que necessitam de maior infraestrutura também, argumenta Lima Filho (2011). Normalmente visam bandas com maior popularidade como atrativo de público. Geralmente se configuram em festivais, ou seja, tocam várias bandas.

O maior evento *underground* de *Heavy Metal* do Brasil é o Zumbi Ritual. Organizado por Juliano⁹⁰, o evento acontece anualmente em uma fazenda do CTG em Rio Negrinho/SC. O interlocutor conta que a festa teve início no ano de 2003:

“... queria fazer algo para comemorar meu aniversário... sou fã da banda Death e descobri que meu aniversário caía no mesmo dia que Chuck Schuldiner faleceu [integrante da banda]... resolvi comemorar a data realizando um tributo a meu ídolo... tive a ideia de fazer uma festa com bandas de metal extremo... foi aí que tudo começou... o nome do festival, por exemplo, eu tirei de uma música do Death, a “Zombie Ritual”... por questões jurídicas e de direitos autorais, resolvi colocar um “o” a mais, ficando como “Zoombie Ritual – Tributo a Chuck Schuldiner”... além disso, a ideia da festa era fortalecer a cena metal da região e fazer algo que desse oportunidade para as bandas locais, já que a minha banda da época não alcançou fama...”

O festival realizado por Juliano recebeu notoriedade no país e, aos poucos, o seu público foi aumentando. Na edição de 2013, o evento recebeu cerca de 5.000

⁹⁰ Juliano Ramalho, de 27 anos, além de organizar o evento, é um dos proprietários de uma academia de malhação.

participantes, informa o interlocutor. O sucesso foi grande e pretende estender ainda mais o evento:

“... consegui o renascimento de uma cena... em 2013 deu 2 mil pessoas por exemplo... a maior realização foi trazer o Kreator, que fiz em 2013... ainda quero trazer o Iron Maiden, vou trazer... estou buscando coisas maiores... logo vocês não vão precisar sair do Brasil pra curtir as bandas maiores... tenho orgulho em dizer que hoje eu realizo o maior festival underground do Brasil.”

Segue flyer do evento:



Figura 7) Festival Zombie Ritual.

Outros festivais são organizados de forma independente, promovidos pelos fãs, como, por exemplo, o Metal Massacre⁹¹, em Pato Branco.

⁹¹ No próximo capítulo segue descrição densa deste evento.



Figura 8) Festival Metal Massacre V. Fonte: Metal Massacre.

Os próprios integrantes das bandas também são responsáveis pela organização e agendamento de shows – obviamente vão tocar no evento. É o caso do Márcio, o qual organizou diversos eventos. O informante conta que o maior evento que organizou foi o do aniversário de 20 anos de sua banda, o qual contou com a presença da banda Ratos de Porão, conhecida nacionalmente.



Figura 9) Cartaz de divulgação da festa realizada para comemorar aniversário da banda Tumulto. Fonte Márcio.

Outro exemplo é Jose, que organiza, anualmente, o evento *Kuriju Fest*, no Paraguai. *Kuriju*, na cultura mitológica guarani, refere-se a uma serpente muito grande e perigosa. Comparando com o sentido imponente do animal, acredito que a festa receba o nome devido à valorização do “poder” pelos *headbangers*.



Figura 10) Flyer da festa *Kuriju*. Fonte: Jose.

Outros agentes responsáveis são os próprios donos de bares, lojas especializadas, distros ou, ainda, pelos *veteranos*. De forma geral, os produtores dos eventos preferem chamar bandas locais ou regionais, por uma questão de lógica geográfica e econômica, já que normalmente estas bandas se apresentam em troca de bebida e alguns custos. Chamar bandas de outros estados, como de São Paulo, por exemplo, não é muito comum, já que implica gastos maiores, como com estadias, viagem, aluguel de lugares maiores, etc. Porém, quando isso acontece, os grupos de outros Estados que são chamados com mais frequência são a Antidemon (São Paulo-SP), Arms Against (São Miguel do Oeste-SC), Suntribo (Francisco Beltrão), Necropsya (Curitiba-PR), Hell Before (Cascavel-PR) e Savage Atrophy (Asunção-PY).



Figura 11) Banda Antidemon. Fonte: Metal Massacre.

Para Janaína, as políticas públicas que incentivam eventos culturais não estão interessadas em promover shows de *Heavy Metal*, portanto depende dos integrantes do grupo “se movimentar” para que os eventos aconteçam. O mesmo argumento é exposto por Zepa, que diz que não há apoio da prefeitura ou de qualquer outro órgão público: *“até existe uns financiamentos e incentivos, mas estamos longe disso, está longe da nossa realidade... das antigas tinha verbas para tape e viagens... ajudavam mais nas épocas de eleições, mais só uma vez também, depois nunca mais...”*.

Contraditoriamente aos argumentos apresentados, os organizadores de festas dificilmente encontram dificuldades na realização do show em relação ao município. Luciano e Bruno argumentam que é necessário estar de acordo com as leis, ter sempre segurança e amparo, e lugares legalmente disponíveis para realizar as festas. Tanto é verdade, que o evento Hell Fest faz parte do calendário oficial da cidade. Nesse sentido, a iniciativa deve partir dos maiores interessados: os fãs, e não do Estado e/ou município.

Os demais eventos e festivais acontecem durante o ano todo, porém de forma esporádica e, principalmente, nas cidades de Assunción e Ciudad del Este, no Paraguai, e em Foz do Iguaçu, Cascavel e Francisco Beltrão, no Brasil.

d) Infraestrutura: Os locais para sediar as festas são de fundamental importância para a rede e para a sociabilidade acontecer, são espaços privilegiados para as trocas simbólicas embasadas nos valores do grupo. Os eventos acontecem normalmente em bares, casas noturnas e demais pontos de encontro; dificilmente há

um lugar fixo. Os festivais de maior porte normalmente acontecem em chácaras, associações ou clubes. Segue descrição dos principais estabelecimentos.

O pub denominado Zeppelin Old Bar, na cidade de Foz do Iguaçu, aceita todos os subgêneros musicais do *Rock'n'Roll*. Porém, Márcio reconhece que existem bandas do *underground* que não se encaixam ao estilo do bar, pois o Zeppelin tem seu público mais popularizado, já que seu intuito é arrecadar lucros. Obviamente, os outros estabelecimentos que serão apresentados também visam ao lucro ao promoverem as festas, porém esse estabelecimento tem um público mais elitizado e é o único da cidade de Foz do Iguaçu que mantém uma agenda fixa de eventos relacionados ao *Rock'n'Roll*. De qualquer maneira, boa parte do público que frequenta shows *undergrounds* frequenta também o Zeppelin.

Outro estabelecimento, também na cidade de Foz, denomina-se Kamafra, que se mostra mais *underground* que o anterior. Esteve promovendo mais festas do estilo durante o ano de 2013. Boa parte das festas que acontecem no Kamafra é organizada pelo Robinho. Os shows promovidos neste local, geralmente, são de *Heavy Metal*, tem o público reduzido e valor de entrada nulo ou mais em conta que o ambiente anterior.

A Adega Nós-Travamus localiza-se na cidade de Cascavel. Diferentemente dos anteriores, caracteriza-se mais como um bar, mas possui também um espaço para apresentação de shows, “é um bar *underground*”, explica Osni⁹², dono do local. O estabelecimento serve também como ponto de encontro de um motoclub. Assim, boa parte do seu público são motociclistas e outra parte é composta pelos aficionados dos diversos subgêneros do *Rock'n'Roll*, predominando os fãs do *Heavy Metal*, os *headbangers*.

É possível comparar este estabelecimento com o Heavy Duty, do Rio de Janeiro, estudado por Lopes (2007). Em sua pesquisa de doutorado, o autor optou por escolher os *headbangers* como objeto de estudo. Em artigo paralelo, ao descrever um dos lugares frequentados pelo grupo, pôde observar semelhanças com a Adega de Cascavel. Lopes conta:

São raras as brigas, pois a presença de integrantes do motoclub inibe qualquer iniciativa desse gênero, e porque os frequentadores em sua maioria vão para ouvir heavy metal, beber, conversar com apreciadores do mesmo gênero musical (...). (*Idem*, p.172).

⁹² Osni tem 57 anos e é muito conhecido na região devido ao motoclub ao qual pertence.

Outro local apontado pelos interlocutores é o bar Absoluto Rock de Assunción/PY. Segundo Janaína, o bar é “*realmente underground*”, porém a distância faz com que a presença de brasileiros se torne esporádica no estabelecimento.

Mais uma importante peça para a infraestrutura são as lojas, as quais se tornam, muitas vezes, pontos de encontro, já que o público faz uso delas quase que cotidianamente. Pode-se dizer que não existem lojas *undergrounds*, mas lojas especializadas em artigos *Heavy Metal*. Estas lojas são responsáveis pela venda de uma estética, de CDs e DVDs, além de ajudarem na promoção de eventos. Foi identificada, até o momento, a loja Go Rock, do Márcio, que está sempre envolvida na organização dos shows. O estabelecimento se dedica a todas as vertentes do *Rock’n’Roll*.

e) Distro ou distribuidor: O papel do distro é importante para a distribuição e circulação de materiais – físicos e on-line. Tal serviço pode acontecer de forma autônoma, por um indivíduo procurando os vinis, CDs e DVDs de bandas mais conhecidas, e revendendo aos amigos; ou, ainda, pode ser feita pelas lojas especializadas descritas acima. Os representantes de distros normalmente são aqueles *headbangers* engajados há muito tempo no grupo, os quais têm contato com aficionados do país inteiro e até internacionalmente. As bandas da *cena* procuram os distros para fazer a distribuição de seus materiais, já que estes são responsáveis por vários links do *underground*. Seu produto é mais do que os CDs, DVDs e demos, são os contatos. Um exemplo de alguém que desempenha essa função é o Henrique⁹³, de Toledo, o qual tem o Contra-Cultura Recs Distro. Geralmente, as próprias bandas se preocupam em fazer a distribuição dos materiais gravados.

f) Divulgação: Para a promoção e divulgação das bandas e suas músicas, além da internet – já discutida – as rádios locais exercem importante papel. Há, em especial, a web rádio chamada Resenha do Rock, comandada por Bob. Segundo ele, a rádio foi criada para tocar *Rock’n’Roll* 24 horas por dia. Além disso, o interlocutor comenta sobre a importância dela para o *underground* da cidade, colaborando para que ele se fortaleça.

⁹³ O aficionado se identifica como *headbanger* e tem 26 anos.

Outra forma de divulgação via rádio é feita por Alex Centurion⁹⁴. Este indivíduo possui um programa chamado Dr. Rock, na rádio 103,5 FM, em Ciudad del Este, no Paraguai – programa transmitido em espanhol. O programa vai ao ar todos os sábados, às 15 horas, e já está completando 4 anos de transmissão. O interlocutor conta que o *“projeto tem como proposta tocar rock em geral e Heavy Metal, tenho o intuito de fazer com que mais pessoas conheçam este tipo de música”*. Além disso, diz apresentar curiosidades e notícias sobre este universo.

A rádio online Resenha do Rock e o programa Dr. Rock estabeleceram parceria na promoção dos eventos. Alex conta: *“tenho vínculo com o Bob da Resenha do Rock e com o Márcio do Tumulto e da Go Rock... a gente divulga o evento deles e eles divulgam os nossos.... também damos cortesia de shows uns para os outros...”*. Neste fragmento, Alex demonstra a existência de um elo social entre o Brasil e o Paraguai em prol do *Heavy Metal*, que se estende além do processo de divulgação, com a troca de público e de bandas.

Além dessa rede social regional, os aficionados mais intensos almejam participar de mega eventos, como é o caso do Wacken Open Air, na Alemanha. Este evento acontece anualmente, no norte da Alemanha, e proporciona contato entre mais de 60 mil *headbangers* de todo o mundo. O festival é considerado o mais importante dos eventos para os *headbangers*. Antonio⁹⁵ relata sua experiência:

“Recentemente consegui ir para um festival na Europa juntamente com um amigo. Esse Festival chamado “Wacken open air” acontece no verão europeu na Alemanha em uma pequena cidade chamada Wacken. Sempre tive muita vontade de conhecer o festival, por ser um dos mais conhecidos do mundo onde tocam grandes bandas, além de reunir pessoas de todos os lugares do planeta. O festival desse ano reuniu em média 70 mil pessoas, que acampam durante cinco dias na área do Festival. Fiquei impressionado com a estrutura e a grandiosidade do Festival. Consegui ver muitas bandas importantes para o Metal e conversar com pessoas de outros países, que sempre nos trataram bem. No público encontrava desde crianças a idosos. Participar desse festival sempre foi um desejo, porque sempre li a respeito dele em revistas especializadas, também pela grandiosidade, a quantidade de bandas reunidas, pessoas de vários lugares e por não encontrar no Brasil um evento que nem esse.”

⁹⁴ Alex é paraguaio, tem 31 anos, mora em Ciudad del Este e trabalha em uma loja que vende acessórios de carro.

⁹⁵ Antonio Carlos Momesso, interlocutor da cidade de Toledo-PR.

Muitos aficionados guardam dinheiro por anos para ir nesse evento pelo menos uma vez na vida. “*É como se fosse um sonho realizado*”, argumenta Janaína. Bandas famosas, como Iron Maiden, Black Sabbath e Cannibal Corpse se apresentam.

Recentemente, a América Latina abriu as portas para atrações internacionais, como as do *Heavy Metal*. Assim, bandas conhecidas começaram a se apresentar tanto no Brasil, quanto na Argentina ou no Paraguai. Isso se deve ao crescimento econômico destas nações, acarretando na possibilidade de poder gastar com o lazer. Para Néstor Canclini (1995), esse fato está relacionado com o efeito de circulação de bens simbólicos causado pela globalização, a qual se apresenta como principal característica da sociedade contemporânea.

O Paraguai, em especial, torna-se palco privilegiado para diversas dessas atrações, já que os custos são reduzidos tanto para o público quanto para os promotores dos eventos. Este barateamento se deve às baixas taxas de impostos cobrados no país e ao investimento de grandes empresas. Alex Centurion conta que o show do Iron Maiden, ocorrido em 2013, foi patrocinado pela Tigo – a principal operadora de telefonia do país – pela Black Berry e pela Samsung⁹⁶.

Os dados apresentados até aqui procuraram mostrar quem são os atores e como constroem a rede social em questão, organizada, antes de tudo, para o consumo e fruição do *Heavy Metal*. Embora muito da narrativa aponte para indivíduos, é preciso lembrar que o *headbanger* é parte integrante de um grupo. Sendo assim, há uma dinâmica entre o coletivo e o individual, ou seja, ora representa a coletividade, como mais um integrante da rede – o que é de suma importância para o funcionamento da *cena underground* – ora se apresenta como responsável por uma função específica – seja ela a promoção de show, sendo artista, organizando vans, e assim por diante. As categorizações têm a função de “(...) definir a posição do indivíduo em seus direitos, seu lugar tanto na tribo como nos ritos.” (MAFFESOLI, 2008:381).

⁹⁶ A Samsung e Black Berry são empresas multinacionais que atuam em diversas áreas da tecnologia da informação.

2.2 FRONTEIRAS E PERMEABILIDADES: TRANSNACIONALIZAÇÃO DO HEADBANGER

A partir da apresentação da rede *headbanger*, é possível perceber que existe um fluxo de troca de informações e bens de consumo. Entender esse fluxo faz parte da compreensão da própria rede na qual se configura. Assim como Castells (2009), ao conceituar as redes sociais contemporâneas, Ulf Hannerz (1997) enfatiza a globalização como principal fator dos fluxos atuais. As sociedades se caracterizam por diversos fluxos, podendo ser de capital, de mercadorias, informações e imagens. Para o autor, o fluxo faz “referência a coisas que não permanecem no seu lugar, a mobilidades e expansões variadas, à globalização em muitas dimensões” (p.10), portanto, oposto ao pensamento estático. O termo se refere ao “deslocamento de uma coisa no tempo, de um lugar para outro, uma redistribuição territorial” (p.11).

O fluxo não possui direção – a discussão “evoluído e primitivo” já foi ultrapassada na antropologia – apesar de que a tendência nos estudos ainda é privilegiar a manipulação ativa desses fluxos. Além disso, como afirma Arjun Appadurai, “a nova organização global da cultura não pode ser entendida nos termos dos modelos centro-periferia” (*apud* HANNERZ, 1997, p.13). Assim, o fluxo é encaminhado conforme sua demanda e é consumido como um produto cultural. Para Hannerz, o fenômeno proporciona infinitos deslocamentos no tempo e no espaço, possibilitando inovações.

Nesse sentido, pode-se pensar que o *Heavy Metal* é um produto que não possui um território fixo – apesar de que foram identificados anteriormente seus países de origem. Ou seja, esta música, e todo significado que ela traz consigo, não é identificada como pertencente a um espaço ou tempo específico, mas caminha conforme a demanda dos fluxos de globalização. Mediante seus deslocamentos, é possível combiná-lo com outros símbolos, proporcionando novas formas de ser apreciado.

Perante essa exposição, pode-se pensar que o produto encaminhado pelo fluxo pode chegar aos lugares mais remotos do planeta. Nesse sentido, Sam Dunn (2008) realiza um documentário, o “Global Metal”, discutindo a dimensão mundial que o *Heavy Metal* tomou, chegando a lugares tais como Japão, Índia, China, Indonésia, Israel, Irã e Emirados Árabes. Outro exemplo interessante do fluxo do *Heavy Metal* é apresentado por Katie Breen (2013), ao apresentar uma matéria sobre o estilo em Botsuana, um país africano. A reportagem diz respeito a como

estes *metaleiros* fazem uso do gênero musical. Um elemento importante que foi observado foi a apropriação da música e seus significados, a partir de uma ótica cultural local:

“Jaquetas de couro, braceletes de metal, chifres de boi, chapéus de caubóis. Assim são os *metaleiros* de Botsuana, homens e mulheres que têm um estilo próprio e fazem um tipo de música único: um mix de referências vindas do country americano, do heavy metal ocidental e das tradições africanas.” (*Idem*, p.121).

Nesse sentido, é possível perceber que o *Heavy Metal* é uma linguagem mundial, porém pode receber “leituras” diferenciadas, conforme o local e as culturas onde se encontra. Para a autora, a consequência desse fenômeno é um *Heavy Metal* com uma atmosfera “tribal e selvagem” em um país africano.

Outro exemplo que torna explícito essa apropriação, é o casamento entre o estilo musical do *Heavy Metal* com características culturais nacionais, como o caso da banda paraguaia Kuazar. O grupo se preocupa em resgatar elementos da cultura guarani e os acontecimentos históricos do seu país de origem.

Nesse sentido, é interessante lembrar-se de Fredrik Barth e sua teoria sobre etnicidade. Ele afirma que existe uma influência do meio na composição da identidade. Ou seja, o *Heavy Metal* na Tríplice Fronteira se desenvolve de maneira singular, sofrendo influência do *Metal Extremo* mundial, porém não deixando de se apropriar de características locais⁹⁷.

Portanto, o fluxo se apresenta como conceito oposto de limite, já que significa continuidade e, através da criatividade, é capaz de criar as mais diferentes configurações culturais. É a partir deste jogo dinâmico do fluxo, da dimensão que a música alcança e da apropriação que os indivíduos podem fazer dela, em diferentes contextos, que apresento a delimitação da presente pesquisa. Assim, em um primeiro momento, o recorte do trabalho se apresenta como oposto ao conceito de fluxo. Preocupo-me em estudar a rede *headbanger underground* na Tríplice Fronteira, entre o Brasil-Paraguai-Argentina, um limite territorial e jurídico. O conceito de “limite” está relacionado com obstáculos, descontinuidades e demarcações rígidas. Apesar da palavra “fronteira” delimitar o limite de um território, ao adentrar-se no universo de pesquisa, vê-se que há a existência de um fluxo de trocas

⁹⁷ O tema será tratado com maior riqueza ainda neste capítulo.

simbólicas que vai além dos perímetros nacionais. Em outras palavras, a fronteira política entre os países se dissolve, em se tratando da rede *underground* do *Heavy Metal*, surgindo uma identificação com o estilo musical, que vai além dos limites nacionais. Em contrapartida, ao se levar em consideração que o grupo é criado transnacionalmente pela apreciação do mesmo gosto musical, a fronteira mais explícita pode “morar ao lado”, ou seja, sua alteridade poderá ser encontrada em outros gêneros musicais, tais como o *sertanejo* e o *pagode*. Prova desse argumento, é a rede social apresentada anteriormente, na qual expus o fluxo entre o Brasil e o Paraguai em prol do *Heavy Metal*.

O restante do capítulo se desenvolve na tentativa de responder como se dá a construção de uma permeabilidade específica – a rede *Heavy Metal underground* – em um espaço de fronteira.

2.2.1 A constituição da tríplice fronteira

A região escolhida para estudo, a Tríplice Fronteira, é constituída pela cidade de Foz do Iguaçu, no Brasil; Puerto Iguazú, na Argentina; e Ciudad del Este, no Paraguai. As regiões de fronteira são, por natureza, heterogêneas. Segundo dados do SENSO de 2010 (IBGE, 2013), a cidade de Foz do Iguaçu possui mais de 256 mil habitantes. Estima-se que a região da Tríplice Fronteira possua mais de 700 mil moradores (O Globo, 2011). Abaixo, segue uma imagem que ilustra bem a divisa entre os países:

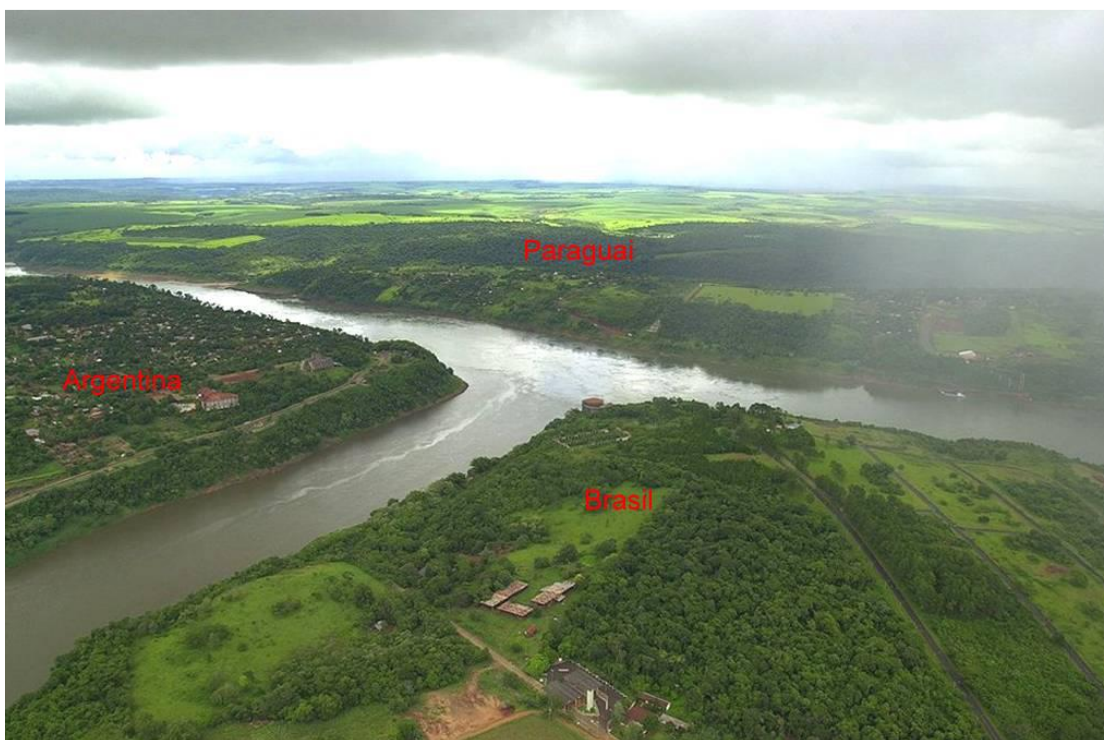


Figura 12) Marco das Três Fronteiras. Fonte: <http://wikimapia.org>.

A região escolhida é caracteristicamente rota de intensos fluxos, desde econômicos, culturais, ilegais – tais como drogas, cigarros e armas – turísticos e de migrações. A representação dessa intensa diversidade é divulgada pelo Ministério da Integração Nacional (*apud*, 100 FRONTEIRAS, 2014), que catalogou 81 etnias diferentes na cidade de Foz do Iguaçu. Esse ambiente urbano possui uma multiplicidade de grupos migrantes, os quais se fixam temporariamente ou permanentemente, principalmente na cidade de Foz. Esses fatores contribuem para que a região desenvolva uma fisionomia própria, diz Geni Rosa Duarte e Emilio Gonzales (2008). Nesse sentido, há a presença de vários subculturas, como descendentes de chineses⁹⁸, muçulmanos⁹⁹, indígenas, espanhóis, italianos e alemães¹⁰⁰, além de várias outras etnias que estão frequentemente presentes devido ao turismo e ao setor da economia.

⁹⁸ Como resultado da grande quantidade de orientais em Foz do Iguaçu, foi construído, em 1996, o Templo Budista. A construção possui uma bela arquitetura e é um dos muitos pontos turísticos da cidade.

⁹⁹ Devido ao grande contingente islâmico na cidade, foi construída, em 1981, a Mesquita Omar Ibn Al-Khatib. Considerada a maior da América Latina, é mais um importante ponto turístico.

¹⁰⁰ Os descendentes de italianos e alemães foram os principais responsáveis pela ocupação dos estados do Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Por isso, é grande a quantidade destes povos na região. Para maior conhecimento da migração e imigração no sul do Brasil, ler Schallenberger (2009).

Para entender as relações entre os três países e seus fluxos de trocas culturais e comerciais, é necessário compreender as concepções que estes indivíduos têm sobre eles e sobre seus vizinhos. Estas concepções do que é o “meu país” e o “outro país” estão ligadas às representações de nacionalidade, vinculadas às concepções de imagem nacional.

2.2.2 “Somos Hermanitos”¹⁰¹: a construção do “eu” na relação do Brasil e do Paraguai

Os moradores de Foz do Iguaçu se apresentam a partir do imaginário da diversidade, pois entendem que a cidade é aberta a influências externas e receptiva aos mais variados grupos e etnias. Esta heterogeneidade é expressa no fragmento de música de uma banda local: “Nossa miscigenação que nos faz fortes / damos força à nação”¹⁰². Zepa também concorda com esta visão, ao afirmar que ser brasileiro na Tríplice Fronteira é “*ser privilegiado, é um lugar atípico... pena que os iguaçuenses não valorizam... não valorizam a miscigenação... várias gírias, comidas e costumes... é cosmopolita*”. De forma geral, a convivência com estes povos se dá de maneira pacífica – apesar de se encontrarem, no mesmo território, povos que são “inimigos” no cenário mundial, tal como árabes e judeus. Para além da cidade, a diversidade étnica e cultural é considerada uma característica do brasileiro. Este discurso está relacionado ao mito de origem, “que, segundo DaMatta, o brasileiro é uma mistura de três raças: o branco, o índio e o negro” (*apud*, BÉLIVEAU e MONTENEGRO, 2006). Esta mistura étnica é considerada orgulho nacional. Além dessas características, a cidade é vista como violenta, pois tem um dos níveis mais altos de violência do país. Porém, este problema também está atrelado ao país de forma geral.

Os paraguaios de Ciudad del Este também se entendem compostos por múltiplos grupos étnicos, principalmente espanhóis e indígenas. Um dos fatores se deve ao comércio na cidade, que atrai diversos grupos étnicos, tais como árabes, chineses e brasileiros. A capital do país, Assunção, foi colonizada por europeus, fato que colabora também para a mestiçagem do país. Isso faz com seja possível

¹⁰¹ Fala de Jose da banda paraguaia Kuazar.

¹⁰² Música chamada “ninguém se move” da banda de *Hardcore* da cidade de Foz do Iguaçu. Socialmente Incorreto. O grupo têm como característica compor letras que critiquem o governo e os problemas locais.

presenciar diversas línguas e culturas diferentes no mesmo local. Ao perguntar para Alex Centurion o que é ser paraguaio, ele me responde:

(...) sei lá, é uma pergunta muito difícil pra mim... acho que é ser patriota... é ser fanático por futebol mais do que vocês [brasileiros]... a cultura é diferente... resumindo, é tererê, mandioca e chipa (risos)...

De fato, o paraguaio se mostra muito patriota e chama atenção a presença da palavra “pátria” em vários discursos. Os moradores de Ciudad del Este, assim como o restante do país, possuem uma identidade nacional muito forte, valorizando sua história e a natureza. Para eles, a terra é rica, mas foi empobrecida pelos estrangeiros. O mito fundador da identidade nacional leva em consideração antes e depois da Guerra da Tríplice Aliança, entre o Brasil, Grã-Bretanha e Argentina contra o Paraguai. Segue explicação:

“Anterior a guerra há uma narrativa histórica de que vivia a “idade de ouro”, era uma das nações mais avançadas do continente. Após a guerra, a população masculina foi dizimada e o país se vê na pobreza e no subdesenvolvimento, característica identitária atribuída atualmente no país. (...). Alguns habitantes destacam as características da sua cidade oposta a este imaginário, e que o país adota esta história como desculpa da decadência do país após um período de riqueza.”. (BÉLIVEAU e MONTENEGRO, 2006).

O relato de Jose é semelhante ao das autoras. Para ele, esse amor à pátria está relacionado à história de guerras que o país passou e à própria identidade indígena:

“[Antes da guerra] tínhamos boa parte do sul do Brasil, aqui Foz, por exemplo, era terra paraguaia, as 7 quedas, que por sinal foi destruída pelos militares brasileiros... engraçado tudo isso porque na guerra contra o Paraguai vocês se juntaram contra a gente, a única vez que Brasil e Argentina se juntaram foi pra destruir o Paraguai... nessa época o Brasil não podia competir com o Paraguai, a gente era muito forte, tinha a primeira ferrovia da América Latina, não tínhamos escravos como no Brasil, fomos os primeiros a mandar estudantes para o exterior... o Brasil só podia nos enfrentar com apoio de outro país, sozinho não conseguia... estamos entre duas potências que pressionam o Paraguai... (...) tínhamos identidade grande... já o Brasil mandava os escravos pra lutar com a gente, nem os próprios brasileiros lutavam pelo seu país... a guerra termina por volta de 1870, e no Palácio do Governo é colocado a bandeira do Brasil e da Argentina lá, ou seja, o país não estava sendo comandado pelo nosso povo... e ainda pra piorar, o perdedor tinha

que pagar os custos da guerra (...) no pós-guerra o Paraguai fica com 100 mil habitantes somente... quase todos os homens morreram, mulheres e crianças lutaram também... depois foi permitido a poligamia para poder repopular o país... a identidade paraguaia é muito forte, os indígenas vão pra guerra ou pra morrer ou pra vencer... tínhamos identidade grande...”

Neste fragmento, fica nítida a posição que os paraguaios têm em relação à guerra, vista como o maior empecilho para o desenvolvimento do Paraguai. É por esse motivo que, após a guerra, o país se encontrou acabado e até hoje sofre as consequências.

Em relação à identidade paraguaia, o interlocutor conta ainda que os europeus acreditavam que faltava um osso no pescoço dos guarani, pois andavam sempre de cabeça baixa¹⁰³. Jose explica que andavam de cabeça baixa, porque são “nobres”, e tem a ver com os valores guarani. Além dessas características, o interlocutor valoriza a língua guarani:

“A nossa língua guarani é muito complexa, falamos fluentemente ela e todos os dias... além disso, somos obrigados a falar várias línguas, o português e o inglês, por exemplo, porque quem vende tem que saber se comunicar...”

De forma geral, os paraguaios reconhecem que o subdesenvolvimento do país não se deve somente à guerra e nem à presença das comunidades estrangeiras. Apesar desses dados, possuem forte identidade nacional. A partir desta valorização, a banda Kuazar sempre tenta mostrar sua cultura, seja levando tererê aos shows, seja reproduzindo algumas imagens ou, ainda, tratando em suas temáticas de sua história. A imagem a seguir foi feita por um cartunista do Paraguai, que desenhou a banda com alguns dos elementos culturais valorizados, como o tererê nas mãos do baterista, ao invés das baquetas. O fato de desenhá-los sem calçados é uma referência à cultura guarani – a banda é chamada no país como “Metal Pynandi”, que, traduzindo para o português, significa “Metal dos pés descalços”.

¹⁰³ Sobre este fato, Jose me indica um livro: “Em busqueda del hueso perdido”.



Figura 13) Metal Pynandi da banda Kuazar. Fonte: Jose.

A parte comercial se destaca em Ciudad Del Este – “pelo menos até metade dos anos 90, foi uma das principais cidades comerciais da América Latina”, diz Rabossi (2004a). Em relação ao comércio, os paraguaios demonstram um sentimento de invasão, acusam os brasileiros, árabes e chineses de tomaram seu país. As consequências não são positivas, já que os paraguaios continuam ocupando cargos marginalizados/subempregos, sendo explorados pelos grandes comerciantes. A cidade se organiza conforme as atividades e seus horários. Durante o dia, o local é ocupado pelo comércio e, à noite, torna-se quase deserta. Os paraguaios moram na periferia da cidade. São os estrangeiros que geram riquezas no país, mas não fixam residência nele, retornam para o Brasil cotidianamente.

Além da concepção sobre si mesmo, para entender a dinâmica que a fronteira apresenta, é necessário compreender qual o entendimento que cada cidade fronteiriça tem sobre o vizinho, já que a fronteira indica concepções assimétricas sobre o outro lado do rio. Tais concepções ajudam o leitor a entender por que existe uma aproximação entre o Brasil e o Paraguai, fazendo com os laços se estendam para diversos segmentos da vida social.

Para os paraguaios de Ciudad del Este, a cidade de Foz do Iguaçu é organizada, limpa e representa um centro turístico. De forma geral, veem o Brasil como uma potência e modernizada. Entre as três cidades fronteiriças, Foz é considerada um modelo, pois é organizada e eficiente. O brasileiro é visto como empreendedor e agitado, em contraposição aos paraguaios que são apegados à terra e têm a lentidão como modo de vida. Os brasileiros e paraguaios têm fortes laços comerciais, que podem se estender a outros elementos da cultura – como o caso da rede *headbanger* apresentada. “Somos os *hermanitos dos brasileiros*”,

argumenta Jose. Além disso, Jose, Marcelo e Ratty afirmam que não é só o Brasil que faz uso do Paraguai, eles também usam o país vizinho: *“a gente atravessa a ponte para comprar comida e para abastecer o carro, por exemplo, o óleo de cozinha para nós sai em média R\$ 6,00, enquanto no Brasil a gente paga R\$ 2,00”*.

Já para os brasileiros de Foz do Iguaçu, Ciudad del Este é vista como um “shopping”, onde os custos são bem menores que no Brasil. Lá é possível ter acesso a mercadorias mundiais por preços acessíveis, como, por exemplo, os eletrônicos provindos da China. Consequentemente, tudo isso se reflete nas bandas da região, pois, a grande maioria compra seus instrumentos musicais no Paraguai. Estes instrumentos normalmente são os melhores do mercado, e os compram por menos da metade do valor que comprariam no Brasil. Ou seja, no caso das bandas de *Heavy Metal* estudadas, as quais têm como característica a valorização da qualidade sonora, tanto para o peso da música quanto para seus solos, todos possuem ótimos equipamentos, o que, consequentemente, dá maior qualidade à banda.

Apesar de considerar os paraguaios como um povo “simples”, o brasileiro atribui características negativas ao país vizinho, pois o identifica como local de contrabando, pirataria, corrupção, violência e, além disso, tem o Estado ausente. Estas são as principais causas de seu subdesenvolvimento. Jose comenta que fazemos má imagem de seu país, pois levamos em consideração muitos estereótipos:

“... o brasileiro acha que tudo é falsificado, as pessoas te enganam, têm drogas, armas e cigarros... mas não é isso, as cidades e as pessoas não tem nada a ver com isso... quem produz drogas e passa armas são os próprios brasileiros e não os paraguaios.”

Ao concordar com a posição de Jose, Zepa complementa o argumento, dizendo que, nós [brasileiros], vemos o país a partir da imagem das cidades fronteiriças, como Salto del Guairá e Ciudad del Este, porém são situações atípicas, *“é uma ideia distorcida e não tem nada a ver com o país mais pra frente da fronteira”*.

Além dessa visão negativa sobre a cidade, os brasileiros, geralmente, apresentam um discurso de culpa, devido à Guerra da Tríplice Aliança e, de certa forma, identificam-se como responsáveis pelas características negativas do país,

sentindo-se endividados para com os paraguaios. Porém, além da guerra, os brasileiros veem que seu vizinho sofreu com a ditadura militar, a qual durou cerca de 35 anos – de 1954 à 1989. Sendo assim, os paraguaios são vistos como um povo sofrido, mas também receptivo.

Estimulado pelas atividades econômicas, há um maior fluxo de pessoas entre o Brasil e o Paraguai, motivado pela facilidade de travessia proporcionada pela aduana entre os dois países. Além disso, as cidades de Foz do Iguaçu e Ciudad Del Este são muito próximas, já que a parte urbana é construída às margens do rio Paraná, e basta caminhar pouco mais de 500 metros pela Ponte da Amizade para estar no outro país. A ligação entre as duas cidades é antiga, como conta Rabossi:

"Com a inauguração da Ponte da Amizade em 1965 desenvolveram-se duas áreas comerciais nas proximidades da ponte. No lado brasileiro, surgiram várias lojas de produtos brasileiros que, aos poucos, começaram substituir os produtos argentinos do mercado interno paraguaio. Pioneiros nesse comércio foram muitos comerciantes de origem árabe, que junto a outros mascates e comerciantes já tinham levado a emergente produção industrial brasileira aos diversos confins do interior paranaense. No lado paraguaio, a região próxima da ponte passou a concentrar o comércio de artigos importados e de artigos típicos do Paraguai. Com os altos impostos sobre produtos importados no Brasil e na Argentina, os artigos importados passaram a ser o atrativo comercial para brasileiros, argentinos e para os turistas de passeio pelas Cataratas do Iguaçu." (*Idem*, 2004a, p.153-154).

E continua:

"O comércio continuou crescendo em ambos lados os da ponte. No lado brasileiro, as numerosas importadoras transformaram Foz do Iguaçu num dos mais importantes entrepostos de produtos brasileiros para exportação; comércio desenvolvido por comerciantes árabes, brasileiros e também paraguaios. Junto às carretas que atravessam a ponte, centenas de paraguaios - milhares depois - começaram a viver da introdução de mercadorias brasileiras no território paraguaio. No lado paraguaio a oferta de importados ampliou-se. Muitos representantes de firmas internacionais estabeleceram-se lá e com o passar do tempo, à variedade de artigos importados tradicionais veio somar-se a crescente produção asiática, particularmente chinesa." (*Idem*, 2004a, p.154-155).

Além dessas características apresentadas por Rabossi, Albuquerque (2009) argumenta que a construção da Ponte da Amizade e da hidrelétrica de Itaipu foram estratégias geopolíticas para aproximar o Brasil e o Paraguai. Estabelecido este

contato, a ligação entre as duas nações ultrapassa o setor comercial e financeiro, e cria fluxos culturais. A criação de uma terceira língua na região, o “portunhol”, é um exemplo concreto desta relação que, a partir da necessidade de comunicação, é criada como uma adaptação local do espanhol e do português, falada principalmente no comércio de Ciudad del Este.

Ao expor sua visão sobre a relação entre os dois países, JR diz que os paraguaios “*são nossos hermanos, o tratamento é como iguais e equiparados*”. Esta afinidade para com os brasileiros foi percebida por mim também em viagem feita a Assunción/PY. É a partir desta facilidade de contato e assimilação entre os dois povos que a rede *headbanger* se constitui de forma internacional, realizando frequentes trocas simbólicas em prol da música *Heavy Metal*.

Durante a pesquisa de campo, procurei saber quais eram os fatores sociais e simbólicos que uniam os *headbangers* dos dois países. Para os promotores de evento Luciano e Bruno são fácil o contato com os paraguaios, já que “*eles se oferecem para tocar e normalmente nem cobram pra isso... há uma afinidade histórica*”. Além disso, vários informantes afirmaram que os paraguaios são mais intensos em relação ao *Heavy Metal*, “*são muito loucos, curtem mesmo*”, afirma Janaína. É por esse motivo que aceitam convites para tocar com facilidade e, muitas vezes, até se oferecem, cobrando somente a gasolina e a bebida.

Esta proximidade para com os nossos vizinhos também é clara no discurso de Zepa:

“... acredito que a questão da guerra já foi superada... são muito receptivos com os brasileiros... principalmente em Assunción, o PY é muito evoluído em tudo... as bandas sempre estão na frente da gente, são muito boas... os paraguaios são muito simples, não são nariz empinado.. quando a gente toca lá, eles buscam e levam a gente na rodoviária, dão toda a assistência... e bebem desde cedo... também porque estamos falando de uma capital...”

De forma geral, os brasileiros veem a relação com os paraguaios como muito boa. “O paraguaio tem muito apreço conosco”, argumenta o interlocutor. Bobato e Márcio contam que a relação com o Paraguai é antiga, afirmam que, desde os anos 80, havia constantes trocas de bandas e público entre os dois países; ambos afirmam que tocavam com frequência no país vizinho.

Esta relação de afinidade é apresentada por JR em entrevista para um blog de *Heavy Metal*:

Metal Face – Vocês já realizaram shows em países vizinhos ao oeste do Paraná. Qual é a diferença de tocar fora e em casa?

Vinício Schenato – Sim, tocamos em Assunción no Paraguai. Foi muito fudido a organização do shows e as bandas que tocaram conosco. Parecia que estávamos nos anos 80, no apogeu do METAL de tal época. Foi fudido demais. A nossa reepção foi fantástica, fomos muito bem tratados, nos sentimos melhor que em nossa própria casa. O pessoal do PY leva muito a sério o movimento HEADBANGER. O Metal no PY é levado como estilo de vida e não somente como um estilo de música. Para nós isso é muito fudido, pois é o que pensamos de fato também. (METAL FACE, 2014)

Alex Centurion, paraguaio e filho de brasileira, conta que temos muito contato, “... *agora o Brasil e o Paraguai são uma ponte, que você pode atravessar a pé... temos muito contato, por isso somos mais próximos...*”. Além disso, afirma que existe um elo em prol da música entre os dois países, inclusive conta que seu programa de rádio, o Dr. Rock, mantém elo com outros programas e promotores de evento no Brasil. Segundo ele, esta ligação é mais forte entre as bandas antigas e estão surgindo muitas bandas novas em Ciudad del Este. Em relação à música, Centurion diz que entre o Heavy Metal há um tratamento de “*igual para igual, ameniza as diferenças entre os países... agora na política o Brasil é superior... a relação com o Brasil é grande, tem até uma banda, The Force, que grava em São Paulo, no estúdio Kill Again, quase moram no Brasil...*”. Além disso, conta que o Paraguai está realizando shows com bandas internacionais, e boa parte do público é brasileiro, tornando esse contato cada vez mais forte.

Ainda em relação ao contato entre os dois países, Jose diz que os brasileiros têm uma boa relação com o Paraguai, porque, este último, não representa “perigo” econômico, já que o Brasil está em um patamar superior.

Esses fatores são apresentados pelos informantes como facilitadores do companheirismo entre os dois países. Além de ser uma relação antiga – como afirmada por alguns interlocutores – o contato facilitado e frequente entre brasileiros e paraguaios, resulta na criação de redes em prol do *Heavy Metal*, vínculo este que se reforça a cada “troca” de bandas e de público, criando este sentimento de

companheirismo e *irmandade*¹⁰⁴. Essa relação transcende as barreiras nacionais e têm como resultado a criação de um grupo transnacional.

A partir destes dados, durante a pesquisa de campo procurei responder à seguinte questão: “Quais são as concepções de fronteira para estes *headbangers* do Brasil e do Paraguai?”. De fato, a discussão acadêmica sobre fronteira tornou-se polissêmica. A priori, é percebido que ora a fronteira política se faz presente, e ora ela desaparece.

Nesse sentido, faz-se necessária a análise dos estudos sobre os vários usos da fronteira, os quais se tornam um campo fértil para os diferentes estudos, principalmente na área de ciências sociais, como os trabalhos de José Lindomar Albuquerque (2009) sobre o trânsito dos “brasiguaios”, a tese de Fernando Rabossi (2004b) sobre o comércio de rua em Ciudad Del Este (PY), e a dissertação de Oberty Coronel (2013), sobre a travessia cotidiana de brasileiros para trabalhar no Paraguai. Os estudos sobre as diversas formas de deslocamentos e circulação de pessoas são importantes para que deem conta das variedades ali encontradas, além de possibilitarem “novas reflexões sobre a polissemia de sentido do termo “fronteira”.” (ALBUQUERQUE, 2009, p.138).

A princípio, pode-se pensar que a fronteira política afasta os indivíduos, criando limites. Porém, vê-se que é possível criar setores de permeabilidade. A partir destas análises, entendo que há duas formas do grupo olhar a fronteira: como barreira e como fluxo.

Os conceitos usualmente adotados sobre fronteira as definem como margens de um território, e tratando-se de fronteira nacional, representa também limites jurídicos e militares, delimitando espaços que definem o perímetro máximo do controle de um Estado. São espaços que diferenciam o nacional do estrangeiro, podendo criar estereótipos negativos para com os vizinhos, formando uma identificação contrastiva entre os diferentes grupos étnicos (BARTH, 1998; ALBUQUERQUE, 2012; COLOGNESE, 2011). Para Albuquerque (2012), a fronteira pode criar uma situação de assimetria, em se tratando da relação de um país e de outro, onde um sempre será dominante e o outro dominado, complementa.

A assimetria entre o Brasil e o Paraguai é clara durante a concepção de si e do outro, como apresentada anteriormente. Os dois países entendem o Brasil como

¹⁰⁴ O termo *irmandade* é muito importante para o grupo e será tratado no capítulo a seguir.

superior, mais avançado e moderno, argumenta Albuquerque (2009). Jose parece concordar com a afirmativa, dizendo que o país é “uma potência”. Em contrapartida, há a formação do estereótipo do paraguaio como alguém que engana, rouba, trafica e é preguiçoso. Além disso, as leis e os impostos são diferentes em cada país, motivo pelo qual há o movimento de brasileiros no Paraguai, já que é inexistente a cobrança de tributos e, também, a fiscalização de produtos no país vizinho. Nesse sentido, torna-se clara a diferenciação, criando-se uma fronteira política no caso das leis, mas também cria-se uma fronteira simbólica em relação às diferentes concepções sobre os países, tornando o conceito relativo.

Apesar dos limites apresentados, os dois países fazem diferentes usos da outra nação; enquanto os brasileiros vão fazer compras diversas no Paraguai, os paraguaios abastecem seus veículos e compram alimentos no Brasil.

Para além dessa discussão, é importante observar o papel simbólico dos limites geográficos, afirma Lia Osorio Machado (2010). Há uma proximidade entre populações que são formalmente separadas por um limite nacional, fazendo com que seja impossível reduzir este espaço ao seu aparato funcional, constituído por aduanas, polícias e serviços imigratórios e intercambiários.

Para Albuquerque (2009), as fronteiras estão em constante movimento, o que significa que elas são constantemente redefinidas e negociadas. Constrói-se uma pluralidade de fronteiras, como jurídicas, econômicas, políticas, culturais, simbólicas, de classe, etnias, gêneros, civilizações e nações. Nesse sentido, o autor argumenta:

"As fronteiras nacionais e sociais podem ser vistas como marcos de diferenças culturais entre as populações que se encontram em situações fronteiriças, mas também como espaços privilegiados de contato e de trocas materiais e simbólicas." (*Idem*, 2009, p.159).

Apesar da construção de limites dos Estados nacionais, os agentes locais podem criar sentidos variados, como outras concepções de fronteira, entendimentos culturais variados e compreensões diversas sobre si e o outro. Nesse sentido, a fronteira é um lugar privilegiado para intercâmbios e travessias, tornando-se porosa,

um espaço de passagem, trocas e contatos culturais, podendo resultar em integração e demais identificações¹⁰⁵.

Desta forma, penso o grupo e o espaço pesquisado como uma relação construída ao longo do tempo. As relações sociais se estendem para além das relações econômicas. Há a criação de grupos identitários que vão além destes limites nacionais, criando assim uma cultura em comum entre diferentes países, onde a fronteira, no sentido de limite, desaparece. Isto mostra que, apesar das fronteiras de Estado, há muita semelhança entre as duas nacionalidades.

Se analisarmos o *Heavy Metal* – objeto central desta pesquisa – percebe-se que há o uso instrumental da fronteira entre Estados, um momento em que os sujeitos apreendem e usam a fronteira como mais um elemento presente no seu espaço de manobra. Apesar da fronteira não pressupor uma relação, a mesma acontece em relação a um gênero musical que se constitui de forma exógena, capaz de diluir hegemonias culturais e econômicas, constituindo uma arena mais neutra de trocas de experiências entre os atores. Apesar da fronteira entre nações continuar existindo, “em relação à prática do *Heavy Metal*, as margens tornam-se porosas, e as identidades nacionais assumem um campo periférico e a identidade *headbanger* se mostra em primeiro plano” (NEVES, 2013). Ou seja, em se tratando do *Heavy Metal*, os limites desaparecem, pois há um ajuntamento além da fronteira estatal. A fronteira passa a ser usada estrategicamente, comportando o fluxo de *headbangers* na organização e manutenção da rede social do *Heavy Metal*. Esta característica é exposta em trecho da música da banda Moloko: “*Para nosotros las fronteras son solo líneas imaginarias que dividen países, si al final somos todos hermanos.*”¹⁰⁶.

A partir desta perspectiva, há a criação de uma identidade que se constrói de forma transnacional¹⁰⁷. Em um primeiro momento, procurei o significado da palavra “transnacional” no dicionário: “Que ultrapassa os limites das fronteiras de um país, que é transfronteiriço, que envolve ou que é comum a vários países” (PRIBERAM, 2014). No sentido de extrapolar os limites geográficos, Néstor Garcia Canclini argumenta que vivemos em um tempo heterogêneo, o qual permite que encontremos “códigos que nos unificam, ou que ao menos permitem que nos

¹⁰⁵ Sobre fluxos entre países, ler Maria Eugênia Domínguez (2009), que discute a troca cultural entre a Argentina e o Uruguai.

¹⁰⁶ Banda de *Punk-Rock* paraguaia.

¹⁰⁷ O fenômeno da transnacionalidade musical não é exclusivo do *Heavy Metal*. Wayne Marshal, Raquel Rivera e Debora Hernandez (2011) discutem os transbordamentos das fronteiras geográficas do gênero musical *reggaeton*.

entendamos”, e estes “códigos compartilhados são cada vez menos da etnia, da classe ou da nação em que nascemos” (1995 p.61-62). Nesse sentido, a identificação com a nação nem sempre está relacionada com os limites territoriais e políticos. Os ajuntamentos visam muito mais o objeto de consumo, podendo criar redes internacionais.

Os produtos de consumo culturais sofrem um processo de desterritorialização, ultrapassando os limites físicos e políticos, um fenômeno que é típico do século XXI, afirma Arjun Appadurai (2004). Ou seja, estes produtos consumidos não têm pertencimento atribuído a nenhum lugar, e mesmo assim são consumidos mundialmente, sendo possível surgir as mais diversas leituras sobre eles. Nesse sentido, Castells argumenta sobre o alcance das redes sociais:

“(...) a comunicação em rede transcende fronteiras, a sociedade em rede é global, é baseada em redes globais. Então, a sua lógica chega a países de todo o planeta e difunde-se através do poder integrado nas redes globais de capital, bens, serviços, comunicação, informação, ciência e tecnologia. (...). Porém, como as redes são selectivas de acordo com os seus programas específicos, e porque conseguem, simultaneamente, comunicar e não comunicar, a sociedade em rede difunde-se por todo o mundo, mas não inclui todas as pessoas. De facto, neste início de século, ela exclui a maior parte da humanidade, embora toda a humanidade seja afectada pela sua lógica, e pelas relações de poder que interagem nas redes globais da organização social.” (*Idem*, 2005, p.18).

Vê-se que a rede tem característica de transnacionalidade e seu ajuntamento é por interesses. Consequentemente, exclui muitas pessoas que não se interessam pelo produto responsável pelo ajuntamento. Tratando-se do consumo do mundo contemporâneo, a música recebe especial atenção.

Para Walser, é comum que os discursos musicais cruzem “constantemente as fronteiras nacionais e revisem as fronteiras culturais.” (1993, p.33). Porém, o autor argumenta que, ao alcançarem outros lugares, a música é influenciada pelas “necessidades ideológicas particulares de uma comunidade local”. Nesta mesma linha de pensamento, Jacques (2007) defende a circulação global dos gêneros musicais e, de acordo com a carga cultural dos sujeitos, é possível que a música receba diferentes significações locais.

Ao discutir a mobilidade cultural e simbólica da música, Domínguez (2009) apresenta a concepção nativa de que há uma relação entre música e território, ou

seja, a música rio-platense é considerada pelos seus informantes como “a música própria de uma região geográfica que compreende parte do Uruguai e parte da Argentina, (...), como existe tal região geográfica, há uma música que lhe é própria” (*Idem*, p.17). Neste caso, há a criação do discurso da “música tradicional” que, a princípio, é uma ideia oposta ao *Heavy Metal*, que seria algo mundial. Porém, a autora não entende a relação música-território como algo evidente, problematizando este fenômeno. Para ela, toda construção musical recebe influências internacionais e transnacionais: “Tudo indica que a música popular sempre viajou pelo mundo de povoado em povoado, (...), embora algumas expressões musicais sejam adotadas como próprias por algumas comunidades” (*Idem*, p.19). Sendo assim, ela afirma a natureza transnacional dos fluxos musicais.

É neste sentido que entendo a criação da comunidade *headbanger*, ultrapassando os limites territoriais e políticos, que leva em consideração o gosto musical, formando uma identidade transnacional. Ou seja, há uma reorganização dos sistemas simbólicos de maneira internacional. Não importa onde alguém esteja, na China, no Mundo Árabe ou no Brasil, se estiver com uma camiseta com logo de uma banda de *Metal*, como do Iron Maiden, e cabelos compridos, por exemplo, conseguirá se comunicar com seus iguais. É sobre essa característica que Dunn (2008) discute, pois, para ele, o *Heavy Metal* é o elemento principal, unificador:

“Eu percebi nesta jornada, que embora o Heavy Metal faça parte do processo de globalização, algo único está acontecendo. O metal conecta as pessoas, não importa a cultura, política, ou a religião. E estas pessoas não estão só consumindo metal do ocidente, elas a transformam, criando uma válvula de escape que não encontram em suas culturas, uma voz que expressa seu descontentamento com o caos em uma sociedade que está em constante mudança. E para os metaleiros de todo o globo: metal é mais do que música, mais do que uma identidade, metal é liberdade e juntos somos hoje uma tribo global.”.

Neste contexto, para Hannerz, o termo “transculturação”, do antropólogo Fernando Ortiz, tem especial relevância:

“Na opinião de Malinowski, o termo era preferível a aculturação, que não lhe soava bem — “parece um misto de soluço com arroto” —, e que lhe parecia sugerir uma mudança cultural mais unilateral. Concordava com Ortiz que transculturação era um sistema de toma-lá-dá-cá, isto é, “um processo a partir do qual decorre uma nova realidade, transformada e complexa, uma realidade que não é um

aglomerado mecânico de traços, nem mesmo um mosaico, mas um novo fenômeno, original e independente”.” (*Idem*, 1997, P.37).

Conforme o argumento apresentado, ao ter contato com as diversas informações, as identidades não são simplesmente aceitas, ou massacradas umas pelas outras (BARTH, 1988), mas são transformadas pelo agente, levando em consideração seus traços culturais, resultando em um fenômeno novo e original. A identidade não sofre influência exclusivamente mundial, o ambiente também exerce papel fundamental sobre as mudanças culturais. Dessa forma, a construção da identidade leva em consideração o meio ocupado, afirma Barth. Para o autor, o indivíduo cria relações com a região e sente a necessidade de adaptação ao espaço.

Sendo assim, a forma como o grupo “negocia” as informações, tem como resultado misturas interculturais, as quais produzem um enriquecimento em se tratando da quantidade de inovação e produtividade, diz Canclini. Ou seja, apesar de o estilo musical ser considerado um fenômeno transnacional, ele se desenvolve em cada espaço de forma singular, negociando com a cultura local e com as informações mundiais, resultando em novas formas de praticá-lo.

As mudanças sociais contemporâneas são inegáveis, surgindo várias subculturas, porém as instituições locais irão sobreviver, com novos valores em um novo sistema social. As novas identidades desempenham um papel criativo, relacionando elementos locais e mundiais, como descrito por Sahlins (1997a e 1997b), nos exemplos do “*developman*” entre os Mendi estudado por Rena Lederman; de “cultura translocal” ou “sociedade transcultural”, no caso da pesquisa de Epili Hau’ofa entre os Mekeo de Papua Nova Guiné ou, ainda, do conceito de “culturalismo” exposto por Terence Turner, ao estudar os índios Kayapó na Amazônia, no Brasil. Estas tribos interagiram com os “estrangeiros”, sem perder o sentido de si mesmas, adotando os objetos que lhes foram apresentados por estes, porém atribuindo valores locais.

Portanto, é possível perceber que a música, assim como o grupo que a produz, é um elemento fluido e vivo. Ou seja, esta fusão entre diferentes elementos faz com que o *Metal* sofra um processo de transformação e, como resultado, surgem novas formas de praticá-lo.

Pensando na configuração do *underground* no Brasil, Campoy (2008) argumenta que o *Heavy Metal* tem como característica o “transbordamento dos limites de uma única cidade” (p.195). Nesse sentido, é possível pensar o *underground* como um “circuito” conforme o conceito de Magnani (2007):

“(...) uma categoria que descreve o exercício de uma prática ou a oferta de determinado serviço por meio de estabelecimentos, equipamentos e espaços que não mantêm entre si uma relação de contiguidade espacial, sendo reconhecido em seu conjunto pelos usuários habituais. A noção de circuito também designa um uso do espaço e de equipamentos urbanos, porém de forma mais independente com relação ao espaço, sem se ater a contiguidade, (...)” (MAGNANI, 2007, p.21).

A rede não apresenta espaço fixo, mas se faz passando por diversas cidades. Dessa maneira, ela não pode ser considerada efêmera, pois têm uma existência observável e objetiva. Analisar o *underground*, apenas no limite de uma cidade, pode prejudicar a interpretação de sua amplitude de circulação, característica primordial desta *cena independente*. O *underground* se constitui em uma circulação de informações, objetos e pessoas e, nesse contexto, a cidade se torna apenas um momento de sua passagem, argumenta Campoy.

Sendo assim, a interação entre as diferentes partes da rede faz com que se produza um sentimento coletivo, o qual ignora fronteiras geográficas. A rede em prol da música se torna o fator mais importante para o grupo e, por isso, o *underground* do *Heavy Metal* não possui identificação com um território fixo, negando uma territorialidade. E este motivo, ao acompanhar algumas bandas que se identificam como pertencentes da região da Tríplice Fronteira, levou-me a diversas outras cidades, as quais podem não se identificar com o território sugerido para a pesquisa.

Esses aspectos são importantes na constituição de uma identidade, como é o caso do *headbanger*; um fenômeno transnacional, que se desenvolve em um espaço específico. Os indivíduos utilizam símbolos locais, no intuito de garantir a identidade e a diferenciação em relação a outras bandas do mesmo estilo, de outros lugares e regiões, ao mesmo tempo em que negociam elementos com informações globais, constituindo um “eu/nós” coerente. Sendo assim, a identidade *headbanger* entre o Brasil e o Paraguai é construída em uma dinâmica que leva em consideração seus aspectos culturais – tais como a banda Kuazar cantar em guarani, levar tererê

aos shows, tratar de temáticas locais¹⁰⁸ e assim por diante – mas também não se esquece dos aspectos transnacionais do produto consumido – como a estética tão marcada do *Heavy Metal*.

2.2.3 A construção do “outro”: relação com a Argentina

A cidade de Puerto Iguazú, na Argentina, é uma cidade pequena, direcionada para o turismo, principalmente noturno. Sendo assim, os bares e danceterias focam no gosto musical correspondente à diversidade do público. Encontram-se ambientes que tocam *Reggaton*, *Sertanejo*, *Pop*, *Eletrônico* e até *Pop Rock*. Assim como a cidade Foz do Iguaçu, Puerto Iguazú é marcada por frequentes fluxos turísticos, especialmente por dividirem uma das Sete Maravilhas Naturais do Mundo: as Cataratas do Iguaçu. Há a presença cotidiana de turistas, principalmente europeus e norte-americanos (DUARTE e GONZALEZ, 2008). Estes atrativos tornam-se pontos fortes da economia das duas cidades e, portanto, a estrutura de hotéis, restaurantes, casas noturnas e agências de turismo são bem desenvolvidas, afirma Béleveau e Montenegro (2006).

Os argentinos de Puerto Iguazú se veem como um povo homogêneo, descendentes de europeus e, aos poucos, estão inserindo os indígenas no discurso de identidade nacional. Em seus discursos, há a valorização da natureza e suas riquezas hidrográficas, tais como as Cataratas do Iguaçu e o Aquífero Guaraní. O mito de fundação de seu país é contado a partir da migração européia, a qual trouxe diversos benefícios. De modo geral, possuem também uma forte identidade nacional.

A concepção que os argentinos de Puerto Iguazú têm sobre Foz do Iguaçu é de uma cidade grande e organizada, além de moderna e economicamente forte. Por outro lado, veem Ciudad del Este como desorganizada, caótica e governada de forma arbitrária. Enquanto iguaçuenses e paraguaios mantêm uma relação amigável, principalmente em se tratando da prática do *Heavy Metal*, o mesmo não acontece com paraguaios e argentinos, e brasileiros e argentinos. Sendo assim, cria-se uma fronteira, no sentido estrito – de limite – do termo, já que há dificuldade na formação de uma rede *underground* entre os três países. Durante a pesquisa,

¹⁰⁸ Músicas da banda Kuazar que tratam em suas temáticas de assuntos locais, tais como as guerras que envolveram os países da Tríplice Fronteira, ver anexos 3 e 4.

não houve dificuldade em perceber que havia uma relação óbvia entre o Brasil e o Paraguai. Porém, é importante constatar que não estou afirmando que há uma relação conflituosa com os argentinos de Puerto Iguazú, mas que as trocas simbólicas e culturais acontecem de forma esporádica, ou melhor, em se tratando do gênero musical estudado, as trocas de bandas e público são raras de acontecer. Quando há um fluxo entre os países em prol do *Heavy Metal*, ele é realizado em cidades mais distantes da fronteira, principalmente em Buenos Aires. Dessa maneira, a troca de bandas e público tem seu custo elevado, limitando ainda mais a comunicação entre os três países.

Não há dúvida de que a Argentina, de forma geral, é um país que valoriza muito a música, em especial o *Rock'n'Roll*, o qual tem na sua história grande expressão, principalmente durante a ditadura militar. Para o argentino Christian¹⁰⁹, seu país é autossuficiente na produção de música e valoriza toda a produção cultural local. Por isso, importa pouca música e, conseqüentemente, há menor contato com outros países. Além disso, o interlocutor comenta que a cidade de Puerto Iguazú é pequena e direcionada ao turismo. Sendo assim, há poucos *roqueiros* e se desconhece a existência de bandas de *Heavy Metal* na cidade de Puerto Iguazú. Assim, os *headbangers* estão mais afastados da fronteira, dificultando ainda mais a construção de um elo com seus países vizinhos.

Para Jose, enquanto o Brasil e o Paraguai superaram os conflitos da guerra, a falta de relação entre o Brasil e a Argentina não teve o mesmo caminho:

“... vocês não se gostam porque estão no mesmo patamar cultural, econômico e esportivo, vocês competem... hoje, o Paraguai não representa nenhum perigo, não incomoda, está em posição de inferioridade, por isso somos os hermanitos dos brasileiros... já a Argentina representa, entende?...”.

Como destaca o interlocutor, a relação com o povo argentino se difere, apesar de os brasileiros terem se juntado aos argentinos durante a guerra contra o Paraguai. Dessa maneira, a rixa entre os dois países tem origem na longa história de competição econômica da América Latina. Essa disputa é expressa em diversos momentos, tal como a grande competição futebolística.

¹⁰⁹ Christian Millitelli, de 37 anos, é natural da Argentina, mas mora no Brasil há muitos anos.

A relação entre Ciudad del Este e Puerto Iguazú também se apresenta de forma conflituosa. Para Jose, a dificuldade de relacionamento deve-se à guerra também. Mas não há uma rejeição para com o povo de todo o país. Segundo ele, o problema são os portenhos, e explica:

“Assunción não gosta da Argentina porque eles fazem divisa, tem bastante contato, são similares... na verdade os portenhos que tratam a gente mal... ninguém gosta dos portenhos, nem o resto da Argentina gostam dos portenhos... em Córdoba somos bem recebidos, por exemplo... na guerra teve ordas argentinas, do sul do país, que lutaram a favor do Paraguai... por isso a resistência de 5 anos... foram os portenhos que encabeçaram a guerra na Argentina...”

Percebe-se que foi devido à guerra que se iniciou esta assimetria entre argentinos de Buenos Aires e Paraguaiois. Entende-se que é na capital argentina que o discurso de hegemonia europeia se encontra com mais força, fazendo com que este povo negue outras descendências e evite contato com outros povos, afastando-os ainda mais de outras nações.

Além desses argumentos, a fronteira entre o Brasil e a Argentina é mais distante. Para ir do centro de Foz do Iguaçu ao centro de Puerto Iguazú, deve-se andar cerca de 18 quilômetros – enquanto que entre o Brasil e o Paraguai apenas 500 metros de ponte os separam. Outro ponto importante é que os argentinos são mais vigilantes com suas fronteiras, controlando toda e qualquer passagem. Dessa forma, a aduana é mais um elemento exposto para o afastamento. Para JR *“há uma marcação da polícia nacional argentina, uma vez que se está no país”*. Ao chegar à cidade argentina, os moradores não se esforçam em falar o português como os paraguaiois o fazem. Estes pontos apresentados dificultam o contato em prol da música.

Luciano e Bruno, ao organizar festas em Foz do Iguaçu, contam que, normalmente, não há oportunidades de chamar bandas argentinas e, muitas vezes, nem têm conhecimento delas, mas que eles participam dos eventos muitas vezes, como telespectadores. Esta opinião é reafirmada por Bobato: *“Não existe qualquer troca cultural com a Argentina e nunca teve.”*

A partir destes argumentos, há o consequente afastamento entre “nós” – leia-se Brasil e Paraguai – e os “outros”, os argentinos, no que diz respeito ao *Heavy Metal*. Esta separação é anunciada, muitas vezes, de forma até indevida de nossa

parte, expressa em frases ouvidas durante este trabalho, tais como: “*são muito prepotentes*”, “*são arrogantes*”, “*os argentinos se sentem superiores... são ‘nariz em pé’... é por isto que não temos muito contato com eles*”. Estes fatores dificultam a criação de laços entre os argentinos com brasileiros e paraguaios. Portanto, a formação de uma fronteira simbólica é nítida. Além disso, a fronteira é controlada e usada principalmente pelo fluxo turístico.

Neste contexto, há a formação da barreira em seu sentido primeiro. O Estado da Argentina estabelece suas zonas oficiais de segurança, mantendo suas fronteiras bem delimitadas e controlando os fluxos que nela surgem. Além disso, este espaço representa assimetrias e disputas, principalmente econômica, pois o Brasil está em um patamar de desenvolvimento superior à Argentina, expresso, principalmente, pela desvalorização da moeda argentina, o peso. As leis entre diferentes Estados constituem mais um fator marcante na demarcação de suas fronteiras.

Esta relação conflituosa entre países vizinhos é expressa no “conjunto de representações e configurações sociais possíveis”, argumenta Albuquerque (2009, p.163). Estas concepções criadas pelos agentes são capazes de afastar indivíduos que geograficamente estão muito próximos, dificultando a comunicação até mesmo entre grupos formados pelo mesmo interesse, como é o caso dos *headbangers* da Argentina em relação aos brasileiros e paraguaios.

Ao descrever a rede social e o papel que cada *headbanger* assume dentro dela, é possível visualizar as diversas distinções estabelecidas, sejam elas de status – categoria de *veterano* e de *poser*, por exemplo – ou de delimitação de fronteiras – o limite criado com a Argentina. O importante é entender que o grupo apresentado construiu significados e, assim, também identificou os seus limites culturais, delimitando o “outro”. Este limite, segundo Hannerz (1997), às vezes, é visível, mas outras vezes não o é.

A rede social apresentada neste capítulo é organizada para um objetivo final, o qual se torna o ponto auge do grupo: o show. É neste momento que as categorias e significados apresentados são reafirmados no grupo. A festa é o momento mais importante, tanto à manutenção dos laços sociais como para a afirmação de seus papéis. Portanto, deve ser entendida como um ritual. É no show que o “circuito” é realmente tecido, ou melhor, é nesse momento que a rede social chega a seu

objetivo final de sucesso. O próximo capítulo segue com a descrição deste momento tão importante para o grupo.

CAPÍTULO 3

DINÂMICA HEADBANGER: Simbolismos e Sociabilidades

Após a composição da rede social bem estabelecida, em que cada membro do grupo desenvolveu seu papel social com sucesso e, chegando ao objetivo final, o tão esperado show, há uma espécie de ritual de valorização das etapas percorridas. Sendo assim, o objetivo da criação da rede social é criar oportunidades para poder se encontrar, principalmente nos pontos de encontro, shows e demais festivais relacionados ao *Heavy Metal*. Esta rede social recebe manutenção frequente, e todos se mostram “apaixonados” e ativos, chamando essa característica de “*irmandade*”. Todos aqueles símbolos criados pelos *headbangers* só fazem sentido em grupo, ou seja, a construção de significados no grupo é necessária para a comunicação do mesmo. Estes momentos de sociabilidade são espaços privilegiados para se reafirmar como *headbanger*, seja ao se apresentar com uma estética específica; ou “*ficar muito louco*” ingerindo grande quantidade de bebida alcoólica; ou “*zoar*” e se divertir com seus amigos; conhecer novas bandas; vender seus materiais – CDs e LPs principalmente – e assim por diante. De qualquer maneira, a concretização e a comemoração por todo o empenho do *headbanger* se dá nos shows promovidos por eles. Dessa maneira, seguem, neste capítulo, a descrição densa de uma festa e a discussão teórica sobre a mesma. Também, apresento algumas outras discussões que se apresentaram no decorrer da pesquisa, porém, como não foram o foco principal, trato-as de forma mais breve, tais como a questão de gênero, estética, expressões corporais, consumo e dramatização.

3.1 “NO BANQUINHO DO BUSÃO”: NOTAS SOBRE A EXPERIÊNCIA DE UMA EXCURSÃO

Este festival que será apresentado foi a primeira experiência da pesquisadora com o grupo pesquisado e, portanto, o considero como o evento em que obtive maior estranhamento etnográfico. Apesar da importância do evento, ele é um dos vários festivais que acontecem na região relacionados ao *Heavy Metal*. De forma geral, os festivais são espaços privilegiados para a promoção das bandas e

da cena. O que se segue é uma “descrição densa”, conforme conceito descrito por Geertz (1973). Para ele, cabe ao etnógrafo perceber as particularidades e interpretar o discurso social para, assim, poder distinguir os “tiques nervosos” das “piscadelas”. Ou seja, a partir do conceito do autor, pretendo distinguir e compreender o que é compartilhado pelo grupo e seu significado perante o “ponto de vista do nativo”.

No dia 12 de janeiro de 2013, embarquei, em uma excursão, juntamente com a banda Espiritual, para a cidade de Francisco Beltrão/PR – Segue flyer:



Figura 14) Cartaz do evento Metal Massacre V. Fonte: Metal Massacre.

Fomos para o festival em uma van e, durante todo o caminho, observei alguns costumes frequentes no grupo, tais como o caçoar uns dos outros – característica também observada por Campoy (2008) e Jacques (2007) – contam histórias engraçadas de festas; falam dos “tempos em que o Heavy Metal era verdadeiro” – remetendo novamente à gloriosa década de 80, anteriormente tratada; enfim, discutem, reclamam e elogiam músicas e bandas. Por toda a noite, os assuntos giravam em torno destes temas, sempre seguidos de muitas risadas.

Essa perspectiva da jocosidade é também observada por Jardim (1991), em sua pesquisa sobre a convivência masculina em um bairro de Porto Alegre. Ela percebe que, nos momentos de reunião nos bares, o riso e referências irônicas são comuns entre os homens. As piadas abarcam assuntos que tratam principalmente da autoimagem masculina e, no caso da pesquisa, além dessa característica, o engraçado torna-se a própria concepção que o *headbanger* tem de si mesmo. O riso também teria a função de aproximar os indivíduos, criando certa cumplicidade. Além disso, a jocosidade serviria como um transbordamento, ou seja, um meio para fugir das obrigações e seriedade do cotidiano.

Já para Jacques (2007), o próprio riso, o hedonismo e a diversão se tornam parte da visão de mundo destes aficionados pelo *Rock'n'Roll*. E, nessa brincadeira, o que “está em jogo é a originalidade, a espontaneidade, a “atitude” acima de tudo, o que está ligada à autenticidade.” (Idem, p.118).

Para Radcliffe-Brown (apud, OLIVEIRA, 2005), o humor é entendido como lícito e, em alguns casos, até obrigatório. A vítima não pode ficar aborrecida, deve levar na esportiva. Nesta perspectiva, entendo que a brincadeira entre os *headbangers* aparece como uma afirmação da própria identidade, já que, na maioria das vezes, o riso é relacionado à tentativa de estabelecer um status maior perante o outro. As situações engraçadas giram em torno do mau entendimento ou mau uso dos próprios símbolos valorizados, como: não conhecer uma banda e/ou sua história; não ter adquirido todos os símbolos do grupo; não ter aderido à estética, ser *poser*; não consumir bebidas alcoólicas, e assim por diante. É perante a negação do adversário que o indivíduo garante seu status no grupo. O humor é mais um recurso para estabelecer relações de poder e estrutura no grupo, jogando-se com a hierarquia.

Nessa perspectiva, Zepa conta que, no retorno da banda Morthal, levou em consideração a amizade com os demais integrantes, mas também o momento de diversão nos ensaios. Segue descrição do interlocutor:

No ano de 2013, a banda retorna pra resolver o que não tinha sido resolvido no fim da banda... voltei a tocar por causa da amizade, pela descontração, e não por causa da música... toco no Morthal por causa disso, da zueira... os shows são um detalhe, são muito cansativos... eu curto ensaiar, eu curto compor... mais os bastidores, o dia-a-dia, mais do que marcar shows... é o meu futebol....

Este fragmento mostra a importância de relacionar o gosto pela música e a diversão, expressa tantas vezes pela jocosidade. Porém, como mostrado no primeiro capítulo, as temáticas destes estilos musicais são muito sérias, muitas vezes até morais. Enquanto na convivência com seus iguais são “brincalhões”, na composição da música são, de forma geral, muito sérios. Ou seja, além das temáticas moralistas ou críticas, valorizam a composição musical elaborada e virtuosa.

Durante o evento, reparei também que, além dos frequentes risos e do caçoar uns dos outros, os papos foram acompanhados de muita pinga com refrigerante – também chamado de *tubão* – e, algumas vezes, de cerveja e o uso de “maconha”. Para eles, o ideal é ficar “ *muito louco*”, o que se resume na ingestão exagerada destas substâncias. Os entorpecentes, de forma geral, não são usados exclusivamente pelo grupo, pois diferentes sociabilidades deles se utilizam. Para Lévi-Strauss (apud JARDIM, 1991), juntamente com a comida, a bebida tem a função de homenagear e, portanto, recebe valor simbólico. A bebida é mais um elemento que auxilia os vínculos sociais.

Os entorpecentes usados pelo grupo se devem à “rebeldia”, mais uma característica que os *headbangers* valorizam na composição de seu estilo de vida. Para Lima Filho, “a rebeldia é um aspecto fundamental nesse ser roqueiro” (2011, p.09). Além disso, “o consumo de substâncias proibidas significa jogar com os limites desse corpo... e jogar com os limites da moral dominante.” (Alabarces apud, Benedetti, 2006). Ao concordar com os autores, complemento esta ideia argumentando que, mais importante para os *headbangers* do que ser rebelde, é ser diferente. Ou seja, o estereótipo de um fã de *Heavy Metal* seria alguém que fuma, bebe, é rebelde, *satanista*¹¹⁰ e possui um visual “pesado” – uso de roupas pretas, cabelos compridos e tatuagens, por exemplo. Porém, é possível encontrar alguém que, apesar de possuir a estética, é contra qualquer entorpecente, cristão¹¹¹ e vegano¹¹², como o caso do Robinho. Sendo assim, o mais importante é fazer o que não se espera e chamar a atenção do grupo para isso, já que esta posição é considerada como uma “atitude” e valorizada na construção da dinâmica hierárquica.

¹¹⁰ Termo nativo que indica a negação do cristianismo e a adesão de outra filosofia de vida.

¹¹¹ O nativo participava do projeto New For Life, o qual se identificava como bar e igreja, onde aconteciam cultos e após ocorriam shows de *Rock’n’Roll*. Este projeto teve fim antes da presente pesquisa iniciar.

¹¹² Estilo de vida no qual o indivíduo abdica do consumo de qualquer produto de origem animal, tal como a carne, ovos, leite, couro, e assim por diante.

O local do festival era afastado da cidade – um rancho – e havia um espaço grande para a realização dos shows, já que tocariam oito bandas no dia: Hellbafort, Arms Against, Embrio, Suntribo, Espiritual, Antidemon, Overheated e Headthrashers. De maneira geral, os festivais maiores de *Heavy Metal Underground* são distantes dos pontos de agito noturno da cidade. Tudo isso é feito propositalmente, para evitar que apareçam pessoas que não são aficionadas e para que somente o *headbanger* consiga achar o local¹¹³.

Adentrando ao salão, deparei-me com um padrão estético¹¹⁴. De forma geral, os homens se dividiam entre o uso de cabelo comprido ou a ausência dele, muitos com barbas compridas e, tanto homens quanto mulheres, estavam vestidos de preto. Além disso, percebeu-se a venda de materiais relacionados ao estilo, como camisetas, LPs, CDs, e até tatuagens estavam sendo feitas no local. Essa paisagem é comum nesses eventos, pois os aficionados agregam diversos setores de consumo do *Rock'n'Roll*, aproveitando a estrutura e o público que se encontra no local. Essa mesma característica é contada por Campoy (2008):

“As mesas com produtos à venda fazem parte da paisagem de um show. Verdadeiras feiras do underground, essas mesas são montadas pelos responsáveis dos selos e distros ou por qualquer um que queira vender gravações, zines e camisetas. (...). Trocam-se, sobretudo, informações. Como esses shows não acontecem todo dia e como sabemos que aquelas gravações são raras e difíceis de encontrar, gastamos mais do que o previsto.” (Idem, p.45-46).

A venda de produtos é vista como uma ótima oportunidade para conhecer novas bandas, obter novos contatos e aumentar o arsenal fonográfico do fã. Os produtos adquiridos em shows são entendidos como um investimento simbólico do aficionado. O *headbanger* guarda e cuida desses materiais com muito apreço, já que é acrescentado um valor afetivo ao objeto. O apreço ao produto, um CD, por exemplo, está relacionado à emoção vivida durante o festival em que ele foi comprado.

¹¹³ Anteriormente, descrevi uma casa noturna como local de festas, porém vale ressaltar que isto é possível somente quando há o encontro de bandas pertencentes a vários subgêneros do *Rock'n'Roll*. No caso do evento descrito, as bandas que tocariam no festival se denominavam de *Heavy Metal underground extremo*. Portanto, fechando-se para os outros estilos do *rock*.

¹¹⁴ Este tema também será tratado novamente no decorrer deste capítulo. Apesar de não ser o foco da pesquisa, o elemento não pode passar em branco, devido à sua importância.

Como chegamos atrasados ao evento, algumas bandas já haviam tocado. Lembro-me, em especial, de acompanhar a apresentação de dois grupos, Antidemon e Suntribo, os quais causaram certo desconforto em parte do público por se autodenominarem cristãos. Devido a essa característica, são denominadas de *White Metal*.



Figura 15) Banda Antidemon. Fonte: Metal Massacre.

Percebida tal fragmentação, questionei alguns *headbangers* no local, e vi que há divergências sobre o assunto. Dirijo a palavra primeiramente a uma aficionada que estava na mesma excursão, que me explica que o *Death Metal* e os temas religiosos são opostos e, portanto, não combinam. Esta opinião não é estranha ao meio. De forma geral, as bandas de *Thrash Metal* trazem consigo temas de críticas sociais, enquanto as de *Death Metal*, em geral, veem o mundo a partir do obscuro, defendem a antirreligião¹¹⁵, falam da morte, da violência, da maldade humana, de necrofilia, pedofilia e de corpos humanos em putrefação, de preferência recheada de imagens de repugnância e desagregação.

Porém, ao conversar com Robinho, ele me explicou que, apesar de fazer uso de uma estética tão agressiva quanto as demais bandas de *Heavy Metal*, há grupos que tratam de situações cotidianas, aprendizados, morais e/ou questões religiosas. No momento da socialização com as outras vertentes do *Heavy Metal*, a religiosidade pode se expressar nas letras ou, ainda, não ter nenhuma expressão,

¹¹⁵ Para entender como se dá as concepções de conversão dos símbolos religiosos pelo grupo, cf. Lopes (2007).

pois a música, a performance e a estética são as mesmas do restante do grupo. É importante ressaltar que, sonoramente, o *Death Metal* e o *White Metal* têm a mesma estrutura valorizada pelo grupo.

Tanto para Robinho quanto para a maior parte da literatura encontrada – como descrito por Walser – o *Death Metal* é um estilo musical que tem como característica a potencialização sonora do *Tharsh Metal*, aumentando a quantidade de solos e acelerando velocidade musical. E, por isso, o *Death* não tem motivos para se apresentar como anticristã. Como exemplo, cito o caso da banda Espiritual, que trata em suas letras de histórias morais e/ou ideias.



Figura 16) Banda Espiritual. Fonte: Metal Massacre.

A discussão sobre religiosidade na música é tema central do trabalho de Branco (2011). A autora estuda a comunidade religiosa Gólgota, de Curitiba/PR, a qual se caracteriza por atrair seus fiéis através da apreciação pelo *Heavy Metal*. Para ela, o assunto é polêmico para os aficionados pelo gênero musical, já que as bandas cristãs e não-cristãs frequentemente se apresentam nos mesmos festivais – como foi o caso do festival Metal Massacre. Ela reconhece que existe uma fronteira discursiva entre as duas opiniões e que estas são em, algum momento, opostas. Porém, há situações em que essas barreiras se dissolvem, como nos festivais, por exemplo. Para os artistas adeptos da religiosidade, o que os une é a identificação com a música, e o que os diferencia dos demais são suas atitudes:

“(...) ser cristão para o golgotano (como se autodenominam) não é sair falando de Jesus Cristo imoderadamente. Para eles, pouco importa ter a palavra “Jesus” em suas letras. O que conta é a “atitude do cristão” aonde quer que ele vá.” (BRANCO, 2011, p. 34).

Vê-se que a temática da pregação religiosa não é um elemento obrigatório presente nas músicas de *White Metal*. As suas letras podem tratar, além da religião, de assuntos como o perdão, valores, situações da vida cotidiana, e assim por diante. Além disso, fazer parte de uma religião não significa que a estética irá mudar. As roupas pretas, cabelos compridos, piercings, tatuagens, danças e outras características perceptíveis continuam as mesmas. Dessa maneira, a autora confirma a hipótese de que não há diferenciação entre o *White Metal* e o *Death Metal*, em se tratando da estética, nas expressões corporais, nas características sonoras, e assim por diante. Nos shows, os praticantes se misturam e torna-se impossível diferenciá-los a priori. O que acontece em ambos os casos, é a autodenominação e a possível fragmentação de acordo com a fé ou a ausência dela.

Outra característica observada, foi a expressão corporal dos instrumentistas, principalmente dos guitarristas, de balançar a cabeça e os cabelos, pernas abertas, e uma postura torta para frente, com a cabeça baixa. Em vários diálogos paralelos, esta postura corporal foi percebida como uma “*curtição*” do momento, ou seja, uma representação do hedonismo. Nesse sentido, o artista está sentindo prazer em tocar aquele tipo de música e, portanto, aprecia o momento, demonstrando-o na expressão corporal. Em contrapartida, o músico sem expressão nenhuma passa a imagem de que não está fazendo o que gosta. Portanto, a relação entre o corpo e a música é proporcional ao nível de satisfação do indivíduo.

Esse impacto da música no corpo é explicado por Jean-Marie Seca. Ao observar shows, principalmente de *Rock’n’Roll*, percebe-se “uma violenta paixão vinculada à vontade de fazer o ouvinte entrar, custe o que custar, no ritual sonoro” (apud, JACQUES, 2007, p.112). Além disso, a música nesses eventos é muito alta, havendo um impacto sonoro e, assim, o roqueiro deseja sentir a intensidade do som não apenas pela audição, mas também por seu corpo. Nesse sentido, o ouvinte adapta seu corpo a um ritmo muito forte, pois a música penetra no indivíduo. Essa efervescência é essencial e frequente nos shows. Segue imagem mostrando a postura:



Figura 17) Expressão corporal do músico. Fonte: Metal Massacre.

A mesma situação acontece com a dança do público, expressa através do *pogo/roda punk*, do *mosh*, do *bate cabeça/headbange* ou, ainda, do *air guitar*. Apesar da diferença entre os subgêneros do *Rock'n'Roll*, a roda punk é uma dança oriunda do Punk-Rock. A dança consiste em um tumulto gerado em frente ao palco, com movimentações violentas, nas quais os aficionados distribuem chutes e socos no ritmo da música e em um formato de círculo. É importante observar que ocorre, nesse caso, uma negação da dança, sendo que o pogo ou mosh não são reconhecidos pelos aficionados como “formas de dançar”, mas como uma forma de “*curtir*” a música. Dessa forma, uso o termo “dança” aqui como categoria analítica para o “movimento corporal”. Segue imagem que ilustra o momento nos shows:



Figura 18) O *pogo* durante o show. Fonte: Metal Massacre.

Robinho argumenta que o *pogo* só é permitido no *Heavy Metal* quando bandas de *Thrash Metal* estão se apresentando. Isso se deve ao fato das influências *punk* na origem do subgênero – como explicado no capítulo 1. Em outros momentos, foram observadas outras expressões corporais por parte do público, o “*bate-cabeça*”, mais conhecido como *headbanger*. Esta expressão é tão importante para o grupo, a ponto de se denominarem por ela. O movimento consiste em balançar a cabeça para cima e para baixo inúmeras vezes, ou em sentido circular, como mostra a imagem:



Figura 19) Espectadoras realizando o *headbanger*. Fonte: Metal Massacre.

Outro movimento possível nos shows denomina-se *mosh*. Ele acontece quando um *headbanger* sobe ao palco durante o show, chama o público para se

aproximar e, em seguida, se joga, “mergulhando” na plateia, a qual não o deixa cair no chão. Segue imagem:



Figura 20) *Mosh* acontecendo durante os shows. Fonte: Metal Massacre.

Enquanto no *Thrash* as expressões podem ser mais descontraídas, no *Death* as manifestações são mais contidas, as expressões faciais sempre demonstram seriedade e os corpos estáticos ou com poucos movimentos. Assim, a dança é quase nula e, quando acontece, é individual, parado com os braços cruzados ou com as mãos no bolso, normalmente balançando a cabeça, ou simulando uma guitarra no ar. Essa movimentação é denominada de *air guitar*, e sempre acompanha o ritmo da música com a cabeça. O *mosh* também é permitido neste estilo, porém raro.



Figura 21) Indivíduo realizando o *air guitar*. Fonte: Metal Massacre.

Em todas as bandas, percebi a mesma expressão corporal dos instrumentistas, principalmente dos guitarristas, de balançar a cabeça e os cabelos, pernas abertas, e uma postura levemente inclinada para frente, com a cabeça baixa.



Figura 22) Banda Antidemon – visual e expressão corporal típicos do Death Metal. Fonte: Metal Massacre.

3.1.1 A festa como ritual

Pensando na descrição do evento anterior, identifico as festas como um “complexo de práticas, relações e comportamentos que trespasa, em sua ordem,

por domínios sociais e simbólicos diversos”, tal como afirma Lima (2008). Sem dúvida, é um “momento” especial, o lócus privilegiado da experiência do grupo e, portanto, vale discussão sobre os significados que o evento adquire no grupo. A festa é considerada o nó da rede social apresentada anteriormente, já que toda a movimentação visa à realização de um show. É ali que o *underground* é apresentado, reforçado, celebrado e concretizado. Ela é importante, porque se torna um espaço para a afirmação da identidade *headbanger*, para a constituição do “nós” do grupo, um espaço de sociabilidade e um ambiente de consumo. A festa serve para elucidar aspectos simbólicos e a dinâmica social do grupo.

Ao considerar a festa como um espaço privilegiado para a sociabilidade, a interação entre os *headbangers* fortalece o sentimento de pertencimento ao grupo. A pessoalidade é enorme, os indivíduos que nunca se viram, conversam como se fossem amigos de longa data. E, ainda, ao curtirem uma música, esses estranhos se abraçam felizes pela presença deste desconhecido. Antes, durante e depois dos shows, as rodas de conversa estão presentes, sempre intensas e, na maioria das vezes, as conversas tratam de suas opiniões e analogias sobre o *Heavy Metal*. Esta pessoalidade gera contatos posteriores e desdobramentos para futuros encontros. Vários *headbangers* aproveitam a ocasião para trocar *zines*, contatos, comprar camisetas e CDs, e assim por diante. Tem-se a impressão de que todos se conhecem. Este sentimento é descrito por Lima (2008):

“Vê-se que as festas (...) constituem, antes de qualquer coisa, uma grande “celebração do estar-junto”, onde os indivíduos festejam os laços que os identificam com seus pares diante das demais composições gregárias, (...) festejam, umas com as outras, os laços que as identificam diante da sociedade.” (Idem, p.125).

Além dessas características, nesse momento, as bandas se mostram e deixam clara sua ideologia – se é *Black Metal*, *Death Metal*, *White Metal* ou *Thrash Metal*. Além disso, para Campoy (2008), esses momentos são importantes na construção da imagem dos veteranos e na acusação de possíveis *fakes*, tornando-se mais uma ocasião para manutenção do status no grupo.

À medida que outras tribos urbanas ocupam espaços delimitados na cidade, como os *punks* ou *skatistas*, que fazem uso de praças e/ou bares como ponto de encontro, os *headbangers* não fazem uso de nenhum local específico – como afirmado anteriormente. No entanto, o *headbanger* pode fazer uso esporádico de

lugares que visam a outros públicos, como o pub Zeppelin Old Bar na cidade – descrito anteriormente. Nesse sentido, pode-se dizer que os shows são uma tentativa de delimitação de seus espaços. Conforme conceito de Magnani, entendendo esta demarcação de território como um “pedaço”, aquele “tipo particular de sociabilidade (face a face) e apropriação do espaço urbano” (2002, p. 21). O show se configura no “pedaço” do *Metal underground*, transformando o ambiente – associação, chácaras, bares, etc – em um espaço para suas práticas serem realizadas. É nesse sentido que é possível encontrar o *underground* localizado na cidade.

Atualmente, no Brasil, há um processo de intensa valorização de espetáculos, e a experiência vivida a partir dos concertos ao vivo é apreciada. Além disso, os shows são “o principal meio de divulgação de novos sucessos e composições que podem alavancar a carreira da banda ou mantê-la no círculo.” (CASTRO e MELO, 2011, p.201). A divulgação de suas músicas é o que garante os shows e, com a disseminação na internet, eles se tornam uma forma eficiente de exposição, o que possibilita tornarem-se conhecidos além das fronteiras locais.

Mesmo o mundo passando por um período de crise econômica, Herschmann (2011) aponta o crescimento dos rendimentos com os concertos nos últimos anos. Nunca se viu tantos concertos de grande, médio ou pequeno porte, e em diferentes localidades do mundo. “Aliás, torna-se cada vez mais evidente que em diferentes localidades do Brasil estão emergindo novos circuitos (e cenas) musicais independentes alcançando expressivo êxito.” (Idem, p.253). Esses dados indicam que a recuperação da indústria da música está relacionada com a experiência dos shows. Para o autor, a importância dos concertos está relacionada com o valor da “experiência”. Todos estão associados à dinâmica dos espetáculos. O entretenimento é hegemônico na atual sociedade, e é resultado de uma força econômica fundamental. De qualquer maneira, o mercado é capaz de seduzir os consumidores, levando em consideração os seguintes aspectos:

“a) do preço a ser desembolsado (muitas vezes bastante alto) para assistir ao vivo às performances; e b) da alta competitividade que envolve as várias formas de lazer e entretenimento na disputa de um lugar junto ao público hoje, no dia a dia do mundo globalizado.” (Idem, p.248).

Alguns autores, como B. Joseph Pine e James Gilmore (apud HERSCHMANN, 2011), argumentam que estaria emergindo um novo setor dentro do capitalismo, denominado de mercado das "experiências/espetáculos". Nessa perspectiva, várias empresas buscam atrelar o consumo de mercadorias à produção das experiências, tornando-se capaz de mobilizar o imaginário dos indivíduos. Os "novos economistas" afirmam que é possível gerar valores investindo na dimensão imaterial, e na realização de espetáculos e experiências que são capazes de cativar o público. A expressiva venda de DVDs nos últimos tempos, está diretamente relacionada com esse poder de mobilização da economia da experiência, o que também contribui para um menor impacto na crise da indústria da música tradicional. Nessa perspectiva, o autor argumenta:

"Os fonogramas, portanto, não são desvalorizados quando estão associados a "experiências": (...) o interesse do público pelos DVDs é reflexo do alto valor dos concertos de música para os consumidores hoje (...)." (HERSCHMANN, 2011, p.249).

O autor ainda argumenta que, mais eficaz que o CD, o DVD consegue resgatar a eficácia simbólica e os atores sociais acionam afetos e memórias. Em relação à discussão de Mafessoli (2007), Herschmann reconhece a centralidade da "experiência" na sociedade contemporânea, fator importante para se compreender as mobilizações de grupos, ignorando escrúpulos racionais, e repousando no aspecto da emoção. Em se tratando dos concertos ao vivo, para o autor, é a "experiência" que "constitui o cimento essencial das tribos urbanas" (Idem, p.205), (re) atualização do sentimento de comunidade.

Outro fenômeno capaz de ser analisado, a partir das festas, é indicado por Ramón Llopis (2013), ao analisar os megaeventos esportivos. O autor destaca o aspecto psicológico como uma das principais características dos grandes eventos. Entre os indivíduos envolvidos na sua organização, cria-se um sentimento de união e orgulho. Essa emoção tem o poder de reforçar a identidade coletiva e a interação social. O sucesso depende do apoio de todos os envolvidos e de uma atmosfera positiva. Além disso, dependendo das proporções e intenções do evento, há repercussões econômicas e turísticas.

Sem dúvida, a festa é o principal ponto de intersecção para os *headbangers*, lugar privilegiado para afirmar suas identidades e estabelecer novos contatos. Tais

eventos são esperados ansiosamente por todos. Pensando nos simbolismos presentes em um show de *Heavy Metal*, é possível perceber grande semelhança com as cerimônias religiosas, no qual se cultua a música como algo sagrado. Dessa maneira, entendo a festa como um ritual dentro deste grupo. Para Mariza Peirano (2002), os rituais se caracterizam por:

“a) ser um evento especial; b) ter uma forma específica; c) elementos comuns são compartilhados publicamente; d) combinação entre forma e conteúdo, revelando valores e representações do grupo; e) ocorre em um espaço e tempo definido; f) é excepcional e cotidiano, ao mesmo tempo. São eventos comuns, performativos, estereotipados e formais, seu propósito é coletivo, diferente dos eventos em geral, que “por princípio mais vulneráveis ao acaso” (Idem, p.08).

A autora considera o fenômeno como uma ação social, realizada quando há o compartilhamento de visões de mundo. Nele, há uma manipulação de objetos e símbolos. A cosmologia do evento carrega consigo a eficácia dos signos valorizados pelo grupo. Apesar da posição privilegiada dos rituais, a autora orienta para não os definir rigidamente, já que os elementos que os compõem são criados por um grupo específico, e que, portanto, carregam símbolos particulares.

O antropólogo brasileiro Roberto DaMatta, em seu livro “Carnaval, Malandros e Heróis” (1997), também compreende a festa como ritual, festividade composta por discursos que colaboram para a transmissão e reprodução dos valores sociais. Assim, os rituais são eventos em que o grupo apresenta aspectos relativos a eles, além de serem fenômenos privilegiados para a análise antropológica:

“O rito, assim, entre outras coisas, pode marcar aquele instante privilegiado em que buscamos transformar o particular no universal (comemorando, por exemplo, nossa independência de uma nação matriz colonizadora); o regional no nacional (quando comemoramos um santo local que, naquele momento, pode representar todo o país); o individual no coletivo como ocorre numa festa de aniversário, onde a ênfase é colocada na relação entre gerações, ou, ao inverso, quando diante de um problema universal, mostramos como o resolvemos, nos apropriamos dele por um certo ângulo e o marcamos como um determinado estilo”. (Idem, p. 31).

Dessa maneira, o ritual expressa a dramatização de contextos relacionados à vida ordinária, podendo dar alto valor a acontecimentos que podem parecer banais

no cotidiano. Ao complementar o conceito, DaMatta apresenta uma dialética entre o cotidiano e o extraordinário, em que um atua sobre o outro. “É o rito, então, o veículo da permanência e da mudança. Do retorno à ordem, ou da criação de uma nova ordem, uma nova alternativa” (Idem, p.39).

Apesar da relativização do cotidiano, a festa continua sendo um fenômeno extraordinário, pois se apresenta como um momento especial para o grupo. Este momento pode ser usado para transformar o cotidiano ou para reforçá-lo:

[O ritual] é a separação nítida entre o mundo cotidiano e outro: o universo dos acontecimentos extra-ordinários. A passagem de um domínio a outro é marcado por alterações no comportamento, e tais mudanças criam as condições para que eles sejam percebidos como especiais. Este é o subuniverso das festas e solenidades. (Idem, p. 49).

A partir desta dialética entre cotidiano e extraordinário, entendo que parte do ritual *headbanger* se faz diariamente, ao ouvir suas músicas em casa, ou ao colocar uma camiseta preta. Porém, há também a parte social do ritual que se faz nas festas, ocorrendo em situações excepcionais. Além disso, os momentos não devem ser tomados como diferentes, pois ambos são considerados especiais para o indivíduo, pois fazem parte de um todo. Sendo assim, a festividade para o grupo se faz nas diferentes configurações interacionais entre múltiplos atores sociais, levando em consideração suas diferentes práticas em relação à produção da dinâmica da rede social.

Outro autor que colabora para a análise das festas é Émile Durkheim (1997). Em seu texto “As formas elementares da vida religiosa”, o autor insere uma discussão sobre a função das comemorações, tanto de cerimônias religiosas quanto de outras festividades da vida social. Para ele, a crença é uma forma de representar o mundo, o que justifica os rituais mais extravagantes, já que traduzem algum aspecto da vida e carregam consigo uma carga de significados. Os rituais não são irracionais e desprovidos de sentido, embora contemplem momentos de delírio e efervescência. Sendo assim, o ritual é um sistema de comunicação, com linguagem específica e passível de interpretação. Estes momentos permitem a transgressão das normas, que se dá pela efervescência coletiva e pela proximidade entre os sujeitos. Nas cerimônias – religiosas ou não – o indivíduo é distraído das suas preocupações cotidianas, há a aproximação entre as pessoas e suscita-se um

estado de efervescência, traduzido por meio de manifestações, como gritos, cantos, danças, músicas, movimentos violentos, e assim por diante. Portanto, por natureza, a festa se apresenta como uma fuga dos afazeres cotidianos, uma “válvula de escape”, não apresentando a priori nenhuma utilidade. Porém, em um segundo momento, a festa apresenta-se como (re)estabelecedora de laços sociais.

Os laços sociais produzidos e reproduzidos pressupõem uma interação “entre iguais”, argumenta Georg Simmel (1983, apud, JARDIM, 1991). Porém, “(...) o reconhecimento de uma igualdade entre os frequentadores não elimina a possibilidade de diferenças e hierarquias nas relações; pelo contrário, possibilita que estas hierarquias estejam em jogo durante as interações” (Idem, p.92). É nessa relação de reconhecimento das distinções que se estabelecem as cumplicidades do grupo.

Dada a grande importância das festas e festivais¹¹⁶ na presente pesquisa, o “ir a campo” se tornou acompanhar as bandas e o público, sendo este o ponto auge da sociabilidade *headbanger*. A festa se apresenta como um complexo de práticas, comportamentos e relações específicas, repletas de simbolismos. Outros momentos importantes de socialização acontecem nos churrascos mais fechados organizados pelos integrantes ou nos ambientes de ensaio – nas casas dos músicos ou em estúdios de gravação. Não foi constatada nenhuma espécie de ponto de encontro fixo, já que não há um lugar exclusivo para os aficionados por este estilo musical. Além disso, por se considerarem *true*, eles usam o argumento de que não frequentam lugares que não sejam *true* também. Em conversas informais, ouvi que não frequentam o Zeppelin Old Bar – pub mais popularizado da cidade – porque lá não tocam bandas de *Death Metal*; porém, já os encontrei no estabelecimento citado.

3.2 CONSUMO DO HEAVY METAL

A rede apresentada é criada para consumir o estilo musical em questão. O conceito de “consumo” é muito discutido nas Ciências Sociais. Livia Barbosa (2004) entende que o consumo pretende satisfazer tanto as necessidades “básicas” quanto às “supérfluas”. Ela discute o consumo como uma prática responsável pela criação

¹¹⁶ Entendo por festa, os eventos em que se apresentam, no máximo, duas bandas e não dispõem de grande organização. Já, nos festivais, apresentam-se diversas bandas, provenientes de vários lugares, e há uma organização mais elaborada na sua realização.

de relações sociais. Nesta perspectiva, entendo o conceito de consumo do *Heavy Metal*, uma prática capaz de criar símbolos próprios, laços sociais e produção informal para seu consumo, como a complexa rede social internacional entre o Brasil e o Paraguai apresentada no capítulo anterior.

Nesse sentido, há a produção de categorias de cultura e de mercadorias relacionadas, constituindo signos (HALL, apud, BENEDETTI, 2006). Assim, a rede social é formada para produzir a principal mercadoria simbólica entre os *headbangers*: o show. Nele, se encontram diversas categorias de consumo, como a música, o vestuário, a estética, e demais produtos relacionados.

Para Canclini (1995), o consumo não é algo isolado e individual, mas é uma apropriação coletiva. Ou seja, o grupo se organiza em rede para poder consumir o estilo de vida e o gênero musical que têm interesse. É a partir dessa junção que cria elos de solidariedade e distinções de “outros”, satisfazendo elementos simbólicos.

É a partir do consumo que há a circulação de materiais entre os indivíduos apreciadores do estilo. JR afirma a existência de troca de cartas entre *headbangers*. A mesma experiência é afirmada por Janaína, alegando a permuta ou a venda de demos, CDs, DVDs, discos, camisetas e *zines*, via correio ou Internet. Mas, o ponto auge para essas atividades acontece nos shows, onde normalmente há tendas para a venda desses materiais. Essa atividade é antiga no grupo, anteriormente eram trocadas fitas k-7.

A internet se tornou o meio de comunicação mais importante para a manutenção dessa rede. Mas, esse elo a partir da apreciação da música, é anterior ao uso da internet, pois, segundo afirmou Márcio, na década de 80, já havia a troca de bandas e de público entre brasileiros e paraguaios. O mesmo fenômeno é descrito por Jacques (2007):

“(...) antes da popularização da internet os músicos se conheciam e comunicavam através dos correios. Músicos de bandas “amigas” trocavam cartas e inseriam nos envelopes endereços de outros músicos para serem contatados por seus correspondentes. (Idem, p.80).

Vê-se que a internet intensificou a expansão da rede, em se tratando dos mais diversos gêneros musicais. Esse sistema de trocas do *underground*, pode-se dizer, é um mercado da música, dispõe de tecnologias e técnicas de produção, distribuição e divulgação muito específica, proporcionando-lhe maior autonomia e

controle. O *underground* seleciona o grupo que divulgará seus materiais. Além do mais, é importante constatar que estas transações financeiras não visam necessariamente ao lucro. A troca tem um significado contextual ao grupo – simbólico. Assim, o sistema de trocas se constitui num “contínuo processo de vida social no qual homens reciprocamente definem objetos em termos deles mesmos e eles mesmos em termos dos objetos’ (SAHLINS, apud, CAMPOY, 2008, p.72-73).”.

Dessa maneira, os dados apresentados mostram que a música não é uma atividade autônoma exercida por uma única pessoa. Os atores produzem uma sociabilidade entre si, através do estabelecimento do mesmo estilo de vida. As práticas musicais são associações de indivíduos, instrumentos, gravações, partituras, e assim por diante. Dessa forma, a *cena* se apresenta muito unida, e isso se dá devido ao frequente contato entre os agentes. Essa comunicação acontece principalmente nos finais de semana, mas a rede social está frequentemente ativa.

Apesar da negação da mercantilização do *Heavy Metal Underground* pelos fãs, há a formação de um mercado econômico, já que há etapas de produção, distribuição e venda. Ou seja, forma-se uma circulação de bens materiais que são produzidos por artistas, há a sua distribuição e, posteriormente, o público consome. Essa produção caracteriza uma economia que se diferencia muito pouco de outros modos de produção, já que para os economistas toda troca é capitalista, como afirma Campoy (2008). Mesmo cobrando por seus materiais fonográficos, como uma forma de sanar os custos, o dinheiro se torna mais um favorecedor da troca. O que os *headbangers* entendem como comércio mercantilista está relacionado à circulação capitalista do *Heavy Metal mainstream*, o qual está direcionado somente ao lucro. Desta maneira, podemos até considerar o *underground* como um sistema econômico, porém consiste em uma comercialização bem específica.

Além disso, há a ênfase de que o comércio do *underground* não é como qualquer outro. Segundo Mary Douglas (2007), essa produção independente permeia todos os segmentos do cotidiano e, infelizmente, não pode ser desvinculado do caráter econômico. Walser (1993) argumenta que a música sempre foi comercial, já que ela é construída mediante interesses e patrocinada por grupos sociais interessados. O consumo visa a estratégias de distribuição e a mecanismos para sua promoção. Nesse sentido, o *Heavy Metal Independente* consegue alcançar países por todo o mundo.

3.3 O ELO DO UNDERGROUND: A IRMANDADE

O elemento essencial para a manutenção da rede é chamado de *irmandade*, fenômeno que torna o grupo muito forte e frequentemente atuante. Até o presente momento, esta categoria me parece a essência do grupo e se baseia em um conjunto de valores. Perante este sentimento de grupo, os indivíduos se mostram muito receptivos com os mesmos e estimulam frequentes trocas. Neste espírito, tratam-se como *brothers*, *sisters* e, no caso da fronteira, podem até se chamar de *hermanos* ou *hermanitos*.

Durante os shows, o som pode não ser da melhor qualidade, o local pode estar em pedaços, pode faltar até bebida, mas a situação será “maravilhosa” para todos. Poder exercer e celebrar essa “paixão”, tanto na audição, quanto na produção ou simplesmente indo aos shows, constitui o “*real espírito underground*”, é estar entre irmãos. Exemplo desse companheirismo no grupo aconteceu após a realização do evento descrito no início do capítulo. No festival, eram esperadas mais pessoas do que realmente foram. Inclusive, o organizador do evento deixou no Facebook um recado, deixando claro o prejuízo que teve com a festa:

Então galera, como o metal é feito de união, pelo fato de muita gente ter falado em ir ao show e não ter comparecido, foi investido tudo da melhor qualidade no show, local, aparelhagem, e mesmo assim, o saldo final é um furo de 2.200 reais, então eu venho pedir a ajuda de você que pode ajudar. Pois infelizmente não tenho essa grana toda, se cada um puder ajudar com 2 reais, estaria dando uma força tremenda. Quem quiser, é só ajudar. Se for de outra cidade e quiser ajudar faz um depósito (...). Obrigado pela atenção galera (Grupo V Metal Massacre, dia 14/01/13, às 12:30h - http://www.facebook.com/events/463257953725513/495537883830853/?notif_t=plan_mall_activity)

Abaixo da publicação, havia vários comentários dizendo que iriam ajudar e depositar algum dinheiro para o organizador do evento. Interessante notar neste fragmento, o sentimento de colaboração mútua tão presente no grupo.

Se o *underground* se define por ser um conjunto de atividades preocupadas em produzir, apresentar, circular e consumir o *Metal Extremo Independente*, ser adepto deste movimento significa inserir-se, de alguma maneira, nestas atividades. Portanto, o aficionado precisa se fazer ativo para que o espaço exista e para mantê-lo. Dessa maneira, ele sente a necessidade de assumir um papel social no grupo, podendo produzir um show, tocar numa banda, organizar vans, escrever zines,

enfim, fazer e lutar pelo *underground*. Assim, o *Metal* vai além do gosto musical e é visto como um estilo de vida, um destino. Poderíamos dizer que vai mais além ainda. Ao fazer o *underground*, criam-se relações quase que de parentesco entre as pessoas, não pela consanguinidade, mas pela junção de elementos que são compartilhados, criando o mesmo espírito, o “*espírito do underground*”. Para Campoy, essas pessoas “são irmãos, correligionários do mesmo partido, soldados defendendo a mesma bandeira e confrades compartilhando a mesma crença.” (*Idem*, p. 83). Sendo assim, na visão nativa, a união do grupo está na identificação com os mesmos ideais, o uso dos mesmos símbolos e a adesão ao mesmo espírito.

Apesar de valorizarem a rede e os eventos produzidos, contraditoriamente, os *headbangers* nunca veem a *cena underground* como satisfatória, pois, nos seus discursos, sempre há pouca cooperação, poucas festas, muitos *posers*, dificuldades em achar estabelecimentos para realizar as festas, ruim sonorização dos ambientes, comodidade do público e demais problemas encontrados pelo grupo, indicando uma falta de união. A *cena* é apresentada sempre como se estivesse a um fio de tudo terminar. Ao identificar esta discordância no discurso, acredito que esta seja mais uma estratégia para se manterem unidos, pois, a partir do iminente fim do *underground*, procuram sempre alimentar a cena.

Levando em consideração esse sentimento comum, outra característica importante para o grupo é a eficácia da retribuição. Os encontros ocorridos nos shows, tornam-se contatos, os quais possibilitam chances das bandas se apresentarem e terem suas gravações em outros lugares, além de sua cidade. Ao organizar um evento *independente* e *underground*, o *headbanger* convida uma banda para tocar no show e se esforça para ser um bom anfitrião. Recebe-a muito bem em sua cidade, podendo disponibilizar até sua própria residência para pouso dos músicos. A banda convidada se sente compromissada e necessita retribuir o convite. Assim, ao realizar shows, preocupar-se-á em convidar os indivíduos que se lembraram deles em outros momentos, estabelecendo, dessa forma, uma frequente troca, principal fator que alimenta a rede social.

Essa retribuição é entendida como “*dádiva*”, conforme conceitualização de Marcel Mauss (1974b). Ao descrever o sistema de trocas polinésio, o autor entende o fenômeno como essencial na manutenção das relações entre os atores envolvidos. Assim, a troca é compreendida como oposta ao sistema mercantil do lucro, ou seja, são trocas simbólicas. Entende também que, em um primeiro

momento, pode-se pensar que as trocas sejam voluntárias, mas estão baseadas em um caráter universal de “dar, receber e retribuir”, criando uma obrigatoriedade na retribuição. Sendo assim, caso a dádiva não aconteça, ou seja, caso a banda convidada não retribuía o convite, haverá uma avaliação depreciativa, julgando os devedores de *posers*, não estão interessados em manter a “*chama do underground acesa*”, podendo até provocar uma cisão no grupo. É nessa ideologia que está baseada a “força” de produção do grupo:

O underground do metal extremo no Brasil é uma “filosofia de vida extrema”, mas composta e veiculada pela música. O elo dessas pessoas não é a religião, a família, a escola, o trabalho ou o esporte. É a prática de um gênero musical. (CAMPOY, 2008, p.220-221).

São essas ações e sentimentos que colaboram para manter a tal “chama” acesa. Ou seja, o *Heavy Metal* é muito mais do que música ou forma de se vestir, a união vai muito além dessas características:

“... ele se mantém vivo por milhares de fãs dedicados, que o mantêm de diferentes formas, tanto por programa de rádio, como por publicações em revistas, criam sites de notícias, vendem camisetas, ajudam a carregar instrumentos, etc, o underground é só uma rede de amigos.” (DUNN, 2005).

Se a união é o elemento mais forte da irmandade, a violência, pode-se dizer, é rara ou nula. Enquanto nos bailes *funk* o uso da violência é legítima para o comando do baile, como descrito por Amaral e Silva (2012), nos shows e demais encontros dos *headbangers* há uma defesa pela paz. Quando há uma possibilidade de briga, juntam-se diversos indivíduos com o intuito de apaziguar. Outro exemplo desse companheirismo acontece nos *moshs*. Ao se atirar no público de cima do palco, os *headbangers* fazem questão de segurar o *brother* e garantir que ele não se machuque caindo no chão. Estes atos, aparentemente violentos, como o *mosh* e o *pogo*, são, contraditoriamente, expressões de um grupo que valoriza a paz.

Acredito que sejam estas características de irmandade que fazem com que se fortaleça este sentimento, fazendo com que se entendam como um grupo e não permitindo que “a *chama do underground morra*”. Nesse sentido, Campoy chama a atenção para a ambivalência do grupo, pois, ao mesmo tempo em que demarca “constantemente sua diferença em relação ao seu entorno de modo absoluto,

explícito, beligerante e raivoso, internamente cria uma irmandade, aliança amistosa” (2008, p.84).

3.4 E AS MULHERES NO *HEAVY METAL*? ALGUMAS CONSTATAÇÕES SOBRE GÊNERO

A intenção aqui não é discutir a fundo a temática sobre gênero, pois há um vasto campo teórico de discussão sobre o assunto. Neste subtítulo, pretendo somente registrar algumas observações sobre o tema.

Em shows de *Rock’n’Roll* que frequentei durante toda minha vida, há grande quantidade de homens e mulheres, o que prova que não é uma prática predominantemente masculina. Porém, nos shows de *Metal Extremo Underground* é facilmente perceptível a quantidade gigantesca de homens na *cena*. Esta característica foi observada por mim, desde o primeiro festival do gênero que frequentei. Segue fragmento do diário de campo.

“A maioria das pessoas no local eram homens, e das poucas mulheres que estavam lá, a maioria estava acompanhada por seus namorados. Foi observado também, que os grupos “cuidavam” muito das suas mulheres, afastando possíveis pretendentes de perto delas.” (DIÁRIO DE CAMPO, 12/01/13).

Em se tratando da história da mulher no *Heavy Metal*, Dunn (2005) conta que o estilo é tradicionalmente masculino e, por ser uma música agressiva, demorou a receber a simpatia das mulheres. Por ser uma música forte sonoramente, supõe-se que quem a ouve seja forte também. Dessa maneira, ela está relacionada à força do homem e, por isso, a ausência da mulher. Nesse sentido, o *Heavy Metal* se tornaria um espaço para “praticar a masculinidade, é um espaço onde os homens se agrupam para bater no peito, tirar a camiseta, agitar a cabeça e parecer loucos”, argumentam os integrantes da banda Slipknot ao serem entrevistados no documentário. Para Deena Weinstein (apud DUNN), na cultura ocidental, a masculinidade pressupõe a “liberdade”. As mulheres tentam “domesticá-los” e, então, extravasar é um elemento masculino. O *metal* é o agrupamento masculino onde os laços de gênero são reforçados.

Para Jacques (2007), o *Heavy Metal* cria uma fantasia masculina de controle. A ideia está ligada à concepção de potência e poder que os *headbangers* tentam sustentar. Essas propriedades valorizadas pelo grupo, expressas em termos

como “pesado”, “sujo” e “grave”, estão em oposição a concepções ocidentais que são ligadas ao universo feminino, como “pequeno”, “aveludado” e “frágil”.

Mesmo tentando passar uma imagem de hipermasculinidade, existe um subgênero em que os integrantes desejam brilhar tanto quanto as mulheres: o *Glam Metal*. Este estilo colaborou na popularização do *Heavy Metal* nos anos 80. Ele tem a estética visual como uma das principais características, pretendendo chamar a atenção ao aderir a elementos femininos, como nos acessórios, maquiagens, cabelos compridos, vestimentas coloridas, e assim por diante. Porém, não questionam sua sexualidade. O vocalista da banda de *Glam Metal* Twisted Sister argumenta que “*ser feminino é o mais masculino que eu podia chegar a fazer*”.

A figura das *groupies* no *Heavy Metal* recebe um lugar mítico na história do estilo. Elas eram as mulheres que acompanhavam as bandas e, normalmente, atendiam às necessidades sexuais dos artistas. É este fenômeno que orientou muito das concepções femininas dentro do grupo. Daí que surge a visão, muitas vezes, sexista e equivocada sobre as mulheres, pois não se espera que a mulher saiba tocar guitarra, por exemplo, mas que esteja presente no grupo com intuito sexual. Diante desta perspectiva, Janaína me explica que “as mulheres estão conquistando espaço” no meio. Mesmo que em menor número, existem alguns grupos compostos somente por mulheres, como a banda de *Thrash* chamada Metal Pandora. No entanto, muitos *headbangers* entendem que as mulheres não sabem tocar nada, deixando claro novamente a masculinidade presente. Dessa maneira, vê-se que a atuação das mulheres no *Heavy Metal* ainda encontra resistência.

Outra característica observada por mim foi que as mulheres acompanhadas não recebem galanteios de outros homens, pois há um respeito entre eles. Este respeito, citado por diversos interlocutores, refere-se à relação construída entre os homens, baseada na honra como constituinte dos sujeitos, afirma Jardim (1991). Tem a ver com a ideologia do grupo. Eles vão aos shows pelo estilo de vida e para ouvir música, e não para arrumar brigas com seus iguais. A mesma situação foi constatada entre os *metaleiros* e estudada por Lopes (2007):

“[No estabelecimento] (...) os solteiros para “azarar” ou “ficar”. As conversas e apresentações entre desconhecidos se dão com naturalidade, assim como as cantadas não-agressivas a mulheres visivelmente desacompanhadas (as acompanhadas são mais respeitadas que em outros bares da noite do Rio que frequentei, e mais de uma frequentadora diz que se sente bem no bar com a

ausência de "playboys" e "pitboys", comuns na noite carioca, que fazem abordagens agressivas, mesmo a mulheres acompanhadas, puxando os cabelos, o braço e usando expressões de baixo calão." (Idem, p.172).

Ao concordar com Lopes, como mulher em um universo predominantemente masculino, fiz uso de estratégias de campo diferenciadas. Antes de tomar qualquer tática de pesquisa, percebi que as mulheres podem ocupar duas posições no grupo: a) elas podem frequentá-lo por gostar do som, e aí elas devem ter o mesmo conhecimento das bandas e o comportamento que os homens têm para serem respeitadas; b) frequentam o grupo somente para ir atrás dos homens, porém, para Janaína, isso acontece por um período curto, já que eles percebem e logo acabam "ignorando-as".

Em um primeiro momento da pesquisa, estava visivelmente desacompanhada, pois me apresentava sem "vínculos sociais". Na experiência vivenciada do festival descrito acima, era alvo de cantadas. Ao questionar sobre esta situação, os interlocutores mostraram que, abordar uma mulher sozinha, torna-se quase que uma obrigação social do homem, posição demonstrada também no estudo de Jardim (1991). Esta experiência me foi útil principalmente em se tratando da percepção que tive do universo masculino.

No decorrer da pesquisa de campo, questionei-me sobre as duas possibilidades que poderiam me apresentar ao grupo: ser uma aficionada pelo gênero, o que claramente não era; ou me mostrar como *groupie*, o que estava ainda mais distante dos meus interesses. Precisava tomar alguma posição para não ser mal interpretada. Assim, pensei em como eu era vista pelos *headbangers*. Levando estes dados em consideração, em um segundo momento da pesquisa, estava acompanhada, situação que proporcionou perspectivas e dados diferenciados. Devo admitir que a mudança de estratégia colaborou na coleta de informações, já que esta "nova" situação me colocou em um patamar diferenciado. Na situação anterior, a aproximação dos homens poderia acontecer devido à possibilidade do flerte; portanto, havia pessoas com quem eu não tinha contato, tais como casais. O fato de ser um rosto novo me colocava como uma possível *fake/poser*, o que levantava suspeitas sobre mim nos *veteranos*, com os quais também não tinha contato. Ao mudar a minha apresentação no grupo, como alguém acompanhada, algumas pessoas se aproximaram de mim, mas, em contrapartida, outras tantas evitaram

contato, devido ao respeito masculino anteriormente discutido. Entendo que foi o momento em que mais fui percebida pelos *headbangers*. Neste momento, ouvia com frequência a possibilidade de ir aos shows e demais eventos sozinha, pois “cuidariam” de mim. Portanto, ao estar acompanhada, era me concedido respeito, ocupando um lugar de destaque.

Assim, com esta experiência vivida, entendo que a convivência social é determinada por simbolismos, e há uma construção social dos gêneros. É quando aprendemos o que é ser homem e o que é ser mulher na nossa sociedade, cada qual com atitudes e falas diferenciadas. Sem dúvida, esta é uma construção cultural, e não biológica. A maioria dos trabalhos acadêmicos focalizam as relações de gênero a partir da dominação masculina e a culpabilização “do outro sexo na manutenção das desigualdades”, argumenta Jardim (1991, p.43).

Porém, neste trabalho, observo uma relação diferenciada. Foi percebido que há apropriações de símbolos e comportamentos propriamente masculinos por parte das mulheres, constituindo uma relativização de gênero, tais como: o uso que as mulheres fizeram dos coletes de *pat*¹¹⁷; as tatuagens mais agressivas; a quantidade de álcool ingerida – “*estar muito louco(a)*”; tocar em uma banda; o *mosh* e o *pogo*; posições em fotos, como a seriedade – “*pose de mal*” ; as caretas ou, ainda, o punho cerrado, e assim por diante, enfim, se fazendo ativas ao meio. Estas mulheres fazem parte do grupo pela música e pelo estilo de vida que ela oferece, e não para serem confundidas com uma *groupie*; assim, elas devem garantir que esta confusão não irá acontecer. Portanto, tratando-se de um grupo machista e visando à aceitação no grupo, as mulheres devem deixar bem marcada a sua participação e, para que isso aconteça, elas podem se apropriar de símbolos masculinizados, porém não interferindo em suas respectivas sexualidades. Dessa maneira, as mulheres fazem uso de uma estratégia na tentativa de uma aproximação simbólica, proporcionando uma convivência mais horizontal.

3.5 ALGUMAS CONSTATAÇÕES SOBRE A ESTÉTICA E DRAMATIZAÇÃO

¹¹⁷ *Patches* ou *Pat* são pequenos pedaços de tecidos com o nome ou a imagem que corresponde a uma banda. Eles são normalmente pintados ou bordados, e são costuradas em suas roupas.

“Éramos perseguidos... sinônimo de drogado, baderneiro, tudo de ruim, menino do diabo... era só ter cabelo comprido... era uma coisa assustadora, a polícia ia te parar de qualquer maneira.”

Neste fragmento, Zepa demonstra como as pessoas entendem o estereótipo criado pelo *metaleiro*. Os *headbangers* apresentam uma ornamentação específica. Para Jean-Marie Seca, o look é “um conjunto de vestimentas, de acessórios, de posturas físicas, denotando e conotando um estilo, visando representar a personalidade daquele que o sustenta como uma segunda pele do indivíduo” (1988, p.141, *apud*, JACQUES, 2007, p.111).

De forma geral, foram observadas as seguintes características possíveis de se compor o look dos *headbangers*: cabelos longos ou ausência deles, camisetas pretas lisas ou com símbolos ou nome das bandas – já que é através dela que mostram para seus amigos de que banda gostam e de qual subgênero do *Heavy Metal* são adeptos – calças escuras, botas de couro, casacos de couro e pulseiras com pinos, chamadas de *spikes*. Importante constatar que, conforme o subgênero com o qual o indivíduo se identifica, pode alterar um pouco a vestimenta, como, por exemplo, os *thrasheros*, os quais podem fazer uso, além dos ornamentos descritos, de calça jeans azul, tênis brancos de cano médio – conforme os vendidos nos anos 80 – colete jeans com os *pats*, e há a permissão esporádica para usarem algumas outras cores como o branco e o vermelho. As mulheres fazem uso também de cabelos compridos, os quais podem ser negros ou ruivos, vestem-se em tons escuros, calças, vestidos, saias, camisetas ou espartilhos, cintos, colares, botas ou tênis, piercings e tatuagens, podendo variar conforme a adesão a um dos subgêneros. A seguir, há uma imagem de banda que, esteticamente, segue modelo *Thrash Metal*:



Figura 23) Banda Violator e sua indumentária característica.

Esta estética por subgênero do *Metal Extremo* é facilmente perceptível, se compararmos os *headbangers* de Foz do Iguaçu aos de Cascavel. Os primeiros se denominam, em sua maioria, de *Death Metal*, e os segundos, como *thrash*eiros, ficando evidente a composição diferenciada de cada estilo. Apesar do frequente discurso negando a importância de seus visuais, o mesmo se torna muito importante para estes indivíduos. O “ser *headbanger*” tem uma estética montada.

Certos elementos, mais comumente encontrados, como, por exemplo, o cabelo comprido ou as roupas pretas, tornam-se uma espécie de uniforme para o grupo. Sobre o uso predominantemente da cor preta, JR dá uma justificativa:

(...) assim como sua ideologia e as temáticas das músicas retratam, o movimento não é algo “feliz”, pelo contrário, o heavy metal trata de coisas “sujas”, do que as pessoas não gostam de falar, como a morte, como a podridão da sociedade, vão contra a igreja cristã, (...). Para o Axé é normal usar cores e estampas vibrantes, pois é tematicamente e musicalmente feliz.

Para Lopes (2007), a adoção da cor negra como predominante no *Heavy Metal* se deve ao questionamento da “oposição cosmológica central de diversas tradições religiosas notadamente cristã, entre luzes e trevas, claro e escuro, em que o negro é conotado negativamente como símbolo triste, do mal, do luto e da morte.” (p.170). Ou seja, o indivíduo que, muitas vezes, nega a religião, faz uso de simbolismos cristãos na composição de sua estética. Deena Weinstein (apud DUNN, 2005) complementa a ideia dizendo que o “preto na cultura ocidental (...) representa

perigo, representa maldade, mas também liberdade, fora da luz do dia, onde a gente não te vê.”.

Em relação aos cabelos longos dos homens, Lopes (*Idem*) identifica como uma reação contrária ao alistamento militar ou às exigências de “boa aparência” que o mercado de trabalho exige. Enfatizando a importância da estética, no documentário realizado por Dunn (2005), um *metaleiro* argumenta:

“O que converte o metal em uma cultura, é primeiro a música, sem dúvida. E segundo, (...) é a forma de se vestir. Se vestem de certa maneira que os distingue de imediato como metalheads”.

Para Mafessoli (1998), uma das características mais importantes do neotribalismo é a estética, a qual serve como cimento para o grupo, colaborando com a criação de um sentimento e experiência comum. Sendo assim, a construção da estética não é algo individual, mas uma característica frequentemente construída pelos que se identificam como iguais.

Dessa maneira, pode-se dizer que existe uma forte associação entre a identidade e os símbolos exibidos na indumentária, nas linguagens, nas preferências e práticas cotidianas, além do conjunto das relações que o indivíduo trava no interior da sociedade. A estética se mostra como mais uma referência neste jogo dinâmico de simbolismos de que o *headbanger* faz uso. Estar vestido a caráter, é mais uma forma de afirmação e inclusão, ou seja, de se reconhecer e fazer com que o grupo o reconheça como integrante.

Nesse jogo de aparências, pode-se dizer que cada um é ator e espectador. Cria-se uma dramaturgia e uma teatralidade privilegiada em uma trama social. Essa teatralidade é importante, porque “instaura e reafirma a comunidade”, diz Mafessoli (*apud*, LIMA, 2008). A encenação pode alterar, conforme o subgênero do *Heavy Metal*. Um exemplo de atuação bem específica, é o fato ocorrido com uma banda de *Black Metal*, que se categorizava por ser anticristo. O caso foi contado por FM:

...há um tempo atrás uma banda de Black em Foz, em seu último show levaram no palco uma cabeça de porco em putrefação. Durante o show começaram a gritar: “desce capeta, desce capeta pelo amor de deus”. Esta frase fez com que todos caíssem na risada, e após este show a banda acabou...

Apesar de a história receber diversas versões, o fato de expor um animal em pedaços e a dramatização para evocar o “capeta” são dois elementos em que se baseiam o argumento de teatralização do grupo. Além do mais, este fato é sempre contado em tom de chacota.

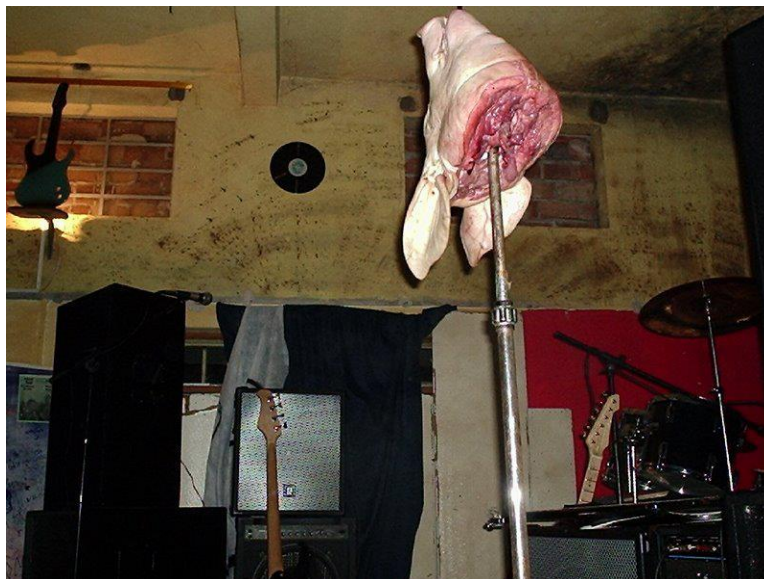


Figura 24) Cabeça de porco levada em show. Fonte: FM.

Estas situações acontecem em um momento de dramaturgia do grupo. São performances muito específicas, na tentativa de valorizar os simbolismos do subgênero. Lopes (2007) também conta histórias absurdas, como colocar fogo em um crucifixo e quase incendiar o local do evento. Tais atitudes fazem referência a uma crítica à nossa sociedade cristã.

Além da dança – exposta anteriormente – e das atuações no palco, outro elemento performático foi percebido na posição assumida nas fotos do grupo. Em um conjunto de fotografias, observou-se uma quantidade possível de poses. A primeira dela faz referência ao braço em frente ao corpo com os punhos cerrados, posição que faz referência à característica de “força e poder” frequentemente afirmada no *Heavy Metal*, como demonstrado na imagem:



Figura 25) Janaína em posição típica dos headbangers. Fonte: Janaína

Outra possibilidade é a referência aos “chifres” feitos com a mão, gesto que faz menção ao diabo, mais uma referência que vai contra a religião. Além da “pose de mal” já comentada, é possível a realização de caretas, representando a jocosidade presente entre os integrantes. Segue foto demonstrativa.



Figura 26) Posições performáticas dos headbangers. Fonte: Janaina.

Além das características apresentadas, pode-se dizer que há outra semelhança do *Heavy Metal* com o teatro: o uso da maquiagem. Os adeptos ao *Black Metal* fazem uso de pinturas faciais em preto e branco, chamadas de *Corpsepaint*, conforme mostra a imagem a seguir:



Figura 27) Corpse Paint. Fonte: desconhecida.

Esta pintura cadavérica é exclusiva do estilo e é usada pelos músicos durante suas apresentações e em fotos promocionais. Em sua tese de doutorado, Campoy dá especial atenção ao estilo. Sobre o *corpsepaint*, descreve:

“Apesar de que cada músico possui uma pintura própria, o *corpsepaint* em geral se define pelo espalhamento de uma pasta branca, a mesma que os palhaços usam, pelo rosto todo e uma pasta negra delineando os olhos e, em alguns músicos, também a boca. Batom negro nos lábios, (...), e tinta vermelha respingada pelo rosto, imitando sangue, podem também estar presentes na composição das pinturas. Entre os praticantes, é controversa a origem do *corpsepaint*.” (CAMPOY, 2008, p.145).

Existem momentos em que os *headbangers* devem assumir um personagem, o qual mantém “a pose de mal”. A “cara fechada” e o estereótipo “malvado” dos *headbangers* não passam de uma “carcaça” ou uma “máscara” que é vestida, uma postura para “impor respeito” aos outsiders do grupo, diz informante. Ao mesmo tempo em que se esforçam para demonstrar intensa seriedade, entre os amigos do grupo há frequente jocosidade.

Para Lopes (2007), o esforço para aparentar maldade está relacionado aos símbolos religiosos, ou melhor, é uma tentativa de negação e crítica ao cristianismo.

Assim, os *headbangers* acentuam seus valores em uma linguagem artística mundana, a qual tem ligação principalmente com as figuras que fazem referência ao “mal”, como o diabo, satã e o inferno, valorizados no meio. O uso da referência à *Besta 666* é um elemento retirado da bíblia: “está associada no evangelho de João, o número da Besta 666, um dos ícones ressignificados preferidos pelos *headbangers*.” (*Idem*, p. 157).

No exercício de compreensão de seus simbolismos, entendo o *Metal Extremo* como um fenômeno repleto de elementos cênicos, em que a maquiagem é o *corpsepaint*, o vestuário se transforma em um figurino, as cenas são as performances nos shows, o cenário se constitui no palco e em todo o aparato de instrumentos e caixas de reprodução do som, a trilha sonora é a música do *Metal Extremo Underground*, e os personagens são os *headbangers* que irão contracenar entre si. “Os shows das bandas underground cumprem com todos os quesitos de uma apresentação cênica”, diz Campoy (2008, p.215).

Dessa maneira, o objetivo do grupo, ao se comportar e se apresentar à sociedade, é trazer consigo a negação dos valores do mundo cristão e capitalista em que vivemos. A criação de uma imagem de forma negativa tem a função de chamar a atenção para tais ideologias. Todos esses elementos configuram um jogo de expressões comunicacionais muito específicas.

CONCLUSÃO

Perante os infinitos estilos musicais disponíveis atualmente na mídia, o presente trabalho se preocupa em estudar um estilo bem específico: o *Metal Extremo*, assim como dois de seus subgêneros: o *Death Metal* e o *Thrash Metal*. Há a formação de um agrupamento urbano, a partir da afinidade pelo *Underground* do *Metal Extremo*, formando um conjunto de relações que são instituídas através do interesse em ouvir, compor e apresentar este estilo musical. Ao criarem um coletivo temático, os aficionados adotam uma identidade compartilhada, que leva em consideração um tipo de pensamento, atitudes e estética, enfim, adotam um “estilo de vida” *headbanger*.

Ao estabelecer um grupo, os aficionados pelo gênero se preocupam em criar possibilidades de socialização com seus iguais. Porém, para isso acontecer, deve-se estabelecer uma rede social, na qual cada *headbanger* assumirá um papel social no grupo. Ou seja, para que a *cena* aconteça, cada indivíduo componente deve assumir uma função e se mostrar ativo para que “o *underground* nunca morra”. A partir deste elo, surgem relações de amizade tão fortes que são denominadas de *irmandade*.

A comunidade *headbanger* se caracteriza por não ter um local específico de atuação. Escolher a Tríplice Fronteira como recorte de uma pesquisa que é, por natureza, transnacional, foi uma opção tática de análise da pesquisadora. Ou seja, o recorte físico do trabalho de campo foi somente uma alternativa para delimitar o público foco da pesquisa: as bandas localizadas na região da fronteira entre o Brasil-Paraguai-Argentina. Isso quer dizer que a etnografia se estendeu além destes limites pré-determinados.

Este trabalho vai na contramão da maioria das pesquisas sobre o tema da fronteira, em que se identifica uma relação assimétrica entre países vizinhos. Entendo a fronteira como algo mais fluído, e até, muitas vezes, inexistente. Ou seja, apesar da fronteira entre estados continuar existindo, o *Heavy Metal*, como gênero musical exógeno, é capaz de ultrapassá-la, diluindo hegemonias culturais e/ou econômicas, constituindo-se numa arena mais neutra de trocas culturais e de experiência entre os atores. Neste sentido, as fronteiras entre países são transgredidas, as identidades nacionais assumem um campo periférico e a

identidade *headbanger* se mostra em primeiro plano, já que o *Heavy Metal* se constitui consumido em todos os lugares do mundo.

Porém, a prática musical do *Heavy Metal* pode assimilar configurações transnacionais com características locais, assumindo formas singulares. Em outras palavras, a rede social do *Metal Extremo Underground*, na Tríplice Fronteira, assume configurações e características locais, tomando novas estruturas¹¹⁸. Resultado deste “casamento” são as letras presentes nas músicas que tratam da história local; músicas cantadas em guarani ou espanhol; a presença de comidas e bebidas típicas nos eventos relacionados, e assim por diante.

Em virtude dos dados mencionados, Dunn (2005), resumidamente, descreve o *Heavy Metal*:

“O que converte o metal em uma cultura, é primeiro a música, sem dúvida. E segundo, (...) é a forma de se vestir. (...). Porém, o metal é unificado por muito mais elementos além da forma de se vestir... ele se mantém vivo por milhares de fãs dedicados, que o mantém de diferentes formas, tanto por programa de rádio, como por publicações em revistas, criam sites de notícias, vendem camisetas, ajudam a carregar instrumentos, etc, o underground é só uma rede de amigos.”.

Portanto, este trabalho teve o intuito de demonstrar uma prática urbana responsável por criar ajuntamentos sociais, sendo seus membros aglomerados por uma “paixão” em comum: o *Heavy Metal Underground e Independente*. É a partir do gosto musical que se desenvolve uma comunidade ativa, que se move para produzi-la e consumi-la. Esta atividade produz o envolvimento prático dos fãs, criando fortes laços de sociabilidade e uma filosofia de vida.

¹¹⁸ Sobre a influencia do lugar na construção da identidade cf. Barth (1998), Hall (2006), Canclini (2008) e Sahlins (1997a e 1997b).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

100 Fronteiras. Disponível em: <https://www.facebook.com/revista100fronteiras> ou www.revista100fronteiras.com. Acesso em: janeiro/2014.

ADORNO, Theodor W., e, HORKHEIMER, Max. “A *Indústria cultural*”. In: **Sociologia**: Theodor W. Adorno, (Org.) G. Cohn. São Paulo: Ática, 1986.

ALBORNOZ, Luis A., e, GALLEGO, Juan Ignacio. “*Setor da música... independente? Apontamentos sobre a trama empresarial espanhola*”. IN: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: FAPERJ, 2011, p. 87-104.

ALBUQUERQUE, José Lindomar Coelho de. “A *dinâmica das Fronteiras*”. In: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 15, n. 31, jan./jun, 2009, 137-166.

ALBUQUERQUE, José Lindomar Coelho de. “*Conflito e Integração na Região de Fronteiras*”. IN: **Revista de Integração Latino-Americana (MILA)**. Santa Maria-RS, s/n.

ALBUQUERQUE, José Lindomar Coelho de. “*Fronteiras: entre os caminhos da observação e os labirintos da interpretação*”. IN: **I Colóquio Internacional sobre Dinâmicas de Fronteira**, na Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE - Campus Toledo, 2012.

AMARAL, Leila, e, SILVA, José Augusto. “*Brincando com fogo: violência e festa no universo funk*”. IN: AMARAL, Leila; MESQUITA, Wania, e, PEREZ, Léa Freitas (orgs.). **Festa como perspectiva e em perspectiva**. Rio de Janeiro: Garamond, 2012, p. 233-254.

APPADURAI, Arjun. “Etnopaisagens globais: notas e perguntas para uma antropologia transnacional”. IN: **Dimensões culturais da globalização**. Lisboa: Teorema, 2004.

BARBOSA, Livia. **Sociedade de consumo**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

BARTH, Fredrik. “*Grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrik Barth*”. IN: POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-FENART, Jocelyne (orgs.). **Teorias da etnicidade**. Trad. Elcio Fernandes. São Paulo: UNESP, 1998.

BECKER, Howard S. “Mundos artísticos e tipos sociais”, IN: VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade: ensaios de sociologia da arte**. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977, p. 9-26.

BÉLEVEAU, Verónica Giménez, &, MONTENEGRO, Silvia. **La Triple Frontera: globalización y construcción social Del espacio**. Buenos Aires: Miño & Dávila, 2006.

BENEDETTI, Cecilia Mariana. “*Bandas e seguidores: processos de consumo no Rock nacional argentino durante a década de 1990*”. IN: **Antropologia e consumo:**

diálogos entre Brasil e Argentina. LEITÃO, Débora K., LIMA, Diana N. de O., e, MACHADO, Rosana P. (Orgs.). Porto Alegre, 2006, p.171-186.

BENEDICT, Ruth. **O crisântemo e a espada**. São Paulo, Perspectiva, 1972.

BOURDIE, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

BRANCO, Patrícia Villar. **O metal cristão: música, religiosidade e performance**. Dissertação em Antropologia Social, Universidade Federal do Paraná, 2011.

BREEN, Katie. “*Heavy Metal africano*”. IN: **Revista Marie Claire**, setembro/2013, p.121-124.

CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. 2 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

CALIL, Marínes Antunes. “*O retrato do Nation Disco Club: os Neodândis no final dos anos 80*”. IN: MAGNANI, José Guilherme Cantor; e, TORRES, Lílian de Lucca (Orgs.). **Na Metrópole: textos de antropologia urbana**. São Paulo: Fapesp, 2000, p. 196-229.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas na Cidade: O underground do Metal Extremo no Brasil**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, UFRJ, 2008.

CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. Rio de Janeiro: UFRJ, 2º ed., 1995.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Trad. Heloísa Pezza Cintrão, e, Ana Regina Lessa. 4º Ed. São Paulo: USP, 2008.

CARDIN, Eric Gustavo. **Laranjas e Sacoleiros na Tríplice Fronteira: um estudo da precarização do trabalho no capitalismo contemporâneo**. Cascavel: EDUNIOESTE, 2011.

CASTELLS, Manuel. **A galáxia da Internet**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

_____. **A sociedade em Rede**. São Paulo: Paz e Terra, 1999.

_____. “*A sociedade em Rede: do conhecimento à política*”. IN: CASTELLS, Manuel; CARDOSO, Gustavo (Orgs.). **A Sociedade em Rede: do conhecimento à ação política**. Conferência. Belém: Imprensa Nacional, 2005, p. 17-30.

CASTRO, Oona; e, MELO, Olívia Bandeira de. “*Apropriação de tecnologias e produção cultural: inovação em cenas musicais da Região Norte*”. IN: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: FAPERJ, 2011, p. 187-210.

CHEDID, Daniele Reiter. “A alteração das relações de vizinhança entre Brasil e Paraguai: a aproximação cultural como política (1950-1970)”. IN: NUNES, Ângel; PADOIN, Maria Medianeira; e, OLIVEIRA, Tito Carlos Machado de, (Orgs.). **Dilemas e Diálogos Platinos: fronteiras**. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2º vol, 2010, p. 137-152.

COLOGNESE, Silvio Antonio. “A fronteira como unidade de análise dos estudos sobre geração e italianidade”. IN: SCHALLENBERGER, Erneldo (org.). **Indentidades nas Fronteiras: território, cultura e história**. São Leopoldo: Oikos, 2011, p. 139-158.

CORONEL, Oberty. **Práticas sociais e trajetórias dos trabalhadores brasileiros nas empresas de Ciudad del Este – Paraguai**. Dissertação em Ciências Sociais, UNIOESTE, 2013.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

Dicionário Aurélio. Disponível em: <http://www.dicionariodoaurelio.com/>. Acesso em: março/2014.

DOMÍNGUEZ, María Eugenia. **Suena el río: Entre tangos, milongas, murgas e candombes: músicos y gêneros rio-platenses em Buenos Aires**. Tese de Doutorado em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

DOUGLAS, Mary. “O mundo dos bens, vinte anos depois”. Conferência realizada em Birbeck, 1999. IN: **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, ano 13, n. 28, jul/dez, 2007, p. 17-32.

_____. **Pureza e Perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DUARTE, Geni Rosa, &, GONZALES, Emilio. “Espaços de produção e deslocamentos de músicos na Tríplice Fronteira (Brasil/ Argentina / Paraguai)”. Comunicação apresentada no **VIII Encontro Internacional da ANPHLAC**, em Vitória-ES, 2008.

DUNN, Sam. **Global Metal**. Documentário, 2008.

_____. **Metal: a headbanger's journey**. Documentário, EUA, 2005.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo, Martin Claret, 1997.

El cuartel del Metal. Disponível em: <http://www.elcuarteldelmetal.net/2013/03/entrevista-kuazar-de-paraguay.html>. Acesso em: março/2014.

ESSINGER, Sílvia. **Punk: anarquia planetária e a cena brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1999.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

GALLEGO, Juan Ignacio. "*Novas formas de prescrição musical*". IN: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: FAPERJ, 2011, p. 47-59.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1º Edição, 1973.

GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, Vozes, 2011.

GRIMSON, Alejandro. **El Otro Lado del Río: periodistas, nación y Mercosur en la frontera**. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 2002.

HANNERZ, Ulf. "*Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional*". IN: **Revista Mana**, vol. 3, nº 1, 1997, p.7-39.

HANSEN, Gisele Resmini. **De Sandra Rosa Madalena à Xirley: Uma interpretação das representações do amor na música brega e tecnobrega**. Trabalho de Conclusão de Curso, UNIOESTE/Campus Toledo, 2013.

HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: FAPERJ, 2011.

HERSCHMANN, Micael. "*Ruas que cantam: ativismo seresteiro e desenvolvimento local em Conservatória*". IN: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: FAPERJ, 2011, p. 235-266.

HOBSBAWN, Eric J. **A era dos extremos: o breve século XX - 1914-1921**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

IBGE. Disponível em: <http://www.ibge.gov.br>. Acesso em: setembro/2013.

JACQUES, Tatyana de Alencar. **Comunidade rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais**. Dissertação em Antropologia Social, UFSC, 2007.

JADOTTI JUNIOR, Jeder; GONÇALVES, Suzana Maria Dias; e, PIRES, Victor de Almeida. "*Wado, um ilustre desconhecido nos tempos da indústria musical*". IN: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: FAPERJ, 2011, p. 359-378.

JARDIM, Denise Fagundes. **Identidade Masculina e Auto-segregação entre Homens de Classes Populares**. Dissertação em Antropologia Social, UFRG, 1991.

KISCHINHEVSKY, Marcelo. "O rádio e a música independente no Brasil". IN: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI**. São Paulo: FAPERJ, 2011, p. 165-185.

KOURY, Mauro Guilherme Pinheiro. "Estilos de vida e individualidade". IN: **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 16, n. 33, jan/jun, 2010, p. 41-53.

LEACH, Edmund. **Repensando a antropologia**. São Paulo, Perspectiva, 1972.

LIMA, Andrey Faro de. **É a festa das aparelhagens: performances culturais e discursos sociais**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, UFP, 2008.

LIMA FILHO, Irapuan Peixoto. "Uma atitude bem rock and roll": estilo de vida e redes sociais entre roqueiros em Fortaleza". Comunicação apresentada no **XV Congresso Brasileiro de Sociologia**, 2011.

LLOPIS, Ramón. "*Etnoargumentos y discursos comunes em torno a um megaevento deportivo: La 32ª America's Cup vista por La sociedad anfitriota*". IN: **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, ano 19, n. 40, jul./dez. 2013, p. 232-252.

LOPES, Adriana Carvalho. **Funk-se quem quiser: no batidão negro da cidade carioca**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

LOPES, Pedro Alvim Leite. "*Mundo Heavy Metal no Rio de Janeiro*". IN: VELHO, Gilberto (Org.). Rio de Janeiro: cultura, política e conflito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007, p. 156-190.

MACHADO, Lia Osorio. "*Cidades na Fronteira Internacional: conceitos e tipologia*", (pg.59-72). IN: NUNES, Ângel; PADOIN, Maria Medianeira; e, OLIVEIRA, Tito Carlos Machado de, (Orgs.). **Dilemas e Diálogos Platinos: Fronteiras**. Dourados, MS: Ed. UFGD, 2º vol, 2010.

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

_____. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa**. 2ºed, Rio de Janeiro, 1998.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol.17, nº.49, junho/2002, p.11-29.

MAGNANI, José Guilherme Cantor; e, SOUZA, Bruna Mantese de (Orgs.). **Jovens na Metrópole: etnografias de circuitos de lazer, encontro e sociabilidade**. São Paulo: Terceiro Nome, 2007.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Argonautas do Pacífico Ocidental**: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1976.

MARCHI, Leonardo de. “*Discutindo o papel da produção independente brasileira no mercado fonográfico em rede*”. IN: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: FAPERJ, 2011, p.145-163.

MARSHALL, Wayne; RIVERA, Raquel Z.; e, HERNANDEZ, Debora Pacini. “*Os circuitos socio-sônicos do reggaeton*”. IN: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: FAPERJ, 2011, p 125-141.

MAUSS, Marcel. “*As técnicas corporais*”. IN: **Sociologia e Antropologia**. Tradução: Lamberto Puccinelli. São Paulo, EPU, 1974a, p. 399-422.

_____. “*Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas*”. IN: **Sociologia e Antropologia**. Tradução: Lamberto Puccinelli. São Paulo, EPU, 1974b, p.35-184.

_____. “*Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu”*”. IN: **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003, p. 367-398.

MEAD, Margareth. **Sexo e Temperamento**. São Paulo, Perspectiva, 1969.

Metal face fanzine. Disponível em: <http://metalfacefanzine.blogspot.com.br/2010/03/headthrashers.html>. Acesso em: fevereiro/2014.

NEGUS, Keith. “*O business do rap: entre a rua e os escritórios dos executivos das gravadoras*”. IN: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical**: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: FAPERJ, 2011, p. 61-86.

NEVES, Franciele Cristina. **Headbangers e a Relativização da fronteira**. Artigo apresentado no Simpósio de Ciências Sociais, UNIOESTE/Campus Toledo/PR, 2013.

_____. **Headbangers**: uma comunidade transnacional. Artigo apresentado no Evento X RAM, Córdoba/AR, 2013.

_____. **Não quero saber o que você realmente pensa**: uma etnografia acerca dos conceitos musicais *punks* na cidade de Toledo/Paraná. Trabalho apresentado como pré-requisito de conclusão do curso de Ciências Sociais da Universidade Estadual do Oeste do Paraná – Campus de Toledo, 2010.

OLIVEIRA, Allan de Paula. **Miguilim foi pra cidade ser cantor**: uma antropologia da música sertaneja. Tese de doutorado em Antropologia Social – Programa de Pós-

Graduação em Antropologia Social – UFSC, Universidade Federal de Santa Catarina, 2009.

_____. **O tronco da roseira:** uma antropologia da viola caipira. Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal de Santa Catarina, 2004.

_____. **Quando se canta o conflito:** Contribuições para a análise de desafios cantados. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ra/v50n1/a08v50n1.pdf>. 2005.

O Globo. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/>. Acesso em: novembro/2011.

PEIRANO, Mariza. **O dito e o feito:** ensaio de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro, 2002.

_____. “*Onde está a Antropologia?*”. IN: **A teoria vivida:** e outros ensaios de antropologia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

Priberam. Disponível em: <http://www.priberam.pt/dlpo/transnacional>. Acesso em maio/2014.

RABOSSI, Fernando. “*Dimensões da espacialidade das trocas – a propósito de mesiteiros e sacoleiros em Ciudad del Este*”. IN: **Revista do Centro de Educação e Letras.** Foz do Iguaçu, vol. 06, 2004a, p.151-176.

_____. **Nas ruas de Ciudad Del Este.** Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004b.

RODRIGUES, Juan Carlos Arriaga. “*Dinámicas de frontera: prácticas, estrategias y conflictos en la frontera de México con Estados Unidos*”. IN: **I Colóquio Internacional sobre Dinâmicas de Fronteira**, na Universidade Estadual do Oeste do Paraná/UNIOESTE - Campus Toledo, 2012.

ROSE, Tricia. “Um estilo que ninguém segura: política, estilo e a cidade pós-industrial no hip-hop” IN: HERSCHMANN, Micael (org.). **Abalando os anos 90 - Funk e Hip-Hop:** globalização, violência e estilo cultural. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.p. 190-212.

SAHLINS, Marshall. “O “*Pessimismo Sentimental*” e a *Experiência Etnográfica: por que a cultura não é um objeto em via de extinção (Parte I)*”. IN: **Mana – Revista de Antropologia Social**, vol. 3, n. 1, p. 41-73, 1997a.

SAHLINS, Marshall. “O “*Pessimismo Sentimental*” e a *Experiência Etnográfica: por que a cultura não é um objeto em via de extinção (Parte II)*”. IN: **Mana – Revista de Antropologia Social**, vol. 3, n. 1, p. 103-150, 1997b.

SÁ, Simone Pereira de; e, MIRANDA, Gabriela. “*Aspectos da economia musical popular no Brasil: o circuito do funk carioca*”. IN: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas**

bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: FAPERJ, 2011, p.289-309.

SCHALLENBERGER, Erneldo. **Associativismo cristão e desenvolvimento comunitário – imigração e produção social do espaço colonial no Sul do Brasil.** Cascavel: Edunioeste, 2009.

SEEGER, Anthony. **Entografia da música.** Revista Cadernos de Campo, São Paulo, nº 17, 2008, p. 137-159.

SOARES, Weber. “*Análises de redes sociais e os fundamentos teóricos da migração internacional*”. **Revista Brasileira de Estudos de População.** V.21, n.1, jan/jun, 2004, p. 101-116.

SUTTER, Bruno. **Detonator:** a bíblia do heavy metal: antigo testamento. São Paulo: Edições Ideal, 2013.

TROTTA, Felipe. “*Tradicional é na capital’: a circulação do forró pé de serra no Recife*”. IN: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical:** novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: FAPERJ, 2011, p.211-234.

TUBELLA, Imma. “*Televisão e Internet na Construção da Identidade*”. IN: CASTELLS, Manuel; CARDOSO, Gustavo (Orgs.). **A Sociedade em Rede:** do conhecimento à ação política. Conferência. Belém: Imprensa Nacional, 2005, p. 281-289.

VELHO, Gilberto. **Arte e Sociedade:** ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1977.

_____. **Individualismo e Cultura:** notas para uma antropologia da sociedade contemporânea. 7ªed, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Projeto e Metamorfose:** antropologia das sociedades complexas. 3ª Ed, Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

WACQUANT, Lïc. **De corpo e alma:** notas etnográficas de um aprendiz de boxe. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2002.

WALSER, Robert. **Running with the Devil:** power, gender, and madness in Heavy Metal Music. Wesleyan University Press, 1993.

YÚDICE, George. “*Apontamentos sobre alguns dos novos negócios da música*”. IN: HERSCHMANN, Micael (Org.). **Nas bordas e fora do mainstream musical:** novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: FAPERJ, 2011. p. 19-45.

ANEXOS

ANEXO 1)

Música *Critical Mass*, da banda *Nuclear Assault*, trata da situação ambiental e da autodestruição humana (<https://www.youtube.com/watch?v=UYPRLZ5LvK0>):

Critical Mass (Massa Crítica):

The bio-sphere, the place we live (A bioesfera, o lugar que vivemos)
 It seems like we don't give a damn (Parece que não damos a mínima)
 Other species flushed down the tubes (Outras espécies jogadas através da descarga)
 We need another race to rape (Nós precisamos de uma outra raça para violentar)
 The way we live, we will destroy (O jeito que vivemos, nós iremos destruir)
 Every other living thing (Toda outra coisa viva)
 Till none are left except our race (Até que não reste nada a não ser nossa raça)
 And then we will destroy ourselves (E então destruiremos a nós mesmos)
 Another oil spill (Outro vazamento de óleo)
 Atomic waste displaced (Lixo atômico deslocado)
 Another forest dies (Outra floresta morre)
 Bring on the acid rain (Traga a chuva ácida)
 Slightly insane, the type of greed (Levemente insanos, o tipo de ganância)
 That makes a world unfit for life (Que faz o mundo não servir para viver)
 Toxic wastes destroy our seas (Lixos tóxicos destroem nossos mares)
 While poison gas pollutes the air (Enquanto gases venenosos poluem o ar)
 A waste of life, while no one cares (Um desperdício de vida, enquanto ninguém se importa)
 The earth becomes a giant tomb (A Terra se tornara uma tumba gigante)
 Critical mass will be achieved (A massa crítica será alcançada)
 And ruins will be all that's left (E ruínas serão tudo o que restará)
 Another oil spill (Outro vazamento de óleo)
 Atomic waste displaced (Lixo atômico deslocado)
 Another forest dies (Outra floresta morre)
 A hell on earth, what we create (Um inferno na Terra, que nós criamos)
 Dragging life to death with us (Cavando a vida para a morte conosco)
 All living things destroyed or used (Todas as coisas vivas destruídas ou usadas)
 By shortsighted human beings (Por humanos de visão curta)
 We do these things, let them be done (Nós fazemos essas coisas, deixamos elas feitas)
 Apathy creates despair (Apatia cria o desespero)
 The damage done will be too great (O dano feito será grande demais)

The world wounded beyond repair (O mundo ferido além do limite)
 Another oil spill (Outro vazamento de óleo)
 Atomic waste displaced (Lixo atômico deslocado)
 Another forest dies (Outra floresta morre).

ANEXO 2)

Música *Indians*, da banda *Anthrax*, trata de guerras étnicas e exterminação indígena (<https://www.youtube.com/watch?v=RzpRU347BDU>):

Indians (Índios):

We all see black and white (Todos nos vemos em preto e branco)
 When it comes to someone else's fight (Quando vem à luta de alguém)
 No one ever gets involved (Ninguém nunca se envolve)
 Apathy can never solve (Apatia nunca pode resolver)
 FORCED OUT - Brave and Mighty (Despejados - bravos e poderosos)
 STOLEN LAND - They can't fight it (Terra roubada - eles não podem lutar)
 HOLD ON - To pride and tradition (Segure-se - Por orgulho e tradição)
 Even though they know how much their lives are really missin' (Mesmo ainda que eles saibam o quanto suas vidas realmente está sumindo)
 WE'RE DISSIN THEM... (Nos estamos humilhando eles...)
 On reservations (Nas reservas)
 A hopeless situation (Uma situação desesperada)
 Respect is something that you earn (Respeito é algo que você ganha)
 Our indian brothers' getting burned (Nossos irmãos índios sendo queimados)
 Original American (Americanos originais)
 Turned into second class citizen (Transformados em cidadãos de segunda-classe)
 Cry for the Indians (Chore pelos índios)
 Die for the Indians (Morra pelos índios)
 Cry for the Indians (Chore pelos índios)
 Cry, Cry, Cry for the Indians (Chore, chore, chore pelos índios)
 Love the land and fellow man (Ame a terra e o companheiro)
 Peace is what we strive to have (Paz é o que nos esforçamos para ter)
 Some folks have none of this (Algumas pessoas não têm nada disso)
 Hatred and Prejudice (Ódio e preconceito)
 Wardance!!! (Dança da Guerra!!!)
 Territory, It's 157ust the body of the nation (Território, é apenas o corpo da nação)
 The people that inhabit it make its configuration (As pessoas que a habitam fazem sua configuração)
 Prejudice, Something we all can do without (Preconceito, algo que nos todos podemos viver sem)

Cause a flag of many colors is what this land is all about!!!! (Porque uma bandeira de muitas cores é o que essa terra é em toda parte).

ANEXO 3)

Música *Fucked With A Knife*, da banda *Cannibal Corpse*, apresenta, em sua letra, o caráter horripilante do estilo, tratando da maldade do homem e da perversão (<https://www.youtube.com/watch?v=JDpl2VSEz2Y>):

Fucked With A Knife (Fodida Com Uma Faca):

No escape from your fate (Sem escapatória de seu destino)
 Destined to be mine (Destinada a ser minha)
 Every night I wait to see (Toda noite eu espero para ver)
 In the night, watching (Na noite, assistindo)
 Stalking your every move (Seguindo cada movimento seu)
 I know when you're alone (Eu sei quando você estará sozinha)
 All alone (Totalmente sozinha)
 Tied tight to the bed (Amarrada, bem apertado na cama)
 Legs spread open (Pernas bem abertas)
 Bruised flesh, lacerations (Carne contundida, laceração)
 Skin stained with blood (Pele manchada com sangue)
 I'm the only one you love (Eu sou o único a quem você ama)
 I feel her heart beating (Sinto o coração dela batendo)
 My knife deep inside (Minha faca entra profundamente)
 Her crotch is bleeding (A buceta dela está sangrando)
 She liked the way it felt inside her (Ela gostou do jeito que sentiu dentro dela)
 Fucking her, harder, harder (Fodendo ela, mais forte, mais forte)
 Stick it in (Metendo lá dentro)
 Rip the skin (Rasgo a pele)
 Carve and twist (Esculpo e giro)
 Torn flesh (Despedaço a carne)
 From behind (Por trás)
 I cut her crotch (Eu cortei a buceta dela)
 In her ass (Pelo seu cu)
 I stuck my cock (Eu meti meu saco)
 Killing as I cum (Matando enquanto gozo).

ANEXO 4)

Música *Necropedophile*, da banda *Cannibal Corpse*, mais uma letra para causar horror ao ouvinte, falando de necrofilia em corpos de crianças (<https://www.youtube.com/watch?v=WWhSMoo6b8w>):

Necropedophile (Necropedófilo)

I was once a man before I transformed (Eu era um homem antes de me transformar)

into this molester, freshly deceased children (Em um molestador de
 crianças recentemente falecidas)
 You have born, torn by my rape (Você nasceu, rasgada pelos meus
 estupros)
 The dead are not safe, the lifeless child corpse (Os mortos não estão
 salvos, o corpo de uma criança morta)
 I will violate (Eu vou violar)
 Pleasure from the dead, complete satisfaction (Prazer dos mortos,
 completa satisfação)
 I open the coffin (Eu abro o caixão)
 Sick thoughts run through my head as I stare (Pensamentos doentes
 correm pela minha cabeça enquanto eu vejo)
 At the dead, over and over, I can't escape (Com o morto, mais e
 mais, eu não posso escapar)
 I begin the dead sex, licking her young, rotted orifice (Começo um
 sexo com uma morta, lambendo seus jovens, orifícios apodrecidos)
 I cum in her cold cunt, shivering with ecstasy (Eu gozo na sua buceta
 fria, tremores com ecstasy)
 For nine days straight I do the same (Durante nove dias seguidos eu
 faço o mesmo)
 She becomes by dead, decayed child sex slave (Ela se passa por
 morta, escrava sexual infantil decaída)
 her neck I hack, cutting through the back (Eu corto o pescoço dela,
 através do corte em volta)
 I use her mouth to eject (Eu uso a sua boca para ejacular)
 Here I cum, blood gushes from (Aqui eu gozo, o sangue jorra)
 Bleeding black blood (Sangrando sangue preto)
 Her head disconnected (Cabeça decapitada)
 As I came, viciously I cut, through her jugular vein (Como eu fiz,
 viciosamente cortei, através de sua veia jugular)
 She's already dead, I masturbate with her severed head (Ela já está
 morta, eu me masturbo com a sua cabeça decapitada)
 My lubrication, her decomposition (Minha lubrificação, é a sua
 decomposição)
 Spending my life molesting dead children (Passo minha vida
 molestando crianças mortas)
 Intercourse with infants (Relações sexuais com crianças)
 Curing heads on top of spikes (Cravando cabeças em cima de
 espetos)
 Boiling skulls (Fervendo crânios)
 Skin sliding off of bones (Pele escorrendo pra fora dos ossos)
 Voices (Vozes)
 The voices call (As vozes chamam)
 Voices (Vozes)
 The voices are calling me (As vozes estão me chamando)
 Buried dead I've spiritually infected (Enterrado e morto
 espiritualmente infectados)
 Call to me from beyond their graves (Chame-me de fora das
 sepulturas)
 Bleed (Sangrar)
 I now bleed pus (Eu agora sangro pus)
 I bleed, the blood of the dead (Eu sangro, o sangue dos mortos)
 I bleed on her livid skin (Eu sangro em sua pele pálida)
 Thrusting myself within (Empurrando-me para dentro)

Beginning to chop through her hairless crotch (Começo um corte através de suas bucetinhas sem pelos)
 Beyond what we know as death (Para além do que conhecemos como morte)
 It haunts me everyday (Ela me assombra todos os dias)
 I hear the voice of every child (Eu ouço as vozes de cada criança)
 That lies next to me decayed (São mentiras para me fazer cair)
 A fresh corpse, to fill with my infection (Um cadáver fresco, para encher com a minha infecção)
 Tortured before death, no orifice left unfilled (Torturada antes da morte, nenhum orifício é deixado intacto)
 Violated after death (Violentada depois da morte)
 Virgin hole I infest (Buracos Virgins eu infesto)
 Anal pore spewing cess (Eu ejaculo no poro anal)
 The sacred juice I ingest (Eu bebo o sumo sagrado)
 Your dead child I defile (Sua criança morta, eu profanar)
 Necropedophile (Necropedófilo).

ANEXO 5)

Blitzkrieg Bop (Ataque relâmpago):

Hey ho, let's go! (Hey ho, vamos lá)
 They're forming in straight line (Eles estão formando em uma linha reta)
 They're going through a tight one (Eles estão indo junto com um vento forte)
 The kids are losing their minds (Os garotos estão perdendo suas mentes)
 The Blitzkrieg Bop (O Ataque Relâmpago)
 They're piling in the back seat (Eles estão se amontoando no banco de trás)
 They're generating steam heat (Eles estão gerando uma névoa de calor)
 Pulsating to the back beat (Pulsando para a pancada por trás)
 The Blitzkrieg Bop (O Ataque Relâmpago)
 Hey, ho, let's go! (Hey ho, vamos lá!)
 Shoot'em in the back now (Acerte-os nas costas agora)
 What they want, I don't know (O que eles querem, eu não sei)
 They're all raved up and ready to go (Eles estão todos agitados e prontos para avançar)
 They're forming in straight line (Eles estão formando em uma linha reta)
 They're going through a tight one (Eles estão indo junto com um vento forte)
 The kids are losing their minds (Os garotos estão perdendo suas mentes)
 The Blitzkrieg Bop (O Ataque Relâmpago)

ANEXO 6)

Overactive Imagination (Imaginação Hiperativa)

Your existence is a script (Sua existência é um script)
 Life for you is a performance (A vida para você é uma performance)
 Play out the leading role (Represente o papel principal)
 Directing and premeditating every move (Direcionando e premeditando cada movimento)
 That creates the act of manipulation (Que cria o ato de manipulação)
 Mastering the art of deception (Dominando a arte da decepção)
 That increases your sick addiction (Que aumenta seu vício doentio)
 It's an overactive imagination (É uma imaginação hiperativa)
 That enslaves your empty Shell (Que escraviza seu aspecto vazio)
 Existing in dimensions of addictive obsession (Existindo em dimensões de obsessões viciantes)
 Your script will run short of ideas (Seu script se esgotará de ideias)
 The story will soon end itself (A historia em breve irá se acabar sozinha)
 People to trust come short in number (As pessoas para confiar vem em pequeno número)
 Like a plague your lies spread (Como uma praga, suas mentiras se espalham)
 Fast across the world (Rápido pelo mundo)
 Mastering the art of deception (Dominando a arte da decepção)
 That increases your sick addition (Que aumenta seu vício doentio)
 It's an overactive imagination (É uma imaginação hiperativa).
 That enslaves your empty Shell (Que escraviza seu aspecto vazio).

ANEXO 7)

Música Kuriju¹¹⁹, da banda Kuazar, parte da música se encontra em espanhol e parte em guarani. Trata de situações sociais e políticas no Paraguai (<https://www.youtube.com/watch?v=8V7bX3O8Q60>):

Kuriju:

En tiempos de conquista (Em tempos de conquista)
 Vendían espejitos hoy en pleno siglo veinte y uno (Espelhos agora totalmente vendido do século XXI)
 Hacen lo mismo! (Eles fazem o mesmo!)
 Prometen política social justa (Eles prometem apenas política social)
 Cambiar el país terminar con la miséria (Alterar o país e terminar com a miséria)
 Pero? Aprietan Oprimen, Destruyen (Porque? Acabam oprimindo, destruindo)
 Malversan, Devoran (Apropriad indevidamente, devoram)
 kurijuicha ñande jopy
 ñane mongu"i
 nande moko
 Kurijuicha ñande juka
 Kuriju
 Arriero Jukaha
 Kuriju
 Arriero jukaha
 Kuriju

¹¹⁹ Na cultura mítica Guarani, Kuriju é uma cobra.

Mboi Guasu Ndahyguataiba
Ñande Político kueraicha

ANEXO 8)

Música Twenty Days in Hell, da banda Kuazar, fala sobre a guerra que destruiu o Paraguai (<https://www.youtube.com/watch?v=WvpTVw3f4hM>):

Twenty days in hell (Vinte dias no inferno):

Boquerón was the place where I died (Boqueron era o lugar onde eu morri)
I put my soul on the battlefield (Eu coloquei a minha alma no campo de batalha)
Because our honor will never die (Porque a nossa honra nunca vai morrer)
Sixty years after the big war (Sessenta anos após a grande guerra)
My country face the hell once more again (Meu país enfrentar os onze inferno de novo)
To defend our land (Para defender a nossa terra)
And boqueron represents the pride of my nation (E revendedor boqueron para o orgulho da minha nação)
March, march, march (Março, março, março)
This is our land we'll fight 'till we die (Esta é a nossa terra, vamos lutar até morrer)
Surround the fort they've taken (Cerque o forte eles tomaram)
No one comes out, no one goes in (Ninguém sai, ninguém entra)
Twenty days in hell (Vinte dias no inferno)
There isn't food no water anywhere (Não há água não há comida qualquer)
The battle always destroys your soul (A batalha sempre destrói a sua alma)
But this country can't stand betrayers anymore... (Mas traidores este país não aguenta mais ...)
Makes me realize the truth (Me faz perceber a verdade)
The night makes me feel like killing you (A noite faz-me sentir como matar você)
The world war is near (A guerra mundial está próximo)
We're all living under the shadow of fear (Estamos todos vivendo sob a sombra do medo)
Dissolution is the solution (Dissolução é a solução)
The dark sun is raising destroying illusions (O sol negro está levantando destruindo ilusões)
The Pollution is our contribution (A poluição é a nossa contribuição)
To be owners of our own hell (A ser donos do nosso próprio inferno)
Breathe the pollution (Respirar a poluição)
Esta é a verdade da realidade)
No rain, no peace (Sem chuva, sem paz)
But we will stay, we will win (Mas vamos ficar, vamos ganhar)
Paraguay is my country i will die for it (O Paraguai é meu país eu vou morrer por isso)
This place represents our honor (Este comerciante lugar para honrar o nosso)
Boquerón!

The last day the White flag (O último dia em que a bandeira branca)
 Shows thath the victory is ours (Shows Tat a vitória é nossa)
 There is no pain (Não há dor)
 Only a weird joy as i scream to the limit of my voice (Apenas uma
 alegria estranha como eu grito até o limite da minha voz)
 Now I put my life and my soul (Agora eu coloco a minha vida e minha
 alma)
 On the hands of our good lord (Nas mãos do nosso bom Deus)
 Forgive me for the life I took (Perdoe-me pela vida que levei)
 And I give this miserable soul (E eu dou essa alma desgraçada)
 This miserable soul! (Esta alma miserável!)

ANEXO 9)

Música Truth of Reality, da banda Kuazar, trata do caos em que vivemos, no
 que diz respeito às guerras e aos danos ambientais
 (https://www.youtube.com/watch?v=zkcQpa_EaK8):

Truth of Reality (Verdade da Realidade):

Fury... (Fúria...)
 Makes me realize the truth (Me faz perceber a verdade)
 The night makes me feel like killing you (A noite faz-me sentir como
 matar você)
 The world war is near (A guerra mundial está próxima)
 We're all living under the shadow of fear (Estamos todos vivendo sob
 a sombra do medo)
 Dissolution is the solution (A dissolução é a solução)
 The dark sun is raising destroying illusions (O sol escuro está
 levantando destruindo ilusões)
 The Pollution is our contribution (A poluição é a nossa contribuição)
 To be owners of our own hell (Para ser donos do nosso próprio
 inferno)
 Breathe the pollution (Respire a poluição)
 This is the truth of reality (Esta é a verdade da realidade).