PANDEMÔNIOS E NOTÍVAGOS

Decolonizando a cena rock no interior do Nordeste

Tobias Arruda Queiroz

TESE ¶

PPGCOM • UFMG

PANDEMÔNIOS E NOTÍVAGOS

Decolonizando a cena rock no interior do Nordeste

Tobias Arruda Queiroz

TESE ¶

PPGCOM • UFMG

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
Reitora: Sandra Regina Goulart Almeida
Vice-Reitor: Alessandro Fernandes Moreira

FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
Diretor: Bruno Pinheiro Wanderley Reis
Vice-Diretora: Thais Porlan de Oliveira

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO
Coordenador: Bruno Souza Leal
Sub-Coordenador: Carlos Frederico de Brito D'Andréa

SELO EDITORIAL PPGCOM
Carlos Magno Camargos Mendonça
Nísio Teixeira

CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Carolina Escosteguy (PUC-RS)
Benjamim Picado (UFF)
Cezar Migliorin (UFF)
Elizabeth Duarte (UFSM)
Eneus Trindade (USP)
Fátima Regis (UERJ)
Fernando Gonçalves (UERJ)
Frederico Tavares (UFOP)
Iluska Coutinho (UFJF)
Itania Gomes (UFBA)
Jorge Cardoso (UFRB | UFBA)
Kati Caetano (UTP)
Luis Mauro Sá Martino (Casper Líbero)
Marcel Vieira (UFPB)
Mariana Baltar (UFF)
Mônica Ferrari Nunes (ESPM)
Mozahir Salomão (PUC-MG)
Nilda Jacks (UFRGS)
Renato Pucci (UAM)
Rosana Soares (USP)
Rudimar Baldissera (UFRGS)

www.seloppgcom.fafich.ufmg.br

Avenida Presidente Antônio Carlos, 6627, sala 4234, 4º andar
Pampulha, Belo Horizonte - MG. CEP: 31270-901
Telefone: (31) 3409-5072

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(eDOC BRASIL, Belo Horizonte/MG)

Q3p

Queiroz, Tobias Arruda.
Pandemônios e notívagos [livro eletrônico]: decolonizando a cena do rock no Nordeste / Tobias Arruda Queiroz - Belo Horizonte, MG: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2021.

Formato: PDF
Requisitos de sistema: Adobe Acrobat Reader
Modo de acesso: World Wide Web
Inclui bibliografia
ISBN 978-65-86963-41-0

1. Comunicação. 2. Rock. 3. Música. I. Título.

CDD 784.54

Elaborado por Maurício Amormino Júnior – CRB6/2422

CRÉDITOS DO E-BOOK

© PPGCOM/UFMG, 2021.

CAPA E PROJETO GRÁFICO
Atelier de Publicidade UFMG
Bruno Guimarães Martins

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
Bruno Guimarães Martins
Daniel Melo Ribeiro

DIAGRAMAÇÃO
Gracila Vilaça

REVISÃO
Sérgio do Espírito Santo Ferreira

O acesso e a leitura deste livro estão condicionados ao aceite dos termos de uso do Selo do PPGCOM/UFMG, disponíveis em:
https://seloppgcom.fafich.ufmg.br/novo/termos-de-uso/

Sumário

Agradecimentos **9**

Prefácio
Roots, Bloody Roots **11**
Jeder Janotti Jr.

Introdução
Escrevivências de um homem negro, *headbanger* e interiorano **15**

Capítulo 1
Falando sobre as cenas musicais **31**
1.1 Revisitando a teoria 31
1.2 *Yes*, nós temos cena. A geopolítica da ciência 35
1.3 Nada de cosmopolitismo, somos transculturais! 39
1.4 Por que cena musical? 43
1.5 Se tem cena, temos territorialidade! 47

Capítulo 2
"Mais uma dose? É claro que eu estou a fim" **51**
2.1 *"Valhalla, I am coming"* - Valhalla Rock Bar 51

2.2 *"I go back to black"* - All Black In 58
2.3 Metal Beer - "Quem não bebe, não vê o mundo girar" 64
2.4 Entre mesas e copos de cerveja 74
2.5 A multiterritorialidade nos bares 96

Capítulo 3
"A África não é um país" 113
3.1 O decolonialismo 113
3.2 "À procura da batida perfeita" 118
3.3 As mulheres no Rock/Metal 125
3.4 Ocupar é uma ação política 126
3.5 Gênero, raça e orientação sexual nos bares de Metal 140
3.6 Cena musical decolonial – primeiros passos 162
3.7 (Con)(di)vergências entre as cenas 168

Capítulo 4
O pandemônio e os notívagos nas considerações quase finais 179

Referências 191

Apêndice 201

Agradecimentos

Laroyê mojubá!

A minha companheira Myrna! Por ser uma mulher incrível e ainda por me inspirar a sonhar com um mundo mais justo e solidário!

Ao querido, amigo e parceiro de vários momentos e circunstâncias, Jeder Janotti. Agradeço sua generosidade, seu olhar intelectual, agudo e crítico.

Aproveito também e deixo agradecimentos a todos e a todas que integram o L.A.M.A./UFPE, as críticas, sugestões e indicações de vocês estão atravessadas aqui. Agradeço também à rede de pesquisadores em Comunicação e Música: Micael Herschmann, Simone Sá, Jorge Cardoso, Nadja Vladi, Cíntia Fernandes e todas as demais pessoas que potencializam essas conexões de afetos e aprendizados.

Ao professor, pesquisador e querido Thiago Soares, por suas colaborações e críticas. Você nos prova que a pedagogia do afeto move mundos e derruba barreiras.

Às professoras-doutoras-pesquisadoras-maravilhosas-mulheres--pretas, Luciana Xavier e Melina Santos. Seus trabalhos, sugestões e críticas estão aqui, bem como, a inspiração em tê-las como amigas e

referência. Agradeço também a contribuição arguta de Sergio do Espírito Santo Ferreira. Seu olhar transcendeu a revisão gramatical.

Ao PPGCOM/UFMG pela iniciativa de sociabilizar a produção científica e a todo o sistema educacional público, gratuito e de qualidade, e a seu poder de mobilidade social.

A toda a comunidade LGBTQIA+ e os afetos que nela transbordam. A todos os Quilombos - existência materializada da resistência e de luta contra a barbárie.

A meu pai, Jairo Viana, por tudo e, principalmente, por acreditar na educação como suporte para alcançar a cidadania. E para as duas mulheres essenciais da minha vida: Neusa, minha mãe, e Almerinda, minha vó!

A toda minha ancestralidade! Não vencemos (ainda) o racismo, mas vocês me ajudaram a chegar até aqui.

Salve Exu!
Ubuntu!

Prefácio

Roots, Bloody Roots

Jeder Janotti Jr.[1]

Quando Tobias Queiroz iniciou seu doutoramento sob minha orientação na UFPE, parecia-me que ele tinha em mãos um trabalho de aplicação da ideia de cena musical às cidades do interior do Nordeste. Seu ponto de partida era fazer uma pesquisa em alguns bares onde fãs de Heavy Metal se reuniam, em Caruaru/PE, Garanhuns/PE e Mossoró/RN. O projeto levantava importantes questões sobre como era habitar o universo da música pesada em contextos culturais nos quais ser "roqueiro" ainda era uma forma de reposicionar as interrelações Norte/Sul, Capital/Interior, através de um certo ar de resistência às paisagens culturais associadas ao Nordeste brasileiro.

Parecia ser um trabalho que levantava interessantes questões em torno do modo como uma música forjada no Norte Global era apreciada e ressignificada quando apropriada por jovens que viviam nos sertões do Sul Global. Ainda no estágio inicial, o projeto de tese levantava importantes questões: O que era ser cosmopolita no interior? Como o Heavy Metal agenciava questões culturais em cenários diferentes daqueles

1. Pesquisador do CNPq, Professor titular da UFPE e headbanger.

festejados em suas canções? Como o gênero musical interagia com a economia do entretenimento local?

Ao meu olhar, estas considerações eram um porto seguro para o desenvolvimento de um doutoramento. Afinal, o trabalho cotejava questões de trânsitos culturais, aplicação de conceitos associados à empiria, questionamentos identitários e compreensão dos consumos dos gêneros musicais.

Mas alguma coisa no percurso da pesquisa mexeu com Tobias, pois as perguntas e os modos usuais de respondê-las pareceram-lhe menores quando ele começou a realizar seu trabalho de campo. Tobias Queiroz ficou espantado com o pouco espaço que as questões de classe, gênero e raça tinham nos trabalhos sobre gêneros musicais e ocupavam nas pesquisas em Comunicação.

Repensando suas questões iniciais a partir de seu percurso como pesquisador, Tobias começou a trazer-me várias autoras e autores que questionavam o lugar da raça nos desenhos acadêmicos. Somando-se a isso, os estudos a partir do Sul Global o fizeram repensar o modo como os conceitos de cenas e gêneros musicais eram pensados na recepção de produções musicais globalizadas.

Foi nesta virada que fui fisgado pela sensação de que não estava diante de só mais um trabalho sobre cenas musicais, e sim de algo mais potente. Eu vivenciei um destes momentos em que o trabalho de orientação se confunde com deixar-se apreender diante da capacidade do orientando em realizar sua pesquisa, ao mesmo tempo em que reconstrói seu modo de habitar o mundo. Afinal, como se sabe, a academia, mesmo quando à parte, também é um mundo.

Primeiramente, Tobias começou a olhar para os bares onde se toca Rock como uma espécie de acalanto para os que não se sentiam reconhecidos nos clichês culturais associados ao interior do Nordeste, mas sem perder de vista o papel de partilha e festividade associado aos espaços de música ao vivo no Brasil. Nesta direção, começou-se a arquitetar um dos cernes da pesquisa que alimenta este livro: por que habitantes do interior do Brasil reconhecem-se como parte de uma cena musical? Como pensar o conceito nativo de "cena" longe das capitais e dos centros de pesquisa acadêmica sobre música?

Com esta bagagem teórica em sua mochila de campo, Tobias articulou a ideia de que a existência de cenas musicais no interior do Nordeste estava intimamente ligada aos momentos de platitude que os fãs de Heavy Metal experimentavam em bares como All Black, Metal Beer e Valhalla. Essa contextualização acabou por revelar a necessidade de rever os percursos de configuração do conceito de cena musical, desde sua construção acadêmica no Norte Global até sua hegemônica aplicação às capitais.

É em meio a este cenário que Queiroz agenciou o termo "cena musical decolonial" como possibilidade de compreensão das especificidades e similaridades entre as conhecidas cenas de Heavy Metal dos centros e suas configurações no interior do Nordeste. A partir deste ponto, todo um leque de pensamentos sobre os modos como as questões de raça e gênero eram vivenciadas nos bares das cenas musicais do interior começou a aflorar na tese de Tobias.

Valendo-se do acalanto das diferenças, a pesquisa começou a traçar várias linhas de fuga, que acabaram levando o texto final a materializar reflexões sobre como é habitar o universo do Heavy Metal a partir dos olhares afro-brasileiros, das interlocuções de gênero e da forma como o interior pode ser um ponto de observação privilegiado para associações entre roqueiros, gays e lésbicas que, exilados culturalmente, vivenciam partilhas e tensões arregimentadas a partir das cenas de Heavy Metal do interior.

Assim, Tobias Queiroz acabou por apresentar uma tese de doutorado que, além de somar-se aos estudos de raça na Comunicação no Brasil, propôs a reconfiguração da noção de cena musical, agregando aos estudos sobre música e comunicação a necessidade de manter-se alerta ao papel que os cortes de classe, gênero e raça efetuam na amplificação da compreensão das partilhas de gostos como, ao mesmo tempo, da ordem dos vínculos e das exclusões.

Por fim, destaco a potência que se inscreve no texto aqui apresentado, que mesmo sem o dizer explicitamente, desvela o quanto o amador dos objetos de pesquisa pode ser responsável por visadas críticas e de longo alcance em direção ao fugidio objeto de suas paixões. Acredito que Tobias acabou por propor reinvenções do que é ser roqueiro ao

redimensionar as interseccionalidades que nos atravessam, na maioria das vezes de maneira incômoda, quando achamos que estamos, simplesmente, ouvindo esse tal de *roque enrow*.

Montreal, 30 de junho de 2020

Introdução

Escrevivências de um homem negro, *headbanger* e interiorano

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

É possível ainda notar uma relação íntima entre a urbanidade e os espaços coletivos das cidades onde, em algum momento, fixei residência ou pelas quais transitei nos períodos de férias. Enfim, posso dizer que tenho uma investigação envolvida de afetos e construções teórico-pessoais. Para ilustrar minha trajetória, optei como ponto de partida por fazer nesta introdução um breve relato biográfico, com o intuito

de transmitir parte do caminho das concepções gestadas no desenvolvimento desta investigação. O meu objetivo é rever alguns conceitos e tentar pensar a nossa localidade – minha e dos/as interlocutores/as –, cidades interioranas, sob outras perspectivas.

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

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

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

Ao residir em Campina Grande/PB para cursar Jornalismo na Universidade do Estado da Paraíba (UEPB), troquei a ida à casa dos amigos pelas visitas periódicas às lojas de CDs e aos departamentos dos grandes supermercados para ouvir as novidades do mercado fonográfico nos

mostruários. Como não tinha acesso a MTV, TV a cabo e muito menos à incipiente internet da década de 1990, essa foi a tática, no sentido de Certeau (2008), encontrada para dialogar com a produção musical e não ficar restrito às poucas rádios FMs disponíveis na cidade.

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

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

Garanhuns/PE, Caruaru/PE e Mossoró/RN têm suas vidas próprias, suas idiossincrasias e, portanto, me surge de modo quase inevitável a ideia de investigar suas conformações musicais e suas relações. Afinal, estudar cena musical[2] também é um convite para desbravar a urbe. E neste trabalho encontro variantes que habitam este universo.

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

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

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

No momento da escrita, criei os sujeitos, como afirmei anteriormente, e fui simultaneamente influenciado por eles. Este processo não ficou restrito a uma ideia binária, vale salientar, pois surgiu através das minhas escolhas e responsabilidades, que emergiram no texto junto às ênfases que dei. A busca pelo equilíbrio entre as experiências vivenciadas no trabalho de campo e a escrita me levou a outros caminhos. Posso citar, a

2. Como irei recorrer a este termo repetidamente, opto neste trabalho por grafá-lo sem aspas ou iniciais maiúsculas.

título de ilustração, que a minha pretensão nesta investigação era disponibilizar uma arquitetura que não culminasse em divisão por capítulos empíricos e teóricos. Desde o início, pensei e imaginei compor algo mais ensaístico. Mas, para a minha surpresa, não foi assim que o trabalho se configurou. Priorizei um diálogo teórico no primeiro capítulo e busquei este equilíbrio entre teoria e empiria nos dois capítulos seguintes. Ao final, mergulhei na experiência do trabalho de campo. A quantidade de material coletado e, até então, não explorado como gostaria, me levou a traçar esta rota na última parte da investigação. O desejo de descrever teoricamente tanto a noção de cena musical (STRAW, 1991) quanto os pontos que me inquietavam fez surgir o primeiro capítulo como está disposto.

Dito isto, considero a cena musical fortemente calcada numa realidade local. Sem dualismo e sem exclusões. Ela é global, mas também é local. Ela é local, mas também é global. Estas pequenas inversões nas frases ultrapassam o efeito da noção da construção sintagmática, elas se configuram como o cerne de meu estudo. Relacionam-se com os pensamentos africanos e com o Sul Global, por meio dos quais busco romper pseudo-hierarquias. Este foi o caminho teórico adotado para conseguir dar conta de um problema relacionado à aplicabilidade da noção de cena musical. Em outras palavras, os estudos e as pesquisas que tinham como centrais para meu trabalho eram de grandes cidades e universidades de outros países – em sua maioria, anglófonos. Isto reforçou subjetivamente uma percepção de que, para integrar uma cena musical, deveria seguir determinadas estruturas e pressupostos pensados a partir do Norte Global, percepção que logicamente reverberava e reverbera traços neocoloniais com muita prevalência na academia. Assim, passei a me perguntar como Mossoró/RN, Caruaru/PE ou Garanhuns/PE teriam a "ousadia" de integrar um circuito de cidades como Manchester, Seattle, New Orleans, Rio de Janeiro, Londres, Amsterdã e São Paulo, por exemplo? As aspas da palavra ousadia acima indicam apenas uma perspectiva, exatamente aquela voltada para o Norte Global, pois, para a cena local das cidades interioranas nordestinas deste livro, não há nenhum pensamento a reverberar ações extraordinárias ou ousadas. É apenas uma entre as inúmeras possibilidades de "integrar a cena",

"de fazer a cena", como recorrentemente se fala. E os bares integram e são cruciais para a cena Metal e Rock das cidades. E como vocês irão observar na leitura deste material, são os espaços privilegiados para partilhas, consensos, dissensos e tensões. São os lugares onde emergem as interseccionalidades e as multiplicidades de perfis para ocupar alguns dos poucos lugares de entretenimento de cada uma dessas cidades.

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

Ainda no primeiro capítulo, discuto teoricamente a noção de cena musical, principalmente a partir de Will Straw (1991). O ponto de partida foi um diálogo com o sociólogo John Irwin (1973, 1977, 1997) e o seu entendimento de cena, ao qual aplica a ideia de teatralização (GOFFMAN, 2011) para melhor compreender o fenômeno urbano do entretenimento coletivo. Realizo uma leitura crítica de alguns elementos que me incomodavam, dadas a centralidade das discussões e a aplicabilidade da noção. A partir disso, discorro também sobre a literatura de cena musical e algumas rotas de fuga geopolíticas possíveis da aplicabilidade da cena musical. Esta parte é concluída com uma abordagem sobre a territorialidade, a qual age aqui enquanto categoria fundamental de análise de investigação acerca da noção de cena, ou seja, busco refletir sobre a concepção do espaço físico, bem como sobre o espaço de poder simbólico dos bares investigados.

O segundo capítulo é um convite ao mundo noturno dos bares que pesquiso. Entre cervejas, mesas, muitas conversas e, logicamente, o bom e velho Rock no último volume, dedico esta parte do livro a apresentar a noite interiorana das cidades nordestinas em outras frentes. Basicamente, este trecho está dividido em duas partes: na primeira, apresento e contextualizo o Valhalla, o All Black In e o Metal Beer, bem como algumas características das respectivas cidades que lhe são sede; depois, concluo com alguns detalhes das noites nestes bares.

No terceiro capítulo, trouxe à tona um processo de pensar a decolonialidade (DUSSEL, 2005; BERNARDINO-COSTA; GROSFOGUEL, 2016) para as cenas musicais no/do Brasil. Neste trecho, dialogo com os/as interlocutores/as acerca de suas cosmovisões, privilegiando suas experiências enquanto sujeitos. Assim, mulheres amantes do Rock ou não, hétero e homoafetivas, negras e brancas são ouvidas; algumas questionam a cena local de Rock e outras apreciam-na. Enfim, é neste capítulo que abordo teoricamente o pós-colonialismo, bem como o já citado decolonialismo, dialogando com autores caros a estas correntes, tais como Frantz Fanon (2008) e Maldonado-Torres (2018). A ideia é buscar um suporte para articular o fazer da pesquisa e desses sujeitos sem partir de um dado modelo introjetado. Assim, vocês irão ter acesso às outras vozes que surgiram na pesquisa. São mulheres demarcando seus espaços; a comunidade LGBTQIA+ a frequentar bares de Heavy Metal; e vão perceber como é sintomática a ausência de pessoas negras. Concluindo a terceira parte da pesquisa, propondo possibilidades de se pensar em outras frentes. A cena musical decolonial é a perspectiva adotada por mim e, principalmente, um posicionamento político para enfrentar(mos) a "colonialidade do saber", como bem apresenta Aníbal Quijano (2000).

Como o foco deste estudo transita em torno dos bares de Metal em algumas cidades do interior do Nordeste do Brasil, parto da hipótese de que esse público se encontra num quadro volátil e de grande fluxo de perfis identitários, que me impede de pensar em categorias estanques. Essas foram as primeiras impressões, por exemplo, ao realizar as observações de campo. Quando um bar atua enquanto um nódulo da rede, ele é usualmente adotado como um lugar de encontro de quem

gosta de Rock e Metal; porém, vale salientar que esse público não se restringe a um tipo determinado ou a um tipo de público que vá exclusivamente ouvir Rock e Metal. Em uma das idas ao All Black In Bar, em Garanhuns/PE, por exemplo, cito o encontro de um casal homossexual de surdos frequentando o bar, transitando entre as mesas e trocando afetuosos carinhos, sem ser importunado pelos demais. É algo que, a princípio, poderia passar por banal e ordinário, entretanto, ao se tratar de um bar de Metal, com todos os seus signos de masculinidade e de virilidade que trivialmente repelem o devir feminino e homoafetivo, tal fato teria em muitas outras circunstâncias levado a uma situação em que o casal não seria bem-vindo, sendo até mesmo rechaçado. O casal e outros frequentadores do bar estavam ali por elementos que transcendem a manifestação musical. Os intensos e inúmeros perfis distintos de público a flutuarem nesses espaços fogem de alguns movimentos similares de bares de Metal em grandes cidades.

Por fim, nesse sentido, levando em consideração as relações existentes do local e suas conexões enquanto abordo as cenas de Metal das cidades de Garanhuns/PE, Caruaru/PE e de Mossoró/RN, isso me leva, conforme Straw (2006), a examinar o papel das afinidades e interconexões com suas marcas e desdobramentos no decorrer do tempo, suas marcas e regulamentações de itinerários espaciais das pessoas e ideias (STRAW, 2006, p. 10). Em outras palavras, investigar as cenas musicais é um convite a percorrer as ruas da cidade, refazer caminhos e pensar sobre as rotas musicais que nos levam a ter aquela saída na sexta-feira à noite, por exemplo. Porém, isso não implica afirmar que tenho algo pronto e encaminhado para uma análise completa. Pelo contrário, é necessário, além de tudo, adequar a teoria, repensar a estratégia metodológica e os métodos para cada situação específica e em cada local investigado.

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

Com leveza, Straw (2012, p. 9) afirma haver três momentos distintos da noção de cena. Inicia reconhecendo onde se encontra uma das suas

fragilidades conceituais, quando diz, por exemplo: "eu estava preocupado tanto com o movimento e o desenvolvimento de circuitos de estilos" . Por outro lado, fala também de suas potências, como a de investigar os "mundos em que as pessoas viviam sua relação com a música". Com isso, repensa a definição de cena incluindo elementos da Teoria Ator-Rede (TAR), a qual pode ser utilizada para compor a noção de cena e suas análises, em que certos objetos – no caso, actantes a partir da TAR – têm papel preponderante nas redes de sociabilidade, criatividade e conexão. Conclui então com uma não-conclusão, por sinal, bem-humorada: "isto não resolve nada!".

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

Assim, um dos objetivos desta investigação é mapear os nódulos presentes na formação, aqueles que dão circulação às ideias, aos objetos/actantes, às reproduções da música e ao percurso realizado pelos atores em seu itinerário espacial. Vale salientar, a título de informação, que utilizo o termo "actante" oriundo de Latour (2015) e da Teoria Ator-Rede, porém, não utilizo neste trabalho o seu ferramental metodoló-

gico. O termo actante – como bem descreve seu significado – remete a qualquer elemento que entra no ato da comunicação como participante ou como agente, seja ele objeto seja humano.

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

Como há uma flexibilidade metodológica inerente à noção de cena musical (STRAW, 1991, 2001, 2006, 2012), utilizo nesta pesquisa estratégias metodológicas distintas a partir de cada cidade, pois cada uma apresenta realidades que podem convergir em alguns pontos e divergir em outros. Como exemplo, cito a cidade de Mossoró/RN, onde há uma intensa rede interconectada através de aplicativos, como o *WhatsApp* e páginas do *Facebook* do Valhalla e de bandas. Após solicitação, fui incluído no grupo do WhatsApp "Metal Mossoró" e, por um ano, entre milhares de postagens acumuladas em poucos dias, acompanhei algumas discussões e também realizei registros ilustrativos dentro das discussões aqui apresentadas. Para se ter ideia, o grupo "Metal Mossoró" tem um número considerável de participantes. No dia 30 de agosto de 2018, contabilizei 245 integrantes; destes, 53 têm o DDD de 19 estados brasileiros diferentes, e os demais são do estado do Rio Grande do Norte.

Por outro lado, nem Garanhuns/PE nem Caruaru/PE apresentaram um grupo de *WhatsApp* tão atuante quanto o "Metal Mossoró"; sequer consegui localizar a possível existência de um.

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

cada cidade. Detalhando melhor, tenho primeiramente os bares Valhalla (Mossoró/RN) e o All Black In (Garanhuns/PE), os que mais frequentei entre os três – principalmente o Valhalla, por ser sediado na mesma cidade onde resido há alguns anos. Isso facilitou a minha ida ao menos uma vez ao mês ao Valhalla, entre os anos de 2015 e 2016, acompanhando a movimentação e/ou apenas confraternizando com amigos/as. Incrementei este número ao retornar a Mossoró, após o período de intercâmbio na Universidade do Porto, no final de 2017 e nos primeiros meses de 2018, quando semanalmente estava no bar. Já no All Black In, minha participação observante ocorreu principalmente entre os meses de janeiro a maio de 2018. Esse período foi impulsionado pela facilidade de ter residência na cidade em que nasci, onde ainda mantenho familiares.

O Metal Beer foi aquele para o qual mais encontrei dificuldades, seja de locomoção, seja também de contatos para realizar as entrevistas. Como não tinha ligação afetiva nem histórica com a cidade, meu ponto de partida foi apenas um amigo de longa data do meu irmão, residente na cidade. A partir daí, fui tentando tecer a rede de contatos e, dessa forma, realizei boa parte das conversas com meus interlocutores. Vale salientar que, mesmo assim, ainda ouvi diversas negativas de encontros, furos, e senti muitos distanciamentos, vários dos quais vinham de alegações de falta de tempo. Tais barreiras aparentavam ser mais explícitas pelo distanciamento com os/as interlocutores, porém, levanto a hipótese de que boa parte do público contactado possa integrar um perfil comumente visto na cidade. Ou seja, em vez do perfil "*headbanger*" ou de interlocutores/as com uma maior flexibilização no horário, como professores universitários, estudantes e músicos, por exemplo, os quais localizo com mais incidência em Mossoró e em Garanhuns, há, em Caruaru, um perfil de frequentadores bem diversificado e inserido também na realidade local: mais trabalhadores e funcionários do comércio local.

O segundo tópico estratégico da metodologia me levou, por exemplo, a entrevistar um maior número de mulheres em Mossoró, exatamente por ter sido a cidade em que houve relatos de machismo no Valhalla e na cena local, e onde as mulheres aparentemente apresentavam um papel, na maioria das vezes, de enfrentamento ao protagonismo mascu-

lino. Em outras palavras, posso afirmar que a busca foi entrevistar o perfil mais próximo das pessoas que iam surgindo aos poucos, durante a investigação. Portanto, se há mulheres, pessoas trans, lésbicas, *headbangers*, gays e até quem não gosta de Rock ou qualquer outro perfil, é porque a sua voz ecoou em algum momento ou em vários, com outros/as interlocutores/as nesta investigação. E assim começaram a surgir durante a pesquisa.

Para a composição das estratégias metodológicas desta pesquisa, utilizo algumas frentes. Uma delas foi realizada junto às/aos interlocutoras/res, por meio da qual tentei inicialmente implementar uma pesquisa social interpretativa (ROSENTHAL, 2014), justamente aquela que busca realizar de forma aprofundada uma imersão na narrativa do interlocutor. Sendo assim, nos meus encontros com os/as interlocutores/as[3], desenvolvi entrevistas nas quais mesclei elementos presentes na pesquisa biográfica aos da entrevista semiestruturada.

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

3. Todos os diálogos em que há a exposição dos respectivos nomes foram devidamente gravados e autorizados.

Uma outra estratégia adotada foi a observação participante, juntamente a alguns registros fotográficos. Por apresentar-me esteticamente dentro do *ethos* comumente localizado nos espaços investigados, consegui transitar com certa facilidade e, ao mesmo tempo, conquistar a confiança de alguns interlocutores. Isso era mais notório ao entrar em contato com músicos, cantoras, boêmios, produtores culturais etc. Assim, consegui, por exemplo, ouvir relatos inesperados em situações inusitadas. Nessa perspectiva, tive dificuldade apenas na cidade de Caruaru/PE e com o Metal Beer. Inicialmente, minha intenção era ter a cidade de Campina Grande/PB como parte integrante da pesquisa, por ter morado nesta durante quatro anos (1997-2001), enquanto realizei o curso de Jornalismo na Universidade do Estado da Paraíba (UEPB). Consequentemente, essa vivência também poderia facilitar o meu trânsito, porém, não localizei um bar com o perfil buscado nesta investigação; com isso, a cidade de Caruaru foi incluída. Um dos motivos, logicamente, encontra-se no meu natural distanciamento em relação à cidade, pois, se Garanhuns/PE é a cidade em que nasci e vivi boa parte da adolescência, e Mossoró/RN é a cidade em que fixei residência há 20 anos, em Caruaru/PE, o único enlace com a cidade é o fato de ser o lugar onde meu irmão reside, nada mais.

Dada essa configuração, como sou natural da cidade de Garanhuns/PE, ouvia, durante a década de 1980 e 1990 – ao estudar no burguês Colégio (então Evangélico, hoje Presbiteriano) XV de Novembro –, um mantra em que sucesso profissional e pessoal era viver na cidade de Recife. Porém, estimulado por dois professores, Izabel e Zé Roberto, optei por realizar o então vestibular para a cidade de Campina Grande/PB. Visualizei melhores condições de viver, dado o restrito acesso a dinheiro e uma maior possibilidade de aprovação, diante do fato de a concorrência ser inferior à da capital pernambucana. Por essa rota – Garanhuns/PE, Campina Grande/PB e Mossoró/RN –, caminhei e tracei, em meus 42 anos de vida, parte do que disponho nesta pesquisa, de modo que há aqui a visão de um latino-americano-interiorano e negro.

Do ponto de vista teórico, posso tentar resumir esta pesquisa com o seguinte objetivo: *articular o conceito de cena musical como operacionalizador metodológico de investigação.* Isto é, busco ampliar as possi-

bilidades de análises, principalmente ao potencializar determinadas conceituações e aplicá-las como uma "constelação de conceitos". Mesmo ao utilizar uma conceituação derivada do pensamento da Geografia, através de Haesbaert (2014), procuro me atentar aos fenômenos socioculturais e, ao mesmo tempo, observar as multiplicidades e as diversas temporalidades de cada espaço, justamente naquilo que influencia os atores e é influenciado por eles.

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

Por último, gostaria de reforçar alguns pontos e tecer alguns comentários que balizaram o desenvolvimento deste trabalho, especialmente em relação à noção de cena. Entre eles, aponto a existência de alguns elementos nos estudos de cena que me causam certos incômodos. O principal deles é a centralidade, em boa parte dos estudos, das discussões em grandes cidades globais, movimento por meio do qual se transmite a sensação de "algo a ser seguido" ou de um "modelo ideal" para que se possa enxergar, a partir dos próprios atores e de inúmeros investigadores e acadêmicos, o título de cena musical. Ao abordar, em quase sua totalidade, gêneros específicos com trânsito em países localizados na América do Norte e na Europa, estes estudos de cena acabam por criar repertórios e arquivos que transmitem assim a ideia de uma espécie de arcabouço subjetivo de estrutura e de infraestrutura mínima para visualizar o fenômeno enquanto tal.

Enfim, pergunto-me: será que estamos intelectualmente rompendo algumas barreiras ao buscar analisar aspectos curiosos e distintos de fenômenos sociais em torno da música e exercitar o nosso olhar crítico? Ou estamos "apenas" replicando casos de sucesso que foram consoli-

dados nas grandes cidades mundiais? Será que a noção de cena musical, tal como foi pensada inicialmente por Will Straw (1991), com toda a sua flexibilidade e seu significante flutuante, não nos possibilita pensar sem "replicar" ou investigar "a partir de" uma ideia apriorística? O Valhalla em Mossoró/RN, o Metal Beer em Caruaru/PE e o All Black In em Garanhuns/PE podem nos ajudar a enfrentar estes questionamentos.

Capítulo 1

Falando sobre as cenas musicais

1.1 Revisitando a teoria

Um termo recorrente nas rodas de conversa nos bares e entre fãs de Rock e Metal nos shows é a palavra "cena", assim como "cena musical". Existem códigos de valorização para aqueles que se dedicam a construir imaterialmente as condições para que a música circule. Seja realizando shows, vendendo ingressos, divulgando ações e atividades nas redes sociais, contratando bandas, produzindo shows ou patrocinando, encontro uma lista quase infindável de atividades. Estas ações – e principalmente sua regularidade por algum ator – formam parte das credenciais que ajudam a formatar a respeitabilidade da pessoa no ambiente musical. Em Garanhuns/PE, Mossoró/RN e em Caruaru/PE, nos bares, com músicos e outros atores importantes nesta cadeia, o "fazer a cena" sempre vinha à tona. Observei que se tratava, ao mesmo tempo, de um termo nativo, de alta circulação, e de uma teorização nos bancos acadêmicos.

Assim, neste capítulo, irei me debruçar sobre essa teorização do termo e sua aplicabilidade em alguns estudos e pesquisas mais conhecidos. Cabe registrar o pioneirismo de Will Straw, como anteriormente

apontei, pois foi o investigador que topou enfrentar cientificamente o termo durante a década de 90, no século XX.

De todo modo, existem diversos outros trabalhos a utilizar e criticar essa noção, porém, como este livro busca repensar a teorização de cena musical, excessivamente pensada a partir da perspectiva do Norte Global, começarei de forma sucinta citando uma obra dos pesquisadores eslovenos Miha Kozorog e Dragan Stanojevic (2013).

Reverberando a noção inicial de cena – ainda não a cena musical – de John Irwin (1997 [1970]), Kozorog e Stanojevic (2013) buscam reconceitualizá-la a partir de Barry Shank, Will Straw e Keith Kahn-Harris. Ao abordar a teatralização a partir de Irwin (1997 [1970]), Kozorog e Stanojevic (2013, p. 356-357) apontam para a conceitualização de cena como um reflexo metafórico do ator, ao atuar. Ou seja, ele assume papéis para desempenhar e, mais tarde, também deixar o palco – possivelmente para se juntar a outro ator ou outra cena. Visualizo nesse movimento um diálogo com a mesma reivindicação de pluralismo de Irwin, ao mesmo tempo em que faz repensar o quanto a cena também é fluida e não está desconectada do seu entorno. Os autores continuam discorrendo sobre a teatralização, propiciando a metáfora enquanto um modulador cognitivo, em que se representa metaforicamente um indivíduo e o seu poder de escolher entre vários estilos de vida disponíveis, pondo em cena a sua atuação. Em outras palavras, o indivíduo, nomeado de *ator* por Irwin (1997 [1970]), é estimulado pelos pares a transitar em várias cenas, as quais estão definidas em locais e temporalidades distintas, não necessariamente significando que sejam as suas próprias cenas.

No entanto, é preciso compreender melhor os principais termos da ideia de cena, tais como o operador cognitivo "ator" e, consequentemente, as suas derivações em "papel/performance/atuação", "teatro", "sentido/significante", como também identificar alguns elementos de sociabilidade, tais como "protocolos de comportamento", "comunicação", "negociação", "interação" e o elemento geográfico de "localização". Para esse fim, resumo logo abaixo os cinco tópicos de John Irwin (1973), o qual busca teorizar a noção de cena a partir do surfe californiano.

A conceitualização inicial de Irwin (1973, p. 133) fornece alguns caminhos adotados por outros teóricos quando da referência à cena

musical. Dentre eles, posso extrair algumas palavras-chaves, respectivamente: 1) no primeiro tópico, observa o "estilo de vida" da cena e a sua distinção do termo sociológico de "subcultura"; o pesquisador canadense aponta para a Cena (ele a nomeia com inicial maiúscula) como gênero dominante, tendo como principal característica o "estilo de vida por um grande grupo de pessoas"; 2) a metáfora teatral do termo "cena" e seu voluntarismo; 3) um sistema não-instrumental no qual se compartilha um conjunto de significados, algo como "protocolos subjetivos"; 4) compromisso com a cena, ilustrando de forma didática o quão é fluida, diversa, ampla e complexa a participação dos atores na cena; 5) a "identidade" enquanto sistema de crenças e valores (IRWIN, 1973, p. 133).

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

Ou seja, na definição de Straw (2006), os elementos geográficos vêm à tona em todos os seus seis tópicos, numa evolução da ideia de cena de Irwin (1973, 1977, 1997 [1970]), a partir da qual o sociólogo canadense (tal como Will Straw) já apresentava reflexões em torno das mudanças urbanas e da volatilidade dos seus transeuntes. Para reforçar esse elemento excludente em que se tornou a noção de cena, vale tomar como exemplo o texto do pesquisador brasileiro Felipe Trotta. Ao comentar sobre o entendimento de cena de Straw, Trotta (2013, p. 60) afirma: "a partir dessa definição, é difícil pensar em práticas musicais que não

poderiam, a princípio, serem associadas à noção de cena. Porém, a força que brota da amplitude do vocábulo é também sua principal fragilidade".

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

Straw trabalhou a noção de cena a partir de um "sistema de articulação", no qual há uma intensa presença midiática na proliferação, audiência e consumo de determinados gêneros musicais, principalmente os originários dos países euro-norte-americanos. Um outro elemento é a ideia de urbanidade, presente nas primeiras discussões de cena, que, no entanto, transformou-se em um sinônimo de grandes cidades e megalópoles em muitos estudos. Há aí um duplo movimento excludente que não permite localizar inicialmente outras "cenas", como as que tenham o não anglofonismo em seu gênero musical e/ou sejam localizadas em cidades/regiões ditas "periféricas". O anglofonismo na cena musical – a partir da ideia inicial de Straw (1991, 2006) e aplicado por inúmeros pesquisadores – tornou-se praticamente sinônimo daquele *outsider* localizado nos grupos de surfistas de Irwin (1973); porém, isso ocorre com o verniz de "alternativo" e/ou de "cool", voltado para manifestações de gênero musical fora do grande circuito de comunicação, observação também pontuada por Trotta (2013), que sugere observar as nomenclaturas de alguns gêneros musicais. Como exemplo, ele cita o "Rock alternativo", o "jazz de New Orleans", e complementa a ideia com mais duas ilustrações. A primeira de gêneros musicais sendo mesclados com a urbanidade, como "Detroit 'techno' music", Los Angeles 'swingbeat' ou "Miami 'bass' styles", e outra calcada nas variações de estilos presentes nas cenas, como "*electro*", o "*disco-punk*", o "*new wave*" (TROTTA, 2013, p. 65, grifos do autor).

Vale destacar aqui o comentário do pesquisador brasileiro, que também aponta a constituição do idioma anglo-saxão como um dos principais vetores para os países não-anglófonos enquanto status de cosmopolitismo. "É como se [...] o inglês assumisse o monopólio do cosmopolitismo, colocando em posições hierarquicamente vantajosas

as práticas culturais que empregam a língua universal" (TROTTA, 2013, p. 66). Nessa perspectiva, o cosmopolitismo se faz presente, através do anglofonismo, como um dos símbolos da "modernidade eurocêntrica", exportado para os países não-anglófonos.

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

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

1.2 *Yes*, nós temos cena. A geopolítica da ciência

Ao observar atentamente, a partir de Will Straw (1991), como se desenvolveu a noção de cena, principalmente a partir do seu texto embrionário na investigação do Rock alternativo e do Punk em algumas cidades do Canadá e dos Estados Unidos, consigo detectar o quanto a geopolítica foi crucial para a consolidação das suas ideias. Com base nesta perspectiva, posso citar dois pontos sob o direcionamento aqui investigado: a) o idiomático e b) o geopolítico. A reverberação do texto de Straw (1991) – escrito em idioma anglo-saxão – a partir da reflexão de uma manifestação de um gênero musical – Rock alternativo e o Punk – traz consigo toda a força ideológica idiomática e, ao mesmo tempo, a presença "cosmopolita" e difusora de gêneros musicais surgidos em países anglo-saxões, com ampla estrutura tecnológica comunicacional inerente aos seus respectivos locais de origem. Ao aprofundar essas observações, os Estados Unidos e a Grã-Bretanha emergem como o berço do movimento Punk e do Rock alternativo. Ou seja, o "Rock

alternativo" atua como um gênero *guarda-chuva*, que abarca inúmeros outros subgêneros musicais, principalmente aqueles ligados a pequenos selos e gravadoras. Assim, o surgimento da nomenclatura de "Rock alternativo" foi derivado, entre outros, de duas cenas musicais surgidas em fins da década de 80, com maior força midiática durante a década de 90: a primeira delas é a norte-americana "Grunge", e a outra é "Britpop", união das palavras pop e britânico. Surgido na cidade norte-americana de Seattle, o "Grunge" teve como principais expoentes durante a década de 90 as bandas Nirvana, Pearl Jam e Alice in Chains. O som caracterizava-se pela junção de elementos advindos do Indie Rock, Heavy Metal, Hardcore e o Punk. Já o "Britpop" foi de certa forma uma resposta à explosão mundial do "Grunge" norte-americano. Assim, as bandas Oasis, Blur, Suelde e Pulp transformaram-se nos pilares do "Britpop" e puseram em prática um certo retorno à sonoridade de bandas britânicas das décadas de 60, 70 (Glam Rock e Punk Rock) e 80 (Indie Pop).

Indiscutivelmente, há a maciça presença desses dois países na criação de (sub)gêneros musicais das cenas musicais, bem como na sua proliferação midiática pelo globo. Desse modo, falar em cena musical remete, na maioria das vezes, a abordar manifestações do Grunge, Heavy Metal, Hardcore, Punk, Glam Rock, Rock, Indie, Pop e inúmeros outros.

Se, por esse raciocínio, ocorre a formação de cena musical a partir dos pressupostos citados, como destaquei com a ajuda de Trotta (2013, p. 68), a consequência é uma certa centralidade dos estudos no eixo Europa-América do Norte. Ora, esse desenho geopolítico também indica, a partir de inúmeros estudos realizados nessas regiões, os pontos mínimos para se conceber uma cena musical, que pode, não necessariamente, incluir: a estrutura (gravadoras, bares, pubs, selos, estúdios, espaços para apresentações); uma determinada infraestrutura (incluindo mobilidade urbana, intermunicipal e entre países, que facilita o intercâmbio e ainda apresentações de bandas ao vivo, por exemplo); alguns signos (elementos presentes no compartilhamento da cultura mercadológica da música); produção científica e tecnológica (formação de recursos humanos qualificados e também profusão de veículos de meios de comunicação que fortalecem o circuito de difusão das sonoridades); o econômico (do simples acesso à compra de um instrumento

musical até a possibilidade de potencializar a circulação de música através de compras/trocas de artefatos). Vale salientar que esses dados e, muitas vezes, os estudos de cena trazem consigo parte das informações mínimas para se entender o fenômeno urbano enquanto cena musical. Existem movimentos e pesquisas sobre música problematizando as cenas musicais, porém, muitas vezes não levam em conta os contextos regionais e, consequentemente, sua conexão com o cotidiano da cidade, nem mesmo questionam o papel de algumas políticas públicas culturais. É como se fosse apresentada nessas investigações uma cena musical que tivesse uma vida própria, totalmente independente e desconectada do seu entorno urbano e social.

Uma outra crítica está localizada em alguns termos teóricos para se referir ao movimento da dita era moderna. Como exemplo, posso citar dois autores e dois conceitos que se referem, respectivamente, à cultura midiática e à cena musical, os quais causam desassossego em razão da sua visão, a priori, universalista. A primeira é a ideia de Motti Regev (2013), ao referir-se ao "Cosmopolitismo Estético", e a segunda é a expressão "Sistema de Articulação Universal" no artigo de Straw (1991), que consegue capitanear, principalmente a partir dos dispositivos midiáticos, uma proliferação de manifestações/gêneros musicais em torno do globo. No caso de Straw (1991), a ideia de articular o universal com o global abre margens para manifestações locais, o que, em outras palavras, aproxima-se bastante do "cosmopolitismo estético". Ou seja, tanto Regev (2013) quanto Straw (1991, 2015) apresentam uma tentativa de não imprimir uma visão totalizante das suas respectivas teorias. Os dois apontam meios de adaptações e de expressões locais incorporarem a cultura dita global. Por outro lado, Regev (2013) sugere um super gênero, o "Pop-Rock", para buscar entender a influência global do Rock anglo-americano, e conecta isso ao desejo de alguns atores/coletividades participarem da cultura moderna, em diálogo com um mundo mais internacional do que propriamente local/regional. Ele tenta assim reconhecer que existe um discurso imperialista, mas que há rotas de fugas para se pensar a partir das apropriações locais. Vale observar quando o próprio Regev (2013) chama a atenção para a existência de um fluxo cultural provindo de outras regiões além da Europa e América

do Norte para os outros continentes, como, por exemplo, da África para a Europa ou da América Latina para o Norte global. Mas, em minha interpretação, convém pontuar que essa via não é necessariamente de mão dupla, pois há um nítido desequilíbrio de fluxos, algo que subsequentemente me instiga a repensar as relações de poder e a, principalmente, tentar desnaturalizar determinados termos vigentes na academia – ou ainda, como provoca Grosfoguel (2008, p. 139), estar atento a como um "diálogo intercultural Norte-Sul não pode ser alcançado sem que ocorra uma descolonização das relações de poder no mundo moderno". O pesquisador reforça seu ponto de vista ao apontar para um diálogo mais horizontal, em contraposição ao diálogo verticalizado característico do Ocidente. Se assim ocorrer, será exigida "uma transformação nas estruturas de poder globais" (GROSFOGUEL, 2008, p. 139).

Diante disso, posso citar alguns passos em direção à proposição de Grosfoguel (2008), principalmente ao ultrapassar a ideia de cena exclusivamente anglófona e alguns estudos conceituais nativos de um reconhecimento longe desta episteme do Norte para o Sul. Um interessante exemplo é o do pesquisador Thiago Soares, que apresenta uma coletânea de artigos veiculados entre 2005 e 2016. Seu livro *Ninguém é perfeito e a vida é assim: a Música Brega em Pernambuco* (SOARES, 2017) é uma dessas iniciativas, bem como os textos da investigadora Simone Sá sobre o funk carioca, constituindo-se como movimentos diferentes dos hegemônicos estudos anglófonos (SÁ; MIRANDA, 2013; SÁ, 2014).

Após esses apontamentos e diante das questões que levantei, foi possível mostrar como determinados termos muitas vezes trazem, em sua etimologia e/ou aplicabilidade, pressupostos de valores hierarquizantes, nos quais a presença do idioma anglo-saxão é quase um pré-requisito para se conceber uma cena musical. O advérbio "quase" está posto nesta definição por representar algumas exceções de cenas musicais sem a anglofonia no seu principal gênero musical. Por outro lado, há outras possibilidades, como apontou Trotta (2013), com o exemplo do Tecnobrega no Pará, onde a língua portuguesa está presente nas músicas e o Brega no gênero musical, há o diálogo íntimo com elementos cosmopolizantes da cultura midiática. "O circuito cultural do tecnobrega processa [...] um forte localismo (a cidade, casas de shows, a tradição do

Brega) e seus impulsos cosmopolitas (a tecnologia, os samplers, a figura do dj [...])" (TROTTA, 2013, p. 67).

Dessa forma, é importante tentar ultrapassar a ideia de investigar aquilo que pode ser considerado "cool ou subcultural" (STRAW, 2012), justamente por conta de uma distribuição desigual na balança geopolítica científica global e da concentração de investigações em grandes cidades/megalópoles globais. Por isso mesmo, pergunto: como repensar as (nossas) apropriações locais interioranas no Brasil além do cosmopolitismo e da ideia de modernidade tão cara para o discurso eurocêntrico? Inspirado em Grosfoguel (2008), me interessa repensar a ideia de cena musical a partir do seguinte questionamento: será possível formular um cosmopolitismo crítico que ajude a pensar a cena musical e, ao mesmo tempo, ultrapasse localismo, nacionalismo e o colonialismo?

1.3 Nada de cosmopolitismo, somos transculturais!

No início de minha pesquisa, tinha um questionamento sobre a formação das cenas musicais interioranas, a partir do qual conseguia ao menos visualizar algo pulsante. Era algo potente, mas que a literatura não ajudava a investigar em sua completude, sobretudo, com as perspectivas já discutidas na ciência. Por outro lado, no início também não visualizava forte presença dos elementos globais de "homogeneização" ou, como aponta Motti Regev (2013), de um "cosmopolitismo estético", muitas vezes presente nos discursos euro-norte-americanos.

Pensar o termo "cosmopolitismo" me levou a projetar nosso espaço e manifestações culturais como algo conectado ao "modernismo" (outro termo complicado para as ideias desenvolvidas neste livro). Porém, visualizo neste trabalho como estes termos, tão caros para uma discussão de inclusão nas ideias de "primeiro mundo", são apenas uma repetição da hierarquização do Norte Global para que sirva de guia para as nações do Sul. Frases como "precisamos nos modernizar" ou "ouvir Rock é ser muito 'cosmopolita'", comumente repetidas em vários segmentos da sociedade, servem como exemplo das amarras de submissão política. Apontar, por exemplo, o bar Valhalla como "cosmopolita" é apagar o protagonismo das pessoas que o fazem e dão vida por meio das transculturações existentes em relação às narrativas da vida local, com seu

intercâmbio comunicacional, logo, também cultural, com outros países do globo.

Sendo assim, neste livro, penso a partir da teoria decolonial, a ser abordada mais à frente, pois dialogo de forma mais próxima com o conceito de "regurgitar" de Luiz Rufino (2016). Nesse interessante trabalho, Rufino se apropria do signo de Exu no candomblé e pensa numa perspectiva de enfrentamento da colonialidade do ser, saber e poder, bem como do poder operante nas corporeidades afrodiaspóricas. Em outras palavras, Rufino (2016, p. 57-58) evoca as sabedorias transculturais do orixá Exu para exemplificar a "ação de tratamento do ato de regurgitar, que como tal, nunca entrega ou devolve aquilo que engoliu da mesma maneira". A transculturalidade evocada com o signo Exu é mais condizente com as cenas interioranas e mais próxima desse intenso trânsito cultural do que propriamente a menção do termo "cosmopolita"; isso, porque a decolonialidade vai além do "cosmopolitismo estético", o qual pressupõe uma conexão com um mundo global e uma desconexão das amarras locais, quando os atores se tornam uma espécie de cidadão do mundo. Enfim, a decolonialidade faz lembrar e ressalta as características singulares presentes nesta transculturalidade, levando-me a pensar além da dicotomia e de dualidades intensivas entre os fenômenos midiáticos globais e suas características locais. Prefiro então pensar numa mútua manifestação dos fenômenos ao mesmo tempo, sem que um precise anular o outro. Penso num regurgitar cultural tendo também como pressuposto nossa formação sociológica, política e econômica.

Ora, estava investigando as cenas musicais em cidades interioranas do Nordeste do Brasil a partir do questionamento geopolítico da centralidade dos estudos e, por um momento, tinha como ponto de partida provocativo a geografia, a qual nos situa ou caracteriza enquanto região "periférica". Quando me debrucei sobre as ideias de cena musical, comecei a observar o quanto esse questionamento era legítimo, porém, a busca do entendimento do fenômeno estava indo numa rota de colisão exatamente com meus questionamentos. Ingenuamente, queria questionar o geopolítico, sem me dar conta da importância e presença de outros elementos (idioma, bandas, meios de comunicação), até constatar que não há como dissociar a geografia – como o uso do termo

"periférico" – do político, incluindo a formação do Estado brasileiro – passando pela experiência colonialista, escravagista e classista – até os dias atuais.

Assim, em diálogo com outros pesquisadores, principalmente Will Straw (2015), gostaria de disponibilizar e de, digamos, pensar o entendimento de cena também a partir do compartilhamento de uma configuração de padrões de comportamento, na mesma perspectiva apontada pelo próprio Straw, quando se refere a mundos éticos moldados pela elaboração e pela manutenção de gostos, identidades e regras de comportamento em um grupo de atores, ainda que, vale acrescentar, não restritos a apenas uma cidade ou bairro. No caso da pesquisa, penso nos bares que investiguei e em outros espaços como locais privilegiados da materialização da cena, ao mesmo tempo em que penso numa interconexão entre essas cidades nas atividades em torno da música. Dessa forma, além de expandir e pensar a materialização de cenas musicais em realidades distintas das metrópoles, é possível observar esse fenômeno urbano dentro de um aspecto macro e regionalizado.

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

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

Após esse breve sobrevoo epistemológico, posso ainda apontar alguns elementos convergentes entre si, e consequentemente, também presentes na pesquisa. O primeiro deles é a inadequação ao entendimento de cena musical, na visão aplicada em muitos trabalhos realizados em países europeus ou da América do Norte. Não que este movimento e sua aplicabilidade limitem o papel da noção, porém, o que questiono é a ideia vigente e recorrente nos grandes centros dos países centrais europeus,

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

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

1.4 Por que cena musical?

Entre outros aspectos, a força do trabalho de Straw (1991) deve-se à articulação múltipla de elementos em torno dos vários termos intra e extramusicais. Ele pôs práticas sociais, economia, estéticas, gêneros musicais e, principalmente, espacialidades à disposição de um melhor entendimento das práticas musicais no espaço urbano. Tendo a imagem de um "vetor" como aquela para pensar a cena, Straw aponta o percurso de sua conceituação do termo posteriormente àquela conferência de 1991 do seguinte modo:

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

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

É interessante, neste instante, recorrer à reflexão de Frith (1999) em relação aos gêneros musicais e sua, de certa forma, desmistificação perante a indústria musical. Para o autor, os gêneros são importantes enquanto elementos de mediação entre a produção e o consumo de música. Eles apresentam uma gramática de expectativa que nos auxilia a orientar nossas escolhas (FRITH, 1999). Ou seja, funciona como fundamental mediador entre a produção musical e o consumo. Trata-se praticamente de um atalho que surge entre as duas extremidades e que, ao mesmo tempo, serve para todas as etapas caminhantes do processo da música. Daí advém sua importância, corroborada por Janotti Junior

(2005, p. 4), quando se refere à importância dos gêneros ao delimitar "as produções de sentido, demarcando a significação e os aspectos ideológicos dos textos [...]". Ele exemplifica ainda a partir da ideia de dinamismo dos gêneros exatamente por eles responderem "a determinadas condições de produção e reconhecimento, indicativos das possibilidades de produção de sentido e de interação entre os modos de produção/circulação/consumo dos produtos midiáticos" (JANOTTI JUNIOR, 2005, p. 4-5).

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

Embora o autor não utilize desse conceito *ipsis litteris* para se referir à noção de espacialidade, ele se encontra presente em todos os seus seis tópicos dentro da ideia geográfica, ao se referir a: (a) "lugar"; (b) movimentações de pessoas de um "lugar a outro"; (c) "ruas"; (d) todos os "espaços"; (e) um fenômeno amplo e disperso "geograficamente" e seu exemplo "local"; e finalmente, no último tópico, em que aborda atividades microeconômicas e sua sociabilidade na "cidade". Os termos "lugar", "ruas", "espaços", "geograficamente", "local" e "cidade" apontam para a importância do ambiente físico para essas manifestações se consolidarem e circularem.

Diante disso, visualizo no trabalho de Simone Sá (2011) – a partir da definição revista por Straw (2006) de cena musical, na qual busca responder determinadas críticas sobre a elasticidade da noção – como a dimensão espacial é reiterada enquanto "espaços geográficos específicos". Tal posicionamento também é assumido entre Bezerra, Alonso e Reichelt (2016), quando afirmam que a noção de cena de Straw é uma das que mais fomenta a discussão entre música e territorialidades, ou ainda Trotta (2013, p. 59), ao afirmar sobre a "instigante articulação entre gênero musical e território, entrecortada por apropriações culturais que incluem indumentária, gestos, gírias e um peculiar sentimento de pertencimento".

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

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

Com isso, a autora traz seis observações, numa estrutura similar à apresentada acima por Straw (2006), envolvendo: o ambiente; referências estético-comportamentais; demarcação territorial e seus rastros na cidade e nos circuitos da cibercultura; e, por último, a dimensão midiática. Destaco aqui o tópico em que a autora aponta "para as fronteiras móveis, fluidas e metamórficas dos grupamentos juvenis" (SÁ, 2011, p. 157).

Observo assim que, além de uma dimensão territorial, cumpre dar atenção às mobilidades intrínsecas à sociedade contemporânea. Ou seja, não basta apenas delimitar um espaço enquanto território – e suas negociações – se não se incluir a complexidade existente nos intensos fluxos dos seus atores e suas múltiplas possibilidades de inúmeros pertencimentos e atravessamentos, conforme apontei anteriormente. Herschmann corrobora essa tese, pois afirma que, quanto a uma análise sociocultural, é preciso compreender o nomadismo e os complexos processos de "desterritorialização" e "reterritorialização" envolvendo os atores, os quais ocorrem a todo instante na cultura contemporânea (HERSCHMANN, 2013, p. 51).

Mesmo que aparentemente o apresentado até aqui leve a um raciocínio pragmático-físico da manifestação da cena musical a partir de uma noção geográfica, não significa afirmar que a "cena musical" tem um local, um espaço específico, de modo que as mobilizações dos atores só possam ser efetivadas neste mesmo lugar. Voltando a Straw (2006), ele próprio complementa seu raciocínio, ao afirmar que "uma cena não é um espaço cultural pré-existente a espera em ser ocupado e definido" (STRAW, 2006, p. 6), ou seja, ele brinca com a lógica estrutural física necessária, porém, mostra o quanto pode ser inócua quando não observada através dos olhares dos seus frequentadores. Por essa perspectiva e, em outras palavras, adoto o "território" – termo que irei utilizar com mais ênfase neste livro – como elemento fundamental e por onde os atores transitam. No entanto, vale salientar a necessidade de manter o raciocínio de Straw: a territorialidade só se faz presente quando seus atores atuam, quando os protocolos subjetivos de comportamentos estão postos e os signos de socialização estão circulando. Enfim, não creio que deva visualizar o espaço de maneira dissociada das ações dos seus frequentadores. Por outro lado, também é necessário apresentar alguns termos recorrentes neste livro, como todos aqueles que circundam o universo nativo e teórico de cena musical e suas metáforas teatrais.

No seu trabalho, Straw (2006) observa outros elementos aos quais se deve atenção no momento de pensar a cena, e uma das chaves desta lógica remete aos fluxos e conectividades, principalmente, no que se refere aos trânsitos internos da cidade. Assim, dentro da ótica de análise cultural urbana, posso observar o quanto Straw (2006, p. 7-8) articula suas ideias. Em um primeiro momento, quanto ao que ele chama de um lado extremo da análise, há uma rede instaurada e estruturada na cidade, dentro daquilo que se pode chamar de "cena". A própria cena atua como "realinhamento contínuo de energias sociais" e nos convida a adentrar a cidade através de um "espaço de sensação e encontro teatralizado". Essa teatralização apontada também se encontra presente na etimologia da palavra "cena", a qual remete à "representação", ou a um determinado tipo de ação (ou até mesmo à ausência dela) que se passa no âmbito da visão de algum observador – ou seja, o ato de chamar a atenção ou até mesmo o papel de "fingir", que também significa uma outra forma de

pensar a "representação". Derivada das artes cênicas, a palavra "cena" nos liga ao palco, juntamente ao cenário, figurinos e atores, como parte integrante da arte de atuar em um espetáculo. Segundo Kozorog e Stanojevic (2011, p. 3), esta ideia de "teatralização" – presente no trabalho de John Irwin (1977) e, consequentemente nas discussões no artigo sobre cenas musicais de Will Straw (1991) – parece ser derivada do vocabulário "teatral" de Erving Goffman (2011), algo que o próprio Irwin já tinha utilizado extensivamente no trabalho anterior, em que discutia o conceito de subcultura (1997 [1970]).

Essas definições de encenação e de entrar em cena, digamos, levam a um "espaço de sensação e encontro teatralizado". Isso me faz pensar o quanto nós, seres humanos, em nossos diversos graus de sociabilidade, pomos em prática nossa *mise-en-scène* (GOFFMAN, 2011). A ideia de cena musical postulada pelo investigador canadense convida a realizar esse mapeamento em torno do fenômeno da música e a "vislumbrar uma cartografia das regiões sociais da cidade e sua interconexão". Por outro lado, no outro extremo apontado por Straw (2006, p. 7), a ideia de "cena" também atua como um elemento de provocação em algumas análises sociológicas, exatamente por não fornecer nenhum tipo de forma ou gavetas. Sua flexibilidade em uma morfologia social que inclui categorias do mundo da arte ou da subcultura é, por si só, potencializada.

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

1.5 Se tem cena, temos territorialidade!

Cabe lembrar que determinado território de consumo de música vivencia – como espaço físico – um gradiente extenso de realidades

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

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

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

Por fim, posso resumidamente expor que o território e suas multiterritorialidades estão implicados numa atuação de multipertencimentos e agenciamentos, bem como o espaço físico com os seus atores, numa atuação desterritorializada e atemporal, trazendo à tona elementos deste palimpsesto, que também posso chamar de cidade. Sendo assim, fica claro que não é possível excluir ou omitir a presença dos elementos constituintes dos fluxos constantes e intensos dos atores na sociedade

contemporânea, e das marcas atemporais presentes na e da paisagem urbana em seus respectivos territórios. Esses fluxos constantes e recorrentes podem ser virtuais e físicos, sem nunca excluírem uns aos outros.

Vale ressaltar também o elemento "tempo" aqui abordado. Proponho que ele deva ser lido dentro de uma contextualização do espaço, o qual se configura como aberto, múltiplo, nunca concluso, ou seja, o "tempo" sempre em um devir. Conforme Haesbaert (2014, p. 38), ao citar Massey (2008), se "mudança requer interação, e interação envolve alteridade, coexistência de Outros, enfim, 'espaço', essa multiplicidade espacial é a condição para a geração da temporalidade".

Tendo esse cuidado em vista, acaba sendo necessário evitar determinados tipos de reducionismo de análise de fenômenos socioculturais, em que a complexidade dos atores e o meio em que estão inseridos – territorial, translocal e virtualmente – sejam isolados e postos de fora de toda uma contextualização capaz de auxiliar a enxergar de uma forma mais ampliada o fenômeno. Enfim, pretendo ir além do isolamento do objeto em si; dessa forma, também é possível visualizar as cidades medianas brasileiras do interior do Nordeste incorporadas à ideia de multiterritorialidades, portanto, longe daquele imaginário restritivo de interior *versus* capital, centro *versus* periferia. O foco muda a partir da sua perspectiva, de modo que se abre a possibilidade de pensar as cenas musicais no interior em uma outra dinâmica e com outros pontos de partida. Com isto em mente, convido você para passear comigo nos bares de Metal e Rock do interior do Nordeste brasileiro e pensar suas (multi)territorialidades, urbanidades e transculturalidades, temas do próximo capítulo.

Capítulo 2

"Mais uma dose?
É claro que eu estou a fim"[4]

2.1 "*Valhalla, I am coming*[5]" - Valhalla Rock Bar[5]

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

---

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

5. Trecho da música *Immigrant Song*, da banda Led Zeppelin, lançada no álbum *Led Zeppelin II* em 1970.

FIGURA 1: Logomarca do Valhalla Rock Bar.
FONTE: Toninho Valhalla.

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

tem pouco mais de cinco anos. Mais precisamente em agosto de 2016, iniciaram as transações comerciais também por cartão de crédito, na tentativa de diminuir a inadimplência. Segundo o proprietário do bar Antonio Augusto, a medida ajudou muito, visto que em torno de 40% das vendas são realizadas via cartão.

A princípio, é possível observar que é um bar como um outro qualquer, o qual poderia estar localizado em qualquer outra cidade do país. Há cervejas, petiscos, músicas e frequentadores assíduos que dão sustentabilidade ao estabelecimento há mais de uma década – Sim, esse pequeno bar inaugurado em 19 outubro de 2005 tem mais de 15 anos de existência! Mas, apesar da sua aparente e despretensiosa existência, surgem perguntas que me fazem refletir sobre alguns elementos que transitam em torno da noção de "cena musical" e de outros elementos evocados pelo "território" (HAESBAERT, 2014) "valhallaniano" de Mossoró.

A existência do Valhalla me fez pensar e questionar acerca da valoração dos shows em alguns estudos de cena, pois visualizo a existência do bar como um importante nódulo necessário para a manutenção de uma rotina, de ritualização e transmissão dos códigos inerentes ao gênero, bem como ocupação territorial a longo prazo de determinados lugares. Sem o bar, apenas alguns eventos específicos e pontuais na cidade de Mossoró não seriam suficientes para uma autossustentação da cena. A rotina de pessoas frequentadoras do Valhalla, composta por headbangers e não fãs de Rock que ao longo do ano se encontram para ouvir o mesmo tipo de música, é possivelmente mais relevante do que eventos pontuais, ainda que acabe sendo algo ignorado em alguns estudos.

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

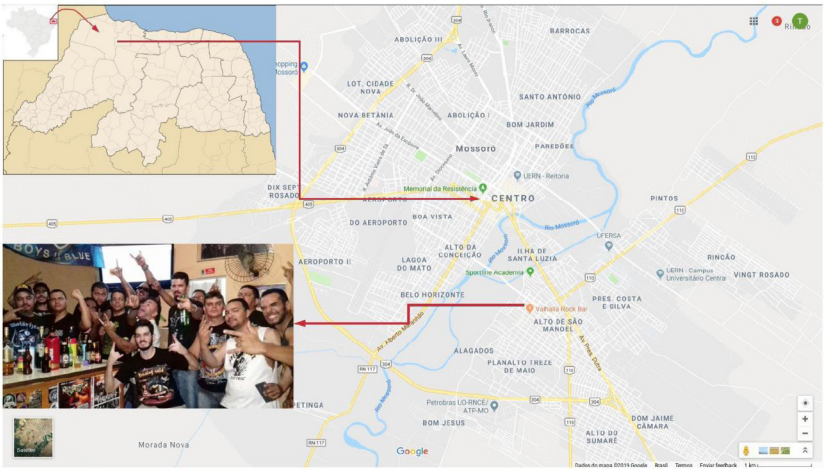

FIGURA 2: Infográfico localização do Valhalla Rock Bar – Mossoró/RN.
FONTE: infográfico do autor a partir de imagens do Google Maps, Wikipédia e foto de acervo. O primeiro da esquerda é o proprietário Toninho.

Estou aqui pensando em camadas, ou seja, é possível imaginar que o Valhalla é um lugar que materializa parte da cena musical de Heavy Metal em Mossoró. Outros exemplos desta rede na cidade são configurados com espaços exclusivos de comercialização de itens voltados ao mundo da música, tais como a loja de camisetas de bandas de Rock e Heavy Metal, a Skayp Alternativa, mantida pelo proprietário, Edmar Skandurra, em um box no Mercado Público Municipal, e na qual vende exclusivamente camisetas de bandas. Já na Galeria Brasil, há a loja de discos e confraria ocasional dos headbangers, a Rising Records. Também posso citar as bandas mossoroenses Heavenless (Religion Metal), Lasting Maze (Metal Melódico), a RevAnger (Hard e Heavy) e a Black Witch (Bong Rock). Ou seja, como se pode observar, além de teatralizar parte desta cena, o Valhalla integra ao mesmo tempo uma rede que se materializa como uma pequena cena cultural. Partindo da definição ampla que Simone Pereira de Sá desenvolveu, em diálogo com o trabalho de Straw (1991, 2006), mantenho a ideia de que qualquer definição mínima de cena pressupõe a existência de uma rede e a afirmação de lugares como modos de significar a cidade.

Outro importante dado que reforça a nossa hipótese do Valhalla enquanto um nódulo na articulação da rede da cena musical do Metal do estado é o seu papel territorializante, bem como sua função simbólica ao nomear um festival de Metal, na cidade de Mossoró/RN: o Festival Valhalla. Uma de suas últimas edições foi realizada no dia 21 de outubro de 2017, no clube Carcará do Asfalto, um privilegiado espaço ao lado do rio Mossoró, no centro da cidade, que também é a sede do moto-clube homônimo. No festival, houve a participação de quatro bandas, duas delas de Death Metal escaladas como *headline* do evento, a Gestos Grosseiros/SP e a Horror Chamber/RS. As demais foram a potiguar Evil Razor (Thrash Metal) e a banda cearense tributo ao Black Sabbath, Embryo.

Citaria mais quatro ações tendo o Valhalla como protagonista geográfico e actante nesta rede. Durante o carnaval e as festas natalinas de 2017, o Valhalla foi sede do "CarnaMetal/2018" e do "Jingle Hell" em 13 de dezembro de 2017. São eventos/encontros sempre com o mesmo formato e proposta, que são realizados com o objetivo de reunir os amigos a convite de distribuição gratuita de cachaça e de feijoada, além de com cardápio sonoro logicamente composto por músicas do universo do Metal. Os outros dois foram o Lua com Metal, realizado no dia 4 de junho de 2017, na praia vizinha à Mossoró/RN, Ponta do Mel, no município de Areia Branca/RN; o evento se deu ao som de Metal e sob a luz da lua cheia, com a organização e incentivo de Antônio Augusto de Carvalho Júnior, 42 anos, conhecido somente por Toninho, que aos poucos também incorporou em seu sobrenome, de forma extraoficial, o "Valhalla" do bar. Houve também o September Brothers Fest, realizado no dia 7 de setembro de 2017, com o intuito de comemorar os aniversariantes do mês também com o mesmo formato dos anteriores, ou seja, bebida e feijoada distribuídas gratuitamente, embaixo de alguns toldos postos exclusivamente para o encontro em frente ao Valhalla, ou melhor, na calçada destinada a pedestres e em parte da rua.

Além desses quatro encontros/eventos, foi realizado também um evento beneficente em prol de Paulo Mafaldo, headbanger conhecido no meio, que passava por necessidade ao ser acometido por uma amputação da perna decorrente dos problemas surgidos da diabetes. Houve

intensa mobilização nas redes sociais e grupos de WhatsApp para que o festival fosse realizado. Desta forma, várias bandas locais se apresentaram gratuitamente, e tanto o dinheiro dos ingressos quanto o dinheiro arrecado a partir de doações voluntárias realizadas pelos colegas foi todo doado para Paulo. Mais uma vez, o Valhalla foi o ponto de vendas de ingressos e de articulação para que tudo ocorresse.

Para concluir esse breve mapeamento em torno da órbita do Valhalla, posso citar mais duas ações. O surgimento da WebRádio Centurion e a realização do 28º Rockstage pela Storm Blast Produções. No entanto, nos últimos meses de 2017, a rádio Centurion saiu do ar por conta de problemas com o registro da rádio, impossibilitando inclusive seu retorno; a Centurion, quando em funcionamento, é especializada em Heavy Metal. Já a última edição do Rockstage teve a participação das bandas Heia/GO (Black Metal), Vinterskogen/RN (Black Metal) e Agnideva/ PB (Black Metal); como é de praxe nestas ações, os ingressos antecipados puderam ser adquiridos no Valhalla e nas já citadas Skaype e Rising Record. Em outras palavras, eventos como o Rockstage e/ou outras iniciativas são importantes para os próprios participantes, pois o festival, por exemplo, é quase como uma celebração da existência de uma cena, porém, depende de todo um circuito para sua realização. Um circuito alimentado principalmente por esses três espaços: o Valhalla, a Skaype e a Rising.

Como pude observar, o Valhalla surge nesta rede como um dos principais nódulos de integração. Sua atuação – enquanto ação dos atores – gira em torno de confraternizações, organizações de evento, ponto de encontro, referência de respeito entre os pares, onde há confiança e segurança de ser um local em que se possa ouvir, conversar amenidades ou intercambiar informações sobre shows locais/regionais e novidades em torno de bandas mundialmente conhecidas. Poderia localizar tais características em outros bares na cidade, porém, o que me faz apresentar o Valhalla como recorte para enfrentar a ideia de cena musical deriva, entre outras, das identificações localizadas na noção e sua íntima relação com a cultura globalizante do Rock e da anglofonia. Cito o idioma por haver um pressuposto de a composição do gênero Heavy Metal ser executada em inglês, ou seja, cabe aqui a ideia de que o gênero musical

tem a sua hegemonia na anglofonia; mas isto não significa afirmar um pleno domínio do idioma por parte dos seus adeptos e ouvintes. Há um processo de transculturação, sem excluir os processos de dominação, amplificado pela internet.

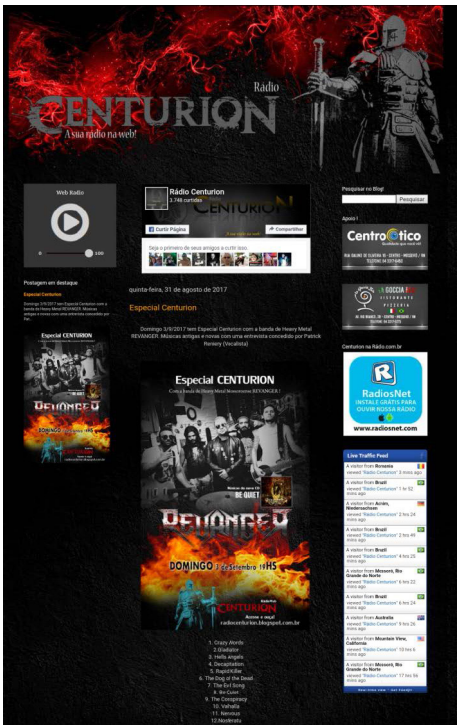

FIGURA 3: Cópia da interface da rádio Centurion realizada em 05 de set/17.
FONTE: Página da rádio Centurion.

Assim, os saberes resultantes destes mesmos processos transculturais são negociações entre culturas caracterizadas pelas zonas de contato físicas ou virtuais (PRATT, 1992). Ou, como afirma Claudia de Lima Costa, é extremamente complexo e difícil "apontar a origem de um saber e suas múltiplas hibridizações, já que saberes sempre surgem nesses espaços assimétricos de relações de poder e são apropriados, traduzidos, ressignificados e redistribuídos, subvertendo qualquer visão binária entre Ocidente e seus outros" (COSTA, 2014, p. 932).

2.2 "*I go back to black*[6]" - All Black In

Garanhuns é uma pacata cidade do interior de Pernambuco. Sua localização geográfica é de certa forma privilegiada, por fornecer um clima atípico para a maioria das cidades do Nordeste do Brasil, conhecido pelos seus longos períodos de estiagem e intenso calor tropical. Por se encontrar a uma altitude média de quase 900 metros, a cidade tem elevada umidade relativa do ar, chegando facilmente a 100% e uma temperatura amena, elementos que conjuntamente agem como slogan publicitário governamental e servem de convite para o turismo. Como parâmetro, posso citar o mês de julho de 2017, quando a cidade teve como média a temperatura de 14,8ºC, de acordo com a Agência Pernambucana de Águas e Clima (APAC), e como temperatura média anual, 20,6ºC, segundo dados do INMET; Mossoró/RN, a outra cidade de minha pesquisa, tem a temperatura média anual de 27,4ºC (SOBRINHO, 2011), de modo que há uma considerável diferença. Há um detalhe adicional quando cito o mês de julho nessa cidade pernambucana, pois, além de ser considerado o período mais frio, é também durante o mês de julho que é realizado, desde 1991, o Festival de Inverno de Garanhuns (FIG).

Por conta disso, falar atualmente da cidade passa também pelas transformações estruturais, econômicas e sociais ocorridas após a implantação do FIG, evento que consegue reunir uma miscelânea de atividades culturais, como música, mostra de cinema, artes plásticas, literatura, teatro, fotografia e oficinas de capacitação e formação, tudo concentrado em dez dias consecutivos e gratuitos. Ou seja, a cidade é repovoada por um número considerável de turistas e artistas, os quais consomem, transitam, coabitam e vivem uma experiência fenomenológica e corpórea em diversos pontos da cidade, influenciando e sendo influenciados pelos moradores e seus hábitos locais.

Para aproveitar-se também desta lógica empreendedora sazonal do mês de julho, foi aberto, no ano de 2016, o "All Black In" em Garanhuns, localizado a poucos metros do principal palco destinado aos grandes

6. Frase da música *Back to Black*, lançada por Amy Winehouse no álbum *Back to Black*, em 2006.

shows durante o Festival de Inverno. Assim, sob a batuta do integrante de motoclube, o popular Prego, o bar foi aberto em um espaço restrito, pequeno e numa característica casa da década de 1950. Alguns meses depois da sua abertura, houve uma pequena reforma em que foi ampliada a área interna e construído um balcão. Desta forma, o espaço ficou maior o suficiente para pôr em média cinco mesas. Numa outra parte da casa, até então a área externa – espécie de varanda –, é possível colocar mais quatro mesas. Esse local também é o escolhido para apresentações de bandas ou quando há discotecagem de bandas de Rock em vinil; de modo geral, é um local bem compacto. Na continuação do espaço, bem na calçada destinada aos pedestres, há mais três mesas. Ao visualizar esta configuração e o leiaute, também observo uma certa dinâmica ocasionada logicamente pela distribuição dos atores nesses espaços.

FIGURA 4: Logomarca do All Black In Bar.
FONTE: Avatar do grupo no WhatsApp.

Quanto mais próximo do balcão, mais alto o som oriundo de duas caixas de som, conectadas ao computador no *YouTube* e com uma TV transmitindo os videoclipes. Desta forma, existem praticamente três níveis de diferentes sociabilizações e fruições. No balcão, circulam normalmente os frequentadores sem companhia, os quais se utilizam do espaço para conversar com o proprietário ou o/a atendente e até mesmo

para curtir a possibilidade de escolher a próxima música a ser executada nesse mesmo sistema tecnológico. A segunda parte, entre a calçada e o balcão, possui outras mesas, juntamente a uma máquina de jogo eletrônico. Nesse local, há pouca possibilidade de interação, visto que se configura mais enquanto um espaço de passagem, ao contrário dos dois outros pontos – calçada e balcão. A calçada, por exemplo, devido ao fluxo externo e por ser o "cartão de visitas" visual ilustrativo dos frequentadores para aqueles que por ali transitam em carros, no transporte coletivo – que passa na porta – ou a pé, também funciona como ponto de encontro e de diálogos ocasionais.

Como está descrito em seu nome em língua inglesa, o bar é todo na cor preta. E todas as paredes são ilustradas com quadros e pôsteres de bandas cânones do Rock e do Metal. A iluminação é direta, porém, suave, fornecendo um tom mais intimista; e as mesas e assentos são distribuídas irregularmente, algumas das quais são de plástico, outras, de madeira. Os assentos ou são cadeiras simples, também de plástico, ou em sua maioria são apenas pequenos bancos.

Esse cenário tem a peculiaridade de ser um bar tocando exclusivamente Rock, numa cidade do interior, com uma alta predominância de músicas anglófonas. Isto por si só me chama a atenção por inúmeros fatores. Estas características intrínsecas ao consumo de determinados gêneros musicais eram até então mais fáceis de se localizar em algumas capitais brasileiras, devido a sua acumulação de investimentos e concentração de veículos de comunicação. Como me refiro a um gênero musical segmentado e distante de um consumo amplamente massificado quantitativamente, observo o quanto foi importante para a cidade a implementação de um festival de artes, o qual ajudou e ainda ajuda a fomentar manifestações diversificadas de expressões culturais.

Ao comparar, por exemplo, com alguma cidade europeia, estas idiossincrasias nas cidades interioranas não são aplicáveis nem sequer relevantes. Há um distanciamento de realidades culturais que impossibilita paralelos. Como ilustração, posso citar a minha experiência na cidade do Porto, durante intercâmbio na Universidade do Porto, onde tive a oportunidade de observar as discrepâncias estruturais e de infraestrutura em relação à realidade brasileiro. O Porto, por exemplo, é uma cidade ao

norte de Portugal, com população inferior à de Mossoró/RN (291 mil) e à de Caruaru/PE (351 mil), levando em conta dados do IBGE, pois tem cerca de 240 mil habitantes residentes; a região chamada de Grande Porto engloba nove municípios, totalizando 1.300.000 habitantes. O número populacional é um dos mais utilizados pela sociedade brasileira em geral ao se referir a tamanho e, algumas vezes, ao desenvolvimento industrial, cultural, educacional e econômico, porém, vale salientar que existem inúmeros outros fatores que influenciam estes dados e que não podem ser descartados nem omitidos. Densidade populacional, concentração de empresas são alguns destes exemplos. A título de comparação, a área da cidade de Mossoró/RN é 2099,36 km^2, e a do Porto é de apenas 41,42 km^2, ou seja, uma diferença de 50 vezes. No entanto, há uma intensa circulação de bandas, existe a facilidade de transporte, com um aeroporto estruturado e moderno com constantes voos para vários países europeus, sul-americanos, africanos e americanos do norte, além de trem e uma eficiente rede de transporte público, tudo isso atrelado à sensação de segurança, segundo dados do Global Peace Index (GPI), a qual impulsiona a circulação de pessoas numa alta densidade demográfica e ativa a economia. Esses aspectos me chamam a atenção para que não ocorram análises precipitadas nas cenas brasileiras ou até mesmo inspiradas somente em algum modelo eurocêntrico. Por esta perspectiva e observando as peculiaridades destas cidades, ressalto a necessidade de observar/investigar as cidades latino-americanas sob um outro olhar epistêmico, de modo que saltem aos olhos nossas características e, principalmente, para que não haja apenas uma mera repetição de teorias exógenas.

Voltando a Garanhuns, ao transitar pelas ruas da cidade devido ao turismo – carro-chefe da economia local há alguns anos –, tenho a nítida sensação de que ela se estruturou de forma a dar vazão a esse segmento de serviço. Comparativa e proporcionalmente, a cidade se apresenta com uma boa quantidade de bares e de opções. Há uma certa concentração, é verdade, no bairro Heliopólis, onde se encontram a Av. Rui Barbosa e seus vários serviços, bem como o polo gastronômico, este localizado na perpendicular à Rui Barbosa, na Av. Euclides Dourado; há aí bares, restaurantes, boate, café e o único cinema disponível, mas

também existem outros bares/espaços de entretenimento, como próprio All Black In, que está instalado próximo à praça de eventos. Dentre outras opções noturnas boêmias da cidade, cito: o GaramBeer pub, espaço com uma generosa carta de cervejas e jogos de pôquer; o Casa Amarela, antigo casarão localizado no bairro residencial Boa Vista, com shows periódicos de bandas do circuito alternativo local; além do Caos Pub, no também residencial bairro de São José, porém, nas proximidades do principal palco do Festival de Inverno e nas redondezas do All Black In. Convém destacar que o bairro Heliopólis tem a menor densidade demográfica da cidade e, ao mesmo tempo, tem a menor presença de moradores pardos e negros, conforme se pode visualizar no site patadata.org[7]. Explicitamente, posso notar o recorte racial e estrutural na cidade. Esta é uma outra característica da cidade que me faz repensar os fluxos, os espaços de entretenimento e sua disponibilização para a população local.

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

7. Site interativo, construído a partir de dados do IBGE, que apresenta um mapa racial do Brasil. Nele pode-se observar com facilidade a segregação racial urbana a partir da geografia das cidades.

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

Enfim, entre o curto domínio da presença holandesa e a formação de inúmeros quilombos com uma alta densidade da população negra nas entranhas da cidade, Garanhuns "optou" por ser a "Suíça brasileira". Com esse histórico na sua formação cultural e social, qual seria o motivo de não me deparar com algum elemento de identificação com a diáspora africana no interior de Pernambuco? A entrevista concedida por um governante local à pesquisadora Maria Pricila Miranda dos Santos dá ideia de como foi pensada a estrutura social da cidade: "Parece que ainda tem quilombo aqui, o *Castainho, parece que até tem gente morando ainda lá*" (SANTOS, 2010, p. 65, grifo da autora).

Constato nesta citação a evidente busca de invisibilização como marca racial-estrutural. Esse é o principal motivo pelo qual a cidade de Garanhuns deseja ser vista como a "Suíça", algo que, ao mesmo tempo, me indica alguns caminhos para pensar os espaços de entretenimento e de disponibilização dos aparelhos institucionais na cidade.

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

Fruto de uma visão modernista europeizante, a cidade de Garanhuns urbanizou-se através da sua acidentada geografia, de forma dispersa e ampla, deixando nas bordas as comunidades negras e a população mais

carente nas periferias. Já os principais espaços de entretenimento da cidade estão distribuídos numa geografia econômica calcada em rotas turísticas, privilegiando assim algumas poucas regiões e alguns corredores, principalmente os localizados na Av. Rui Barbosa e, mais recentemente, nas proximidades da praça de eventos Mestre Dominguinhos (onde instala-se o palco principal do FIG).

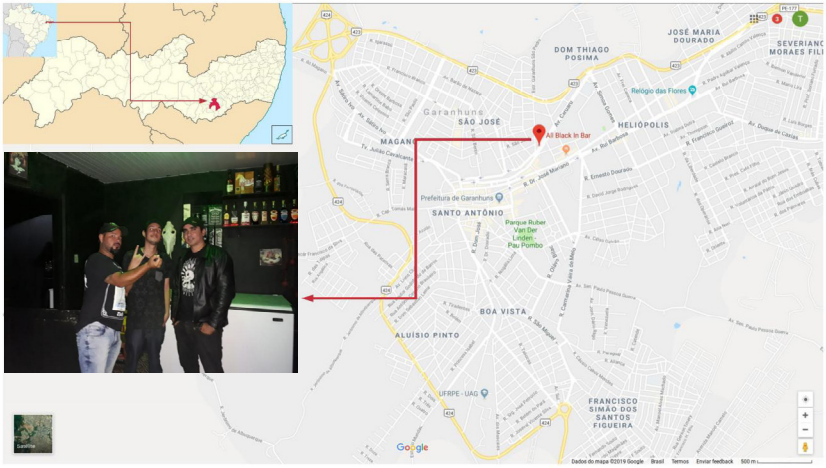

FIGURA 5: Infográfico localização do All Black In - Garanhuns/PE.
FONTE: Infográfico do autor a partir de imagens do Google Maps, Wikipédia e foto de acervo. Na foto, da esquerda para a direita: Márcio Vetis, Gel e Vivaldo (proprietário) - à época das entrevistas, os dois primeiros integravam a equipe do bar.

2.3 Metal Beer - "Quem não bebe, não vê o mundo girar[8]"

A 130 km de distância da capital pernambucana, Caruaru é uma das maiores cidade em termos populacionais no interior do Nordeste, atrás de Feira de Santana/BA e de Campina Grande/PB. Ela concentra mais de 350 mil habitantes e é destaque ao se referir ao comércio, umas das suas principais atividades econômicas. Diferentemente de Garanhuns,

8. Slogan publicitário adotado pelo Metal Beer e visível nas placas de identificação do bar e redes sociais.

a cidade de Caruaru tem um trânsito bem mais intenso e um pouco mais nervoso do que a cidade serrana. Ou seja, a velocidade da cidade é mais acentuada, algo recorrente em lugares que possuem uma pujança econômica centrada no comércio. Esse vigor é derivado, entre outros, do crescimento exponencial alcançado pelas suas feiras.

Famosa por ser o local onde "de tudo que há no mundo, tem na feira de Caruaru", como diz a letra, inicialmente gravada em 1956, pelo caruaruense Onildo Almeida, também registrada na voz de Luiz Gonzaga em 1957, o espaço de comercialização a céu aberto foi iniciado no centro da cidade, segundo constam alguns relatos há 200 anos, e posteriormente foi transferido para o Parque 18 de Maio, onde se encontra atualmente. É considerada pelo Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como patrimônio imaterial do Brasil desde 2007. Atualmente, o Parque concentra inúmeras feiras temáticas em uma área de 40 mil m^2, e de acordo com o Dossiê Feira de Caruaru, também confeccionado pelo IPHAN, são 15 feiras temáticas, tais como, feira de artesanato – cujo mais famoso expoente é o mestre Vitalino –, "Paraguai" ou importados, frutas e verduras, fumo, bolos, flores e plantas ornamentais, raízes e ervas medicinais; além disso, há a Feira da Sulanca, a qual se destaca do ponto de vista comercial e quantitativo. A Feira da Sulanca surgiu inicialmente na cidade vizinha de Santa Cruz do Capibaribe e o seu nome é derivado da junção da helanca, um tecido maleável, elástico e de alta durabilidade com Sul, região que recebeu milhares de migrantes nordestinos. Das sobras dos tecidos das lojas, principalmente de São Paulo, onde muitos nordestinos trabalhavam, houve um aproveitamento dos retalhos provenientes das fábricas têxteis, formando assim uma rede comercial (BURNETT, 2013).

Enfim, falar de Caruaru é sem sombra de dúvidas também abordar a sua feira – motor econômico da cidade durante décadas –, bem como as recentes apropriações governamentais e políticas que usam as festividades juninas como seu carro-chefe publicitário, vendendo o slogan de "capital do Forró". Tradicionalmente a cidade faz do São João um evento distribuído durante todo o mês de junho, quando reúne atrações que transitam pelo gênero Forró contemporâneo e o tradicional, tais como Wesley Safadão e Novinho da Paraíba, além de ter também participação

de artistas consagrados midiaticamente, como Luan Santana e Michel Teló. Todos esses, por exemplo, participaram da programação oficial do São João 2018.

Entre as atividades econômicas em torno das feiras, o forte comércio e a opção do governo local em vender-se como uma cidade que tem no Forró seu atrativo turístico, localizei o bar Metal Beer, especializado em Rock e um dos poucos espaços cativos de apresentações ao vivo de bandas, sempre aos domingos.

FIGURA 6: Logomarca do Metal Beer.
FONTE: Thiago, proprietário do Metal Beer.

Fundado em meados de 2010, o bar fica localizado precisamente atrás do palco principal instalado durante as festividades juninas no centro da cidade de Caruaru, na Rua Antonio Salu, 68. É uma área de ocupação mista entre residências, em sua maioria composta por pequenas casas e pequenos negócios, tais como restaurantes, bares e mercearias. Assim como o All Black In e o Valhalla, o bar vive ciclos temporais distintos. Durante o dia, a paisagem do Metal Beer é composta por um fluxo intenso de carros e escassos transeuntes. Periodicamente, o bar abre por volta das 17h e permanece aberto até às 2h (média) aos dias de semana, e a partir da sexta e do sábado prolonga até às 4h (média). Aos domingos, o bar abre um pouco mais cedo, e ao final da tarde e começo da noite tem início a apresentação de alguma banda da cidade/região. Por se tratar de uma cidade interiorana, não praiana e com economia e trân-

sito fortemente calcados no comércio, o bar enquadra-se precisamente nesse panorama e está disponível ao público fora do horário comercial.

O Metal Beer é todo na cor preta e tem sua estrutura interna dividida em duas partes fisicamente semelhantes, totalizando aproximadamente um espaço de 10m x 12m. Em uma metade concentram-se a cozinha e os banheiros, na outra metade, no fundo, estão o balcão em que se preparam os drinks e também o local de apresentações das bandas, este bem próximo à entrada. Nas duas metades, encontro dezenas de mesas, cadeiras e entre elas um curto corredor onde há o intenso fluxo dos frequentadores. A música é disponibilizada em televisões conectadas ao *YouTube*, característica comum aos três bares presentes nesta pesquisa. Numa iluminação discreta com tons azuis, o cenário é complementado por diversos quadros com referência à cultura do Rock, tais como bandas e cantores e da cultura pop, incluindo a famosa foto de Albert Einstein com a língua para fora.

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

> Teve um detalhe: para conseguir que o bar crescesse, passamos três anos, no mínimo, sem comprar uma sandália para a gente. Eu me aproveitava que na linha Metal tem aquele valor sentimental e tudo, e minhas camisetas de banda têm aquela história, e não me importava se estivesse velha, bufenta. Sem comprar nada. Mesmo assim, passamos três anos sem ter cozinha em casa. Só vivendo no bar. E tudo que a gente conseguia tirar de lucro no bar, reinvestia no bar. Até chegar

> o momento que minha esposa disse que não aguentava mais, "tenho que comprar uma calça" (Entrevista realizada em Caruaru/PE, maio de 2018).

Logicamente, a parte interna do Metal Beer é o local privilegiado para se ouvir a música ambiente escolhida pelo barman e/ou por Dominique, pois a parte externa sofre as limitações impostas pela legislação local e pela lei do silêncio. A depender do dia e do horário, a trilha sonora varia de Pop Rock nacional a algumas bandas de Metal, e de vez em quando algum som de Metal Extremo. Pelo que observei, o cardápio sonoro varia de acordo com o perfil do público e da movimentação. Quanto maior o público e mais próximo dos sábados e domingos, mais pop a trilha sonora. Com o inverso, menor público e dias de terça e quarta, há cada vez mais uma música próxima ao Metal e ao Extremo. Com esta proposta, o público do bar ocupa determinados espaços a partir da disponibilização ou então a partir das suas preferências de classe, grupos, etnias e condição financeira, conforme explica o garçom e atual gerente do Metal Beer, José Douglas Martins, 31.

> Esse final aqui é a pior parte, é onde fica a galera mais peso. A galera que é mais de boa, mais playboy, que não gosta de se misturar, fica no início. No meio, é a galera da zoada, e aqui, desse outro lado, é a galera que destrói, tá ligado? Está mais escondido, está mais perto das árvores. Essa parte aqui é mais complicada. Quando tem conhecidos é de boa, mas acontece que aqui vem muita gente que não conhecemos. E tem muita gente que fica nesse setor porque é afastado, tem essas árvores e vai embora sem pagar a conta. Aí a gente tem que dar mais atenção e dá um desgaste maior. Para você ter ideia, tem gente que vem, e tem um cara que sempre faz isso, e eu já fico de olho nele. Ele pede uma lata de cachaça e uma de refri, e quando termina de beber diz que está sem dinheiro. Como é que ele vem beber sem dinheiro? Isso não existe!! Avisa antes, pow! Diz que tá sem grana e que vai pagar amanhã (Entrevista realizada em Caruaru/PE, maio de 2018).

Por ter uma dimensão generosa e atender a um público quantitativamente considerável, a parte externa do Metal Beer tem um perfil bem diverso de frequentadores, dispostos lado-a-lado, paradoxalmente, ao mesmo tempo em que se encontram separados por setores e linhas imaginárias, tal como foi exemplificado pela fala anterior de Douglas. O alto fluxo de consumidores permanece aos finais das tardes dos

domingos, quando periodicamente bandas de Rock e seus subgêneros se apresentam até as 22h.

Algo comum de se encontrar no Metal Beer é a presença de membros da comunidade LGBTQIA+. Na madrugada de sábado, 6 de maio de 2018, por exemplo, constatei e consegui registrar uma cena recorrente no espaço, em que casais homoafetivos ficam abraçados (vide Figura 12). Visualizei também grupos maiores apenas transitando e bebendo na entrada do bar, ao embalo da trilha sonora; nesta ocasião, só estava a tocar o áudio das TVs, com *Wonderwall* do Oasis, *Rider on the Storm* do The Doors, e Stenppenwolf, com a clássica no meio Rock *Born to be Wild*.

Nas mesas e cadeiras expostas na calçada, do lado oposto do bar, o clima e o cardápio musical eram bem distintos. Sentei-me à extremidade da área de atendimento, perto das árvores citada por Douglas, e um grupo uniu-se festiva e economicamente para beber algumas latas da cachaça local Pitú. Com a ajuda de um violão, o qual chegou exatamente quando entrevistava Thiago, foi-nos solicitada a gentileza de dar permissão para que tocassem algumas músicas em volume baixo, pois o grupo percebeu que estávamos gravando a entrevista. Enquanto conversávamos com um dos proprietários do Metal Beer, paralelamente anotamos o repertório do grupo. Assim, o nosso background auditivo foi composto por Eagles, com *Hotel California*, e Adriana Calcanhotto, com a música *Esquadros*. Nesse momento, o violão estava sendo executado por uma das duas meninas que ocupavam a mesa juntamente a mais seis rapazes; o repertório continuou com uma sequência de clássicas de Reginaldo Rossi e fechou com *Volta*, de Johnny Hooker. Estas últimas sequências são frutos do pedido de um dos membros do grupo, que falava bem alto e empolgado: "Toca uma balada. Ba-la-da! Brega, não!". Enfim, nesse universo composto por uma média de 25 mesas e um sem número de pessoas, pois a quantidade de cadeiras é bem superior ao padrão de quatro cadeiras/mesa, ouvi o mesmo grupo fechar a noite com *Hoje, Amanhã e Depois*, da Nação Zumbi, uma sequência de sucessos do grupo O Rappa e o grande hit do Radiohead, *Creep*.

De toda forma, pude visualizar uma determinada mistura de gêneros musicais e de perfis distintos. E foi nesta mesma atmosfera e territorialidade que, no domingo seguinte, 13 de maio de 2018, assisti à apresen-

tação da banda In The Night on Johnson's Hot Club, com um show de covers de bandas, como System of a Down e Rage Against the Machine. A banda executou seu *setlist* na parte interna, conforme registro abaixo.

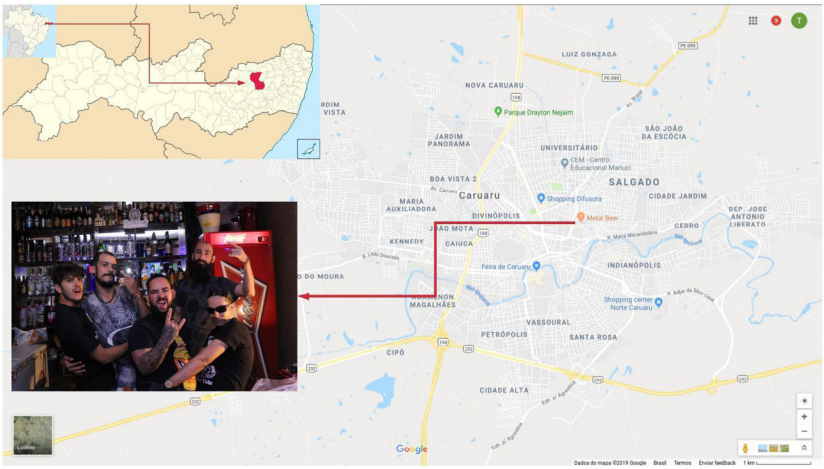

FIGURA 7: Infográfico localização do Metal Beer – Caruaru/PE.
FONTE: Infográfico do autor a partir de imagens do Google Maps, Wikipedia e foto de acervo. Na foto temos da esquerda para a direita: Igor, Lucas, Thiago, Douglas e Barata. Destes somente Lucas não integra mais a equipe de funcionários.

FIGURA 8: Apresentação de bandas no dia 20 de maio/18 na parte interna do Metal Beer. FONTE: Acervo do autor.

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

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

Assim sendo, passou a chamar minha atenção a configuração do Metal Beer como polo emissor de entretenimento naquele setor. A partir dele, outras iniciativas comerciais proliferaram no seu entorno. Além dos bares já existentes antes da chegada do Metal Beer, posso citar a hamburgueria, o restaurante de comida japonesa, uma pizzaria e até duas tendas que são abertas todas as noites para vender caldos e lanches para o público que opta por não consumir no Metal Beer; todos esses empreendimentos surfam no fluxo excedente de pessoas do bar. Outro dado interessante é que, em razão de a cidade ter sido desenvolvida a partir das feiras e do comércio, o poder político local não estruturou nem privilegiou os seus espaços de convivência pública. Desta forma, há pouca área verde e praças, e apenas quatro parques urbanos, os quais passaram a existir somente a partir do ano de 2009, quando foi inaugurado o Parque Municipal Ambientalista Severino Montenegro, de aproximadamente 4 hectares; em 2011, surgiu o parque das Baraúnas, de 2,5 hectares; em 2012, o primeiro parque com o intuito de ser utilizado pelos moradores do entorno, o Parque das Rendeiras; e mais recentemente, em 2015, surgiu o parque São Francisco, com aproximadamente 16m2. Isso se dá em interface com o impacto das políticas governamentais no Brasil, que privilegiam a locomoção individualizada em detrimento do transporte público, aliado à não consolidação dos espaços públicos,

seja através dos hábitos da população local seja através da estruturação de alguns locais por parte do governo da cidade e, por último, com o ponto mais citado nas minhas conversas com os interlocutores, a falta de segurança em toda a cidade. Todos esses elementos foram primordiais para ajudar a consolidar o entorno do Metal Beer como uma espécie de "espaço público" para confraternização e consumo de entretenimento (música e gastronomia). Foi o que pude observar na fala do caruaruense Gustavo Henrique da Silva Bezerra, 44, o enérgico e falante proprietário e chef do Maka Sushi Bar, vizinho ao Metal Beer.

> É como disse a você, o restaurante eu pus por conta do bar do Rock [Metal Beer]. Ele é o pilar da área. Tem o Thiago, que é uma pessoa conhecida, brother, e foi ele quem me convenceu a pôr o restaurante aqui. Ele disse que agregava valor e que não era perigoso. Quando ele disse que não era perigoso, eu falei: "Vai ser aqui". Porque o meu público, a maioria é do bairro Maurício de Nassau, de alta condição financeira (Entrevista realizada em Caruaru/PE, maio de 2018).

Vale ressaltar que durante o andamento desta investigação, após vários anos sem sofrer violência urbana, o bar Metal Beer foi vítima do seu primeiro assalto na madrugada do dia 8 para o dia 9 de dezembro de 2018. Segundo dados extraoficiais que consegui junto a uma fonte policial, os assaltantes fecharam o bar, com todos os presentes dentro, e focaram no caixa do Metal Beer e nos celulares de quem estava lá.

FIGURA 9: Panorâmica dos estabelecimentos comerciais ao lado do Metal Beer.
FONTE: Acervo do autor.

O elemento segurança sempre era abordado, seja através dos/as frequentadores/as seja pelas pessoas que estão à frente de determinados negócios noturnos, principalmente quando queriam se referir a frequentar os bares; consequentemente, é um tema que afeta de forma direta a movimentação de determinados espaços de entretenimento. Segundo o Atlas da Violência 2017, elaborado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), a cidade de Caruaru tem uma média de 59,6 homicídios para cada grupo de 100 mil habitantes/ano. Inclusive ela ocupa o posto vizinho ao da cidade de Mossoró, a qual tem uma média de 59,7 homicídio/ano. A cidade de Garanhuns ocupa a melhor colocação no quesito segurança em relação às cidades acima dos 100 mil habitantes no estado de Pernambuco, porém, sua taxa também é altíssima: 40,2.

A abordagem da temática segurança neste estudo foi principalmente provocada a partir da fala de diversos interlocutores/as. Por esse viés, sugiro a ampliação das análises do entorno das materializações das cenas interioranas, ou seja, em outras palavras, sugiro observar as peculiaridades e os contextos políticos, pois visualizo estas cidades medianas e seus respectivos espaços noturnos como suscetíveis a inúmeros movimentos locais. Em Mossoró e em Caruaru, por exemplo, o fator segurança sempre vem à tona. Em Garanhuns, da mesma forma, porém, com menor incidência. Mas em todas as cidades, vale destacar, o convívio em espaços públicos e/ou privados é afetado. Por esse motivo, acaba sendo preciso observar as dinâmicas internas de cada região, pois elas próprias são preponderantes para melhor visualizar os fluxos e o perfil de cada local.

Por outro lado, o principal motivo apontado pelo Atlas da Violência (CERQUEIRA et al., 2017, p. 20-21)[9] para esses números exorbitantes em cidades historicamente mais tranquilas reside na ausência de devidas políticas públicas preventivas e de controle, não se restringindo ao campo da segurança pública, "mas também do ordenamento urbano e prevenção social, que envolve educação, assistência social, cultura

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

e saúde, constituindo assim o quarto canal pelo qual o desempenho econômico pode afetar a taxa de criminalidade nas cidades". Os outros três canais apontados são "mercado de trabalho", "geração de rendas nas cidades" e a "desorganização social fruto do desempenho econômico e de mercados ilícitos". O mercado de trabalho pode ajudar a diminuir a violência quando há distribuição de oportunidades, porém, quando não há ações conjuntas com a política da inclusão, pode-se acarretar exatamente o oposto: criar bolsões de populações sem condições de disputar vagas no mercado de trabalho e, consequentemente, a probabilidade de esta parcela populacional ser cooptada pelo crime aumentaria, segundo o Atlas. A geração de renda nas cidades pode atrair pontos interessantes à disposição da população, conforme a economia de mercado pode oferecer. No entanto, seu efeito colateral é devastador, como descreve o Atlas da Violência. "Nesse contexto, nos anos 2000, a maior circulação de dinheiro em várias pequenas cidades, sobretudo do Norte e Nordeste do país, tornaram viáveis economicamente os mercados locais de drogas ilícitas" (2017, p. 20).

As curiosidades e características de cada bar, como foi possível observar, recebem várias influências do seu contexto local e regional. Isso se dá porque, mesmo tendo a musicalidade do Heavy Metal e do Rock como pano de fundo, todos estes bares evocam signos similares de inclusão e de exclusão. Assim, posso detectar algumas diferenças entre eles, as quais detalho no próximo tópico, ao conversar com várias pessoas frequentadoras dos bares.

2.4 Entre mesas e copos de cerveja

Os bares Valhalla, All Black In e o Metal Beer têm em seus códigos culturais elementos bastante próximos. Além da musicalidade com o gênero musical Rock como carro-chefe e estética dos/as frequentadores/as muito similar, tais como, camisetas pretas, tatuagens e piercings, estes bares vivem gangorras econômicas, principalmente o Valhalla e o All Black In. Todos eles apresentam-se de maneira distinta em relação a como as pessoas se apropriam do espaço e fornecem oportunidades de manutenção dos negócios. Logo abaixo começo abordando como o

Valhalla se estruturou; na sequência, apresento o Metal Beer; e termino este tópico com o All Black In de Garanhuns/PE.

2.4.1 As portas do Valhalla se abrem

> Os primeiros meses do bar foram de prejuízo constante. Abria e o que lucrava não pagava as contas, e não dava para manter nem o bar nem a minha família. Tudo começou a melhorar quando um professor da Ufersa veio tomar uma cerveja aqui. Como ele gosta de Rock e de Metal, começou a divulgar na universidade. E com o passar de algumas semanas, saí do prejuízo e comecei a ganhar. Toda a nossa história de sobrevivência e de manter o nosso bar deve-se à universidade. O pior momento que passei depois que abri o bar, há mais de dez anos, foi durante as greves do ano passado [as greves de 2015 das universidades do Estado e a Federal Rural, que duraram mais de três meses e foram realizadas concomitantemente].

Esta fala do Toninho, proprietário do Valhalla Rock Bar, coletada entre janeiro e março de 2016, ilustra como as universidades são importantes para a manutenção e existência do seu bar. Este fato não é aleatório, muito menos é um caso isolado. Existem alguns elementos que me ajudam a relacionar a noite boêmia e o consumo/produção de música com as universidades. Um deles é o fato de serem instituições cuja maioria a frequentar os bancos universitários é de jovens, e por consequência estas dinâmicas intrauniversitárias resvalam em outros ambientes na cidade. As universidades também são locais fundamentais para a acumulação de capital social e também cultural.

O surgimento do Valhalla Rock Bar e, ao que tudo indica, boa parte da sua manutenção, tem uma forte conexão com as universidades da cidade. Logicamente estou a falar de um simples bar, no qual não há necessariamente grandes investimentos contínuos ou alterações significativas em sua estrutura física. Nunca houve a necessidade de pagar aluguel, pois o espaço é, ao mesmo tempo, sua residência; além disso, graças a esta situação privilegiada, o Valhalla contabiliza mais de 14 anos de existência voltada ao Rock, gênero predileto de Toninho. Após

alguns períodos de baixa, como foi apontado anteriormente, houve aos poucos uma consolidação do lugar como um ponto de encontro "oficial" de muitos adeptos da cultura Rock da cidade. Hoje, ao ser questionado sobre um hipotético fechamento do Valhalla, Toninho, com sua característica voz pausada, diz:

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

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

Enfim, dificilmente conseguiria desconectar as instituições educacionais da cidade e o Valhalla. Desta forma, verifico que Toninho não está sozinho nesta conexão entre consumo em bares e as universidades. Straw (2013) também considera as universidades importantes para as cenas musicais. O autor cita o caso de Manchester, no Reino Unido, a qual mantém umas das mais altas populações estudantis da Europa e que, entre as décadas de 1980 e 1990, foi um dos berços mais importantes para a música popular massiva. Ele continua: "Em qualquer lugar do mundo, as universidades criam formas de aprendizagem e práticas expressivas que excedem a sua função planejada como lugares para a transmissão de conhecimento formal e disciplinar" (STRAW, 2013, p. 15).

A mesma linha de pensamento apresentou Rafael Cunha Regis, 35 anos – Rafaum, como é conhecido no circuito musical de Mossoró. Bem

conhecido, por sinal, pois ele já foi proprietário/sócio de três bares de Rock/Metal na cidade (Flesha na Goela, Quintura e o Mamba Negra), onde apresentava uma agenda recheada de shows todos os fins de semana. Após perguntar se o perfil do seu público tinha alguma relação com as universidades, ele comentou:

> Aqui? Com certeza! Todo dia, de terça a sábado, era lotado. Era faculdade, tenho certeza disso, porque meu público é 100% da universidade, não só da Ufersa, mas da UERN, como também do IFRN [Instituto Técnico Federal do Rio Grande do Norte]. Chegavam uns boys de farda, eu pedia "pelo amor de Deus, mostrem a sua identidade, porque eu não vou lhe vender bebida" (Entrevista realizada em Mossoró/RN, março de 2018).

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

FIGURA 10: Rafael Cunha Regis, 35 anos (Rafaum) no Cosmos Art Studio.
FONTE: Acervo do autor.

FIGURA 11: Cartaz Festival Suado 2018.
FONTE: Avatar do perfil do grupo do *WhatsApp* Metal Mossoró.

2.4.2 Quem bebe no Metal Beer?

Já em Caruaru, o público frequentador do Metal Beer tem um perfil bem diferente de Mossoró, por exemplo. A cidade pernambucana mantém um índice de apenas 10% da população nas universidades, e a sua ampla característica comercial e de poucos espaços públicos também reverbera nas calçadas do bar. A partir de uma conversa com Thiago – um dos sócios do Metal –, ele destaca que cerca de 70% dos frequentadores/as do bar não gostam nem de Rock nem de Metal, assim como não detectei nos/as interlocutores/as alguma palavra em torno da vida universitária que possa vir a dar vigor e fluxo aos seus negócios. O foco no público de Thiago é respeitar toda a diversidade, para consequentemente ampliá-lo e fidelizá-lo, como afirma abaixo:

> É isso. Hoje o público é gigantesco, é aberto. E o que a gente focou? Lembra quando a gente falou de preconceito? [ele me questiona] Pois bem, passei por muitas coisas do tipo, então uma das primeiras coisas que a gente faz aqui para contratar alguém, a gente pergunta: 'Tem algum tipo de preconceito? Você não se sente bem com alguma determinada coisa?" Aí ele disse: "Não! To de boa!". Eu digo: "Então pronto, você está no lugar certo". Porque a gente primeiro tem a questão musical. E a questão do Rock'n'Roll sempre é vista de uma maneira, né... O pessoal olha com cara diferente e tal, e a gente pegou e fez o se-

> guinte: a gente vai apresentar esse tipo de música. [...] Vamos mostrar que aquelas pessoas tatuadas, barbudas e de estilos diferentes do comum não são pessoas ruins, não são "aquilo" que você pensa. "Aquilo" é justamente o preconceito que você tem antes de conhecer, não é?! Nós somos pessoas educadas, sabemos entrar e sair nos lugares e tal. A gente vai apresentar isso [...], apresentar as músicas a pessoas que não curtem. Então hoje em dia, eu digo a você que uma média de 70% do público do bar não curte Metal, não curte Rock'n'Roll, não curte nada, e vem pra aqui sempre! (Entrevista realizada em Caruaru/PE, março de 2018).

Essa ideia, digamos, pedagógica de Thiago em apresentar uma intenção de "educação musical" é evidente também pelos elementos conectados à "localidade" (APPADURAI, 2004). A cidade de Caruaru tem altíssimos índices de violência e esses dados, por exemplo, foram preponderantes para o chef Gustavo Henrique se instalar como vizinho do Metal Beer. Repito aqui a fala de Gustavo Henrique: "O restaurante [o Maka Sushi Bar], eu pus por conta do Bar do Rock [Metal Beer]. Ele é o pilar da área. Tem o Thiago, que é uma pessoa conhecida, brother, e foi ele quem me convenceu a pôr o restaurante aqui". Sendo assim, como não há incentivo político nem movimento da população local em ocupar e circular pelas ruas da cidade, no corpo a corpo, quando se trata de entretenimento, a aglomeração do público do Metal Beer transformou a região em uma das poucas exceções de ponto de encontro ao ar livre onde não há relatos de roubos à mão armada nem outros tipos de ações violentas.

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

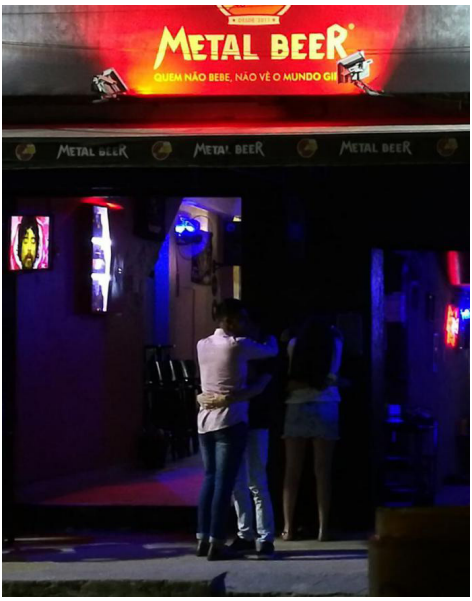

FIGURA 12: Casais homoafetivos na entrada do Metal Beer.
FONTE: Acervo do autor.

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

> Era um sonzinho que tinha na sala de casa. Um pequeno *microsystem* que tocava somente CDs e, com o tempo, consegui um aparelho de

DVD e uma TV emprestada da minha cunhada de 14", de tubo, e coloquei. Era mais Metal pesado no início. Rolava muito Metal. Até então, não tinha essa visão de hoje. Rolava muito som, e o público era muito de amigos. Só que com o tempo o bar começou a ganhar mais público. Um falava para outro. Vinham os pais dos amigos, aí vêm outros públicos e outras pessoas. Vamos tentar rolar uma linha que seja do tipo que todo mundo curta, e quem não curta, que não se incomode. Pensei em tocar outras músicas. Foi aí que começou a rolar mais Heavy Metal, Classic Rocks, Hard Rock uma linha de Rock Nacional, feito Raul Seixas e Camisa de Vênus, e fomos desdobrando nesta linha do gênero musical. Veio depois a dificuldade de darmos conta somente ela e eu. Foi que tivemos que pôr uma pessoa para nos ajudar. O rapaz que entrou já era cliente nosso e tava precisando de trabalho. Alguns nos disseram: "Se precisar de alguém, chama aquele cara". E ele acabou virando meio que um filho nosso. Passou um bom tempo somente nós três. Minha esposa no caixa e no petisco, eu no caixa e atendendo, e o rapaz atendendo (Entrevista realizada em Caruaru/PE, março de 2018).

FIGURA 13: Vista parcial da parte externa do Metal Beer.
FONTE: Acervo do autor.

Houve algumas adaptações sonoras para ampliar o espectro do seu público, e a estratégia de Thiago dialoga com essas intenções. Em outras palavras, ele não faz do cardápio sonoro do bar o local privilegiado para

exibir somente seu gosto musical pessoal. Ele gosta de Metal Extremo, como o Black e o Thrash Metal, e ainda tem alguns projetos paralelos com bandas desse gênero, mas as opções sonoras, como ele descreve acima, ultrapassam seus limites no âmbito pessoal.

2.4.3 O motoclubismo e o Metal em Garanhuns/PE

Por sua vez, em Garanhuns, o All Black In tem uma postura diferente em relação aos fluxos dos seus atores, o que se deve a outros diversos fatores. A cidade tem dois fortes núcleos de trânsito de entretenimento. Entre os dois setores da cidade, a av. Rui Barbosa e adjacências e o setor nas proximidades da Praça Mestre Dominguinos – onde se encontra o All Black In –; há ainda opções de bares e restaurantes nos corredores urbanos que conectam a Av. Rui Barbosa à praça do palco principal do FIG. Isto transforma o setor no ponto de tráfego de pedestres e de carros, como também auxilia o All Black In a se firmar como território do público mais próximo da sonoridade e da cultura do Metal. Ao conversar com o então garçom/gerente do All Black In, Márcio Monteiro dos Santos, 32 anos conhecido por Márcio Vetis, ele explana sobre o público do bar e sua rotatividade.

> A gente é assim: temos um público fiel aqui. A gente não é um bar que precisa sempre colocar algo na rua pra chamar público. O público vem pra aqui porque gosta. Já tem o público certo! O público é o mesmo, e sempre acrescentando mais, sempre chega gente nova. Não é um bar que só tem realmente aquele público específico que anda desde o começo do bar, não. Sempre tem gente nova, sempre vai acrescentando mais. Tem o pessoal que curte Metal, Rock'n'Roll, tem a galera do motoclube (Entrevista realizada em Garanhuns/PE, abril de 2018).

Um dos pontos a me chamar atenção nesse comentário de Vetis está no fato de ser um bar de Metal/Rock resistindo comercialmente, em uma cidade mediana, com uma proposta segmentada e dentro da cultura anglófona. Porém, a força da sua subsistência também dialoga com um público à parte do mundo do Metal. Nenhum dos bares observados nesta investigação tem sua sobrevivência econômica mantida exclusivamente por um grupo segmentado de consumidores de Rock. Há uma incrível

diversidade de sujeitos a frequentar esses espaços, mesmo sendo declaradamente não afeitos ao som Metal nem do Rock. Se houver algum discurso romantizado desses espaços como uma ilha ou uma enorme bolha de frequentadores, com uma certa performatividade de gosto em sintonia, devem-se abrir generosas margens para outras possibilidades e situações.

Vetis também apontou para uma outra peculiar característica presente em Garanhuns e não localizada nas outras cidades investigadas: a presença do Moto Clube como catalisador do movimento de alguns bares da cidade, principalmente o All Black In e o Casa Amarela, anteriormente citado. O All Black In, por exemplo, foi fundado pelo caruaruense Prego, quem, em diálogo com algumas pessoas, dentre as quais o próprio Márcio Vetis, obteve algumas informações para abrir um bar em Garanhuns; desta forma, foi informado de que na cidade não havia nada do gênero, e com isso teria mais possibilidades de não ter concorrência e melhores condições de se estabelecer financeiramente. Prego é integrante do Corrosivos'8 Moto Clube, sediado em Caruaru e nas cidades de Arapiraca/AL, Bonito/PE, Belo Jardim/PE; em Garanhuns, há uma Facção, esta, por sua vez, representada por Vetis. Neste momento, gostaria de realizar um adendo sobre o fundador do All Black In nas minhas pesquisas e observações. Segundo a *Revista Moto Clubes*, um dos principais veículos online de comunicação sobre os eventos e histórico dos Moto Clubes no Nordeste, há 30 integrantes no Corrosivos'8 de Caruaru/PE, e seu presidente chama-se "Thor".

Pois bem, tentei algumas vezes marcar uma entrevista com Prego, como também, ensaiei um bate papo no balcão do bar em várias situações. Porém, nunca conquistei a confiança do reticente então proprietário do bar. Quando convidava para entrevistas, tinha negativas e silenciamentos, não necessariamente nessa ordem; nas tentativas de conversas no bar, ele sempre permanecia, nos poucos diálogos possíveis, monossilábico ou silente. Porém, no dia 15 de abril de 2018, ao visitar o Metal Beer, em Caruaru/PE, encontrei casualmente Prego, ou seja, consegui conversar por alguns preciosos minutos, claramente motivados pelas generosas quantidades de cervejas que pude ver em cima da mesa que ele ocupava quando cheguei ali. Nesta hora, consegui confirmar alguns

detalhes da dinâmica do All Black In, como por exemplo, saber quais foram os principais motivos para abrir um bar em Garanhuns, além do motivo de ter vendido o bar logo após o carnaval de 2018. Em conversas informais com a garçonete Mariana, no All Black In, sob a nova gestão de Vivaldo/Baiano, fui informado de que a administração de Prego era problemática, tanto do ponto de vista organizacional quanto financeiro. Vetis também confirmou esta informação em nossa entrevista, conforme destaco em seguida.

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

> É sempre assim, eu dizendo: "Meu irmão, não torre tudo não. Se você torrar tudo, vai ser pior, vai pegar uns meses para cá e você vai se foder". E foi isso o que aconteceu. Chegou dezembro, aí começou janeiro, fevereiro, e o carnaval logo em cima do começo do ano. Aí eu falei: "Rapaz, o ano só começa em março". E aconteceu isso: o cara não teve dinheiro para manter o bar. Abriu falência, vendeu, e um amigo meu comprou. Quando ele comprou ligou para mim. E falou: "Eu comprei o bar e quero você de frente, para você gerenciar". "Tem dinheiro para gastar? Se tiver a gente cola junto". Ele falou: "Tenho!". O apelido dele é Baiano. Ele entrou com o dinheiro e eu estou gerenciando, e está muito certo. Assim eu fico com uma clientela que eu já conheço – eu sei o que sai, eu sei o que não sai, eu sei quem anda aqui, quem não anda. E para ele foi uma grande facilidade. É o mesmo dele pegar e tocar o bar, ele estar de frente e não saber nada do bar, não saber colocar o bar para a frente (Entrevista realizada em Garanhuns/PE, abril de 2018).

A mudança de gestão e de proprietário do bar foi rápida, ocorreu em apenas poucas semanas. No dia 24 de março de 2018, o All Black In foi reaberto com discotecagem em vinil do DJ e músico Paulo Pezão, com clássicos do Rock. Nesse dia, começou oficialmente a experiência comercial de Vivaldo em um bar. Da mesma forma que tive obstáculos para conversar com Prego, algo similar também ocorreu de certa forma com o atual proprietário do All Black In – Vivaldo, conhecido popularmente por Baiano, ex-cliente do All Black In, fã de Rock e policial civil. Baiano nunca foi dono de bar e, devido a sua falta de experiência

em negócios do tipo, não se sentiu à vontade para conversar comigo; sempre foi solícito e simpático, porém, estava mais interessado em ele mesmo coletar informações da minha pesquisa sobre os outros bares do que falar de si e da sua mais nova empreitada. Mesmo assim, ele deu algumas informações interessantes, como a relação comercial com o espaço. Segundo Baiano, a princípio, ele não apresenta interesse em lucros, pois não depende do bar para a sua sobrevivência. Apontou que busca nesse espaço o suficiente para não ter prejuízos, poder pagar os três funcionários (dois garçons e uma cozinheira), continuar a curtir o espaço e, principalmente, evitar alguns abusos que ele presenciava com o antigo proprietário, como por exemplo, "o consumo de drogas nas mesas do bar", bem como, um "respeito à trilha sonora Metal/Rock". Em outras conversas com alguns frequentadores, fui informado de que os/as mesmos/as não retornariam mais para o All Black In, porque o então proprietário, Prego, mudava a trilha sonora para gêneros musicais populares "somente para agradar algumas menininhas". Esta informação sobre a "traição" com o gênero Rock e a postura volátil do proprietário veio à tona em quatro situações distintas, com quatro pessoas em conversas informais que tivemos.

FIGURA 14: Então residência onde seria instalado o All Black In.
FONTE: Google Maps – foto realizada em março de 2012 e capturada em 17/03/18.

FIGURA 15: Primeiras semanas All Black In (jul /6).
Destaque para bandeira do Corrosivos'8.
FONTE: Perfil @allblackinbar no *Instagram*.

FIGURA 16: Visual mais recente do All Black In – sem referência ao Moto Clube.
FONTE: Acervo do autor.

Por esta perspectiva, o bar "mais Rock'n'Roll de Garanhuns" foi inaugurado por uma pessoa que, ao mesmo tempo em que demonstra sua relação íntima com o Rock e a cultura de motoclube, é um ativista pró-Jair Bolsonaro – político este caracterizado pelas posições excludentes

com algumas categorias de minorias. Logo em seguida, o novo proprietário é um policial civil e também fã de Rock. Esse detalhe torna-se peculiar devido a algumas auras criadas em torno do "espírito libertário" do Rock, bem como em relação ao fato de ser um profissional especializado em combater o tráfico/consumo de drogas e investigar crimes, portanto, a repressão e a prevenção são suas matérias-primas.

Sobre estas peculiaridades, presenciei alguns posicionamentos sobre a nova gestão do All Black In. Durante a turnê da banda de Death/Grindcore Brujeria, a apresentação da banda foi realizada no bar Estelita, em Recife/PE, no dia 19 de maio de 2018; reencontrei alguns amigos de infância que não moram mais em Garanhuns, e dois deles vieram comentar acerca do "novo" All Black In. Eles chamaram a atenção para o fato de se ter atualmente um policial à frente dos negócios, fato esse que torna possível sua atuação como agente inibidor. Logicamente alguns pontos de entretenimento podem ajudar a circular o consumo de algumas drogas; sendo assim, um determinado grupo não se sentiria à vontade de dividir o mesmo espaço com outros policiais em um bar. "Eu não vou frequentar mais este bar, com certeza o dono ou os amigos dele que estão por lá, ficam tirando serviço e vendo as pessoas que lá frequentam", disse um dos meus amigos. O outro já ponderou e compartilhou conosco sobre a necessidade de relativizar, pois o atual proprietário não é um "X-9"[10], razão pela qual seria melhor ter Baiano à frente dos negócios no bar do que ter que cooperar financeiramente e deixar recursos para o antigo proprietário, um militante pró-Bolsonaro.

Através das falas e dos comentários acima, dá para observar como há certa reinvindicação por uma construção simbólica dos espaços. São posicionamentos políticos e ideológicos misturando-se à sensação de bem-estar (ou não) em algum local. Entre os confrontamentos políticos dos frequentadores e seus proprietários (o anterior e o atual), fica explí-

10. X-9 aqui pode ser entendido como um jargão utilizado para se referir a quem é tido como um delator, uma espécie de traidor. A expressão foi originária do personagem Agente Secreto X-9 de histórias em quadrinhos, criado por Dashiell Hammet, em 1934; e a expressão se popularizou. Como exemplo, posso citar o extinto presídio Carandiru, local onde havia um pavilhão conhecido por X-9, no qual eram aprisionados os informantes da polícia beneficiados por delação premiada. O pavilhão era isolado dos demais, pois os mesmos podiam correr risco de morte ao se deparar com os outros presos.

cito como a ideia de apropriação e de se adequar àquele espaço surge também a partir de seus respectivos graus de expectativa. Utilizamos a palavra "apropriação" aqui no sentido apontado por Henri Lefebvre, quando ele difere apropriação de dominação, distinguindo-se de Marx: "Para Marx, o trabalho e as técnicas, dominando a natureza material, apropriam-na deste único fato para as necessidades do homem (social); eles a transformam para este uso" (LEFEBVRE, 2006, p. 231).

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

Diante disso, adoto nesta pesquisa o que Haesbaert (2014) define enquanto "território". Segundo o autor, o território tem uma ligação com o poder, seja o poder tradicional político seja de disputa subjetiva, como no exemplo acima, em que se trata de "poder no sentido mais implícito ou simbólico, de dominação [...] carregado das marcas do vivido e do valor de uso" (HAESBAERT, 2014, p. 57).

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

A concepção territorial de Haesbaert (2014) dialoga diretamente com a de Henri Lefebvre, na qual o filósofo sugere que, numa análise, a "prática espacial de uma sociedade se descobre decifrando seu espaço", de modo que o entendimento desta prática é a associação entre o espaço percebido, a realidade cotidiana – com o emprego do tempo – e a realidade urbana, em outras palavras, tudo aquilo conectado aos lugares do trabalho, da vida "privada" e dos lazeres. Ao me referir aos elementos

espaciais, vejo como, além da "prática espacial", há "representações do espaço" e os "espaços de representações", capazes de direcionar para o espaço social da tríade do pensamento lefebvriano, resumida respectivamente em três palavras: o percebido, o concebido e o vivido (LEFEBVRE, 2006). Desta forma, a tríade lefebvriana é sempre socialmente construída. Mas o que a difere, por exemplo, das dinâmicas de territorialização apontadas anteriormente? Haesbaert responde apontando para "uma simples questão de foco, centralizado mais, aqui, nas relações de poder que constituem o espaço" (HAESBAERT, 2014, p. 58).

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

> Mãe teve este *insight*: "os meninos vão precisar de uma casa para morar e um dia vão precisar estudar". Naquela época, era uma aventura chegar até aqui [em Garanhuns]. Primeiramente, tínhamos que passar por 40km de [estrada] terra até chegar em [na cidade] Águas Belas, depois é que a gente pegava o asfalto. Pai sempre teve carro, tinha uma Belina e a gente sempre teve alguns luxos. Sempre tivemos ar-condicionado. Não me lembro de não ter ar-condicionado em casa. E naquela época era algo extraordinário (Entrevista realizada em Garanhuns/PE, maio de 2018).

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

Moacir descobriu-se fã de Caetano Veloso aos 11 anos de idade e relata sobre a sua sexualidade como algo sem maiores dificuldades, pois afirma o quão foi tranquilo para si: "não teve processo algum, porque sempre fui gay. [logicamente, quando] Digo tranquilidade é dentro do que se entende em ser gay em um país homofóbico". Dada esta configuração, podia até mesmo me perguntar como uma pessoa com o perfil de amante de música popular brasileira, principalmente dos cânones da década de 60 e 70 no país, e gay, buscaria entretenimento em um bar de Metal. Interessante é o relato de sua primeira ida ao bar e como ocorreu.

> Fui com Krystal e Thaísa [duas amigas de Garanhuns/PE]. Fomos direto para lá. Eu jamais entraria ali se não fosse com amigo que me levasse, porque não é a música que eu escuto, inclusive a música me joga para fora. E, além dessa questão... As meninas discordam de mim, mas eu digo que elas não acham o que sinto porque são mulheres, porque os homens começam a desejar vocês. Elas me disseram que já viram gays se pegando ali dentro e, eu pelo contrário, senti que foi ostensivo da primeira vez, e nesse dia ali estava um inferno. Adoro o *underground*, já fui a vários [lugares *undergrounds*] em vários lugares do mundo, gosto de inferninho, mas nunca notei provocações, e lá eu notei e fiquei com medo. Quando eu entrei, nem era o ambiente nem eram as pessoas, porque não era para mim. A primeira vez da minha vida que eu via pessoas vestidas de preto no meio de Rock. Eu temia violência. Violência verbal e violência física. "Será que eu tô viajando?", ficava pensando, mas mesmo assim sempre ficava perto das meninas e eu não olhava para nenhum canto. Vai que eu olhe e o cara vai pensar que eu estou paquerando! E vai começar uma confusão. Acho que meu medo era se eu olhasse, como olho para qualquer outra criatura, mas que pudesse ser entendido como paquera e ter uma violência, um grito, uma coisa. Nunca houve! Mas olhares no começo, houve muito (Entrevista realizada em Garanhuns/PE, maio de 2018).

As características simbólicas do All Black In, bem como a distribuição de seus espaços pode ser um dos motivos, ao lado do perfil de alguns frequentadores, a levar Moacir a sentir esse estranhamento, esse certo desconforto, a sentir-se incomodado com determinado tipo de comportamento. Ao entender o espaço enquanto uma construção social, como Lefebvre sugere, é possível encará-lo como algo vivido. Dentro desta mesma ótica, porém, visualizando "os espaços da representação"

(LEFEBVRE, 2006), constitui-se o "espaço dominado", "de modo que esses espaços de representação tenderiam [...] para sistemas mais ou menos coerentes de símbolos e signos não verbais" (LEFEBVRE, 2006, p. 66). Enfim, posso visualizar a hipótese da construção sígnica do espaço como ponto crucial para que Moacir sentisse tamanha opressão e a desconfortável sensação de ameaça subjetiva constante. O território masculinizado do Metal – embora também haja gêneros díspares, como o Glam Rock – também pode vir a transmitir essas sensações e muito desses elementos simbólicos são incorporados por muitos que ali frequentam. Basta, por exemplo, observar os fluxos internos e suas disposições. Como curiosidade, destaco que o Glam Rock é um subgênero do Rock surgido na Inglaterra e popularizado durante a década de 1970. Sua musicalidade flerta com elementos do Pop, Rock psicodélico e Rock. O nome é derivado do termo "Glamour Rock" e é associado a uma estética andrógina. No Brasil, podem-se citar Edy Star e Secos & Molhados como os representantes do Glam Rock.

O bar é pequeno, tem todas as paredes e detalhes na cor preta, e a tímida iluminação é realizada a partir de certos pontos na cor azul, no espaço das mesas e uma luz na cor verde, na parte do atendimento e de serviço ao balcão. Atrelado a esta atmosfera espacial, há caixas acústicas amplificadas, transmitindo música Metal/Rock em torno de 80 db, conforme dados coletados nos dias 5 e 8 de abril de 2018, através do app Science Journal. O aplicativo utiliza os sensores de luz e de captação de áudio do celular, de modo a registrar os decibéis e a iluminação através da unidade de medida lux, que é a unidade internacional de iluminação à qual corresponde à iluminação de uma superfície de 1m2. Em termos comparativos e para melhor ilustrar, uma sala com iluminação uniforme tem cerca de 50 lux, e um pôr do sol tem média de 400 lux. O movimento interno é pequeno, e sempre detectei conversas e companhias de casais ou grupos em vários espaços do bar. Em termos comparativos, diferentemente do Metal Beer em Caruaru/PE – cujo ambiente interno é também todo na cor preta, com a iluminação muito sutil alcançando, no dia 4 de maio de 2018, em alguns pontos 3.0 lux –, a atmosfera gerada pela diversidade social/étnica dos frequentadores e pelo intenso fluxo de pessoas em frente ao bar, na calçada, na vizinhança e nos outros pontos

comerciais, ou mesmo em direção aos banheiros ou a outras mesas internas, é algo que torna o espaço mais convidativo e, em teoria, menos ostensivo.

FIGURA 17: Registro da parte interna do All Black In.
FONTE: Acervo do autor.

A sensação de desconforto de Moacir também ocorreu com outro frequentador esporádico do All Black In, Filipe de Oliveira Melo, 28 anos, estudante de mestrado. Quando nos conhecemos no bar, era apenas a sua segunda vez naquele espaço. Isso foi por volta do dia 8 de fevereiro de 2018. Ele também estava acompanhado de Krystal Notaro, mulher, hétero, branca e atualmente professora de engenharia da Autarquia de Ensino Superior de Garanhuns (Aesga). Ela é frequentadora assídua do All Black In, se encontra inserida na cultura Rock da cidade e frequenta eventos e espaços do meio. Por esses motivos, levou o amigo Filipe para conhecer o bar Rock da cidade. Filipe, que é gay, não tem pelos no rosto – barba ou bigode –, tem pele clara e não apresenta fenótipos negros marcantes, comentou comigo que não beberia nenhuma cerveja naquela noite, embora desejasse. Em seguida, ele fez uma comparação visual comigo e me disse que, por eu ser negro, com *black power* e barba – signo bem presente no meio, como a camisa preta de banda e botas (conforme

utilizava-as) –, eu me sentiria mais à vontade naquele ambiente do que ele. Essas observações vieram à tona após ele relatar que não gostaria de ir ao banheiro por receio de algum tipo de reação alheia, pois ele e seus signos (roupas de tons claros, sem barba) faziam com que o desconforto fosse aparente e latente. Ou seja, tanto Filipe quanto Moacir não se sentiam à vontade e receavam ser hostilizados no bar, principalmente no banheiro. O comentário estético realizado por Filipe, em relação a mim, remete-me ao que Leonardo Carbonieri Campoy (2006, p. 37-38) relata sobre a sociabilidade formada com elementos codificados, desde as vestimentas – muita camiseta preta, por exemplo – até os cortes de cabelo.

Como portava alguns desses signos, principalmente no que se refere à vestimenta, fui associado automaticamente a esse elemento de in- e exclusão. Porém, não posso deixar de mencionar que a recorrência performática corporal e sígnica em outros inúmeros estilos/gêneros musicais também se faz presente, ou seja, não é só o Metal que mantém esses elementos de identificação. Todos os outros, a sua maneira, apresentam seus códigos culturais. Mas o que o distingue das representações do Metal com tamanha força talvez brote da proliferação de códigos culturais a ele associados, a tal ponto que Beatriz Polivanov e Melina dos Santos Silva sugerem que investigar a cena musical do Metal não deve ser restrito ao ambiente sonoro, pois há códigos culturais visuais, bem como apropriações do público perante o gênero musical, que são resultado de negociações; e, a partir daí, revela-se quem são os ouvintes e quais significados certos estilos possuem (SILVA; POLIVANOV, 2015, p. 74).

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

> Sempre é assim. Aqui em Garanhuns, tudo o que é novo é novidade, vem aquela massa, mas quando é depois, parece que vai selecionando, e dia de hoje vem mais aquele público que realmente gosta. Mas mesmo assim, às vezes, aparece pessoas que não têm nada a ver com o movimento, vêm pra o bar e realmente se sente bem e sempre volta. Já os gays são poucos! Poucos porque aqui tem bares específicos pra isso. Tem bares específicos pra isso assim. Mesmo assim, você ontem presenciou uma trans aqui, que é a Adriana, a altona, só ela, e de vez em quando ela traz umas amigas dela pra cá, somente. Mas é muito difícil, de vez em quando rola um casal de mulheres, homossexuais. Mas é muito pouco que aparece. Mas aparece e fica de boa aí. A galera não mexe com eles! (Entrevista realizada em Garanhuns/PE, abril de 2018).

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

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

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

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

Enfim, posso apontar aqui para uma composição do fluxo dos atores e da manutenção econômica dos bares de Metal das cidades observadas, bem diferente de algumas cristalizações harmoniosas entre *headbangers* em torno do *heavy Metal* e de alguns discursos de cena musical. Por esta perspectiva, dificilmente poderia visualizar uma total independência financeira desses espaços de materialização da cena musical sem os conectar ao público que orbita em torno de outros gêneros musicais, incluindo o All Black In. Vale a pena destacar que isto não se configura como dinâmica menor ou mais tímida, apenas que se visualiza uma outra forma de consumir música nesses espaços. É algo mais sintonizado com Rossana Reguilo (2014), quando afirma sobre a mudança da performance de gostos dos jovens em decorrência do acesso aos dispositivos de reprodução de música.

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

Enfim, dada esta conjuntura, o mapa visual e sociológico que consigo detectar nesses bares é uma soma de inúmeros movimentos que é necessário pontuar para não cair em armadilhas reducionistas. Longe de ter nesses espaços de materializações de cenas musicais algo estanque ou aparentemente homogêneo, ocorre precisamente o oposto. Algo vivo, contraditório, múltiplo e em constante devir. Houve adaptações/ampliações sonoras em alguns lugares. Inicialmente, parte-se de um som mais extremo, tal como Black Metal e Death Metal, e depois incorporam-se outros gêneros, como Indie Rock, Blues, Classic Rocks, só para citar alguns. Esse movimento ajudou a ampliar/fidelizar um outro tipo de

perfil de público, e não somente aquele que se identifica com os signos do Metal Extremo.

Acompanhei durante dois anos parte do que foi publicado no grupo do *WhatsApp* "Metal Mossoró" e, por se tratar de um espaço fechado, chega a ser comum o uso abusivo de conotações sexuais homoafetivas e/ou referências ao ânus. Mesmo assim, apesar de localizar estes discursos homofóbicos, quando conversei com alguns/mas dos/as interlocutores/as, percebi que havia uma tentativa implícita de respeito à diversidade ou até mesmo uma postura declaradamente aberta à diversidade. As novas performances de gostos, principalmente, no público mais jovem, formadas a partir e através das tecnologias via *streaming,* ajudaram a diversificar os espaços ditos "rockers", pois a formação musical e a possibilidade de se ter qualquer música às mãos na atualidade tem uma configuração bem distante daquela voltada ao consumo em torno de LPs e de poucos gêneros musicais.

Enfim, tudo isso me leva a pensar nas configurações dessas multiplicidades e suas multiterritorialidades, algo que irei abordar no próximo tópico.

2.5 A multiterritorialidade nos bares

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

Ou seja, o maior site de acesso a vídeos é a fronteira diluída entre os frequentadores do Valhalla e aquilo que se produz musicalmente no mundo. Por meio de um consumo cultural anglófono, bem recor-

rente nas cenas musicais, conforme aponta Trotta (2013), e comum nos lugares de consumo de Heavy Metal e de Rock, pude visualizar a partir destas práticas aquilo que Haesbaert (2014) denominou de "sentido global de lugar", que permite pensar alguns territórios em Mossoró/RN, por exemplo, com suas conexões, contextos políticos e consumos culturais, como um centro de intensificação das multiterritorialidades, na medida em que dotam pequenos espaços com menor senso de exclusividade e/ou fechamento. Detalhe: não posso deixar de mencionar o foco da análise. Como estou a trabalhar com a "constelação de conceitos" (HAESBAERT, 2014), não há como eles estarem estanques ou concluírem em si mesmo. Há uma inter-relação entre outros conceitos que fornece a ideia de passagens.

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

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

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

Para o intelectual e geógrafo, "cada lugar é singular, e uma situação não é semelhante a qualquer outra. Cada lugar combina de maneira particular variáveis que podem, muitas vezes ser comuns a vários lugares. O acontecer global dá-se seletivamente, de modo ímpar" (SANTOS, 1994, p. 58).

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

Ainda analisando a partir das conectividades e da estrutura disponível para fruir a música executada nos bares, além de o Valhalla utilizar o *YouTube*, os outros dois bares desta pesquisa também têm o mesmo *modus operandi*. O All Black In mantém, inclusive, a mesma dinâmica do bar mossoroense: o teclado fica exposto no balcão para aquele/a cliente predisposto/a a sugerir alguma música. Adiciona-se apenas um detalhe diferencial ao Valhalla: em vez de uma única TV, o All Black In mantém

duas TVs conectadas entre si e entre o sistema de som e a Internet, em um pequeno espaço físico, conforme descrevi anteriormente.

Em uma das minhas observações, detectei alguns movimentos, digamos, "padrões" do público presente. Padrão entre aspas, porque não me refiro a uma lógica estruturada, coerente e sequencial, mas a situações recorrentes e similares quando se ouve música no espaço. Então, com o objetivo de ilustrar como se processa esse movimento, registrei alguns dados e descreverei, a seguir, um pouco da dinâmica do bar.

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

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

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

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

FIGURA 18: Vista interna do Valhalla e grupos envolta da TV.
FONTE: Acervo do autor.

Também pela proposta de privilegiar o espaço ao ar livre e devido à amplitude do bar, é possível detectar alguns perfis distintos segmentando-se em setores, como foi relatado por Douglas, garçom e gerente do Metal Beer anteriormente.

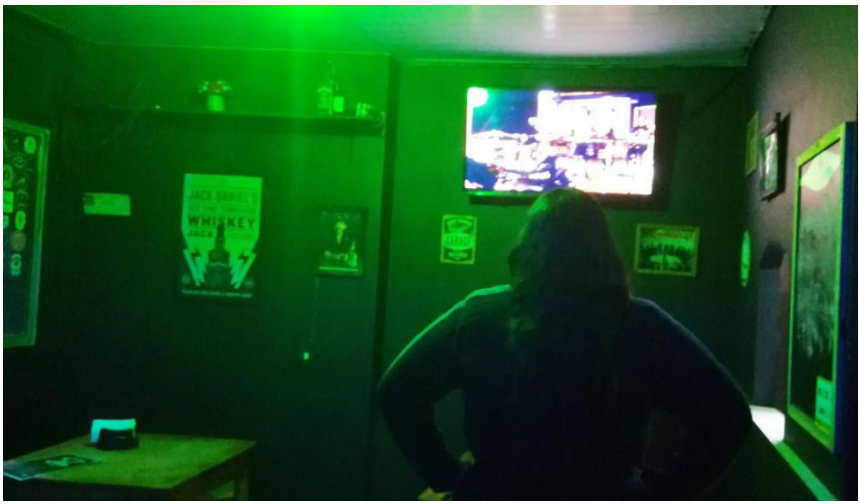

FIGURA 19: Registro da parte interna do All Black In.
FONTE: Acervo do autor.

Saio do balcão e me dirijo a uma mesa no segundo ambiente do bar. Exatamente aquele logo após a entrada, que é um ambiente antes das mesas localizadas ao lado do balcão. Com o DJ rocker temporário longe dos teclados do computador, alguém solicita/digita *Hardwired* do Metallica, e depois ouvimos *Carry on* da brasileira Angra. Com esta, digamos, "playlist" a ser executada, presencio uma outra cena peculiar: há um grupo de quatro pessoas que conversam animadamente, dentre as quais uma mulher e o *headbanger* notívago bem conhecido no bar, Eddie – "o mesmo nome do Eddie do Iron Maiden", diz para mim ao se apresentar numa outra ocasião. Parte da conversa é monopolizada por dois homens. Assim permanece por um bom tempo; Eddie por sua vez não participa da discussão e cantarola *Carry on*. Alguns minutos depois, a única mulher da mesa sofre uma tentativa de silenciamento quando tenta falar algo dentro da discussão, e um dos seus companheiros de mesa aumenta o volume da voz. Ela não baixa a guarda e se impõe: "Ainda não terminei!". E depois complementa: "Posso concluir?"

Para terminar este relato do espaço e de parte da dinâmica do All Black In, visualizei próximo à mesa onde Eddie se encontrava, porém, um pouco ao fundo, ali bem próximo à parede, um casal aparentemente

não *headbanger*, a julgar pela sua relação com a música a ser executada e pela ausência de códigos culturais explícitos pertencentes ao Heavy Metal; ambos divertiam-se vendo o celular juntos. Nada é mais interessante para eles do que aquele *touchscreen*. Não se interessaram pela TV ou a música executada no momento; assim foi durante a toda a noite. Na calçada, nas poucas mesas dispostas, visualizei mais cinco homens, todos acima dos 30 anos, vestidos de casaco para se protegerem do frio úmido e serrano da cidade. Há dois deles com camisas da banda Black Sabbath e todos, sem exceção, estão vendo o videoclipe e ouvindo a música do bar.

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

Nesta mesma noite, numa conversa com Mariana, garçonete do bar, fui informado da frequência, uma certa regularidade, com que um casal gay ia no bar. Esse fato por si só não acrescentaria muito às discussões, além das já citadas com outros/as interlocutores/as homoafetivos, não fosse por um motivo especial: eles são surdos! Fiz algumas pesquisas na cidade e perguntei a outros frequentadores acerca deste casal, mas infelizmente não consegui localizá-lo para propor uma conversa. Não consegui nem mesmo identificar seus respectivos nomes ou quaisquer outros referenciais que pudessem ser úteis para uma futura localização. A presença deles no bar também foi confirmada por outros frequentadores, bem como por Márcio Vetis.

Ou seja, em muitos desses exemplos pude visualizar uma relação com o espaço que não estava restrita à música, a qual – paradoxalmente e ao mesmo tempo – era também uma relação, a partir da/na música.

Há quem frequente o espaço e afirme não gostar de música de gêneros ou subgêneros executados no bar; há aqueles que dedicam mais atenção a outros elementos além da música; como também há aqueles que nem escutam, como o casal de surdos. É um recorte múltiplo de ocupação de espaço. O oxímoro (com e sem música) me mostrou uma inter-relação política antiessencialista, como propõem Doris Massey e Milton Keynes (2004) ao discutirem as políticas da espacialidade, além de algo bem distante de visões romantizadas de espaços desse gênero musical. Se fizer uma leitura a partir da chave proposta por Massey e Keynes, posso imaginar o bar como um espaço também de "construção de identidades e coisas (incluindo as denominadas subjetividades políticas e constituintes políticos)". Isso, porque mesmo ao apontar alguma referência identitária, faz-se necessário ressaltar o devir e, consequentemente, um "entendimento relacional com o mundo" (MASSEY; KEYNES, 2004, p. 9). Enfim, posso observar no All Black In, além de um perfil de público não restrito a *headbangers*, embora este seja majoritário no espaço, a existência de outros perfis/devires a circular, os quais são alimentados por interações ocasionais.

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

> Eu acho maravilhoso o público de lá, [pois] você consegue encontrar tanto playboy quanto um rastafári que estão lá. Você consegue encontrar pessoas diferentes no mesmo lugar. Eu acho isso massa, de agregar públicos diferentes. Eu acho que isso acontece aqui no Metal

> por falta de opção de Caruaru. Você tem a opção de ficar sentado ou em pé, e na Má Fama você só pode ficar em pé (Entrevista realizada em Caruaru/PE, maio de 2018).

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

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

> Não. Quer dizer, não… não, não é não! Na Má Fama, tem muito mais gays, lésbicas e travestis. Vejo muito pouco isso no Metal. No Metal, também há. Por outro lado, eu tenho muitos amigos, por exemplo, 'não héteros' - [...] porque [quando] eu vou para o Metal eu vou com eles, ou seja, lá também é um espaço para eles. Mas os dois espaços são muito diferentes, até pela roupa, por exemplo. Na Má Fama, as pessoas usam roupa totalmente diferente das que se usam no Metal. Lá é muito mais chamativa, é muito mais colorida. É como se fosse 'roupa para sair'. E no Metal, é muito monocromático, basicamente preto. Eu acho que no Metal as pessoas se vestem de uma forma mais comportada, com uma roupa mais sóbria (Entrevista realizada em Caruaru/PE, 9 de maio de 2018).

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

FIGURA 20: Rua da Má Fama.
FONTE: Acervo do autor.

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

> E o que eu acho muito interessante no bar é esta amizade da galera e tal, consideração. Por exemplo, Celso, que é um professor de solo, que está no doutorado, é professor da Ufersa [Universidade Federal Rural do Semi Árido], senta com "Ranzinza" [apelido], que é Glaydson, que é o segurança de supermercado. Digamos que é uma espécie de "extremo". De um cara que é segurança do supermercado sentar com um professor que tem doutorado. Além da questão financeira, da classe social e a questão de papo, ou seja, o cara que tem doutorado conversando com um semianalfabeto, e não tem discriminação e tem o mesmo assunto! Isso é que eu acho mais interessante no bar. Mário, que é professor de Direito da Ufersa e tem doutorado, senta com Valmir, que é pintor e é um cara que é semianalfabeto. Eles ficam curtindo a noite com um cara que tem doutorado e vice-versa. Passa a noite bebendo e conversando. E eu acho muito massa por não ter discrimi-

> nação. Eu acho que, se eu abrisse um bar mais especializado em Forró ou estilo sertanejo, não conseguiria ter estes extremos. Então, o Rock in Roll faz isso com quem curte a possibilidade de juntar os extremos e faz com que a galera tome uma. Acho que em outros estilos de modinha, com paredão de som ligado, você não vê a galera andando com classes sociais diferentes, só vê com aquele mesmo grupinho. Eles não se misturam. E no Rock a gente consegue unir (Entrevista realizada em Mossoró/RN, março de 2018).

Na fala de Toninho, o bar Valhalla também incorpora esta dinâmica; porém, como foi pontuado a partir do exemplo dado, existem uma inter-relação a partir da música e uma idealização de um espaço sem discriminação. Logicamente, pode-se detectar uma certa romantização em torno da música que une, da música como fator agregador, discurso este por sinal bastante utilizado entre alguns *headbangers*. Conforme explicitei, esse *modus operandi* social repete-se com certa recorrência nos bares de Metal, mas vale salientar que isto não é restrito aos bares de Rock. Esse modelo de sociabilização já tinha sido apontado em um estudo etnográfico realizado por Sherri Canvan nos bares na cidade de San Francisco, Califórnia, nos Estados Unidos, durante a década de 1960. Para ele, os lugares públicos para beber abrem margens para serem visualizadas como "regiões abertas", ou seja, a interação conversacional surge pela existência de um dever em aceitar as propostas de sociabilidade oferecidas. A menos que você apresente evidências do contrário, está aberto a conversas com outras pessoas não conhecidas (CANVAN, 1966, p. 49-50).

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

Para ser um pouco detalhista sobre minha proposição, sugiro aqui um contraponto à ideia do espaço como aquele atrelado a suas temporalidades lineares. Termos como "avançado", "atrasado", "em desenvolvimento" e "moderno" são utilizados constantemente, principalmente na literatura modernista, para referir-se às diferentes geografias ao redor

do mundo; nesse caso, as diferenças espaciais são homogeneizadas a partir de uma idealização de tempo cronológico. Para Massey e Keynes (2004, p. 15), "o verdadeiro reconhecimento 'político' da diferença deve entendê-la como algo mais do que um lugar numa sequência". E continuam: "um reconhecimento mais completo da diferença deveria reconhecer a contemporaneidade da diferença, reconhecer que os 'outros' realmente existentes podem não estar apenas nos seguindo, mas ter suas próprias estórias para contar" (MASSEY; KEYNES, 2004, p. 15).

A partir dessa citação, é possível relativizar a noção de tempo linear para visualizar o espaço que abre possibilidades de haver histórias múltiplas, co-existentes, cuja existência seja possível no espaço ao mesmo tempo.

Desse modo, as primeiras ideias de uma multiterritorialidade advêm desta perspectiva da "co-existência de uma multiplicidade de histórias" (MASSEY; KEYNES, 2004, p. 15), ao visualizar o território como o espaço para hegemonizados – ou como aponta Haesbaert (2014), para subalternizados. Do ponto de vista analítico, o território pode ser abordado por duas referências "extremas" ou, como assinala Haesbaert (2014), quase "tipos ideais"; uma mais "funcional", bem utilizada em boa parte de análises, e outra "simbólica" (HAESBAERT, 2014, p. 60-61). Como busco ampliar o entendimento destas noções inspiradas na "constelação de conceitos" de Haesbaert (2014), devo lembrar que um não exclui o outro, pois eles nunca se manifestam em "estado puro". Assim, "'o território 'simbólico' tem sempre algum caráter funcional, por menos explícito que seja e o oposto também se aplica, todo território funcional tem sempre algo funcional" (HAESBAERT, 2014, p. 61).

Enfim, dada esta conjuntura, há alguns pressupostos que me levam a optar pelo conceito de multiterritorialidade; além disso, reforço-o aqui exatamente por ele tentar dar conta dos múltiplos pertencimentos dos atores. Uma efetiva multiterritorialidade, vale salientar, não significa afirmar que seja o sinônimo de circulação em inúmeros territórios ao redor do mundo. Haver um *globetrotter* ou um grande executivo, mesmo circulando em demasia em nível global, não significa que há interações com a diversidade cultural por onde transita, pois ele pode circular sempre nos mesmos lugares, como hotéis, restaurantes e aeroportos.

Continuando o pensamento de Haesbaert (2014, p. 95), "de forma esporádica eles podem cruzar com o Outro, mas é como se esse Outro fosse invisibilizado, sem diálogo possível".

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

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

O seu percurso consiste então em abordar o entretenimento potencializado pelos meios de comunicação, no caso a televisão, ao mesmo

tempo em que se dá o surgimento de inúmeras cenas que apontam para a convivência em coletividade em algumas atividades, tais como bares e clubes onde há possibilidades de contato com outras pessoas e compartilhamentos de experiências, diálogos e jogos/brincadeiras, por exemplo. Com isso, há na atualidade a forma análoga de uma certa mudança comportamental detectada em alguns bares distribuídos em várias regiões ao redor do globo. O uso da internet e do *YouTube* deu margem para a formação de novas cenas e de entretenimento, de modo que o Valhalla, o Metal Beer e o All Black In são apenas alguns exemplos desta reconfiguração do tempo e do espaço. Justamente aí se apresenta mais uma vez um outro elemento a reforçar a utilização da noção de multiterritorialidade neste livro.

Dadas estas premissas, posso observar outros termos e noções que inspiram esta investigação, a exemplo de "territórios sonoros" (OBICI, 2008) e "territorialidades sônicas" (HERSCHMANN, 2013). A ideia de Obici (2008) dialoga intimamente com os pressupostos adotados nesta pesquisa. Desde a utilização da mesma palavra e da mesma semântica – "territórios" – até a sua inspiração provinda de Deleuze e Guattari (1997). Para Obici (2008, p. 100), pode-se afirmar que "territórios sonoros" operam em dois tipos de funções, a propriedade e a qualidade.

Posso também ler essa perspectiva a partir da chave da territorialidade aqui abordada. Isso, porque o domínio e seus elementos simbólicos são expressos por assinaturas, bem como elementos subjetivos da linguagem musical como "modos de escuta". Porém, mesmo com tamanha proximidade do que se pode apontar como a territorialidade nas cenas musicais, acredito que o conceito de multiterritorialidade, ao abarcar a fluidez e os elementos comunicacionais em jogo na cena, atende à maneira como posso incluir outros elementos para analisar esses espaços a partir dos seus atores e suas ações. O outro elemento nesta ideia de Obici (2008), um que não adotei na pesquisa, é a amplidão da palavra "sonoro", a qual inclui a "música" logicamente, mas também a ultrapassa, agregando outros fenômenos a sua semântica, tais como "silêncio", "ruído" e "chiado". Por entender o sonoro a partir desta perspectiva, optei neste trabalho por focar na música; no meu caso, em um gênero musical específico – o Rock –, e consequentemente nas ativi-

dades dos atores em seu entorno, tendo a música como o "gatilho" da coexistência.

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

Resumindo, posso afirmar que optei por investigar a cena musical dos bares interioranos nesta pesquisa unindo algumas teorias, a maioria tendo um entrelaçamento e/ou alguma ramificação com a noção de Will Straw (1991). Do ponto de vista do espaço físico, parti do conceito de "espaços praticados", no sentido de Michel de Certeau (2008), no qual visualizo um diálogo com as noções de espaço de Henri Lefebvre (2006). A partir daí, com a presença dos atores e a sua fluidez na sociedade, sua vivência e a ideia de coexistência, utilizei a perspectiva de "multiterritorialidade" de Haesbaert (2014). Depois articulei a noção de cena, ou seja, um fenômeno urbano o qual atua como vetor para fazer convergir pessoas conhecidas ou não em torno de algo em comum (música, espaço, territorialidades, movimento cultural, região etc.), conectada à noção de Appadurai (2004) sobre "localidade", com o intuito de dialogar com os inúmeros elementos circundantes aos bares, buscando contextualizar a existência desses espaços como fruto também de políticas públicas, ações

locais e outros elementos que possam vir – e que poderia detectar – a influir na dinâmica do bar. Em outras palavras, tenho aqui um cuidado para pensar e investigar o que chamo de "sistema de articulação local". Desta forma, a tentativa é de não isolar os espaços investigados do seu entorno social e político. Dito isto, essas "multiterritorialidades musicais" constituem parte da minha tentativa de ler os bares citados nesta pesquisa dentro de uma perspectiva decolonial, a qual será importante para buscar desnaturalizar alguns consensos sobre cena que têm cunho eurocêntrico e norte-americano.

Capítulo 3

"A África não é um país"[11]

3.1 O decolonialismo

Boa parte das ideias que pretendo discutir neste capítulo, de certa forma, vêm sendo abordadas (in)diretamente nos capítulos anteriores. Assim, no primeiro e segundo capítulo desta pesquisa é possível detectar parte de minhas tentativas de repensar o conceito de cena musical, o qual, em boa parte dos trabalhos ao redor do globo, é predominantemente localizado a partir da perspectiva euro-norte-americana. Em outras palavras, o 1º capítulo se volta para desnaturalizar a ideia de que cena musical deveria ser necessariamente configurada a partir de um certo "modelo", assim como a ideia de que, para observar/vivenciar esse fenômeno urbano, teríamos que estar inseridos em uma lógica cosmopolita urbana e moderna, que apresenta em seu discurso e – na semântica de alguns termos – uma certa hierarquia que insiste em reduzir espaços geográficos a temporalidades lineares numa escala evolutiva.

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

Denominar uma cidade/estado/país de "atrasado", "em desenvolvimento" ou "desenvolvido" é uma visão reducionista que aparenta reproduzir uma imagem de homogeneidade, em todas as esferas, daquilo que tudo é "atrasado", "em desenvolvimento" ou "desenvolvido". Como sugere Bhambra (2014), ao se deparar com nomenclaturas como "desenvolvimento" ou "subdesenvolvimento", haveria um diálogo com estruturas inter-relacionadas e, ao mesmo tempo, co-produzidas pela emergência e expansão do capitalismo no mundo. Vale também ressaltar a necessidade de manter a cautela ao nomear algo de "periférico" ou "central", principalmente ao discutir manifestações culturais ou ao tratar de um mundo cada vez mais conectado em rede, ou "territórios-rede", como aponta Haesbaert (2014).

Não pretendo com isso apresentar um discurso romantizado, em que se possa visualizar uma distribuição igualitária entre os fluxos produtivos globais, pois tenho ciência das assimetrias e desigualdades. Pretendo, isso sim, relativizar alguns conceitos e tentar observar, principalmente a partir de uma perspectiva decolonial, as ramificações surgidas, suas complexidades e suas camadas.

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

Para tentar refletir sobre alguns possíveis caminhos acerca desta pergunta, me deparo com a teoria decolonial, a qual foi sendo construída e inserida no decorrer das atividades doutorais. Dentro dela, destaco a provocação surgida a partir de, entre outros, dois principais

elementos: a realização do estágio doutoral na Universidade do Porto e, consequentemente, o contato com a obra de Frantz Fanon.

O primeiro movimento, a ida para Universidade do Porto, me levou a rever minha condição de homem negro. Andar pela Europa e entrar em um supermercado sem ser patrulhado ou seguido por um segurança foi uma experiência única[12]; entre tantas outras situações vivenciadas, todas elas me ajudaram a melhor compreender – devido ao distanciamento – algumas dinâmicas sociais brasileiras. Também a partir desse "estranhamento" ao não ser importunado nos bares e nos locais públicos da cidade do Porto simplesmente por trazer comigo a cor que me acompanha, iniciei a visualizar os bares investigados dentro de uma outra ótica. Inicialmente esta pesquisa questionava a relação circundante nos bares conectados ao *YouTube,* tendo a música anglófona como destaque, ao mesmo tempo em que me sentia incomodado com alguns estereótipos em relação ao Nordeste brasileiro, sensação esta potencializada em cidades interioranas. Gostaria de saber como poderia pensar a materialização de parte da cena musical – se houver nesses espaços, claro – que reivindica um local ao sol no propagado modernismo. Ao pensar nestas cidades interioranas que me atravessam, buscava alguma conexão pela qual fosse possível compreendê-las a partir do cosmopolitismo, do progressismo e das cidades conectadas.

---

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

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

Pele Negra, Máscaras Brancas de Frantz Fanon (2008) me ajudou assim a pensar nas cenas musicais a partir da minha condição: negro, interiorano, brasileiro e sul-americano. Também foi um pontapé para rever a produção intelectual sobre as nossas manifestações culturais "globalizadas". Enfim, posso fazer eco a Maldonado-Torres (2018, Mobi, posição 819-825), quando discorre que "Pele negra [Máscaras Brancas] é menos um livro sobre sujeitos negros e mais uma narrativa catalizadora com dimensões poéticas, analíticas e performativas, que busca ilustrar a profundidade da colonialidade como um problema". Ainda segundo o autor e pela minha perspectiva, como contrapartida podemos estimular uma "formação de uma atitude decolonial e gerar a ideia de decolonialidade como um projeto. Entender o drama doloroso na busca pela atitude certa toma o lugar da obsessão por métodos. A partir dessa perspectiva fanoniana, a atitude é mais fundamental que o método" (MALDONADO-TORRES, 2018, Mobi, posição 820).

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

Alguns questionamentos e dilemas de Fanon (2008), os quais descrevo abaixo, bem como sua inquietação ao se deparar com o dito mundo branco, levaram-me também a pensar em outros dois eixos: a) enquanto negro, já tinha observado e sentido o mesmo que Fanon sentiu ao transitar na França, porém, com uma diferença considerável – sinto tudo isto em meu próprio país, no Brasil –; e b) muito do que observei nas aglomerações urbanas brasileiras em torno da música – principalmente, a música produzida longe dos conglomerados midiáticos, como o brega pernambucano, o funk carioca ou "algumas" manifestações do Rock – é posto em outro plano, no qual destacam-se suas marcas e variações de aceitabilidade social.

Dispus da palavra "algumas" no parágrafo anterior justamente para marcar a observação das explícitas marcas de distinções de classe ao fruir o mesmo gênero musical quando disponibilizado em "embalagens" diferentes. Um exemplo é o Hard Rock Café, uma franquia surgida em Londres, com sede nos EUA e presente em 59 países; atualmente o Hard Rock é sinônimo de grife. Em Mossoró/RN, há o exemplo da cervejaria artesanal Bacurim, onde ocorrem shows de banda de Rock e de Blues. Aberta ao público em 2018, ela é descrita no *Facebook* da própria cervejaria pela socióloga da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Cristina Barreto, que diz "[...] Adorei o lugar e certamente vou virar frequentadora assídua. A comida é muito gostosa. O ambiente é muito aconchegante e eu diria ser de um 'rústico sofisticado'. Como colocou alguém no meu instagram sobre a foto do lugar "reminds me of the Smokey Mountain Brewery restaurants in East Tennessee".

Ou seja, vale salientar o quanto as diferenças de estigmas entre esses gêneros na sociedade brasileira são marcantes e de ordens distintas. Enquanto o Rock teve nos homens de classe média, brancos e heteronormativos seu principal público adepto, consumidor e divulgador, o Brega e o Funk são estigmatizados por dialogarem intimamente com outras camadas sociais, sendo apreciados por um público consideravelmente negro.

> Depois tivemos de enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu

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

Quando Fanon afirma que "no mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal", dificilmente conseguiria desassociar isso da realidade brasileira e sua marca racial sob a herança escravocrata. O corpo alheio é o ingresso de entrada para parte da sociedade apontar e julgar. É também o corpo o veículo e a extensão de nossa personalidade ao ostentar signos referentes aos elementos apreciados por cada um, como observei em alguns interlocutores desta investigação, pois quando tomam as assinaturas do Rock como filosofia de vida, eles tornam-se alvos de estigmatização; e se este mesmo corpo ostentar os signos da negritude e do Rock simultaneamente, há o movimento de uma dupla exclusão. Uma racista e aquela relacionada ao signo do seu gênero musical predileto, o Rock. A raça, logicamente, sempre potencializa outras aberturas de estigmatização.

3.2 "À procura da batida perfeita"[13]

Dada esta conjuntura e relatos, me deparei com alguns outros olhares nesses bares, os quais considero exemplos de materialização da cena musical em seus respectivos locais. Esses outros olhares me levaram a pensar a partir da leitura de alguns pós-colonialistas, tais como Bhabha (1998), Said (1990) e, principalmente, os trabalhos inspiradores de Frantz Fanon. A partir destas leituras, cheguei a uma outra teoria decorrente dos estudos pós-coloniais, o decolonialismo. Em vários aspectos

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

estas duas correntes foram fundamentais na minha construção e atravessam toda esta pesquisa. É importante também incluir nesse rol de intelectuais pioneiros do pós-colonialismo o trabalho de Gayatri C. Spivak (2010). A teórica e crítica indiana tem em seu artigo *Pode o subalterno falar?*, lançado originalmente em 1988, um texto precursor em que contribui para discutir o feminismo numa perspectiva dos estudos pós-coloniais, formando assim uma importante tríade de intelectuais com os anteriores.

O que eles têm em comum e como posso dizer quais são as principais características do pós-colonialismo? Como posso conectar suas ideias com meus questionamentos e com o decolonialismo, ao mesmo tempo em que ampliaria o ferramental para pensar as cenas musicais latinas e, neste caso, interiorano-brasileiras? Quais são as possíveis contribuições dos estudos pós-colonialistas para a Comunicação?

Para ajudar nestas reflexões, gostaria de realizar um breve sobrevoo epistemológico por essas vertentes teóricas com o objetivo de contextualizá-las nesta investigação. Assim, inicialmente, enquanto campo acadêmico, o pós-colonialismo ganhou corpo após a publicação de *Orientalismo* (SAID, 2003), considerado por alguns como inovador (BHAMBRA, 2014) ao pôr em suspensão a ideia eurocêntrica de universalidade, bem como por questionar a produção de conhecimento a partir de uma perspectiva com forte alcance global. Esta visada é calcada na imagem, segundo Said (2003), da dualidade entre Ocidente e Oriente, na qual o primeiro incidiria suas concepções discursivas do que seria o segundo. A coletânea de artigos de Homi Bhabha, publicada no livro *O local da cultura* (1998), foi outra cooperação intelectual para esse campo. Nas palavras de Sérgio Costa (2006), em seu instigante texto sobre a contribuição do pensamento pós-colonial para a sociologia, ele visualiza em Bhabha a habilidade e a pertinácia para ir além dos adscritos essencialistas do pensamento colonial. Assim, Bhabha pensa os espaços de enunciação de forma não restrita à polarização dentro/fora, de modo que pensa os entremeios das fronteiras que definem a identidade coletiva (COSTA, 2006, p. 126).

Como consequência destes trabalhos precursores e frutos do pós-colonialismo, incluindo Spivak (2010), a pesquisadora e teórica

Bhambra (2014, p. 119) aponta o Centro de Birmingham para os Estudos Culturais Contemporâneos, com Hall (1992) e Gilroy (1993), e o Grupo de Estudos Subalternos, composto por pesquisadores do sul asiático da Universidade de Sussex, tais como Dipesh Chakrabarty (2000) e Ranajit Guha (1982, 1983), os quais tomaram retrospectivamente como base os textos de "intelectuais-ativistas", como Frantz Fanon (1968, 2008), Albert Memmi (1965 [1957]), e Aimé Césaire (1972 [1955]).

Ao sugerir certas vertentes intelectuais de alguns/mas teóricos/as, pode-se passar à impressão equivocada, se observada superficialmente, de haver uma unidade, um eixo, uma matriz teórica única. Mas não é bem assim. Há de convir que entre eles/elas existem distinções a partir das respectivas filiações, abordagens e objetivos, porém, há uma epistemologia em comum a lhes atravessar, na qual buscam romper com os essencialismos duais originários das ideias dominantes da modernidade. Há um comum esforço intelectual de desconstruir alguns conceitos hierarquizantes.

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

Nesse trecho de Sérgio Costa (2006), estão evidentes os elementos provocados na primeira parte desta investigação ao me referir à noção de cena musical, ou seja, teoricamente existe uma conexão que precisa ser repensada a partir da "lógica da relação colonial". Vejo aí a necessidade de me apropriar e/ou ressignificar (d)a noção de cena musical, na direção em que possa pensar nossa relação com a música, pois se encontra cada vez mais capilarizada em diversas regiões brasileiras, graças à fundamental ajuda da ampliação do serviço de internet, bem

como pela democratização de alguns dispositivos. Neste comentário, refiro-me exclusivamente à música gravada, mas não custa reforçar que a nossa relação com a música é algo bem anterior à entrada de novos equipamentos tecnológicos no país. Temos uma expressiva cultura oralizada e musical herdada principalmente da diáspora africana em todo o solo brasileiro, da qual cito algumas manifestações como o maracatu de baque virado, coco de roda e a capoeira, exemplos nos quais a música é um dos principais componentes de expressão. Enfim, precisamos pensar o global e o cosmopolita sem necessariamente ter como pressuposto o modernismo "europeu" e suas hierarquizações.

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

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

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

Esta linha de pensamento do pós-colonialismo incentivou o surgimento do decolonialismo enquanto campo do pensamento. Isso se deu em decorrência, entre outros, da ausência de referências à América Latina a partir do triunvirato pilar do pós-colonialismo (Bhabha, Said e Spivak). Um outro motivo, esse apontado por Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 16), é a ausência de intelectuais latinos nas discussões do

pós-colonialismo. Esse perfil fez com que alguns intelectuais formassem uma rede de investigação em torno da decolonialidade, ou como aponta Arturo Escobar (2003), um programa de investigação modernidade/colonialidade.

Mesmo sabendo da importância de questionar a geopolítica do poder do conhecimento global, o pós-colonialismo tende a repetir a falsa ideia de universalismo ao excluir, por exemplo, os intelectuais latinos e as Américas, assim como ao manter em seu âmago uma forte presença britânica e norte-americana. Em outras palavras e de uma forma mais didática, Mignolo (2007, p. 452), a partir de Quijano (1992), resume-os da seguinte forma: o pensamento descolonial é um projeto de desvinculação, enquanto a crítica e a teoria pós-colonial são um projeto de transformação acadêmica dentro da academia. Um outro trabalho, realizado a quatro mãos por Bernardino-Costa e Grosfoguel (2016, p. 20), apresenta as distintas características entre o pós-colonialismo e o decolonialismo. Para os autores, sobre as diferenças entre o projeto decolonial e as teorias pós-coloniais, trata-se de como as últimas "tematizam a fronteira ou o entrelugar como espaço que rompe com os binarismos", já na perspectiva decolonial, ainda de acordo com os autores, "as fronteiras não são somente este espaço onde as diferenças são reinventadas, são também loci enunciativos de onde são formulados conhecimentos a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos" (BERNARDINO-COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 20).

Neste momento, é interessante demarcar a grafia de des/de-colonização que utilizo na investigação. Mignolo (2007) utiliza o termo em inglês "de-colonial" e, desta forma, algumas traduções para o português apresentam o vocábulo "descolonial". O mesmo pode-se dizer do Mignolo (2008), em *Epistemic disobedience: the de-colonial option and the meaning of identity in politics*, o qual foi traduzido por Ângela Lopes Norte também como "descolonial". Há outros autores, como Grosfoguel (2008), que utilizam também o termo "descolonial". Porém, optei pelo termo "decolonial", este utilizado pelo pesquisador brasileiro Bernardino-Costa ao escrever conjuntamente com Grosfoguel o artigo *Decolonialidade e perspectiva negra* (2018), bem como o livro *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*, organizado por Bernardino-Costa,

Maldonado-Torres e Grosfoguel (2018). Deste mesmo livro, faço eco ao posicionamento de Maldonado-Torres (2018), para quem "se a descolonização se refere a momentos históricos em que os sujeitos coloniais se insurgiram contra os ex-impérios e reivindicaram a independência, a decolonialidade refere-se à luta contra a lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos" (MALDONADO-TORRES, 2018, Mobi, localização 643).

Acredito assim que uma das possibilidades de pensar a decolonialidade para as cenas musicais no/do Brasil dialoga exatamente com estas "cosmovisões" e "experiências dos sujeitos subalternos". Dessa maneira, trata-se de uma proposição teórica para conectar "lugar e o pensamento".

A partir desse raciocínio, seria extremamente interessante buscar uma via de como o decolonialismo poderia então cooperar para pensar a cena musical no interior do Nordeste brasileiro, ao mesmo tempo observando para não cair na mesma armadilha modernista europeia e ter o decolonialismo como mais um protótipo de um universalismo, tendo desta vez a América Latina como lócus. "A crítica ao pós-colonialismo com uma marca de nascença britânica e americana como um possível paradigma reside no risco de ele tornar-se um significante vazio, que poderia conter e acomodar todas as demais experiências históricas locais" (BERNARDINO-COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 16). Ainda de acordo com os autores, para evitar o risco paradoxal de haver ainda uma colonização intelectual a partir do pós-colonialismo, a rede de pesquisadores/as da decolonialidade lançou outras categorias interpretativas da realidade a partir das experiências da América Latina.

Tanto o olhar mais acurado para a pluralidade de sujeitos quanto o embate travado explicitamente com qualquer preposição pretensamente universal são o ponto de partida e de convergência entre o projeto pós-colonial e o pensamento decolonial. Bem similar, por exemplo, a outras definições e proposições teóricas.

A intrigante e provocativa noção de "provincializar a Europa" de Dipesh Chakrabarty (2000) é uma proposta de buscar descobrir como as ideias europeias, tidas também como universais, foram extraídas de outras tradições intelectuais e históricas bem particulares, em relação

às quais as mesmas não tinham como reivindicar qualquer validade universal. Nitidamente, uma perspectiva pós-colonial.

Por fim, gostaria de fechar este tópico com um breve trecho sobre o decolonialismo, no qual a pesquisadora Maria Lugones (2014) categoriza o gênero na América Latina como uma categoria colonial. "Sob o quadro conceitual de gênero imposto, os europeus brancos burgueses eram civilizados; eles eram plenamente humanos. A dicotomia hierárquica como uma marca do humano também se tornou uma ferramenta normativa para condenar os/as colonizados/as" (LUGONES, 2014, p. 936).

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

3.3 As mulheres no Rock/Metal

Em um diálogo com dois investigadores do Metal, Keith Kahn-Harris (2007, p. 73) discorre sobre alguns *habitus* no Metal extremo, os quais, segundo ele, naturalmente gera horizontes de expectativas e é uma das fontes de antipatia ao próprio Metal extremo. Ele cita, por exemplo, John Shepherd (1991), para afirmar a forte aversão em geral das mulheres ao Metal; e cita também a investigadora Deena Weinstein (2000, p. 67), que corrobora esta tese e, em uma outra linha argumentativa, comenta sobre a ausência de mulheres dentro da cena. Para ela, a estética da música é associada à ideia de "poder", a qual não dialoga com o universo feminino, visto que "poder" é culturalmente codificado pelo patriarcado.

Em algumas conversas informais com algumas mulheres próximas, elas me relataram algo muito similar ao citado anteriormente. Uma delas afirmou que o canto gutural e alguns urros, bem comuns a alguns subgêneros do Metal, acionam em seu subconsciente a opressão sentida por ser mulher em um mundo masculinizado e assediador. "É como se estivessem gritando comigo. Não me sinto bem!", confessou.

Apesar de comentar sobre situações em outros países, com traços culturais distintos do nosso, o panorama relatado pelo sociólogo britânico é uma realidade comum de se encontrar em muitas cidades brasileiras. Em relação à discussão sobre gênero e homoafetividade nos bares de Metal, não é difícil alguém se deparar com casos de misoginia, sexismo e/ou machismo, bem como homofobia. Todos estão presentes em maior ou menor grau, implícita ou de forma explícita. Um destes casos relato logo a seguir.

3.4 Ocupar é uma ação política

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

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

> Eu era casada, tinha uma companheira, e a gente foi a uma festa de Reggae. [Ao término], nossa turma nos chamou pra ir em um bar de Metal que abriu na cidade na época. Acho que faz uns seis anos. O pessoal de lá estava bem vestido a caráter, tipo bem motoqueiros, e nós chegamos, vindo de uma festa de Reggae, e estávamos acompanhados de amigos gays e lésbicas. Quando nós entramos, a música foi ficando fraca e as pessoas nos olhando. Perguntaram se íamos ficar ali mesmo, e nós respondemos que sim, e perguntamos se não podia. E eles falaram que não tinha problema, só que perguntaram se nós

> não sabíamos que ali era um bar de Metal. Falamos que sabíamos, só que estávamos vindo de uma festa de Reggae e viemos conhecer porque ficamos sabendo que estava aberto, "mas se vocês tiverem alguma restrição, nós vamos embora". Eles disseram que "pode ficar". Só que ficou um clima chato, e o dono do bar estava cercando a mesa, receoso, com medo de ter alguma manifestação. Mas o clima ficou muito tenso, e ficamos pouco tempo. Tomamos umas cervejas e fomos embora. Não era agradável estar ali (Entrevista realizada em Mossoró/RN, 19 de março de 2018).

Os signos estavam expostos e bem demarcados, cada um ao seu lado. Territorialmente há um bar de Metal, com suas roupas predominantemente na cor preta e seu público formado majoritariamente por homens. Por outro, há um grupo de gays e lésbicas vindo de uma festa de Reggae, cujos signos de distinção são outros e que apresenta uma estética com bem mais cores do que o Metal. Os movimentos relatados por Luana – tais como alguns olhares, a diminuição do volume da música ambiente e, neste caso, algumas perguntas com a finalidade de inibir o neófito grupo no bar de Metal – manifestaram implícita e explicitamente a rejeição por eles/elas estarem ali. Como o grupo presente encontrava-se numa interseccionalidade de exclusão – Luana, por exemplo, é negra, mulher e lésbica – e ainda não portava os códigos do Metal, não posso afirmar qual elemento foi preponderante para compor este cenário de agressão. Porém, é indiscutível, principalmente por terem se direcionado a ela, que o preconceito também tinha uma forte ligação com o gênero.

Já em Mossoró, Luana gosta de frequentar outro bar de Metal, o Valhalla Rock Bar. Não somente, lógico. "Quando estou querendo paquerar, não vou ao Valhalla. [Procuro] um lugar que eu encontre muitas mulheres lésbicas disponíveis e do meu interesse", comenta Luana Paula. Para ela, o Valhalla é perfeito para tomar cerveja gelada, tem bons tira-gostos, e ela gosta da música e do atendimento. "O que me incomoda é a insegurança, não tenho ido mais ao Valhalla por causa do risco", Luana continua o relato explicando que escapou de ser assaltada duas vezes, ao negar dois convites para sair na noite; em uma delas, optou por ficar ouvindo MPB e "músicas mais calmas" em vez do Metal valhalliano. Resultado: as amigas que estavam a acompanhá-la antes de ir para o Valhalla, foram abordadas com armas no bar de Toninho

e passaram por momentos de tensão. "Isso foi em 2016, mas em 2017 reduzi muito a minha ida lá, comecei a ir cedo e voltar cedo, porque antes eu ia umas 23h30 e ficava até umas 3h. Acho que as vezes que fui lá, foi mais comer e voltar cedo para casa", diz.

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

> Minha casa, musicalmente, era uma qualidade muito grande. Minha mãe sempre escutou muito samba, sabia todas as músicas de Clara Nunes, Agepê, Nelson Gonçalves, Adoniran, Chico Buarque. Essa era a parte da minha mãe. Meu pai era mais Nelson Gonçalves e um pouco do Brega, Leonardo. Lembro que tinha um programa de rádio que se chamava "Parada dos Maiorais" no domingo de manhã. A gente acordava cedo, e ele estava ouvindo, então ouvíamos com ele. Lembro muito das músicas que a gente ouvia. Tinha muito Chico Buarque, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Bethânia. E, por outro lado, tinha o meu irmão que ouvia muito Rock nacional e internacional. Eu absorvia muito isso dele, e ele ouvia Titãs, Legião, Engenheiros, Capital Inicial, Nenhum de Nós. [Também] ouvíamos muitas músicas internacionais, lembro que ganhei um LP de Michael Jackson, e eu gostava muito. Aí comecei a descobrir o que tinha nas letras das músicas e achava a maior besteira e meio que abandonei. Mas antes escutava muito REM (Entrevista realizada em Mossoró/RN, 19 de março de 2018).

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

> Eu sou uma pessoa muito diversa. Assim, se eu for ver o que gosto de escutar hoje, estou mais alternativa, estou meio pernambucana demais até. [Curto] aquela banda Eddie, Otto, [...] Baiana System [...], vou para a rádio e fico escutando um monte de coisa nova. Tem gente que eu nem decoro o nome, mas eu vou curtindo o som, vou muito nesta vibe. Mas gosto muito de MPB também. Não sou aquela pessoa que estou em um lugar e não aceito que toque tal som, não. Eu sou de boa (Entrevista realizada em Mossoró/RN, 19 de março de 2018).

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

> Eu cheguei uma vez a conversar com Toninho [proprietário do Valhalla] que eu sentia que aqui em Mossoró tem uma particularidade das tribos se misturarem muito. Tipo, o pessoal que você vê no Valhalla é o mesmo [que vai ao] show de Reggae, isso na grande maioria. [Também] é o mesmo pessoal que você encontra em outras festas, tipo, de Pernambuco ou populares. Ele falou que isso era muito comum aqui em Mossoró, diferente de Natal, por exemplo. Lá o pessoal é mais fechado. Inclusive, quando eu chegava a encontrar o pessoal do Metal daqui com o de lá dava problema, conflitos, pequenos estranhamentos. Por exemplo, vai ter um ônibus para um festival que vai ter lá em Fortaleza; então o pessoal de Natal querer ir junto com o de Mossoró nessa história do ônibus. Então, não seria uma coisa muito tranquila, seria algo mais fechado, e o pessoal daqui é mais aberto, mais tranquilo, mais receptível, sabe? Recebe todos bem, não tem disputa. Então ele disse que tem esse diferencial aqui (Entrevista realizada em Mossoró/RN, 19 de março de 2018).

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

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

De partida, vejo uma simpatia por gêneros e artistas anglófonos por parte de Giulia, uma dinâmica bem mais afetiva. Hoje, além do Metal, Toninho executa no bar músicas de outros gêneros próximos ao Rock. Existe espaço, por exemplo, para Blues e Hard Rock e outras sonoridades mais próximas do gosto musical de Giulia, como Janis Joplin. Há também um outro ponto em seu depoimento, a qual destaco logo abaixo, que foi recorrente ao conversar com algumas mulheres a frequentar o Valhalla e o All Black In.

> A diferença é que no [bar] "27 Saideira" a gente escuta samba, que é a preferência musical minha, mas o ambiente eu preferiria estar com as pessoas que frequentam o Valhalla. Eu queria que as pessoas do Valhalla estivessem no ambiente do samba, que eu prefiro. Mas não tem como a gente fazer isso, enfim. A gente se sente em Mossoró e nos bares e nos shows quando tem Forró, por exemplo, que é o Forró mais antigo que eu gosto. A gente percebe que aquele público "almo-

> fadinha", aquele público de direita e aquele público que quer aparecer nas redes não estão ali para apreciar música em si ou estilo musical ou o momento, e sim estão ali para aparecer. E no Valhalla é o oposto. Ninguém vai lá para aparecer para a sociedade. Vai porque se sente bem, porque escutam o som, e geralmente quando as pessoas vão por isso, as pessoas têm valores diferentes das pessoas que vão para estes ambientes que rolam Forró e samba, por exemplo (Entrevista realizada em Mossoró/RN, 19 de março de 2018).

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

Esta percepção de Holt também dialoga, de certa forma, com Frith (1999) e Negus (1999). Os dois autores estão bem próximos na concepção de gênero, uma vez que dialogam fortemente com o papel da indústria na concepção do gênero, bem como o papel dos atores envol-

vidos. Frith (1999, p. 77, 88), por sua vez, ao se referir ao gênero, visualiza inicialmente um diálogo silencioso entre os consumidores, os quais já sabem o que querem, e os meios de produção e lojistas. Frith cita exemplos do quanto seria angustiante buscar um CD em uma loja, se a organização fosse feita somente por ordem alfabética. Vale ressaltar que à época do lançamento do seu livro, 1999, o CD estava com ampla estabilidade comercial e as prateleiras das lojas eram divididas, na maioria das vezes, por gênero. Por outro lado, a importância da sua ideia de gênero ainda permanece atual, seja nos serviços de música via *streaming,* como por exemplo o Spotify, que tem em sua página principal divisões por gêneros musicais, seja nas redes compartilhadas de afetos de grupos de pessoas em torno da música. Enfim, a ideia de um "mundo de gênero" é inicialmente construída e depois articulada através de uma complexa interação que envolve músicos, ouvintes e ideólogos mediadores. Já Negus (1999, p. 28), inspirado em Steve Neale (1980, p. 19), também utiliza o termo "cultura de gênero". De forma similar a Holt (2007), ele utiliza o vocábulo "cultura" como conceito sociológico, não como formas de codificações textuais, mas como sistemas de orientações, expectativas e convenções a circular entre indústria, texto e sujeito.

Ao observar estes apontamentos, posso visualizar a música juntamente a um complexo emaranhado de fatores sociais, geográficos e culturais. Luana Paula sugere uma espécie de bem-estar ao frequentar o Valhalla, ao enxergar um público bem diverso daquele encontrado, por exemplo, no bar em Fortaleza. Algo similar foi apontado por Ana Giulia, a qual credita às pessoas presentes no bar um dos principais pontos a fazer com que ela se sinta à vontade. Ou seja, a sociabilização é um forte fator a impulsionar pessoas a frequentar estes bares.

Também sobre o Valhalla, conversei em 4 de abril de 2018, via *WhatsApp*, com Bruna Silva Rodrigues, 24 anos. Ex-aluna do Curso de Comunicação Social e paulistana da cidade de Guarulhos, Bruna foi morar no Rio Grande do Norte em decorrência, entre outras, das atividades profissionais do pai, que foi alocado na cidade Alto do Rodrigues/RN, distante a 90 km de Mossoró. Desta forma, morando sozinha e como vizinha do Valhalla, houve épocas em que ela se deslocava ao bar no

mínimo quatro vezes por semana. "Eu achava bom, porque a cerveja era barata e por causa da galera que andava lá, sabe? Porque era todo mundo conhecido", comenta Bruna, com sua fala rápida, cabelos coloridos e inúmeras tatuagens em sua pele clara. Aproveito o ensejo e a questiono sobre sua orientação sexual, imediatamente me diz que não gosta de se autodefinir; em outras palavras, ela confunde-se um pouco na tentativa de explicação e, por fim, descomplica-se ao responder: "Tem vezes que eu estou hétero, tem vezes que eu estou lésbica, tem vezes que eu sou bi. Agora, por exemplo, eu não sei o que eu estou [risos]. É meio complicado, mas para definir seria bissexual. Mas, nossa, eu acho tão taxativo. Você não acha, né?". Na nossa conversa também perguntei a ela qual o motivo de gostar do Valhalla. "Eu achava massa também o fato de ser bem, assim, butecão mesmo, sabe, aquela coisa suja, porque eu me sentia bem à vontade, não tinha tanta besteira [...]. Curto as coisas da forma mais natural possível. Eu gosto de ver quando algo é real de verdade. E a gente vê que isso existe no Valhalla. As coisas não são mascaradas".

A princípio, os afetos cultivados por Bruna Rodrigues no espaço são bem delineados. Ela gosta e se identifica com o público que frequenta o Valhalla, e se sente atraída pelo preço da cerveja e dos petiscos. Ela também utilizava do privilégio de residir nas proximidades para aumentar consideravelmente sua frequência ao bar, algo que a diferencia das demais frequentadoras. Isso, porque a mobilidade urbana, atrelada à falta de segurança pública, atinge diretamente a dinâmica do bar. A alteração da quantidade do público frequentador do Valhalla varia também de acordo com algumas políticas públicas. Alguns desses fatores são: a implementação da Lei 11.705 de 2008, conhecida como a Lei Seca; greves nas universidades do Estado e/ou na Federal Rural; a estabilização, após a regulamentação do serviço de mototáxis, em Mossoró/RN; e, recentemente, a entrada do serviço de transporte via aplicativo de celular Uber, efetivada no dia 1º de agosto de 2017. Todos atuam na cadeia econômica do entretenimento, fazendo circular mais pessoas e, consequentemente, mais dinheiro, ou ainda influenciando na diminuição de circulação do público.

FIGURA 21: Fachada do Valhalla Rock Bar.
FONTE: Acervo do autor.

FIGURA 22: Registro do Valhalla Rock Bar em funcionamento.
FONTE: Acervo do autor.

FIGURA 23: Parte (ex) interna do Valhalla Rock Bar.
FONTE: Acervo do autor.

Porém, há um único ponto convergente na conversa com as interlocutoras: segurança pública. Tanto Luana Paula quanto Ana Giulia, bem como sua companheira, Mirla Cisne, e Bruna Rodrigues comentaram sobre seus respectivos distanciamentos do Valhalla em 2017/2018 devido a alguns assaltos ocorridos no bar, principalmente no ano de 2016. Para ser mais preciso, foram duas ações à mão armada, envolvendo todos os clientes presentes e o próprio Toninho. Em 2017, não houve assaltos, mesmo assim o bar sentiu muito as repercussões negativas e a onda de violência como fator de imobilidade social. No dia 30 de dezembro de 2017, Toninho comemorou em sua página no *Facebook* a ausência de momentos tensos no ano, como dá para visualizar logo abaixo. Inclusive o projeto para 2018/2019, apontado por Toninho durante nossa conversa, é de transferir o Valhalla da rua onde se encontra hoje, com praticamente todas as cadeiras e mesas do bar indo para o primeiro andar.

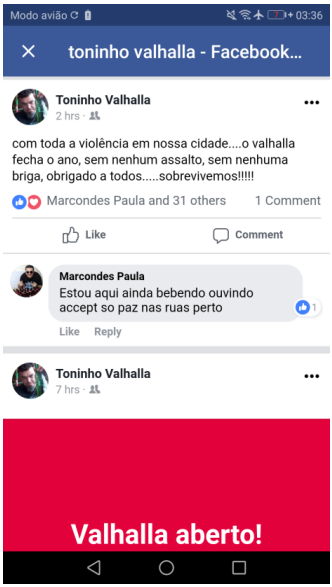

FIGURA 24: Cópia da mensagem de 30 de dezembro de 2017 de Toninho.
FONTE: Página de Toninho Valhalla no *Facebook*.

Ao relatar estes casos de mulheres que frequentam o bar de Rock/Metal, parece-me que é evocada uma sensação de união, como se a aceitabilidade do outro fosse o denominador comum para a composição dos atores a frequentar e movimentar a cena local. Porém, vale ressaltar que algumas mulheres se impõem e outras negam-se a se relacionar com os atores neste cenário. Existe uma nova geração a contestar esse lugar, como se pode verificar nos tópicos 3.3, 3.5 e 3.6 deste livro.

Casos como a de Luana Paula, que nunca foi rechaçada no bar em Mossoró, ou de Ana Giulia, Mirla Cisne e Bruna Rodrigues, que se sentem bem ao dividir o mesmo espaço com o público frequentador do Valhalla, remetem-me ao entendimento abordado anteriormente por Toninho Valhalla, no qual os "extremos" sentam e conversam no bar, assim como me lembra da "cultura de gênero" (FRITH, 1999; NEGUS, 1999; HOLT, 2007) ao ampliar a ideia de gênero musical para outros elementos sociológicos. Tanto o All Black In, em Garanhuns, quanto o Metal Beer, em Caruaru, têm aparentemente um público dividido em aproximadamente 50% entre os dois gêneros. Já em Mossoró, a incidência do público feminino é ligeiramente menor, mesmo assim não deixando de ser bastante significativa. Assim, vale ressaltar que a presença das mulheres em todos estes bares é de fundamental importância em inúmeros aspectos, seja do ponto de vista da manutenção econômica seja para criticar estes mesmos espaços de dentro.

Mesmo ciente de que estou abordando bares com históricos e com posturas sexistas e/ou machistas, todas as mulheres entrevistadas levantaram outro ponto em comum e foram unânimes ao afirmar que frequentam os bares de Metal – algumas delas mesmo sem gostar do gênero – pelo "simples" fato de não serem assediadas nestes locais. Esta realidade foi relatada em Caruaru, Garanhuns e em Mossoró. Ana Giulia, por exemplo, chegou a descrever o espaço perfeito para ela: "Gostaria que o público do Valhalla estivesse no bar de samba 27 Saideira, que é o gênero musical que mais gosto. E que o público do 27 Saideira estivesse no Valhalla". Atualmente, ela vai a alguns festivais de Metal com a companheira com o intuito de se divertir e ter a liberdade de estar em um local sem ser importunada por assédios e/ou olhares reprovadores.

Pude constatar assim que o simples desejo de ir a um bar noturno sozinha ou com sua companheira é motivo de tensão e, em algumas situações, é uma extrema aventura quando se trata da liberdade de ir e vir sem ser importunada. A ausência de assédio nas mesas destes bares, que deveria ser a regra social nos bares noturnos e em outros espaços, é o principal motivo alegado por essas mulheres para elas exercerem a liberdade de ir simplesmente tomar uma cerveja sem serem importunadas, estejam acompanhadas ou não.

Vale salientar também que algumas das interlocutoras têm ciência, e isto ficou claro em seus discursos, da presença dos atos preconceituosos relativos a gênero gravitando em torno destes mesmos bares. Luana Paula descreve abaixo um destes dias em que ela foi com a sua companheira ao Valhalla.

> Foi uma coisa de momento, tipo, vamos [lá] no bar do Rock tomar uma cerveja. Aí fomos só eu e ela. Nós cumprimentamos o pessoal, fomos para uma mesa longe do som. Nesse dia, tinha um homem na mesa ao lado com umas conversas meio machista, mas ok, a gente "vê" muito comentários desse tipo. [Você também] Tem outras percepções quando você vai sozinho, [pois] fica mapeando [o público]. O pessoal que é mesmo do Metal Chega com suas companheiras, sentam na mesa e passa a noite toda falando, e as mulheres só observando, muitas mulheres ficam assim, elas são meio que um acessório que acompanha, ficam só ouvindo as histórias, comem, bebem e levantam para irem embora (Entrevista realizada em Mossoró/RN, 19 de março de 2018).

Localizei assim uma aparente contradição. Mesmo sem ter tantos elementos afetivos e ainda ciente de que há comportamentos machistas e sexistas, ir a um bar de Metal não se configura como impeditivo o suficiente para que estas mesmas mulheres exerçam a sua liberdade, ou seja, para que frequentem o espaço, possam ir e vir e não sejam invadidas nem verbal nem fisicamente. Algo que hipoteticamente considero para entender parte desta situação, depois de ouvir as interlocutoras, transita em torno da "cultura do gênero" e do *ethos* dos frequentadores. Assim, mesmo havendo situações e comportamentos que denunciam o tratamento diferenciado e desrespeitoso entre os gêneros, há um protocolo subjetivo de comportamento masculino, no qual não há aprovação

coletiva para posturas de assédio contra a mulher. O principal motivo de exibicionismo para muitos homens/frequentadores é demonstrar – e algumas vezes competir sobre – o repertório musical e pormenores envolvendo biografias de músicos e bandas. A atuação explicitamente opressiva contra a mulher não é tolerada pelos demais nestes bares pesquisados.

Uma outra interlocutora apresenta uma diferente perspectiva para tal movimento. Amanda Freitas, 29 anos, é uma mulher branca, servidora pública e lésbica. Para ela, existe uma espécie de solidariedade subjetiva compartilhada entre as categorias minorizadas, nas quais ela se inclui, enquanto mulher e lésbica, além de incluir também alguns frequentadores do bar, por muitos não se enquadrarem na dita norma social.

> O Valhalla é um lugar estereotipado, mas livre de estereótipos. Todo mundo acha que, por ser um bar de Rock, só roqueiros podem frequentar até a primeira visita. Aí é fácil perceber que você pode ficar à vontade naquele lugar, que as pessoas não ficam te observando como em outros lugares. Isso não quer dizer que cada pessoa ali não tenha suas opiniões formadas sobre feminismo, machismo, homossexualidade, mas que aquele não é o lugar apropriado para julgamentos. Acredito que as pessoas que frequentam um bar de Rock, como o Valhalla, já foram estereotipadas de alguma maneira e, por isso, evitam fazer o mesmo com os outros (Entrevista realizada pela Internet, 19 de maio de 2017).

Em sua fala, há dois destaques importantes a mencionar. O primeiro refere-se ao, já citado pelas outras interlocutoras, sentir-se à vontade e sem o mal-estar dos olhares opressores de outrem. É algo aparentemente tão banal, mas ao mesmo tempo tão revelador da composição patriarcal da nossa sociedade, pois se há esta sensação de liberdade no Valhalla, o mesmo não se aplica, na visão delas, a outros locais e/ou eventos. O segundo destaque, porém, vai em uma outra direção. Para Amanda Freitas, são a solidariedade e a alteridade o vetor do respeito mútuo a levá-la a um estado de conforto em um bar de Metal.

Em minhas observações, esta suposta solidariedade em relação a julgamentos alheios pode ser vista e legitimada ao manter um certo distanciamento ou relevando determinadas posturas, a exemplo da executada por Luana Paula ao presenciar e ouvir ações preconceituosas

que buscam invisibilizar a mulher. Mas se me aproximar de alguns atores que circulam no entorno do Valhalla e da cena Metal da cidade, localizo em algumas falas, postagens e entrevistas posicionamentos machistas, homofóbicos e sexistas. São falas agressivas e invasivas, porém, acionadas de vez em quando como "recreativas". Utilizo aqui o adjetivo "recreativo" no sentido utilizado por Adilson José Moreira (2018). O autor define o conceito ao detalhar como opera especificamente o racismo brasileiro, o qual tenta camuflar seus ataques de ódio racial sob a cortina do humor. Com formação na área de Direito Constitucional, Moreira chama a atenção para alguns ataques de ódio nos quais a justiça busca abrandar penas de "crime racial" para uma "injúria racial", alegando que houve uma "brincadeira" por parte do agressor. Por esta mesma perspectiva, visualizo uma lógica bastante similar nos círculos dos frequentadores do Valhalla, dentro da qual buscam exercer o desprezo aos homoafetivos com "piadas" – em outras palavras, violência e agressões gratuitas entre eles, evocando-as numa tentativa de diminuir o outro. Também há aquela iniciativa em que o agressor busca se sobressair como uma espécie de "ativo" numa relação, evocando o falo e até mesmo que "a" ou "b" estão de caso com alguma pessoa (e sempre postam alguma foto, normalmente em tom jocoso, de gays fazendo poses provocativas).

Porém, quando abordo as agressões tendo o gênero como ponto de partida entre os frequentadores do Valhalla, vejo como o *modus operandi* é bem mais informal e sub-reptício. Existe o preconceito "recreativo", como no exemplo de Paulo Mafaldo, um antigo *headbanger* da cidade, que de vez em quando posta em sua página no *Facebook* quando quer ir ao Valhalla: "Dona Fátima (a senhora responsável pelos petiscos) se 'apronte', porque hoje vou 'usá-la'". Numa evidente referência ao personagem Jesuíno da novela Gabriela, interpretado por José Wilker, que utilizava a frase "deite, que vou lhe usar" quando queria ter relações com sua mulher. A frase virou bordão, viralizou e foi apropriada de diversas formas no país, como "fígado, prepare-se, que hoje vou lhe usar". Porém, Paulo Mafaldo utiliza a frase, criada pelo autor da novela, Walcyr Carrasco, voltando-a para uma senhora. Uma nítida agressão recreativa camuflada de "humor".

3.5 Gênero, raça e orientação sexual nos bares de Metal

Como minha proposta de investigação é ouvir os atores que surgiram durante o percurso da pesquisa, busco assim, numa visão holística, ouvir deles e delas as suas impressões sobre a cena local, mesmo de quem não aprecia o espaço. Com isso, quero compreender melhor a dinâmica dos atores do Valhalla. Em algumas entrevistas, foi comentado comigo a existência de uma certa resistência por parte de alguns *headbangers* a um determinado grupo de mulheres da cidade. Em um áudio, enviado informalmente para mim, via *WhatsApp*, para descrever o incômodo causado por algumas mulheres da cena, foi um dos nomes organizadores de eventos da cidade utilizou o pejorativo adjetivo "feminazi" ao se referir a elas. Um neologismo pejorativo surgido a partir das palavras feminino e nazista, para descrever a forma de pensamento e atuação das feministas como supostamente imposta aos demais.

Para melhor descrever algumas ações de exclusão da mulher na cena local, procurei ouvir mais três musicistas bem atuantes na cena mossoroense. Dessa forma, conversei com Grazy, Vitória e Aline, que detalharam situações de bastidores das bandas e de comportamento sexista e machista no Valhalla.

Inicio este tópico com Graziele Campos de Mesquisa, mais conhecida como Grazy. Cantora e líder da banda de Metal melódico mossoroense Lasting Maze, Grazy é uma mulher branca, nascida em Mossoró, porém, passou parte da infância em uma pequena vila chamada Rio Grande do Sul, nas proximidades da cidade de Serra do Mel, distante a 40 km de Mossoró. Entre idas e vindas, Grazy se mudou durante a infância para uma outra cidade potiguar, Antônio Martins, mas logo em seguida retornou para a vila Brasília, na mesma região da anterior, "lá são 24 vilas e cada uma representa um estado do Brasil", diz Grazy, em conversa realizada no dia 24 de março de 2018, nas dependências da UFERSA. Ela complementa: "[...] foi o local onde eu passei a minha infância. Uma comunidade pequena, bem interiorana, nada desenvolvido. Só tínhamos dois canais de TV, o SBT e a Globo. E isto na década de 90!"

Filha de comerciantes que tiveram uma certa estabilidade financeira, Grazy foi estudar em Mossoró logo cedo e assim conseguiu ter acesso a

outros bens culturais que, até aquele momento, não eram acessíveis em Serra do Mel. Pergunto sobre a sua formação musical durante a infância:

> Como era a minha infância no quesito musical lá? Eu odiava, na verdade. Porque só tinha Forró. E esse tipo de música não fazia parte de mim. Eu convivia com aquilo o tempo todo e era algo que eu não gostava. Em 2005, vim morar em Mossoró para estudar, como era próximo [de Serra do Mel], eram apenas 30 minutos de distância, ia e voltava todos os dias para a Serra do Mel, e automaticamente já teve um impacto muito grande no quesito educacional, sofri *bullying* por ser do "interior". Era *bullying* porque era gordinha, porque era do interior, porque tinha um sotaque diferente, enfim. Com essa vinda para cá, eu tive acesso a outras músicas. Teve o Pop, algumas bandas de Rock, mas não eram de Rock pesado. Era um acesso diferente do que eu tinha lá (Entrevista realizada em março/2018).

A partir da perspectiva de Grazy, ir estudar em Mossoró foi algo como se deparar com um novo mundo, com um local mais conectado e, de alguma forma, "cosmopolita". Por outro lado, Mossoró é curiosamente tão interiorana quanto Serra do Mel, mas mesmo assim era como se estivéssemos falando de lugares bem mais distantes. De certa forma, este distanciamento torna-se evidente, não na forma geográfica, mas na forma de acessos a bens materiais e imateriais, bem como na importância de ela sentir uma certa abertura em Mossoró, uma cidade considerada polo universitário, com milhares de estudantes de diferentes cursos e de diferentes localidades convivendo simultaneamente, resultando assim em uma porosidade nas discussões pedagógicas e comunicacionais. Este caso ilustra bem o distanciamento de estrutura, educação e meios de comunicação, ainda hoje detectável em boa parte das cidades interioranas nordestinas.

Grazy começou a se envolver com música, principalmente com o Rock para dar vazão a questões existenciais, frutos das consequências da separação de seus pais em 2011. Nesta época, Grazy já havia fixado residência em Mossoró e tinha o apoio da irmã, concursada do Instituto Federal do RN. Assim, após escutar algumas músicas de Evanescence e, ao mesmo tempo, ficar tocada em se reconhecer de forma tão intensa nas letras da banda de Rock americana, ela decidiu ter sua própria banda, mas o caminho para a sua realização ainda estava um pouco distante. De

qualquer forma, este não foi só um dos momentos-chave para o embrião da futura banda Lasting Maze, como também para que Grazy pudesse encontrar uma forma de se expressar e, "quem sabe um dia, outras pessoas pudessem sentir a mesma coisa que eu estava sentindo quando escutava aquelas músicas [de Evanescence]", complementa.

O percurso para a consolidação do seu desejo iniciou-se de forma prática em 2012. Graças à possibilidade de acessar o *YouTube*, Grazy começou a estudar autodidaticamente canto. Em 2013, entrou no coral da Escola de Artes da cidade e continuou a estudar teoria musical na Internet; em 2014, juntamente com a outra musicista, Aline Moraes, montou a Lasting Maze, que "foi tomando este espaço, esse vazio enorme que eu tinha. [Assim] Consegui, finalmente montar a banda com bastante luta somente em 2014".

> Eu não frequentava muito os ambientes da cidade. Tive um amigo que foi muito especial para mim, que foi o Santiago, [foi ele] que me apresentou o Valhalla. Ele me apresentou a cena geral. E eu comentei: "Poxa, cara, tem todo esse movimento aqui na cidade?". Ele foi a pessoa que fez essa conexão. Foi neste momento que vi que era possível montar uma banda. Já tinha visto aqui em Mossoró uma banda *cover* Evanescence. Eu pensei que queria aquilo também para mim e fui atrás. Aí em 2014, formamos a banda e fui aprendendo melhor, fui aprimorando a técnica vocal com conhecimento de teoria musical. Só [que] como a gente é muito aprendiz, a gente sofre bastante críticas, tanto por ser mulher, tanto por não ser o bom suficiente. Por ter pouco conhecimento. Mas para mim, só pelo motivo de estar me expressando já era muito gratificante. Sofri muito preconceito no início, porque de fato era a única menina em 2014 que estava fazendo Rock [na cidade] (Entrevista realizada em Mossoró, março de 2018).

Ao escutar Grazy comentar sobre parte da sua trajetória, posso destacar dois momentos em sua fala, os quais estão diretamente conectados à noção de "Sistema de Articulação Local", que aplico com a intenção de melhor investigar a cena musical da cidade e não isolar o fenômeno em si. O primeiro ponto a destacar é a territorialidade do Valhalla e a sua existência como vetor de parte da produção musical da cidade, a qual, por si só, potencializa o espaço de sociabilidade e ainda auxilia na ampliação da rede de contatos. Também é na territorialidade

que os protocolos subjetivos são postos em prática a partir de regras internamente concebidas; exemplo disso é o que ocorreu após uma apresentação da banda de Grazy, quando ela cantou uma música da Rainbow e depois foi ao Valhalla. "Toninho chegou para a gente elogiando, porque nós fizemos a *cover* desta música, e ele nos disse que iria colocar uma música em homenagem a mim e ele pôs para tocar 'Carry on Wayward Son'", disse orgulhosa. Ou seja, Toninho atua em seu território enquanto um mediador e, ao mesmo tempo, busca agir em prol do outro, principalmente se este outro atuar em prol do Metal. Essa sua função de mediador acaba por permitir que seu papel de defensor e/ou agenciador de gostos da comunidade do Metal seja acionado.

Também foi assim que detectei, por exemplo, o percurso de Grazy, apresentada ao Valhalla pelo seu amigo Santiago, o que por consequência a levou a tomar a decisão de participar de forma mais atuante da cena local.

O outro ponto refere-se ao acesso de Grazy aos shows da banda *cover* de Evanescence, então liderada pela vocalista Bruna, cantora que atualmente está em outro projeto com a banda *cover* Avenger. Esta apresentação foi integrante do projeto do governo da então prefeita Claudia Regina, no ano de 2013, quando, aos fins de semana, havia apresentações de bandas na Estação das Artes, antiga estação de trem da cidade, transformada em um espaço público de eventos privados e governamentais. O projeto consistia em apresentar algumas bandas de um gênero musical específico na Estação das Artes. Em entrevista com o professor de Jornalismo da Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, Esdra Marchezan[14], fui informado de que o projeto "Estação Cultural" não constava no plano de governo inicialmente, sendo idealizado e posto em prática depois. Desta forma, ocorria em um dia com nomes do Brega da cidade e região, de forma que o evento pontual ganhava o nome de "Estação do Brega". Em outro fim de semana havia, por exemplo, a "Estação do Rock". Porém, devido ao bom público e à boa aceitabilidade, a "Estação do Rock" teve várias edições durante o projeto de política pública cultural.

14. A consulta ao professor Esdra Marchezan, então assessor foi via email entre os dias 30 de novembro de 2018 e 07 de dezembro de 2018.

Sem investimentos públicos voltados para outros gêneros musicais, exceto o Forró, protagonista das festividades juninas organizadas pela prefeitura de Mossoró, o Rock e o Brega por exemplo, não gozam do mesmo privilégio e espaço. Este projeto na Estação das Artes foi um breve suspiro posto em prática no incompleto governo da então prefeita Cláudia Regina, a qual foi deposta do cargo em seu segundo ano de mandato. De qualquer forma, não posso deixar de mencionar esta iniciativa como propulsora do surgimento da Lasting Maze, por meio da qual a cantora Grazy assistiu à apresentação da banda cover de Evanescence na "Estação do Rock", gostou e se viu representada. "[...] Enquanto mulher eu não sei como as pessoas me veem, pelo menos, na cena. Mas eu me vejo como alguém que tenta mostrar representatividade da mulher", diz Grazy. Sob esta perspectiva, destaco abaixo o seu comentário sobre parte do comportamento masculino durante suas apresentações. Detalhe: ela também chamou a atenção para o produtor cultural Marcondes Paula, o qual, segundo ela, organiza festivais somente de Metal Extremo na cidade, pois "é uma vertente muito única daquilo que ele gosta". Assim, ela chama a atenção para a não inclusão de bandas, como a dela, por exemplo, na escalação em eventos locais, bem como bandas com mulheres a sua frente: "[...] a única banda que veio para cá que tinha uma mulher na linha de frente foi a Torture Squad, que tinha uma mulher no vocal", diz Grazy.

> A gente sempre vai falar que a gente vive uma diferença muito grande nas apresentações. Por exemplo, estamos tocando uma música super empolgada e os caras ficam assim [ela cruza os braços], só olhando, tipo, só encarando e tentando observar: "Será que ela vai errar?", "Será que ela vai desafinar?" Já quando é os caras, já é diferente! Eles já estão batendo cabeça e curtindo tudo aquilo. Eu fico pensando "será que eu sou tão ruim, que eu não consigo fazer uma pessoa pogar[15]?". Fico gritando, me esforçando. A sensação que eu tenho é que parece que é mais fácil para eles. É como se fosse para animar uma noite, fosse mais fácil para os homens do que para as meninas, mesmo dando sangue em cima do palco. Sei que isso pode variar a partir do estilo que a

15. Dança peculiar recorrente em shows de Metal e de outros subgêneros do Rock, que consiste em simular briga, com empurrões, socos e pontapés, dialogando com a velocidade e o ritmo executado.

> pessoa curte. Pode variar conforme o dia que a pessoa está. Às vezes o público de fato não está animado. Mas será que todas as vezes o nosso público não está animado? (Entrevista realizada em março de 2018).

Embora a própria Grazy visualize uma indiferença por parte do público masculino em suas apresentações, ela não localiza, a princípio, comportamento similar nas mesas do Valhalla, que por sua vez são ocupadas por boa parte do público presente em seus shows. A impressão que ela tem do território valhalliano é de um grupo de amigos bebendo e se divertindo ao som de Metal. "O Valhalla é conhecido na cidade como o local dos *headbangers* e a gente sabe que vai ter uma música boa. [...] é um lugar especial, [...] porque junta a galera", diz. A única ponderação de Grazy ao bar de Metal de Mossoró é, mais uma vez, o elemento segurança, e por conta disso tomou a decisão de não retornar mais ao bar. Porém, ela diz: "adoraria ir com mais frequência, porque é o local em que me sinto em casa, por ter aquela galera que curte Metal e também por curtir o estilo de música que eu gosto. Acho que basicamente este é o problema [a segurança]".

Os códigos de exclusão de gênero nas mesas do Valhalla não são tão explícitos quanto os ocorridos no relato da apresentação da Lasting Maze, a partir de Grazy, ou de Luana Paula, em Fortaleza. Pelo contrário, quase todas as interlocutoras não relataram assédio, opressão, repressão nem nenhum cartão de "boas-vindas" expresso de *persona non grata* ao se dirigir ao Valhalla. Neste caso, não há hierarquias de gênero, mas há pelo menos uma tentativa de convivência razoável quando se encontra no mundo do Metal. É um dos códigos vigentes entre os *headbangers*; se você está ali pela música, consequentemente estou contigo. Busca-se uma unidade na diversidade de opinião e de posicionamento político, quando o ponto pacífico entre os diferentes é a música. No grupo de *WhatsApp* Metal Mossoró, no dia 13 de março de 2019, por exemplo, houve uma discussão entre dois membros, amigos há mais de 20 anos, em que um deles começa a dizer que o outro o bloqueou no "face por babaquice". Ele continua: "Em contrapartida lhe bloquei no zap. E também não faço questão de ter vc no instagram, mas vida que segue. Vc é um idiota, mas é irmão do Metal". Apesar de tudo, é um "irmão do Metal". Depois, de forma privada, conversei com este *headbanger* sobre estas trocas de mensagem, ao que ele me respondeu: "normal. Aprendemos a lidar com

os defeitos dos amigos". Enfim, tenho a sensação de que há um esforço para a criação de uma atmosfera em que ao mesmo tempo tenta-se unir e agregar. No entanto, apesar do esforço, não há como camuflar as diferenças e as tensões ali geradas. Ao observar alguns detalhes comportamentais, localizei alguns paradoxos que não se limitam à binaridade e onde se mantêm diversas camadas e complexidades. Ao conversar com Maria Vitória Bessa de Lima, 21 anos, tive acesso a outras perspectivas.

Vitória, como é conhecida no meio musical da cidade, se identifica como feminista, negra e lésbica. Vem de classe média alta e encontra dificuldades em casa, por considerar seus pais "conservadores", bem como pela tensão gerada a partir da sua orientação sexual, recentemente aberta à família. Até os 16 anos, nunca tinha ido a um bar. Após isso, começou a frequentar o Select Nouveau, localizado no bairro Nova Betânia, de alto poder aquisitivo em Mossoró, e algumas festas, a exemplo dos eventos com a presença da banda "Desventura", cover dos Los Hermanos. Assim, seu gosto musical foi sendo construído a partir das influências caseiras, pois o pai escutava Janis Joplin, e a partir da sua redescoberta sexual. "Querendo ou não, [quando] você se redescobre sexualmente, você acaba entrando em um grupo que pode estar ligado a uma outra cultura. [Por conta disso] eu fiz amizades que curtiam vários tipos de músicas que eu não curtia. Fiz amizade totalmente aleatória de gostos musicais aleatórios", diz Vitória, complementando que outros gêneros musicais passaram a fazer parte da sua rotina, como o "Pop farofa", Rock, Blues, Metal, Death Metal, Black Metal, Funk carioca, Funk norte-americano. "Sempre me vi muito eclética no meio musical, mas enquanto banda eu sempre toquei mais em bandas com um som pesado, então eu sempre procurei levar mais deste meu lado eclético para as bandas que eu toco", conclui. Abaixo transcrevo um generoso trecho da minha conversa com Vitória, na qual ela destaca alguns movimentos da cena na cidade, bem como sua postura política enquanto feminista no *underground*.

> Sou uma mulher feminista, negra que está na cena *underground*. Então eu não tive muitos problemas. Por exemplo, Rafaum sempre me apoiou, eu devo muito a ele, sempre foi uma pessoa que esteve à frente. Devo muito às mulheres daqui também, porque elas me dão forças para continuar; Aline, Dulce. Toda vez eu falo de Dulce, e ninguém sabe quem é ela. Só que ela já fez muitos rocks aqui em Mossoró, principalmente Rock beneficente. Eu não entendo isso, mas sempre

sai coisas beneficente, por exemplo, teve o Rock beneficente, o Rock motiva, os Mossoró *undergrounds*, que foram feitos por elas. Então, assim, são mulheres incríveis aqui da cidade que eu acho que merecem muito reconhecimento. Apesar de eu nunca ter visto, Dulce é muito atuante em banda aqui da cidade, pelo menos ela se envolveu em muitos eventos daqui. E Aline, ela abriu um estúdio, tem um local onde as pessoas alugam para ensaiar. Então são pessoas que movimentam a cena daqui e que realmente merecem destaque. Rafaum, Aline, Dulce. Tem outras pessoas, mas eu não conheço bem. Por exemplo, Marcondes, ele é tipo uma entidade na minha cabeça, nunca o vi. Só que eu acho que é muito segregativo. Ele faz evento de Black Metal no Carcará. E enquanto mulher na cena, eu tento atuar também quanto feminista, porque é uma escolha política e social que eu tomei, que eu defendo esse posicionamento e pretendo defender tanto na música quanto nos espaços que eu for. Por exemplo, para ir ao Valhalla, eu não preciso estar acompanhada por homem, para frequentar esses espaços. Infelizmente, eu só fui uma vez ao Valhalla, e eu estava acompanhada da minha namorada e de uma amiga. Eu me senti muito bem recebida, e tem as mulheres de lá que são chamadas de Valquírias. Eu fui bem recebida tanto pelo dono quanto pelas Valquírias, que eu não queria chamá-las de Valquírias, porque elas têm nomes, e são pessoas, seres que compõem lá tanto quanto o dono (Entrevista realizada em Mossoró/RN, março de 2018).

FIGURA 25: Select Nouveau.
FONTE: Página do Sélect Nouveau no *Foursquare*.

Nesse interessante trecho, Vitória elenca alguns pontos das peculiaridades da cena de Rock de Mossoró. Ela aborda desde curiosidades sobre bastidores e os produtores de shows na cidade até o protagonismo feminino, então um elemento que não tinha vindo à tona através das vozes dos meus interlocutores. Por último, comenta sua experiência sobre o Valhalla. Gostaria, nesta sequência, de pontuar a fala de Vitória.

Primeiramente, sobre os produtores de shows na cidade. Mais uma vez, o produtor Marcondes é citado, porém, não de forma lisonjeira. Através das suas escalações de bandas nos diversos festivais realizados na cidade, é considerado uma pessoa segregativa e interessada em compor um *lineup* do gosto pessoal, ou seja, quando não somente de Metal Extremo, ao menos em sua maioria. Por outro lado, há o já citado Rafaum, um produtor, segundo as minhas interlocutoras, com o poder de agregar e somar para a cultura musical da cidade. O primeiro é considerado da "velha guarda" da cena da cidade, trabalha no *underground* da cidade há mais de 20 anos, e o segundo foi morar em Mossoró para montar um bar com espaço para shows – dentre os quais todos fecharam –, de modo que hoje vive exclusivamente do estúdio montado em sua casa e de alguns shows das suas bandas.

Os eventos de Rock beneficente apontados por Vitória são responsáveis por conseguir unir um bom público e têm a capacidade de montar uma programação de bandas de estilos distintos do Rock. Assim, bandas da linha de Metal Melódico, como a Lasting Maze ou a Madgrinder, na qual Vitória toca, são escaladas com frequência. Por último, destaco uma observação bem sutil a respeito de algo presente no Valhalla. Para ilustrar, citarei um momento em que fui ao bar inicialmente. Recordo-me das minhas primeiras idas. Não conhecia Toninho, porém, conhecia muitos dos que ali frequentam, seja através da minha vivência na cidade seja através da rede de contatos surgida enquanto trabalhava no jornal *Gazeta do Oeste*, escrevendo no caderno cultural. Assim, fui rapidamente entrosado ao ambiente valhalliano e, quando surgia a oportunidade de ser apresentado a algum amigo em comum, sempre se referiam a mim pelo meu nome e a profissão de jornalista. Presenciei isso que Vitória observou em outras ocasiões, porém, foi algo que havia de certa forma passado despercebido de um ponto de vista crítico. Uma mulher

que estivesse no bar sempre seria apresentada aos demais como uma "Valquíria" quando estivesse esteticamente portando signos do Rock ou, como a própria Vitória, fosse conhecida musicista de bandas de Rock da cidade – ela e qualquer outra mulher a transitar por ali. Este nome foi adotado pelos frequentadores do bar por conta da mitologia nórdica, na qual "Valquíria" refere-se às deidades femininas menores que serviam a Odim. As Valquírias tinham assim o propósito de conduzir os guerreiros mortos heroicamente para os salões dos mortos, tinham de levá-los para o "Valhalla", daí o nome Valquíria.

Apesar da efusividade em festejar a chegada de uma nova "Valquíria" ao território valhalliano, os emissores deste "título" invisibilizam, conscientemente ou não, as mulheres de uma forma camuflada, de modo que pude observar nas entrelinhas uma espécie de permissão dada a elas para circular neste espaço sob aquele "papel". As regras e a nomeação são deles, e elas que busquem se adequar ao "papel" designado, ou seja, à figura de uma Valquíria. Uma objetificação, um não-reconhecimento do outro enquanto ser. Enfim, como afirmou Vitória, não custa lembrar: "Elas têm nomes e são pessoas, seres que compõem lá tanto quanto o dono".

Uma outra interlocutora com inúmeras restrições ao Valhalla é a também musicista Aline Keilly da Costa Morais, 29 anos. Inicialmente, junto a Grazy, fundou a Lasting Maze e atualmente está envolvida com outros projetos nos quais toca baixo, compõe e canta no estilo Metal Core, priorizando os vocais melódicos. Aline tem uma relação com a música calcada no papel social e político, com o qual busca potencializar a ubiquidade da música e sua capacidade de unir pessoas, principalmente através do emocional. Ela visualiza a arte, principalmente a música, como um potente catalisador capaz de transformar a realidade a partir da atuação do artista/músico.

Por essa descrição, posso observar um pouco do perfil de Aline por meio de uma certa relação política, permeada pela responsabilidade do músico em seu trabalho. Em outras palavras, é como se ela afirmasse que a música fosse um mediador, um veículo para expressar muitas vezes aquilo não dito em um texto ou em uma fala. Perguntei a Aline sua opinião quanto à cena mossoroense:

> A cena aqui em Mossoró não é politizada. A galera, na verdade, tem uma resistência a incluir o debate político, vamos dizer assim, dentro da cena, porque isso causa atritos – eu acredito, devido a maioria ou pelo menos a maior parte das pessoas envolvidas ativamente na produção da cena serem pessoas conservadoras, de contexto conservador, tradicionalista. Como se vê, no pessoal do Metal tem essa marca de serem bastante conservador, e isso é um dado visível para quem estiver disposto a observar. Enquanto mulher, a gente percebe que existe também uma certa resistência em você se assumir feminista, por exemplo, que é o meu caso. Geralmente isso causa um certo boicote ou um certo parlamento, né, das pessoas da cena, principalmente com o que você produz artisticamente. E isso de certa forma é problemático, você pensar nisso. Porque, se a gente for pensar nas origens do Rock, do Pop Rock e dos movimentos da contracultura, sempre foram bastante contestatórios, são movimentos em sua origem contestatórios do *status quo.* Enfim (Entrevista realizada via *WhatsApp*, 4 de abril de 2018).

Algo bem similar ao apontado tanto por Vitória quanto por Grazy veio à tona neste comentário de Aline, destacando-se elementos do conservadorismo por parte de alguns integrantes da cena Metal da cidade, além de "um certo boicote" e movimentos de exclusão e de agressões, como quando recebi um áudio acusando algumas mulheres da cena de "feminazi". Neste sentido, ela também faz outras observações à cena local. "E quando você é mulher que você tem que se ver nesse ambiente, tomado por conservadores e machistas muitas vezes. Nem sempre estão explícitos [as agressões machistas], mas isso muitas vezes é colocado nas entrelinhas, e de certa maneira, isso se torna depreciativo", diz Aline. Para melhor ilustrar essa sua afirmação, posso reiterar as nomeações de "Valquíria" para as mulheres ali presentes no Valhalla.

Aline é taxativa ao afirmar a existência de uma resistência ao debate político, juntamente à colocação de pautas progressistas, como das feministas ou de pessoas LGBTQIA+, dentro da cena, seja em Mossoró seja no âmbito nacional da cena Heavy Metal. Se, por um lado, as mulheres e os LGBTQIA+ a frequentar os bares de Metal/Rock nas cidades investigadas se sentem muitas vezes acolhidas, Aline apresenta outros pontos em direção a este acolhimento.

Com isso, localizei uma aparente contradição no que foi até aqui exposto por outros/as interlocutores/as. Ao abordar a presença de

pessoas LGBTQIA+ nos bares de Metal, quer em Mossoró, quer em Garanhuns, quer em Caruaru, pude notar uma certa circulação deles/las nos bares com discurso de bem-estar e de liberdade. A exceção do ponto de vista do "sentir-se à vontade" ficou por conta do All Black In, em Garanhuns, onde Moacir e Filipe, por exemplo, me falaram sobre seu incômodo ao circular inicialmente no bar de Metal enquanto homossexuais. De qualquer forma, foi no All Black In que localizei e conversei com Adriana Silva, de 28 anos. Dona de um salão de beleza e moradora de Garanhuns há 10 anos, Adriana nasceu em Iratama, uma pequena localidade de 3600 habitantes distrito a Garanhuns. Eram 5h da manhã quando conversamos, no dia 8 de abril de 2018, no All Black In. Abordei-a enquanto tomava uma cerveja com seu amigo Vinicius numa mesa do lado externo do bar, e gostaria de saber dela, uma mulher trans, o que achava do bar Rock da cidade. "Eu me sinto legal aqui. O bar é bem agradável, me sinto bem, uma energia boa! E adoro aqui o bar. Maravilhoso!", disse Adriana. Depois ela complementou falando do Festival de Inverno e qual era a sua percepção sobre o conservadorismo de Garanhuns. "Eu acho que o festival deve ter dado uma ajudada [para melhoria do cotidiano e aceitabilidade das pessoas trans na cidade]. Maravilhoso o festival de inverno! [No cotidiano] As pessoas [nos] observam, mas é normal. Agem de certa forma, porque para elas é diferente ainda, isso chama atenção".

Enfim, a circulação de mulheres e da comunidade LGBTQIA+ é presente e, de certa forma, aceita dentro de alguns parâmetros. Como Aline sugeriu, há alguns pontos em que a sutileza reina e impede uma inclusão de fato. Em outras palavras, é como se os frequentadores dos bares normatizassem subjetivamente alguns protocolos em seus respectivos territórios numa aparente ação de aceitabilidade da diversidade. E, desta forma, concordassem e até certo ponto, estimulassem a presença de perfis identitários minorizados. Porém, como Aline afirma logo em seguida, diversidade não é sinônimo de inclusão. "A presença de LGBTs na cena é, pelo menos se existe, muito velada, e a galera assim, na superfície, parece não se dar conta ou não parece não ter nenhum problema com isso. Mas quando isso é colocado explicitamente, sempre tem determinados grupos que resistem, que até fazem chacota e depreciam", afirma Aline.

FIGURA 26: Cópia da mensagem no *WhatsApp* do grupo Metal Mossoró.
FONTE: Grupo Metal Mossoró – imagem capturada em 27 de novembro de 2018.

A situação afirmada por Aline em relação a "piadas" depreciativas com a comunidade LGBTQIA+ é amplamente presente e divulgada no grupo "Metal Mossoró" do *WhatsApp*, por exemplo. Da mesma forma, é constante entre eles evocarem preconceitos excludentes a homoafetivos quando em situações de intimidade ou quando se encontram confortáveis em círculos restritos. Um exemplo, recorto abaixo, diz respeito a um diálogo trivial. Um membro do grupo postou uma foto de uma casa e, em uma espécie de quiz, pergunta se alguém do grupo tem conhecimento sobre a mesma e em seguida dá algumas pistas[16]: "Carlson Boulevard em el cerrito, bay area". "Pessoal do metállica? Do Death?", responde outro,

16. Reproduzimos aqui o texto e a gramática utilizada *ipsis litteris* no diálogo no *WhatsApp*.

aceitando a interação. O proponente do quiz responde: "do Metallica", "casa onde lars e james ficaram para ensaiar na garagem", "hehe". O diálogo prossegue, aparentemente dentro da normalidade. Um outro membro comenta: "casa simples". E o autor da pergunta contextualiza a foto: "de 83 a 86 eles viveram aí, quando nao estavam em tour. Onde escreveram o kill em all, o ride e o master. Heheh". "Acho que em 2016 eles tentaram comprar a garagem", conclui. A partir de agora começa o festival de agressões preconceituosas e de zombaria. O membro do grupo que fez o comentário "casa simples" divulga uma fotomontagem com os músicos nus e abraçados. Para concluir, o membro que inicialmente respondeu ao quiz comenta: "essa casa ae, dava para o [nome de quem postou as fotomontagens] fazer uns sons com a pablo vittar. Passar uns 10 anos ae trancados os 2". E, por fim, um outro conclui: "Acho a Pablo mais hétera que o [nome de quem postou as fotomontagens]". Uma tentativa de apresentar "humor" em que há explicitamente fortes traços de homofobia e misoginia.

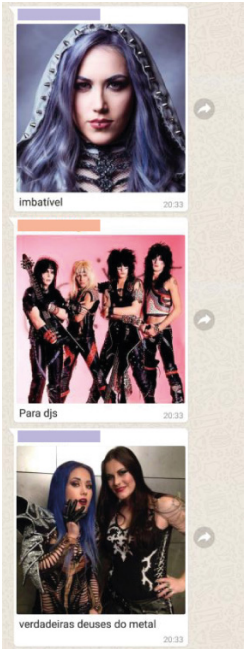

FIGURA 27: Sequência de postagens realizada por dois membros do grupo.
FONTE: Grupo Metal Mossoró – imagem capturada no dia 11 de dezembro de 2018.

FIGURA 28: Exemplo de afeminofobia (imagem da direita).
FONTE: Grupo Metal Mossoró - imagem capturada no dia 11 de dezembro de 2018.

Enfim, neste curto trecho, posso constatar uma coletânea de agressões homofóbicas. Inicialmente, a interação do autor da pergunta sobre a casa aparentava uma tentativa de somar informações sobre curiosidades da banda e do Metal; e assim prosseguiu, até o momento em que o autor do envio da fotomontagem surgiu. Ele não tem a simpatia de muitos do grupo, porém, há uma sociabilização e confraternização a partir destas "brincadeiras"; ele também é o mesmo a afirmar em uma destas entrevistas, numa outra ocasião, que não é homofóbico: "Não sou. Para você ter ideia, a banda que mais gosto é Iron Maiden e Judas Priest. O vocalista do Judas é Rob Halford e ele é gay". Na sequência da fotomontagem, utilizaram o nome de Pabllo Vittar como sinônimo de "agressão moral" e de "castigo". Logo abaixo, estão as imagens, porém, por se tratar de um grupo fechado e em respeito a identidade daqueles/as a quem não solicitei autorização para publicação, optei por preservar os nomes das pessoas envolvidas no diálogo no grupo Metal Mossoró.

Postagens preconceituosas envolvendo a homoafetividade e "piadas" com conteúdo misógino e machistas são recorrentes no grupo Metal Mossoró. O primeiro grupo lidera a incidência, a tal ponto de haver diariamente várias vezes algo do tipo. É importante também destacar uma ligação estreita entre a homofobia no grupo mossoroense com a

afeminofobia. As postagens voltadas a atingir o outro através da sexualidade voltam-se sempre para o gay "afeminado". Nunca citaram, pelo menos nas postagens que acompanhamos, algo relacionado a Rob Halford, do Judas Priest. Este é um dos principais motivos para utilizar o termo "afeminofobia", justamente como aquele voltado a difamar signos "femininos", assim como aquele utilizado para designar a aversão a homossexuais com posturas distintas dos papéis de gêneros estabelecidos heteronormativamente. Logo em seguida, destaco duas postagens realizadas em um mesmo dia para ilustrar o tema. A primeira figura da esquerda apresenta um membro do grupo postando uma sequência de fotos de musicistas do Metal, adjetivando-as de "imbatível" e de "deusas", sem referir-se aos seus respectivos nomes ou suas atividades na música. Na postagem intermediária desta sequência, há uma foto de uma banda de Glam Rock como exemplo de bandas que aquele não "digno" dos signos "masculinos" aprecia.

Este perfil de membros do grupo Metal Mossoró, ilustrado em algumas destas postagens, é exatamente o perfil de pessoas que a musicista Aline evita encontrar ao sair na noite, e também é o perfil de frequentadores da cena Rock na cidade que ela não admira. Também é por este mesmo motivo que Aline não conhece o Valhalla até hoje.

> E é um local, pelo menos das impressões que eu tenho em relação ao que eu frequento na cena, é [...] bem frequentado pelo pessoal, principalmente o pessoal do Metal. A galera que gosta mais do Metal tem uma familiaridade maior com o espaço. E bem… à primeira vista, né, por ser um ambiente voltado mais para o Metal, né, sempre me despertou essa curiosidade, já que é um dos meus estilos ou o meu estilo favorito. Mas na verdade, eu nunca tive vontade [em ir ao Valhalla]; já tive curiosidade de conhecer o local, mas vontade não, porque tem determinadas problemáticas que cercam o ambiente do Valhalla, especificamente em relação a determinadas figuras que frequentam o espaço. Em relação à política ou ideologia do espaço, eu não saberia informar também o que eles defendem, se eles defendem algum tipo de bandeira. Eu não saberia dizer. Mas eu acredito que não, porque visa ser um espaço para unir as tribos, vamos dizer assim, na cena alternativa e *underground*. Então eu não acredito que o bar em si ou o espaço, na verdade, pretenda levantar alguma bandeira, defender um ideal ou causa específica. Mas diante das informações que eu sei, existem determinadas figuras ou mesmo grupos de pessoas que fre-

> quentam o espaço e que são ligados a diversas correntes, pensamentos e ideias. Assim, é de comum acordo ou é bem conhecido que o Metal, a cena específica do Metal, é bastante conservadora em relação principalmente à pauta política, né, identitárias. A cena Metal é bem conservadora nesse aspecto, tradicionalista. [...] E já observo por um tempo, por frequentar os eventos e a cena como um todo. Então é um fator [conhecer o Valhalla] que me deixa um pouco receosa, sempre me deixou receosa, a tentar ir lá e conhecer o espaço. Enfim. [...] Na verdade, eu faço isso por mim mesma. Mas já tive a oportunidade de ir lá, já foi marcado e tal, mas não cheguei a ir. Mas quem sabe isso não vá acontecer em breve (Entrevista realizada em Mossoró/RN, abril de 2018).

Como é possível observar, os marcadores políticos, éticos e culturais utilizados por Aline dificultam que conheça o Valhalla a partir de uma escolha dela. Porém, isto não significa afirmar, por outro lado, uma total dependência ou uma presença indispensável do Valhalla Rock Bar como catalisador da cena mossoroense. A circulação de Aline, Vitória e Grazy, por exemplo, ilustra o quão é diversa e paradoxal a confluência em torno da música Metal/*underground* da cidade, como também sugere uma fissura na aparente homogeneidade da cena Metal mossoroense. Os pontos de sociabilidade são bem mais amplos do que aqueles apontados pelos *headbangers* frequentadores do Valhalla ou dos eventos na cidade, os quais citam insistentemente o próprio bar Valhalla e a loja de discos e artefatos de Metal/Rock, a Rising Record. Em outras palavras, a cena musical mossoroense de Rock e Metal apresenta inúmeras contradições, complexidades e camadas. Este cenário leva a pensar as cenas além de um único espaço isolado do seu entorno e, ao mesmo tempo, reforça minha ideia de pensar as cenas dentro de um "sistema de articulação local/regional" e suas retroalimentações.

Vale salientar também que Aline, ao se posicionar não indo ao Valhalla, demonstra um posicionamento político comportamentalmente distinto das outras interlocutoras aqui citadas, como Luana Paula, Grazy, Bruna, Vitória e Giulia. Todas elas frequentam ou frequentavam o Valhalla com certa periodicidade e, em decorrência de suas perspectivas, é possível visualizá-las de uma forma bem similar à sugerida por Patricia Hill Collins (2016), ao abordar sociologicamente o pensamento feminista negro. Neste importante trabalho de Collins, ela analisa a

presença da mulher negra, principalmente enquanto investigadora na academia; assim, desenvolve o conceito "*outsider within*" para designar aquela mulher não aceita em sua plenitude em alguns vínculos. A pesquisadora norte-americana sugere que fiquemos atentos às frestas destas exclusões, para que possamos potencializar a criatividade das *outsiders within* a partir de suas contribuições e distintas perspectivas sociológicas quanto aos paradigmas nas Ciências Sociais. Assim, ela explora e divide seu trabalho sociológico em três eixos. O primeiro é a autodefinição e a autoavaliação das mulheres negras; o segundo é a natureza interligada da opressão; e, por último, a importância da cultura das mulheres afro-americanas.

Quando Vitória, mulher negra e feminista, chama a atenção para a invisibilização das mulheres ao frequentar o Valhalla quando são "calorosamente" recepcionadas com a adjetivação de Valquíria, ela conecta-se com o posicionamento de Collins (2016, p. 104) em seu primeiro trecho da análise, referente à importância da autoavaliação e autodefinição para desafiar "o conteúdo de imagens controladoras externamente definidas". A autora detalha melhor a sua ideia ao pontuar que "em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de 'outro' objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação" (COLLINS, 2016, p. 105).

Por isso, observar a insubmissão é crucial para romper os paradigmas e se posicionar nos espaços majoritariamente ocupados por outros perfis. Quando concretizado, é algo que leva a exercer o papel de uma *outsider within*. O termo utilizado por Collins (2016) não é traduzido para o português por não ser possível localizar uma correspondência mais próxima do apontado pela pesquisadora. No entanto, há uma observação da tradução deste texto de Juliana de Castro Galvão sugerindo uma ideia aproximada do termo, algo como "estrangeiras de dentro". Neste caso, observando parte da cena mossoroense e a circulação das mulheres na órbita das territorialidades valhallianas, posso visualizar muitas das frequentadoras do Valhalla como uma *outsider within*. Ou, em outras palavras, "as estrangeiras de dentro da cena". Collins (2016), a partir de um ensaio de Simmel (1921), destaca três benefícios do *status* de *outsider within,* dos quais visualizo particularmente o último para

pensar e investigar a cena: "A habilidade do 'estrangeiro' em ver padrões que dificilmente podem ser percebidos por aqueles imersos nas situações" (COLLINS, 2016. p. 100), algo que sugere ampliar o escopo das investigações para buscarmos detalhes que podem passar despercebidos para o *insider*. Para melhor entender a configuração de um *insider,* Collins (2016) faz uma analogia à imersão em uma cultura estrangeira com o objetivo de aprender os costumes e linguagens. "Um indivíduo se torna um *insider* ao traduzir uma teoria ou visão de mundo em sua própria linguagem, até que um dia o indivíduo se converte ao pensar e agir de acordo com aquela visão de mundo" (COLLINS, 2016, p. 117).

Para concluir este ponto, gostaria de comentar sobre minhas observações em relação às paisagens raciais nos bares investigados. O resultado não difere muito da própria forma como o Brasil lida com o tema, ou seja, de forma sutil e sub-reptícia. O racismo aparentemente não existe, tal como o machismo, homofobia e o sexismo, no Valhalla, no All Black In ou no Metal Beer, pois não se visualizam ou se ouvem ataques raciais, muito menos há algum tipo de rejeição a pessoas negras de forma explícita. Mas, mesmo assim, vale salientar e destacar que isto não se traduz em inclusão nem significa afirmar uma ausência de racistas ou de atos raciais no meio.

Do mesmo modo como a presenças de pessoas trans, mulheres e/ou homoafetivos é tolerada nos bares de Metal interiorano, a postura com os negros é de invisibilização. Collins (2016, p. 106) ilustra parte deste tratamento ligando o racismo ao sexismo, ao afirmar que "tanto ideologias racistas como sexistas compartilham a característica comum de tratar grupos dominados – os "outros" – como objetos aos quais faltam plena subjetividade humana".

Esta invisibilização surge em várias frentes. Seja através dos próprios/as interlocutores/as, seja através de ausência de códigos da cultura negra em um espaço que exibe fortemente marcadores do mundo ideal do Metal. Outro dado significativo sobre este panorama dialoga diretamente com o apagamento sistemático da existência de alguns elementos da cultura negra na sociedade, tal como citei no exemplo da cidade de Garanhuns e sua relação com os quilombos, no tópico 2.2 "I go back to black" – All Black In.

Entre os/as interlocutores/as ouvidos/as, houve pouca incidência da presença de negros/as. Se puser na conta a autoidentificação, esta porcentagem diminui mais ainda; essa referência é importante, porque se trata de um critério adotado por instituições, como o IBGE, e para se ter acesso a políticas de inclusão, como as cotas raciais para concursos públicos e para ingresso em universidades públicas. Assim, em um país de população majoritariamente negra, segundo o próprio IBGE – ocupando mais de 50% do quadro populacional brasileiro –, o que significa ter em meu recorte de investigação menos de 30% de negros e apenas 20% se identificando como negros?

Aqui destaco dois pontos conectados à estrutura racial brasileira. O primeiro é a ausência de uma quantidade proporcional de negros/as nos espaços de consumo e de entretenimento que exija um pouco mais de fôlego financeiro. Posso complementar este raciocínio perguntando se a população negra se sente bem nestes espaços ou se outros gêneros musicais apresentam mais elementos atrativos para a população negra do que propriamente o Rock. O segundo é que, apesar de encontrar estatísticas com uma maioria quantitativa populacional negra desde o censo de 2010, denominar-se negro continua a ser em muitos casos algo evitado. Por puro desconhecimento identitário de raça, quando alguém se declara como "moreno" ou "café com leite", como ouvi nas conversas, por exemplo, realiza uma autonegação. Este retrato dialoga com as posições do filósofo camaronês Achille Mbembe (2014, p. 66), quem afirma que o racismo atua para "relegá-lo a um segundo plano ou cobri-lo com um véu. No lugar deste rosto, faz-se renascer das profundezas da imaginação um rosto de fantasia, um simulacro de rosto, até uma silhueta que, assim, substitui um corpo e um rosto de um homem". Mbembe conclui sua reflexão sobre racismo descrevendo que, antes de qualquer coisa, o racismo busca converter tudo em algo diferente, uma realidade diferente (MBEMBE, 2014, p. 66).

Márcio Vetis, por exemplo, não se identifica como negro. Quando questionado se se considera branco, negro, pardo ou índio, ele responde: "Eu sou mestiço. Por parte da minha mãe, são negros e, do meu pai são brancos", mesmo apresentando traços fenotípicos negros. Na sequência, perguntei como foi sua relação com seus pais e a música. "Morei com os meus pais. O único Metaleiro dentro da família só foi eu; único

Metaleiro, único músico, só eu [risos]. Simplificando: [eu sou] a 'ovelha negra' da família [risos], desde [...] quando eu comecei a ouvir Metal, foi muito difícil para mim".

Por este panorama, ou seja, pouca presença de negros/negras nestes espaços, detecto mais um aparente paradoxo. Mesmo ciente de que a capacidade financeira de boa parte do público nos bares de Metal investigados, principalmente o Valhalla e o All Black In, não se enquadra nas classes sociais do topo da pirâmide, este público também é atraído, além de pela música e pelos afetos envolvidos da cultura de gênero (JANOTTI JUNIOR; SÁ, 2018), pelos convidativos preços dos seus produtos, abaixo do mercado de outras regiões da cidade. Além disso, estes bares mantêm uma política estrutural composta por estratégias que exigem pouco para a sua manutenção financeira: não há ar-condicionado; quase toda a clientela, principalmente a do Valhalla e Metal Beer, fica em cadeiras e mesas expostas ao ar livre; o banheiro é simples e insuficiente para o fluxo de pessoas, como acontece no Metal Beer, ou tem condições precárias, como ocorre no Valhalla, onde a porta do banheiro feminino não fecha e a luz do masculino não acende por problemas na fiação, há mais de um ano.

FIGURA 29: Grupo de imagens de promoções do All Black In.
FONTE: Grupo do *WhatsApp* All Black In.

Assim, posso detectar uma linguagem voltada para o público de classes menos favorecidas financeiramente, como nestes exemplos de imagens distribuídas pelo All Black In na sua conta do *Facebook*, assim como também em grupos de *WhatsApp* da cidade. Então, me pergunto: qual a leitura possível da ausência de um número maior de pessoas negras nos bares de Metal/Rock, nos quais localizo preços e produtos acessíveis, num contexto em que a maioria da população brasileira é negra e, ao mesmo tempo, é a que detém o menor poder aquisitivo?

Por este recorte, poderia levantar algumas reflexões. A primeira delas passa por uma inversão das perguntas. Ao invés de buscar entender a ausência mais efetiva de pessoas negras, posso acionar essa questão racial tentando entender a presença excessiva da branquitude nesses territórios. De antemão, tenho ciência da presença dos códigos de uma branquitude operando dentro do Metal, principalmente no Brasil, ou seja, em outras palavras, posso afirmar que o Metal é branco, apesar de ter em suas origens influências diretas da cultura negra. A cena de Metal se renova calcada nesses códigos ditos "universais" eurocentrados e, dessa forma, mantém-se branca e masculina. Dito de uma outra maneira, há aqui uma performatização de gosto, a qual exclui automaticamente outras subjetividades. Se há poucos negros nessa cena e há, por outro lado, tantos brancos, mesmo em um contexto decolonial como o nosso, mesmo em um cenário com mais acesso à informação, inclusive das populações negras, por que essa cena se mantém com essas características? É importante reforçar que a branquitude ultrapassa elementos calcados somente no fenótipo. Ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais, dos quais não se fala, pois são transparentes, universalizados e naturalizados[17].

Outra reflexão opera no campo midiático – um dos fortes marcadores para a formação de gosto e de grupos de afetos em torno de um gênero musical –, que não marcaram tanta presença no cotidiano da parcela negra da população interiorana. Ao me referir à circulação de música durante a década de 1980 e boa parte da década de 1990, vejo uma lacuna e um abismo entre o acesso a bens culturais e meios de

17. Estas reflexões foram possíveis graças às críticas da pesquisadora Luciana Xavier durante a defesa da tese, à qual generosamente agradeço.

comunicação em cidades como Garanhuns/PE, Caruaru/PE e Mossoró/RN, quando comparadas, por exemplo, à cidade de Recife.

Nas entrevistas, foi recorrente ouvir dos/as interlocutores/as que a porta de entrada para o Metal e Rock foi a realização do Rock in Rio, em 1985, o qual, por sua vez, impulsionou a disseminação de Rock em alguns veículos de comunicação, como o rádio. Outro ponto recorrentemente citado foi o movimento do Rock brasileiro da década de 1980, também conhecido como BRock.

É salutar nesta discussão relembrar que, há poucos anos, o acesso ao Rock era mediado pela classe média, e a comunidade negra, juntamente à militância, sempre se reconheceu a partir de outros gêneros musicais. Acredito também que a pouca presença da comunidade negra no microcosmo dos bares de Rock seja uma reverberação do que ocorre em outros macrocosmos de exclusão histórica de negros, como galerias de arte, cinemas de artes, cultura *nerd* e *geek*, história em quadrinhos etc.

3.6 Cena musical decolonial – primeiros passos

Os próximos dois exemplos são de fãs de Rock autodeclarados negros. O primeiro é do mossoroense, pesquisador e músico, Lázaro Fabrício de França Souza, de 33 anos, e o outro é do artesão e desenhista garanhuense de 37 anos, José Geneilson Maraba Alves, conhecido popularmente como Maraba. Em comum, os dois apresentam elementos do imaginário e da ordem dos afetos para tecer os primeiros passos da formação de seus respectivos universos musicais.

> A lembrança mais antiga que eu tenho [da música] é por volta de 1989, mais ou menos, 1989-1990, que foi quando eu ouvi uma música do Nenhum de Nós, *O Astronauta de Mármore*. E por muitos anos, até chegar no início da adolescência, eu não sabia que música era aquela. Só que ela permanecia no meu imaginário. Até que, por volta de 1990 e alguma coisa, descobri a banda. Eu descobri qual era a música finalmente. Era uma música que me perseguia desde a infância e, depois disso, principalmente, eu fui estreitando muito meu contato com a música. [Atualmente], a minha relação com a música chega a ser quase algo visceral, porque eu sou apaixonado por música (Entrevista realizada em Garanhuns/PE, março de 2018).

A música de Nenhum de Nós possivelmente fisgou Lázaro ao ser executada nas rádios locais. E foi a porta de entrada para ele no mundo do Rock. Já Maraba relata logo abaixo a importância dos dispositivos midiáticos, veículos de comunicação, políticas públicas culturais e do Rock in Rio.

> Eu acho que foi em 1992. [Ou melhor] em 1991. [Acredito que] um pouco antes na década de 1980, [em] 1988. Eu criança comecei a ver revista *Bis*; minha vizinha era mais velha, e ela era bonita, e conseguia as *Bis* [risos] de graça com os amigos ricos dela. Ela recortava aquelas fotos de Axel Rose. Não sabia nem o que era; quando eu olhava era aquelas capas de discos, dizia: 'Pow que legal!'. Gostava de desenhar desde criança. E aí foi o meu primeiro contato com o que era Rock, que eu nem sabia o que era. Sabia que tinha umas caveiras, comecei nisso. Então teve o "Rock in Rio 2", que foi em 1991. E no Rock in Rio 2 foi que a gente teve acesso assim, no meu caso. Eu escutei Guns N' Roses, Mega Deth. Ganhei o meu primeiro disco de Rock: Foi um *Rock in Rio 2 Internacional*, tinha Mega Deth, Judas Priest. Aí foi o meu primeiro contato com o Rock. Só que eu nem sabia que tinha cena local, que tinha banda de Rock local, eu não sabia. Quando foi no 2º Festival de Inverno, eu fui e de repente tocou uma banda chamada Dicotomia. Nesse festival, se não estou enganado, tocou Dicotomia e Estado Suicida [Thrash Metal]. Quando eu vi, falei: "Oxe, uma banda de Rock aqui em Garanhuns". Aí eu fiquei pirado. Depois vi Estado Suicida, se eu não me engano, foi no 2º Festival ou no 3º. Foi em um desses dois. Quando eu vi Estado Suicida, eu pirei, eu disse: "Rapaz!". E não era nem com Rivelino, era com outro vocalista. Aí pirei foi quando eu descobri a cena local. Meu primeiro show no local, assim, mais *underground*, foi no bar de Nira (Entrevista realizada em Garanhuns/PE, abril de 2018).

O suporte midiático foi fundamental para Maraba. De revistas especializadas, às quais por um lance de sorte teve acesso, pois não tinha condições financeiras de comprá-las, até poder ouvir em casa um disco do Rock In Rio 2, passando pelo bar da Nira. O Festival de Inverno de Garanhuns também foi um ponto a destacar em sua fala.

Inclusive o famoso espaço alternativo da cidade de Garanhuns durante a década de 1990 foi citado pelos *headbangers* da cidade com quem tive a oportunidade de conversar. Era lá no bar da Nira que havia espaço para apresentações de bandas de Metal, como a Estado Suicida

e outras da região. Perguntei a Elnira Gomes Teixera Rocha, 60 anos, a conhecida Nira, como foi o início da sua formação musical.

> Então, como eu tive acesso a muita música boa, continuei gostando de música boa. Então, se ouvia muito Rock, muito Beatles, muito Rolling Stone, que eu ouvia muito, James Taylor. Quando foi o primeiro Rock in Rio, James Taylor veio, eu chorava muito, eu me sentava e chorava de estar vendo ele. A minha infância estava ali, muito bom (Entrevista realizada em Garanhuns/PE, abril de 2018).

O diálogo e a interação com as obras de artistas, bandas e músicos têm sua realização graças aos suportes midiáticos, como veículos de comunicação e dispositivos. Logicamente, a formação de público não se consolida da noite para o dia; leva-se um tempo até a codificação, apropriação e disseminação dos signos que começam a circular entre o público. Quando me refiro às músicas executadas nestes bares, falo quase que exclusivamente de sons ditos clássicos do gênero, consolidado durante as décadas anteriores de 1960, 1970, 1980 e 1990, período este amplamente isolado para as cidades interioranas e medianas do Nordeste. A cantora Grazy relatou anteriormente a sua carência, durante a década de 1990, ao acessar somente os canais de TV aberta, SBT e Globo.

Também vale destacar que não bastam apenas o acesso e disseminação de gêneros musicais para que haja uma adesão do público. Afirmar isso seria reducionista e até certo ponto, determinista. Gostaria de enfatizar que o acesso e a criação de códigos e circuitos de entretenimento potencializam a probabilidade de adesão e a formação de público de Metal e Rock, mas ter isso em pequenas cidades era bem mais complicado do que nas capitais, por exemplo.

Esta tentativa de dialogar com o mundo dito "moderno" e transitar entre culturas, regurgitando-as (RUFINO, 2016), não significa afirmar um distanciamento ou apagamento do histórico do seu *lócus* e da sua formação sociocultural. Posso detectar nestes movimentos uma relação transcultural, sem hierarquizações culturais quando introjetadas e regurgitadas.

O comportamento dos frequentadores dos bares, conectados com a produção musical global, apresenta seus paradoxos e preconceitos, nos quais reverbera parte da formação social brasileira. O perfil do público

frequentador de bares de Metal/Rock também reflete em parte a lógica estrutural da política brasileira de acesso a bens culturais e de distribuição de renda. Esses são um dos principais pilares para começar a melhor definir a "cena musical decolonial". Por isso, abro mão da ideia do cosmopolitismo e adoto a transculturalidade e seus atravessamentos pelo regurgitar cultural (RUFINO, 2016), assim como visualizo as (multi)territorialidades além das fronteiras, nas quais há presença das diferenças; assim, tento apreendê-las como *loci* de enunciação de formulação de conhecimentos "a partir das perspectivas, cosmovisões ou experiências dos sujeitos subalternos" (BERNARDINO-COSTA; GROSFOGUEL, 2016, p. 20).

Dessa forma, como pude mapear neste capítulo, abrem-se margens para conceber a materialização da cena musical ultrapassando a ideia vigente de ser composta somente por ouvintes e frequentadores especializados. As inúmeras perspectivas dos atores não especializados e seus respectivos saberes possibilitam agregar outras cosmovisões. Posso citar, por exemplo, o perfil das mulheres adeptas ao som do Metal/Rock (não restrito apenas a homens, vale salientar), sendo parte integrante da composição da cena local, assim como, por outro lado, são as "estrangeiras de dentro da cena", de modo que ajudam a visualizar essa teia de forma mais complexa. A atenção dada a esses diversos perfis é ampliada com alguns atores localizados na nossa pesquisa; assim, há lésbicas, gays, negros e mulheres que gostam de Metal/Rock, mas estas mesmas identidades de gênero e de raça também são compostas por perfis não adeptos ao Metal/Rock.

Posso visualizar a cena musical decolonial[18] como aquela formada por um emaranhado de perfis frequentadores/as a sociabilizar-se nessas (multi)territorialidades, que utilizam esses espaços como um lugar de pertencimento. A cena aqui é visualizada enquanto local de aconchego. Desse modo, existem também outros perfis identitários, de gênero e/ou de gosto a não se enquadrar nessas mesmas (multi)territorialidades e/ou juízos de valor e de gosto, mas que chegam a compor toda a complexi-

18. Agradeço imensamente aos generosos comentários da pesquisadora Luciana Xavier no desenvolvimento desse tópico. Também deixo registrada minha gratidão às sugestões apontadas pelo pesquisador Thiago Soares.

dade das materializações e, principalmente, cooperam (in)diretamente para a manutenção econômica dos bares e de outras instituições. A cena é aqui visualizada como conveniência. A minha intenção é potencializar a pluralidade dos sujeitos e ampliar o embate com qualquer pressuposto pretensamente universal; da mesma forma, busco pensar as cenas a partir do escopo de John Irwin (1973, 1977), ou seja, como uma rede ampla de pessoas com várias funções e atividades gravitando em torno de algumas instituições fundamentais para a materialização da própria cena.

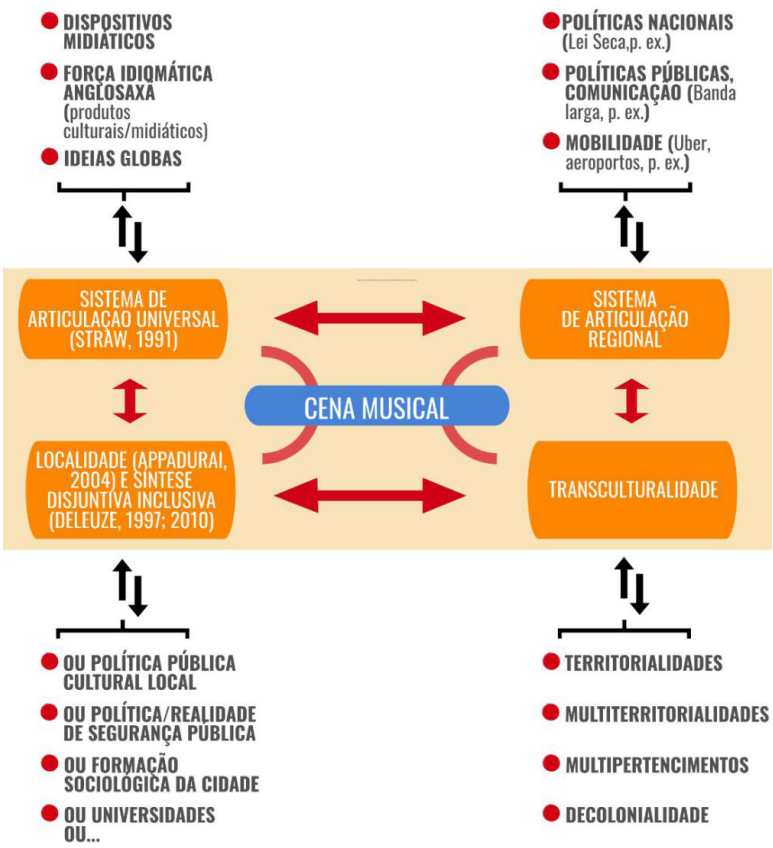

FIGURA 30: Mapa de articulação transcultural da Cena Musical.
FONTE: Elaborado pelo autor.

Do ponto de vista territorial a cena musical decolonial traz em seu bojo elementos desse "mapa de articulação transcultural" (disposto na Figura 30) elaborado por mim. Busco pensar as cenas a partir de quatro eixos fundamentais (Sistema de Articulação Universal; Sistema de Articulação Regional; Localidade e a Transculturalidade), os quais estão respectivamente encadeados, mas não isolados de outros elementos. Este mapa pode guiar a visualização do fenômeno urbano, que é a cena, não de forma isolada e desconectada do seu entorno, mas dentro de um contexto também ampliado politicamente. Como descreverei mais adiante, essa perspectiva me auxiliou a identificar outros espaços "não especializados" em Metal/Rock, como por exemplo, o Bar da Nira, com papel preponderante na materialização da cena e nas ritualizações territoriais dos atores.

Ao relatar parte das complexas camadas constituintes dos bares nessa investigação, pude detectar movimentos de busca de existência e de manutenção. As tensões, por exemplo, com o poder público e alguns eventos pontuais como resposta simbólica aos eventos governamentais fornecem algumas pistas da composição dessa cena decolonial.

Durante o meu período como pesquisador visitante na Universidade do Porto, não localizei eventos, shows ou quaisquer outras atividades sob o gênero musical Metal/Rock como uma resposta aos eventos juninos da cidade do Porto – principal festividade mantida pelo poder público local. Da mesma forma, posso imaginar que um bar de Metal na Alemanha não vai precisar dialogar nem ao menos entrar em conflito com a *Oktoberfest*, por exemplo, como tática em busca de se afirmar e continuar a existir. Por outro lado, a *Oktoberfest* também não apresenta a necessidade de contemplar o público do Metal, pois ele será contemplado em outras oportunidades. Tampouco um bar de Rock nos Estados Unidos irá necessitar tocar música pop para aumentar o público e continuar sobrevivendo.

A cena musical decolonial, como observei nessa investigação, caracteriza-se fortemente por reproduzir hierarquias sociais, realçando as tensões. Ou seja, essas cenas reproduzem hierarquias e complexidades específicas da experiência colonial brasileira: uma diversidade de sujeitos unidos a práticas de estratégias de subsistência alternativas às

localizadas em outros países, por exemplo. Com a dificuldade de financiamento e de fidelização de um público ampliado que lhe dê autonomia, as adaptações necessárias para sua manutenção criam frestas para que haja outras performatizações de gosto híbridas, cuja intenção é atrair diversos outros públicos, portanto, decoloniais.

Assim, posso romper com uma visão romantizada da cena musical, ampliar seu escopo e, juntamente à cooperação intelectual do decolonialismo, repensar as cenas musicais nas cidades interioranas a partir das suas dinâmicas, atores e fluxos, justamente a partir de como os bares investigados se revelaram como pontos de tensão da movimentação musical na cidade. Em outras palavras, o Valhalla, o All Black In e o Metal Beer são as materializações de boa parte daquilo a ser realizado na cena. Ali encontram-se tensões, contradições, impasses e afetos; por outro lado, são também espaços a ser evitados e não frequentados. Essas multiterritorialidades musicais não só se tornam pontos nevrálgicos das cenas, como também são os nódulos da vida urbana com papel atuante na configuração da cultura nas cidades. Ao comparar com algumas políticas públicas culturais, vejo a importância e o papel dos bares na economia, na sociabilidade e na conformação do consumo de música ao vivo ou gravada.

3.7 (Con)(di)vergências entre as cenas

No início desta investigação, tinha inúmeras incertezas quanto às estratégias metodológicas a serem aplicadas, pois, ao me referir a atores e sua circulação nos bares escolhidos para pensar as cenas musicais, tinha a necessidade de incluir a mobilidade, a organicidade e o fluxo existente. Daí surgem com potência algumas dúvidas: como investigar algo em movimento e disperso geograficamente e, ao mesmo tempo, buscar uma unidade de análise? Como sugerir estratégias metodológicas que possam ser aplicadas a três distintas realidades?

Um dos caminhos utilizados foi conversar com os/as interlocutores/as; a partir deles/as, tentei olhar para os bares de uma maneira um pouco distinta da minha, a começar pelas suas visões de mundo. Assim, unindo minha compreensão às interpretações dos/as entrevistados/as, fui tecendo esta rede para melhor apreender como se configuram

as cenas musicais nos bares interioranos. Porém, há um outro ponto presente na proposta inicial, que é fundamental para melhor avaliar as particularidades existentes nas redondezas do Valhalla, Metal Beer e o All Black In. De suma importância para aguçar meu olhar, o método comparativo fez saltarem aos olhos os distanciamentos de um para o outro, bem como suas aproximações.

No ano de 2018 realizei imersões mais intensas nos bares. Cronologicamente, iniciei pelo Valhalla Rock Bar em Mossoró/RN, fui para o All Black In em Garanhuns/PE e terminei em Caruaru/PE, no Metal Beer. Depois de perceber uma espécie de "naturalização" dos espaços e aquela sensação de estranhamento começar a se dissipar, sentia a necessidade de mudar de ares. Tal mudança me levou a observar, ao frequentar o All Black In, o quanto o Valhalla era explicitamente machista e sexista, e o quanto o bar de Garanhuns era opressivo para o público gay. Logicamente, não estou afirmando uma ausência destas resistências ou mesmo da alteridade em um ou em outro espaço. Todas estas características estão presentes independentemente nos dois bares, em maior ou menor grau; porém, foram estas as características mais reverberadas pelos/as interlocutores/as. É como se todos os espaços, principalmente, o All Black In e o Valhalla, trouxessem à tona o que Achille Mbembe (2014) denominou, inspirado em James Baldwin, de "alterocídio", "isto é, constituindo o Outro não como *semelhante a si mesmo*, mas como objeto intrinsecamente ameaçador" (MBEMBE, 2014, p. 26, grifo do autor).

Após estas primeiras observações, comecei a me indagar: o que levou um espaço a ter tal característica mais evidente do que o outro? E por que ouvi com alto grau de temeridade, por parte dos gays, um discurso de opressão e da possibilidade de agressão (física e subjetiva) em Garanhuns/PE, e não ouvi o mesmo em Mossoró/RN nem em Caruaru/PE, mesmo observando o quanto são de certa forma espaços congêneres?

Uma das possíveis hipóteses levantadas para realizar uma leitura destas peculiaridades pode ser ilustrada a partir de uma ação ocorrida comigo durante uma das idas ao All Black In para observações, no mês de abril de 2018. Do lado externo do bar, encostado em um carro estacionado na rua, tentei fotografar com o celular panoramicamente a fachada do bar em um ângulo aberto para enquadrar o número máximo

de frequentadores a conversar e beber. Era por volta das 4h da manhã. Nesta noite, estavam presentes com coletes de motoclube alguns integrantes do Pesadelo M.C. Após realizar o registro com algumas fotos, dois membros do motoclube presentes no All Black In – vale ressaltar que o fundador do bar Prego é integrante do motoclube Corrosivos'8 – me abordam e exigem que delete todas as fotos em que haja a presença, mesmo que não muito bem definida, dada as limitações da câmera do celular, de algum integrante do motoclube.

A retaliação, digamos assim, sofrida por mim, foi um reflexo da incorporação da persona "mal encarada" alimentada por alguns integrantes de motoclubes. Logicamente, esta não é uma regra, há inúmeras variações dentro do espectro infinito da natureza humana, mas vale salientar a força midiática na construção destes imaginários a alimentar o comportamento de alguns componentes. Ao portar um colete um membro de um motoclube, há regras a seguir, e uma delas é respeitar a rígida hierarquia interna dos seus próprios códigos. John Irwin (1977) descreve como se caracterizam os atores da cena, e da mesma maneira pormenoriza como funcionam os estilos de vida na cena. Para o autor canadense, a mídia cooperou para cristalizar determinadas posturas, como o detectado no episódio em Garanhuns/PE, incluindo o uso de vestimentas a comportamentos; ao mesmo tempo, a partir do referencial midiático (revistas, filmes, clipes, história de bandas, programas de entrevistas etc.), muitas pessoas aprendem sobre os diferentes e distantes estilos de vida que porventura possam imitar (IRWIN, 1977, p. 59-60).

Por conhecer pessoalmente um pouco da cultura motoclubista – por já ter frequentado espaços similares à época em que viajava de moto –, procurei saber qual o motoclube "padrinho" do Pesadelo Motoclube, regra comum para o surgimento de um motoclube ou de uma facção; e cheguei ao nome de Márcio Vetis, da Facção dos Corrosivos'8, em Garanhuns/PE. Ele me relatou de forma confessional que a postura do integrante a me abordar naquela noite não condiz com as regras do Corrosivos'8, muito menos com o Pesadelo M.C. Assim, depois de identificar a partir das características físicas o membro do grupo que me fez apagar as fotos, foi-me prometida uma advertência para o componente. Ou seja, trata-se de uma instituição com estrutura rígida, com regras/

leis próprias, advertências e uma forte hierarquia em um espaço em que o homossexual não é inserido nem pode vestir o colete, vestimenta esta de orgulho para o portador. Quando se refere à mulher, esta pode portar o colete, porém, com muitas restrições e uma tolerância quanto às atividades coletivas, algo que reduz o seu papel, muitas vezes, ao de mera acompanhante de motoclubista.

O hábito de usar colete para identificar um motoclube, tal como vestia o componente do Pesadelo M.C. a me abordar naquela noite, tem origem controversa. Alguns textos apontam que a proliferação das jaquetas seja um reflexo posterior à II Guerra, na medida em que soldados norte-americanos customizavam com desenhos os bicos de aviões e pintavam suas jaquetas de jeans com ícones da cultura pop. Esta ação fornecia aos aviadores uma sensação de pertencimento, poder e de posse, como acontece com os atuais motoclubes. Há outra versão, publicada em artigo na BBC, que aponta o surgimento dos coletes em 1928, através das mãos de Irving Schott, cofundador da empresa novaiorquina Schott Bross, que teria projetado e produzido a primeira jaqueta de couro para motociclistas com zíper. O ponto pacífico destas versões é a sua popularização midiática através de filmes como *The Wild One,* de 1950, em que Marlon Brando interpretava um motociclista vestido com a jaqueta Schott e integrava um motoclube fora da lei. Além disso, houve uma divulgação feita por músicos e bandas do Punk, como Sex Pistols e Ramones, do Glam Rock e do Metal. Rebeldia, violência e transgressão estavam fortemente associadas a estes signos midiáticos incorporados pela cultura motociclista.

Observei assim que a cultura motociclista apresenta signos não agradáveis para parte do universo feminino, pois foi calcada fortemente no sexismo e no patriarcado, seja de aviadores ou de fora-da-lei midiáticos. A mesma sensação de desconforto e de estranhamento é ampliada para o universo homoafetivo. Esta atmosfera também pode ser encontrada no território do All Black In, como se vê no detalhado depoimento de Giovana Revoredo, 18 anos, ao relatar sua primeira ida ao bar do Rock de Garanhuns/PE, em busca de comida vegana na madrugada.

> Eu acho que era 2h. E a gente pensou que, se tem caldinho, deve ter algum caldinho que não tenha carne, 'vamos arriscar porque é uma

> opção'. Aí a gente foi pra lá. Acho que é importante eu falar sobre mim, para falar como foi a minha impressão ao entrar lá. Eu sou uma pessoa muito espalhafatosa mesmo, eu entro em lugares e eu já falo com todo mundo. É muito difícil de me ver com cara fechada. Me considero uma pessoa bem receptiva. Eu também uso umas roupas bem coloridas, bem espalhafatosas também. Nesse dia, em especial, eu estava com uma calça jeans, bem rasgada e clara, um *cropped*, é uma blusa curta que mostra a barriga, só que eu estava com uma calça cintura alta, então, tipo, completava. Era uma calça e um *cropped* bege, cor da pele e com uma gola alta, e um casaco azul. Estava muito frio no dia, só que o casaco era bem fininho e longo e vinha com uma ponta até o joelho, [...], com um brincão de madeira, cabelo curto, e eu estava com uma maquiagem bem forte, um delineador, um batom e um All Star branco. Eu estava bem clara e quando eu entrei lá, era tudo escuro, todo mundo só usava preto e as paredes eram todas pretas, e era tudo muito escuro e eu estava muito clara. E aí eu entrei, né, e tipo, eu nunca tinha entrado lá, eu já tinha ido na porta conversado com uma galera nas mesas que ficam na calçada, né [...], mas eu nunca tinha entrado de fato lá dentro. Parece uma toca, quando você entra. Aí eu entrei e, tipo, quando eu entrei – talvez seja coisa da minha cabeça –, mas eu senti todo mundo olhando para mim. Eu fiquei nervosa, às vezes eu acho que é porque quando a gente está em um lugar diferente, a gente tende a pensar que está todo mundo te observando, e nem tá, ninguém tá nem aí. Mas eu senti, muito! Não tinha onde sentar nas mesas, só tinha [espaço] perto do balcão. Aí a gente foi para o balcão, a gente ficou lá, descobrimos que o caldinho de feijão de lá não tinha carne e inclusive o moço quase dava na minha cara porque eu disse: "Moço! Tem carne?". Aí ele disse: "Não, que o caldinho é de feijão". Eu falei: "Não, é porque ele é vegetariano e temos que ter certeza de que não tem carne". E ele disse: "Eu já falei que o caldinho é de feijão!". Aí eu: "Tá, desculpa!". Eu estava, tipo, muito amedrontada, sabe? Então para mim foi bem pesado. Aí eu fui, fiquei lá, sim! A gente pediu o caldinho de feijão e uma cerveja (Entrevista realizada em Garanhuns/PE, abril de 2018).

A riqueza de detalhes da fala da interlocutora Giovana apresenta as peculiaridades do espaço e os movimentos internos de aceitação e de inclusão, por um lado, como também o contrário, de exclusão, principalmente quando os códigos não são reconhecidos pelo/a visitante como um local de aconchego. A estrutura do bar também ajuda a compor esta atmosfera relatada por Giovana. Por ser um local pequeno, fechado e com pouca iluminação, o bar não transmite a mesma

sensação, por exemplo, do Metal Beer, que também se caracteriza por ser todo na cor preta internamente. O bar caruaruense comporta uma quantidade de pessoas bem superior, algo a levar consequentemente a um maior e intenso fluxo de pessoas na parte interna para se ter acesso aos banheiros ou apenas para circular; adicionada a esta condição, há uma outra atmosfera transmitida pela iluminação mais amistosa e um ambiente menos claustrofóbico. Outro dado importante a ser relatado é que não há ligação de Thiago, do Metal Beer, nem de Toninho, do Valhalla, com a cultura motoclubista, diferentemente do All Black In, que foi fundado por um membro de motoclube, Prego, depois repassado para Vivaldo, com recente mudança na direção, que agora está nas mãos de Túlio, membro do Moto Clube Pesadelo. A título de registro, durante esta investigação, o proprietário do All Black In mudou para o seu terceiro dono. O mais recente foi oficializado no dia 6 de fevereiro de 2019, pelo grupo de *WhatsApp* do All Black In, do qual faço parte.

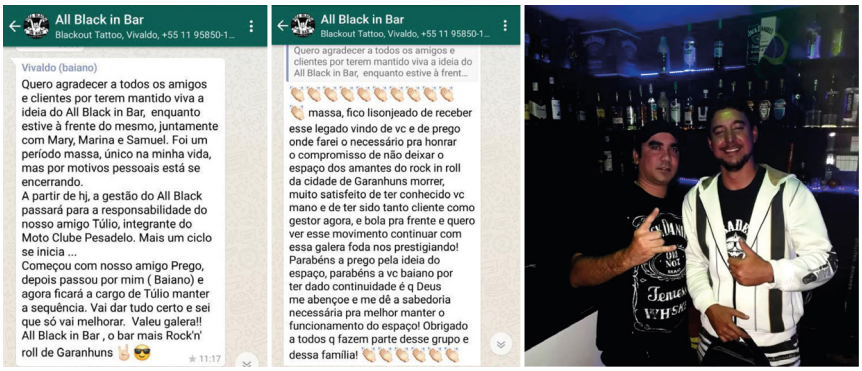

Figura 31: Mensagem de despedida de Baiano e as boas-vindas dada por Túlio – foto dos dois, respectivamente.
Fonte: Imagens capturadas do grupo All Black In do *WhatsApp* (6 de fevereiro de 2019).

Observando estas peculiaridades, pude visualizar algumas aproximações estéticas. As multiterritorialidades musicais do Metal Beer, do Valhalla e do All Black são bem próximas, e todos os respectivos bares funcionam como um nódulo da cena, com o objetivo de ritualizar espaços para os atores. Muitas ações giram em torno deles, como shows

Bares	**All Black In**	**Metal Beer**	**Valhalla**
Shows	Ocasionalmente	Regularmente	Não há – lei do silêncio
Alteridade	Homofóbico	Mais aberto à diversidade	Machista e sexista
Longevidade	3 anos (incompletos)	7 anos	14 anos
Rede mantenedora	Motoclubes, Festival de Inverno e *headbangers*	Músicos locais, público universitário e pequenos festivais de Metal	Público universitário, *headbangers*, festivais locais, loja de discos especializado e de camisetas
Redes sociais	Grupo de *WhatsApp* (59) e *Instagram* (334)	*Facebook* (8650) *Instagram* (5212)	Não está em nenhuma rede social enquanto pessoa jurídica. Há o perfil pessoal de Toninho (254) e o grupo Metal Mossoró (256), anteriormente abordado
Música	Rock e Metal (normalmente). Há variações de acordo com o proprietário atual	Pop Rock (nacional), Rock, Metal e em menor grau Metal extremo	Rock, Hardcore, Heavy Metal, Metal extremo, Blues
Dispositivos midiáticos	Duas Tvs conectadas à Internet e distribuídas em dois pequenos ambientes. Usa somente o *YouTube*	Duas Tvs conectadas à Internet, na maioria das vezes usa o *YouTube*	Uma Tv conectada à Internet e a uma caixa amplificada. Usa somente o *YouTube*

Dispositivos midiáticos	De 3ª a 5ª abre no final da tarde e funciona normalmente até as 4h da manhã. As 6ª e sábados funciona até as 6h da manhã. Durante o FIG fica fechado somente poucas horas por dia	Fecha as segundas e de 3ª a 5ª abre por volta das 17h e funciona até às 2h, sexta e sábado até por volta das 4h e domingo até meia-noite. Durante as festividades juninas tem pouco movimento e atuação limitada a somente seu espaço físico	Sempre fecha as segundas. As vezes, sem avisos, fecha as terças e/ou quartas. Depende se Toninho quer abrir o bar. De quinta a domingo abre a partir das 17h (normalmente) e fecha depois das 2h. Se houver movimento e clientela não fecha. No São João não altera em nada sua rotina

QUADRO 1: Resumo das características dos bares.
FONTE: Elaborado pelo autor.

periódicos, realização de pequenos festivais ou encontros para a cultura motoclubista. Neste tópico, também posso ampliar as percepções para visualizar como se comportam os espaços e os atores diante das políticas públicas culturais de suas cidades. Assim, posso ainda afirmar que os tensionamentos gerados pelo distanciamento da exclusão do Heavy Metal/Rock nas festividades juninas mossoroenses não significam uma menor participação dos atores na cena. Os pontos de conflitos são da ordem de iniciativas bem delineadas, como os encontros nomeados parodicamente para fazer frente ao "Mossoró Cidade Junina", como o "Mossoró Cidade Roqueira", e ao "Pingo Da Mei Dia", com o "Pingo da Meia Noite".

Já em Caruaru/PE, a existência o Polo Azulão, um ganho político para muitos músicos locais e bandas que não se enquadram no escopo da programação do maior palco do evento não leva a afirmar que haja uma cena musical ampla ou uma maior mobilização e existência de bandas e de shows. Mesmo tendo ciência da criação do palco como fruto da organização da sociedade civil da cidade, ao comparar com Mossoró/RN,

por exemplo, dadas as dimensões similares das duas, consigo observar o quanto, em Caruaru/PE, a quantidade de espaços, bandas e instituições é inferior à da cidade potiguar. De qualquer forma, vale salientar que, contraditoriamente ao exposto anteriormente, dimensionar uma cena ou buscar alguns adjetivos para tentar enquadrá-la como grande, pequena, consolidada ou frágil não configura termos adequados para pensar na mobilização dos atores.

Outro exemplo neste sentido é a realização do Festival de Inverno de Garanhuns/PE. O capital econômico ocupa boa parte das falas dos/as interlocutores/as; na sequência, a entrada de mais dinheiro abre margem para ajudar a construir uma cidade com outro fluxo de entretenimento noturno, como vários tipos bares, restaurantes e cinemas. De forma (in) direta, o FIG ajudou a mobilizar tanto os atores em torno do All Black In quanto a relação da cena da cidade com as políticas públicas culturais desta. Assim, percebo o quanto o evento catapultou uma ordem política e ajudou a romper alguns paradigmas locais. Na verdade, não teria como responder se existiria viabilidade econômica para o All Black In sem a existência do Bar da Nira e do FIG.

Por esta perspectiva, pensar as cenas como uma ampla rede de pessoas, funções, atividades e instituições fundamentais para o bom andamento do "pôr em cena", sem a reduzir aos quadros de figuras altamente especializadas, é entender que estes pequenos bares e os diversos perfis de públicos que os alimentam compõem a cena da cidade como um todo.

As cenas de Rock destas cidades assemelham-se às atividades políticas em um estado democrático de direito. São, pois, como um vetor, tendo a música como *background* permanente, e no seu protagonismo, os atores individuais com suas instituições (pequenos bares, selos, lojas de discos, organização de pequenos festivais etc.), com suas tensões e contradições. Visualizo, assim, a atuação política do ator, seja organizando um miniencontro de bandas iniciantes, seja organizando shows de bandas reconhecidas no território nacional, seja marcando presença apenas consumindo cerveja, por exemplo, mesmo sem gostar de Rock, como o principal elemento a tecer e a alimentar a "cena musical" da cidade.

O fato de estes espaços existirem com toda sua complexidade e camadas é a materialização de que algo ocorre no tecido urbano, fornecendo signos, sociabilizações, entretenimento, economia. Como pude detectar ao abordar a alteridade nos bares, não concebo uma cena musical apenas como uma emulação do que ocorre em outros territórios geográficos, marcadamente europeus ou norte-americanos. Afirmar isso seria hierarquizar, mais uma vez, as nossas experiências a partir de um dado modelo proposto. Esta investigação me ajudou a visualizar como as características sociais, midiáticas e histórico-culturais locais, regionais e nacionais permeiam os nossos comportamentos.

Então, não faz o mínimo de sentido rotular algo de central ou de periférico, justamente em um ambiente em que dispositivos midiáticos provindos dos "tigres asiáticos", por exemplo, estão em nossas mãos, e quando plataformas digitais, principalmente o *YouTube* – canal global de compartilhamento de vídeos –, são acessíveis aos frequentadores dos bares, que podem assistir praticamente ao mesmo tempo ao lançamento de um álbum ou a um concerto recentemente realizado em qualquer país do mundo. Isso me leva a utilizar a união das palavras centralidade-periférica como outra via para pensar estes fenômenos. Dito desta forma, busco conceber esta rede gerada nas cidades analisadas a partir de seus atores, junto ao Sistema de Articulação Universal, logicamente, bem como ao Sistema de Articulação Regional, à transculturalidade e à localidade.

Capítulo 4

O pandemônio e os notívagos nas considerações quase finais

Com a oportunidade de um doutoramento sanduíche em Portugal, na Universidade do Porto, pude enxergar melhor detalhes de uma rotina já naturalizada por mim. Um deles foi observar o quanto sofria racismo no Brasil em ações até então imperceptíveis de tão introjetadas. Não tinha ao menos a noção do quanto o racismo era sutil, subjetivo e, da mesma maneira, opressivo e repreensivo. O efeito psicológico da estrutura racial do país funciona de forma tão eficiente em nós, afrodescendentes, ao ponto de interferir na nossa corporeidade e na nossa sociabilização.

Carregando esta pele "condenável" na sociedade, comecei a observar quais eram os espaços de entretenimento a serem evitados por mim desde a adolescência. E, numa espécie de "guetificação", unida ao meu juízo de valor, fui cada vez mais me aproximando de tudo que não era de "bom gosto"; assim podia me sentir "menos patrulhado" e "mais aceito". Não demorou muito para encontrar no Rock e no *underground* as principais vias em que depositava minhas canalizações e meus afetos. Comecei a construir nestes espaços aquilo que podia nomear de meu "território" (HAESBAERT, 2014), de meu lugar.

Com um olhar e uma curiosidade aguçados pela rotina banal para a vida na urbe, comecei a detectar mudanças nas cidades que habitei, Garanhuns/PE, Campina Grande/PB e Mossoró/RN, além de Caruaru/PE, onde normalmente passava férias. A presença de mais investimentos e uma integração destas cidades a uma outra realidade comunicativa e educacional transformaram hábitos, formataram características e influenciaram a cultura como um todo.

Posso dizer o mesmo do entretenimento e da reconfiguração da vida noturna nestes espaços das cidades medianas. Grandes eventos governamentais foram criados e mantidos com certa continuidade. No caso do Festival de Inverno de Garanhuns, tive a oportunidade de ter contato com um número diverso de expressões artísticas. Não há como afirmar a existência de uma letargia boêmia depois de tanto movimento gerado pelo FIG. Nada ficou no mesmo lugar. Curiosamente, os bares de Mossoró e de Caruaru tomaram corpo e se estabilizaram neste mesmo período. O All Black In, caçula da tríade pesquisada neste trabalho, tem mais de dois anos de existência. Os longevos Valhalla, com 14 anos de existência, e o Metal Beer, com 7, são frutos desta reconfiguração midiática, econômica e social.

Pensar as cenas musicais tendo este recorte veio imbuído da carga afetiva envolvida com as recentes reconfigurações sociais. Um exemplo destas observações de mudança na rota interiorana pode ser ilustrado numa breve conversa com alguns colegas do doutorado. Comentei que, após meu pai conseguir uma antena parabólica para a nossa casa, tive a iniciativa de mexer nos botões do receptor analógico. Descobri assim que, ao pôr no canal SBT e rotacionar o botão "áudio", tinha no sistema de som da televisão a transmissão da rádio FM Transamérica de São Paulo. Eufórico com a recente descoberta, comprei os cabos VGAs necessários para disponibilizar o áudio captado e enviá-lo para a entrada de áudio do então som 3 em 1. Assim, nas potentes caixas de outrora, podia ouvir a Transamérica. Este era o único meio de comunicação musical a extrapolar as fronteiras físicas da cidade, que à época tinha somente duas rádios FMs (Marano e Sete Colinas) e duas AMs (a então Meridional e a Difusora). Era o máximo de conectividade em plena década de 1980 e início de 1990. Os colegas recifenses, principalmente, comentavam:

"sempre tive MTV no canal aberto e podia escolher qual estação podia ouvir. Isto não faz nenhum sentido para mim".

Ao viajar para cidades de pequeno porte no final dos anos de 1990 e início dos anos 2000, era comum encontrar bares ao ar livre com telões, transmitindo DVDs de bandas de Forró numa estética pop e com grandes produções. Hoje tenho uma sensação similar ao frequentar estes bares de Rock, onde atualmente utilizar o *YouTube* é sinônimo de compor seus ambientes sonora e visualmente. Não importa se através de músicas recém-lançadas ou algum clássico da década de 1960. Tudo está ali, qualquer música do mundo, disponível a um clique.

Ao propor estudar cenas musicais no doutorado, no fundo, mesmo sem saber, gostaria de dizer que habitava um outro lugar além daqueles pequenos espaços de bares em cidades interioranas. Cidades até então consideradas por muitos anos "atrasadas", bem como cidades a serem "evitadas", pois não havia acesso à educação superior nem acesso à comunicação e muito menos a oferta de empregos. Algo que é estrutura e condição frutos de uma divisão assimétrica e de investimentos estatais centralizados em certas regiões e em poucas cidades.

Porém, vale salientar que, da mesma maneira que o Brasil pode ser entendido como uma centralidade-periférica, em que o Sepultura rompe com o mundo anglófono do hemisfério norte e chega a ser referência de Metal para alguns países, a exemplo de Angola (SILVA, 2018), estas cidades aqui investigadas (Mossoró/RN, Caruaru/PE e Garanhuns/PE) respondem de certa maneira a esta centralidade um tanto periférica. Há uma dinâmica que põe no jogo cidades como Caruaru, com o Visions of Rock, Mossoró, com lojas especializadas de CDs, selo, dezenas de bandas, e o Valhalla, existindo há 14 anos, além de Garanhuns, com o bar da Nira, o All Black In e o Festival de Inverno. Todas se destacam como protagonistas em seus respectivos estados quando me refiro ao Metal. Dito desta forma, dialogo intimamente com o posicionamento de Trotta (2014, p. 19), para quem realizar pesquisa sobre música popular no Brasil "é interagir com demarcações socioculturais que classificam hierarquicamente pessoas, hábitos culturais e grupos sociais".

Pensando nas estratégias de distinção apontadas por Trotta (2014), devo destacar algumas similaridades e singularidades na existência

destes bares como fundamentais para a materialização das respectivas cenas musicais. Como apontei, não basta apenas o bar ter músicas de Metal e Rock como prerrogativa de sua existência, para automaticamente deduzir que seja tudo igual. Os espaços são totalmente distintos e suas singularidades saltam aos olhos, mesmo partindo do pressuposto de que a trilha sonora é praticamente a mesma, ou de que os três bares têm nomes de origem estrangeira (Valhalla, All Black In e Metal Beer), ou de que estes têm como carro-chefe de sua existência e manutenção o consumo de álcool paralelamente ao ato da escuta coletiva, ou ainda de que incorporam parte do *ethos* existente na cultura global do Metal.

A estrutura das cidades e suas formações políticas podem ser localizadas em pequenos detalhes nos respectivos bares. O Metal Beer, por exemplo, configura-se como um lugar de encontro, pois consegue apresentar um amplo espectro de perfil em seu público frequentador e, em algumas situações, notei uma aproximação estética com a noção de uma arena pública (mesmo sendo privada), por comportar em seu amplo espaço distintos públicos de forma aparentemente harmoniosa. Percebo também um reflexo da cultura de entretenimento noturno em Caruaru/PE, onde há poucos espaços abertos, tornando consequentemente o Metal Beer uma referência neste quesito. O All Black In em Garanhuns/PE configura-se totalmente diferente. É o menor bar entre os três – levando em consideração a capacidade de público em suas mesas e cadeiras –, no entanto, apresenta um papel fundamental para a cena local, dada a carência de outros espaços. Como pude observar, ao passar historicamente pelos bares na cidade de Garanhuns e o All Black In, tais espaços são fundamentais para a cena musical. Se tornam pontos de ritualização territorial e, durante períodos específicos, suas dinâmicas são totalmente alteradas para se adequar aos grandes eventos, como o Festival de Inverno, por exemplo. O Valhalla, levando em consideração a sua longevidade, contabiliza uma relação mais próxima entre os *headbangers* e seu espaço; é curioso observar a sua localização geográfica na cidade, pois é o único bar (entre os três) a se encontrar na periferia, sem acesso a transporte público e numa área totalmente residencial. Esta dinâmica apresenta algo característico da cidade de Mossoró/RN, onde a especulação imobiliária nos principais pontos e corredores da cidade

não permite que pequenas iniciativas comerciais, como o Valhalla, possam se sustentar.

Além destas singularidades, destaco também as distinções e as diferentes apropriações realizadas pelo público consumidor nos três bares. Cito resumidamente que a comunidade LGBTQIA+ é mais presente no Metal Beer, as novas gerações de mulheres do Metal e do Rock de Mossoró/RN têm resistência e um maior enfrentamento com o público masculino do Valhalla, e em Garanhuns/PE os gays têm ressalvas quanto a frequentar o bar.

Como o Heavy Metal é propagado globalmente, julgo que é importante evidenciar as diferenças e as funções de cada bar em cada cidade. As cenas respondem localmente aos estímulos evidenciados. Assim, posso evocar a interseccionalidade entre raça, classe, gênero e nação na formatação das identificações dos públicos de Metal. Em outras palavras, as cenas musicais respondem localmente às cidades onde vão emergir, mesmo aderindo a uma cultura e um *ethos* de outros países. As cenas musicais têm em suas dinâmicas internas um dos recortes sociológicos visíveis da sua localidade.

Já o principal elemento de similaridade presente em todos os espaços refere-se ao *ethos* agregador da comunidade do Metal, o qual busca unir o consumo de álcool à escuta coletiva de Rock. Este elemento é de fácil constatação em todas as cenas de Heavy Metal, pois evocar momentos de confraternização entre *headbangers* é praticamente sinônimo de celebrar com a presença de bebidas alcoólicas, motivo que fortalece o argumento do quão é relevante o papel dos bares para a cena Metal/Rock.

Dito isso, busquei nesta investigação empreender uma revisão conceitual de cena musical. A minha proposição foi de (re)ler criticamente a aplicabilidade da noção e, se possível, incluir/ampliar os elementos localizados nestas cidades interioranas, as quais são fundamentais por se enquadrarem temporalmente no entrelugar, no sentido de Bhabha (1998), um local de trânsito entre ser "periférica" e ser uma "centralidade-periférica".

Refiz parte do roteiro dos textos de Will Straw (1991, 2001, 2006) e o uni a alguns pontos de John Irwin (1973, 1977), com o intuito de

ampliar conceitualmente o entendimento de cena para aquele consolidado nas pesquisas de Metal voltadas para as apresentações ao vivo.

Este caminho foi fundamental para consolidar a opção de trabalhar a cena musical como o suporte teórico a me guiar nesta investigação, de modo a aplicar seus princípios básicos de análise, tais como a geografia e o gênero musical como meu ponto de partida. E num processo em que exercitei criticamente suas fragilidades e potências, chego à conclusão de que cena musical ainda é um eficiente marco teórico de investigação, pois dialoga com características da sociedade e da urbe envolta do afeto, uma das matérias-primas da música. A cena é um conceito nativo recorrente entre os atores e não restrito, vale a pena ressaltar, à música. A menção à cena está presente tanto nas artes cênicas como nas artes plásticas; falar de cena nestes termos é falar da coletividade ou de algumas pessoas responsáveis por manter o "fazer a cena" atuando. Desta forma, ouvi de maneira recorrente dos/as interlocutores/as a menção à palavra "cena" em sua cidade, ou seja, "cena" e "cena musical" são conceitos nativos presentes em Garanhuns/PE, em Caruaru/PE e em Mossoró/RN. Por último, enquanto conceito teórico, continua importante por evidenciar as vozes dos atores nestes processos.

Outro dado conquistado durante o percurso desta investigação foi o ganho metodológico ao incluir cidades distintas com peculiaridades similares. O método comparativo, digamos assim, foi salutar por fazer evidenciar idiossincrasias até então despercebidas.

Posto isto em prática, tive duas percepções destacadas na análise. Primeiro, passei a notar com mais evidência quando alguma cidade ou setor se destaca ao manter uma rede de atores conectada de forma mais organizada em prol da cena. Isso mostrou também que iniciativas, aparentemente individuais, trazem em seu bojo toda uma carga histórica cultivada na cidade de forma coletiva. Este movimento me fez reforçar a necessidade de questionar o papel das instituições ditas menores ou sem "relevância" na cidade – desde pequenos bares até os antigos zines ou alguns blogues que ainda resistem. Tanto para a economia quanto para o intangível cultural circundante na urbe, a reconfiguração destas cidades vem à tona ao observar os detalhes dos deslocamentos realizados no entretenimento noturno.

A segunda percepção, aguçada no decorrer das entrevistas e do trabalho de campo, é a necessidade de se pensar os espaços não de forma isolada. Este isolamento não significa afirmar uma restrição ao fator geográfico, mas ampliá-lo do mesmo modo para não isolar as instituições de maneira temporal. Por isso, sugeri encadear estas camadas a partir do "sistema de articulação" em que elementos universais, regionais e locais associados à "síntese disjuntiva" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, 2010) e à localidade de Appadurai (2004).

Após ouvir os/as interlocutores/as sobre suas percepções e o "fazer a cena", pude compreender os fluxos que circundam a cena musical e, consequentemente, suas materializações em pequenos detalhes e nas pequenas instituições. Dar voz aos atores "não especializados" do Metal e a minorias, como a comunidade LGBTQIA+, ouvir as mulheres e analisar as dinâmicas raciais postas subjetivamente nestes espaços foram movimentos que me mostraram o quanto a cena é complexa e múltipla, includente e excludente. Todos/as, sem exceção, contribuem para que este trabalho coletivo em torno de um gênero musical, por exemplo, seja possível nestas cidades.

Neste ponto, surgiu também a importância de entender a territorialidade enquanto campo de poder (HAESBAERT, 2014), pois o poder também pressupõe inclusão e exclusão, quem tem livre trânsito entre fronteiras e quem pode ser barrado. Por isso, é importante a menção a termos como "sentir-se à vontade", "sentir-se integrado" ou ao menos, no caso das mulheres, para não se sentirem "importunadas" nem "assediadas". Nesta performance, as negociações e tentativas de afirmação identitárias são postas, como também nota-se a presença dos códigos e protocolos subjetivos distintos a partir da comunidade a frequentar. Assim, a multiterritorialidade fornece outras camadas a atravessar essas materializações da cena musical e a compor estes ambientes, como a citada anteriormente sobre os atores "não especializados" a frequentar os bares. Por esta via, propus investigar tais demarcações existentes no interior da cena e, por consequência, localizei algumas fraturas, contradições e tensões. Da mesma forma, pude detectar um retrato microssociológico do país e das respectivas cidades sendo ali exposto, com os graus de tolerância e de intolerância, além das corporeidades a compor

este cenário, e seus jogos reverberando de maneira latente. Enfim, posso afirmar que muito da minha formação histórica ecoa em maior ou menor grau nestes encontros noturnos e, dada esta configuração, busco romper aqui com uma visão romantizada das cenas musicais do Metal, pois observo que, além de uma mera simulação ou repetição das cenas de outros grandes centros, estas cidades mostraram o quanto é possível estar inserido numa cultura, originariamente anglófona e, ao mesmo tempo, não ser integrante desta na própria língua. A cena musical interiorana fala português, habita o Brasil e, ao seu modo, constrói seu universo de "comunidade imaginária" (WEINSTEIN, 2016); são suas narrativas emaranhadas em primeiro plano que me levam a sugerir o termo *cena musical decolonial* para demarcar meu ponto de partida, principalmente o político, e incluir outros perfis de atores não "especializados".

Assim, pensadores fundamentais do decolonialismo ajudaram a formatar um caminho crítico e, principalmente, compreender outras rotas possíveis das cenas musicais além da perspectiva eurocêntrica-norte-americana. Com a presença de autores como Mignolo (2003), Quijano (1992, 2000) e Lugones (2008, 2014), pensei a decolonialidade para as cenas musicais no/do Brasil dialogando exatamente com estas "cosmovisões", juntamente com as "experiências dos sujeitos subalternos" e, consequentemente, dialoguei com Mbembe (2014) e seu devir-negro.

Em decorrência deste fluxo de leitura, chegam-me impreterivelmente alguns questionamentos. Como observar todos os espaços de entretenimento no Brasil sem ao menos tocar no assunto racismo? Como podemos conviver com tamanho fosso que distancia as pessoas somente pela cor da pele? Com estas inquietações, tomei a questão étnico-racial como fundamental nesta pesquisa, pois é elemento que me – e nos – atravessa de tal forma que há uma evidente territorialização de onde se pode ir e até onde você é aceito. Estudar as cenas musicais nesta pesquisa não se distancia da leitura crítica de raça, gênero, classe e nação. Neste aspecto, destaco aqui o seminal trabalho de Luciana Xavier de Oliveira (2016), que teoriza a cena musical a partir de elementos étnicos, como o Movimento Black Rio; porém, nesta investigação, repenso a noção de

cena musical (STRAW, 1991) para refletir a partir da nossa perspectiva e das nossas peculiaridades.

A teoria decolonialista foi importante para sedimentar este terreno movediço em que há uma certa exclusão de movimentos coletivos em torno da música fora de alguns centros globais, tão legítimos como qualquer outro; desta forma, pude adequá-la a nossas estruturas, capital sociocultural e econômico e, principalmente, à carga histórica da nossa formação.

Gostaria de pontuar também a desconstrução ocorrida durante o processo investigativo nesta pesquisa. Inicialmente, ao visualizar uma diversidade de perfis de públicos – amantes ou não da música pesada – ao frequentar os bares das cidades interioranas, veio-me primeiramente a sensação de lidar com algo tido como diferente de outras realidades de cena musical. De certa maneira, localizei estas distinções como uma forma de manutenção da cena e transgredi a ideia essencialista de composição de atores exclusivamente "especializados".

Porém, por outro lado, estes perfis distintos são tolerados e não incluídos dentro dos movimentos internos da cena. Neste momento, as características sociológicas da composição do quadro brasileiro vêm à tona. Um dos maiores incômodos, neste sentido, foi observar a considerável quantidade de mulheres nos bares de Metal, o que a princípio poderia ser algo a ser comemorado. No entanto, tive uma impressão oposta ao conversar com elas, pois, depois de ouvi-las, constatei o fato de não apreciarem a sonoridade presente nestes espaços e, mesmo assim, elas terem que ir ao bar "somente" para não serem assediadas; isso não é algo confortável de se verificar. Em um país extremamente violento e patriarcal, as mulheres ocuparem estes espaços, mesmo tendo resistências à sonoridade e queixas quanto à estrutura do bar, por exemplo, me parece ser um movimento também de válvula de escape da opressão e repreensão sentida em muitos outros lugares. Se há mulheres no Metal, além daquelas que se identificam com a cultura Metal e o Rock, há também mulheres em fuga social querendo exercer o direito de tomar uma cerveja sem serem importunadas. O mesmo posso dizer da comunidade LGBTQIA+, pois, como há inúmeros perfis de identificação na comunidade, há também aqueles/as que gostariam de romper outras

barreiras e frequentar outros espaços, sem serem incomodados. Se há gays e lésbicas a ocupar estes espaços, além daqueles/as que se identificam com a sonoridade e códigos, há também a constatação de uma fuga social de outros ambientes para estes mesmos espaços onde eles e elas são tolerados. Não custa repetir, espaços estes também excludentes, machistas e sexistas.

As práticas de "alterocídio" (MBEMBE, 2014) ficaram mais evidentes com a minha participação nas redes sociais e, principalmente, na inserção nos grupos fechados. Embora pudesse constatar estes movimentos excludentes da mesma maneira ao frequentar os bares e conversar com os/as interlocutores/as, o ato de ler e ouvir determinados comentários realizados somente entre os pares permitiu-me enxergar algumas manifestações notadamente evitadas para um público ampliado. A interação virtual é uma arena política cheia de contradições. Embates ideológicos são recorrentes, gerando consequentemente algumas tensões e, por outro lado, as discussões estéticas e de autoafirmação são fervorosas, entre as quais normalmente me deparo com discurso em prol do "verdadeiro Metal" (Grupo Metal Mossoró) e de que "Somos mais que um bar, somos histórias", ilustrado na figura abaixo.

FIGURA 32: Registro de tatuagens realizadas pela equipe do Metal Beer.
FONTE: Perfil Metal Beer – *Facebook*.

Juízo de valor e uma constante construção de pertencimento identitário e posicionamentos são frequentes no interior da cena. Em outras palavras, encontro uma defesa e uma explícita discussão em torno de gosto e de valores nas interações dos atores, sejam elas físicas em encontros nos bares, confrarias, shows, sejam nas arenas virtuais de discussão (*WhatsApp*, grupos de *Facebook* etc.). Assim, observo mais uma vez o quanto é relevante pensar os gêneros musicais como "um dos principais marcadores da experiência de fruição dos produtos" (JANOTTI JUNIOR; SÁ, 2018, p. 10).

Consequentemente, essa dinâmica conjunta de experiências é incorporada e apresentada em embalagens institucionais de modo contínuo através de instituições, meios de comunicação, produtos culturais (cinema, programas de TV, performances em eventos midiáticos, como entrevistas, etc.), que fornecem um fluxo constante de retroalimentação de códigos, dinamizando as inclusões e exclusões nos grupos e na cena.

Um exemplo são os eventos públicos. Tanto o São João de Mossoró/RN quanto o de Caruaru/PE são pontos estéticos nevrálgicos entre os atores e os eventos, mas também são momentos de autoafirmação não só do que ocorre em Mossoró, como também da participação no espaço político, com a inclusão do Palco Azulão, em Caruaru. Em todos os eventos, incluindo o Festival de Inverno de Garanhuns, observei uma certa colaboração no fomento da cena local, seja de forma indireta, como os eventos paralelos ocorridos em Mossoró, seja de forma direta, como é o caso do espaço para bandas de Metal em plena praça pública.

Por último, mas não menos importante, posso afirmar que as cenas de Garanhuns/PE, Caruaru/PE e Mossoró/RN apresentam vida própria ao não dependerem exclusivamente de políticas públicas culturais, mesmo reconhecendo sua influência e importância, bem como por manterem uma rede de instituições fundamentais para a circulação e fruição de música. As cenas são instáveis, produzidas diretamente por poucas pessoas, porém, mantidas por uma quantidade bem superior, incluindo atores não adeptos ao Rock e ao Metal. Ao mesmo tempo, vivem de espasmos, e alguns altos vivenciados no passado são referências romantizadas e cristalizadas por parte da maioria dos *headbangers*.

Observar e ouvir os atores nesta investigação nos últimos anos corroborou com o pensamento da existência de autonomia e afirmação de uma cultura coletiva em torno de um gênero musical. Reafirmo assim, no momento de olhar de forma acurada para estes bares, a necessidade de apreciar de maneira distinta a concepção de uma cena musical. Estes pequenos espaços de compartilhamento de afetos e experiências sensíveis-sonoras-sensoriais integram a materialização da cena musical decolonial-interiorana e têm muito a falar sobre a nossa formação e a nossa história.

Para concluir, destaco a importância de se fornecerem condições de continuidade a trabalhos como o das pesquisadoras Luciana Xavier de Oliveira (2016) e Melina dos Santos Silva (2018), bem como o que desenvolvi nesta investigação nos bares interioranos do Nordeste do Brasil. Isso, porque estes trabalhos permitem demonstrar a importância da circulação global de cenas e gêneros musicais, ao mesmo tempo em que localizam de maneira transcultural suas singularidades e suas outras territorialidades, o que pode contribuir inclusive para que os próprios pensadores das matrizes anglófonas, caso tenham a oportunidade de se debruçar sobre essas assimetrias, possam repensar suas definições e alcances teórico-conceituais.

Referências

APPADURAI, Arjun. *Dimensões culturais da globalização:* a modernidade sem peias. Lisboa: Editorial Teorema Ltda, 2004.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSFOGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Revista Sociedade e Estado,* Brasília,v. 31, n. 1, p. 15-24, jan./abr. 2016. DOI 10.1590/S0102-69922016000100002.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSFOGUEL (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. Mobi.

BEZERRA, A. A.; ALONSO, Gustavo ; REICHELT, H. R. . Sertanejo, Manguebeat e Tchê Music: da pertinência (ou não) do conceito de cena musical para gêneros periféricos. In: Simone Pereira de Sá; Beatriz Polivanov; Simone Evangelista. (Org.). *Música, som e cultura digital: perspectivas comunicacionais brasileiras*. 1ed.Rio de Janeiro: E-papers, 2016, v. 1, p. 17-32.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura.* Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BHAMBRA, Gurminder K. *Connected Sociologies.* London: Bloomsbury Academic, 2014.

BHAMBRA, Gurminder K. *Connected Sociologies.* London: Bloomsbury Academic, 2014. DOI 10.5040/9781472544377.ch-006

BURNETT, Annahid. Vozes da Sulanca: a história oral sobre a instituição da feira da sulanca em Pernambuco, *Oralidades:* Revista de História Oral, São Paulo, ano 7, n.12, p. 43-65, jan./dez. 2013.

CARBONIERI CAMPOY, Leonardo. Esses Camaleões Vestidos de Noite. *Sociedade em Estudos,* Curitiba, v. 1, n. 1, p. 37-50, 2006.

CANVAN, Sherri. *Liquor License:* An etnography of Bar behavior. Chicago: Aldine Publishing Company, 1966.

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

CERQUEIRA, Daniel et al. *Atlas da Violência 2017*. Rio de Janeiro: IPEA, 2017.

CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano:* 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

CÉSAIRE, Aimé. *Discourse on Colonialism*. New York: Monthly Review Press, 1972 [1955].

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. *Revista Sociedade e Estado,* Brasília, v. 31, n. 1, p. 99-127, jan./abr. 2016.

COSTA, Cláudia Lima. Feminismos descoloniais para além do humano. *Estudos Feministas,* Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 929-934, set./dez. 2014.

COSTA, Sérgio. Desprovincializando a sociologia: a contribuição pós-colonial. *Revista Brasileira de Ciências Sociais,* São Paulo, v. 21, n. 60, p.117-134, fev. 2006. DOI 10.1590/S0102-69092006000100007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *O anti-Édipo*: capitalismo e esquizofrenia. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs, Vol. 5*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DERRIDA, Jacques. *A Escritura e a Diferença.* São Paulo: Perspectiva, 2002.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo: Perspectiva, 2004.

DUSSEL, Enrique. Europa, modernidade e Eurocentrismo. In: LANDER, Edgardo (Org.). *A colonialidade do saber:* eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: CLACSO, 2005. p. 24-32.

ESCOBAR, Arturo. Mundos y conocimientos de outro modo: el programa de investigación de modernidad/colonialidade latinoamericano. *Tabula Rasa,* n. 1, p. 51-86, enero/dic. 2003

FANON, Frantz. *Os condenados da terra.* Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FRITH, Simon. *Performing rites:* on the value of popular music. 3. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

GOFFMAN, Erving. *Ritual de interação:* ensaios sobre comportamento face a face. Petrópolis: Vozes, 2011.

GROSFOGUEL, Ramón. Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global. *Revista Crítica de Ciências Sociais,* Coimbra, n. 80, p. 115-147, mar. 2008.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34, 1993.

GUHA, Ranajit. On Some Aspects of the Historiography of Colonial India. In: GUHA, Ranajit (Ed.). *Subaltern Studies:* Writings on South Asian History and Society. v. 1. Delhi: Oxford University Press, 1982. p. 18.

GUHA, Ranajit. The Prose of Counter-Insurgency. In: GUHA, Ranajit (Ed.). *Subaltern Studies:* Writings on South Asian History and Society. v. 2. Delhi: Oxford University Press, 1983. p. 142.

HAESBAERT, Rogério. *Viver no limite*: território e multi/transterritorialidade em tempos de insegurança e contenção. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

HALL, Stuart. The West and the Rest: Discourse and Power. In: HALL, Stuart; GIEBEN, Brian (Ed.). *Formations of Modernity.* Cambridge: Polity Press; Open University, 1992. p. 185-227.

HERSCHMANN, Micael. Cenas, circuitos e territorialidades sônico-musicais. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; SÁ, Simone Pereira de (Org.). *Cenas Musicais.* São Paulo: Anadarco, 2013, p. 41-56.

HOLT, Fabian. *Genre in Popular Music.* Chicago; London: The University of Chicago Press, 2007.

IRWIN, John. Surfing: The natural history of an Urban Scene. *Urban live and culture,* v. 2, n. 2, p. 131-160, Jul. 1973.

IRWIN, John. *Scenes*. Beverly Hills: Sage, 1977.

IRWIN, John. Notes on the status the concept subculture [1970]. THORNTON, Sarah; GELDER, Kenneth (Ed.). *The subcultures reader.* London; New York: Routledge, 1997. p. 66-70.

JANOTTI JUNIOR, Jeder S. Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero mediático. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 14., 2005, Niterói. *Anais...* Brasília: Compós, 2005.

JANOTTI JUNIOR, Jeder Silveira; SÁ, Simone Pereira de. Revisitando a noção de gênero musical em tempos de cultura musical digital. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 27., 2018, Belo Horizonte. *Anais...* Brasília: Compós, 2018.

KAHN-HARRIS, Keith. *Extreme Metal:* Music and Culture on the Edge. Oxford; New York: Berg, 2007.

KOZOROG, Miha; STANOJEVIC, Dragan. Towards a definition of the concept of scene: Comunicating on the basis of things that matters. *Sociologija*, v. 55, n. 3, p. 353-374, 2013.

LATOUR, Bruno. *Reagregando o social*: uma introdução à Teoria Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2015.

LEFEBVRE, Henri. *A produção do espaço.* [S. l: s. n.]: 2006.

LEMOS, André. *A comunicação das coisas:* Teoria ator-rede e cibercultura. São Paulo: Anablume, 2013.

LUGONES, María. Colonialidad y Género. *Tabula Rasa*, Bogotá, n. 9, p. 73-101, jul./dic. 2008.

LUGONES, María. Rumo a um feminismo descolonial. *Estudos Feministas,* Florianópolis, v. 22, n. 3, p. 935-952, set./dez. 2014.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson. GROSFOGUEL, Ramón (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico.* Belo Horizonte: Autêntica, 2018. p. 470-1026. Mobi.

MASSEY, Doreen. *Pelo espaço.* Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

MASSEY, Doreen; KEYNES, Milton. Filosofia e política da espacialidade: algumas considerações. *GEOgrafia*, v. 6, n. 12, p. 7-23, 2004.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra.* Lisboa: Antígona, 2014.

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

MIGNOLO, Walter D. *Histórias locais/ Projetos globais:* colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003.

MIGNOLO, Walter D. Delinking - The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality. *Cultural Studies,* v. 21, n. 2-3, p. 449-514, Mar./May 2007. DOI 10.1080/09502380601162647.

MIGNOLO, Walter D. A desobediência epistêmica. A opção descolonial e o significado de identidade em política. *Caderno de Letras da UFF,* Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

MOREIRA, Adilson José. *O que é racismo recreativo?* Belo Horizonte: Letramento, 2018.

NEALE, Steve. *Genre*. London: British Film Institute, 1980.

NEGUS, Keith. *Music Genres and Corporate Cultures.* London; New York: Routledge, 1999.

OBICI, Giuliano Lamberti. *Condição da escuta:* Mídias e territórios sonoros. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

OLIVEIRA, Luciana Xavier de. *A Cena Musical da Black Rio:* Mediações e políticas de estilo nos bailes soul dos subúrbios cariocas dos anos 1970. 2016. 276 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2016.

PRATT, Mary L. *Imperial Eyes:* Travel Writing and Transculturaltion. New York: Routledge, 1992.

QUEIROZ, Tobias. *Você vai continuar vivendo da música?* O mercado indie e suas estratégias discursivas. Mossoró: Sarau das Letras, 2013.

QUEIROZ, Tobias. Cenas musicais do rock no interior do Nordeste: estética, identidade e mercado. In: Congresso de Comunicação e Música, 4., 2015, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2015.

QUEIROZ, Tobias. Liberdades paradoxais nas políticas públicas culturais no "país de Mossoró". In: FERNANDES, Cíntia Sanmartin; HERSCHMANN, Micael (Org). *Cidades musicais:* comunicação territorialidade e política. Porto Alegre: Sulina, 2018. p. 163-190.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade y Modernidad-racionalidad. *Perú Indígena,* Lima, v. 13, n. 29, p. 11–20, 1992.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: LANDER, Edgardo (Ed.). *La colonialidad del saber:* eurocentrismo y ciencias sociales – perspectivas Latinoamericanas. Buenos Aires: CLACSO, 2000. p. 122-151.

REGEV, Motti. *Pop-rock music:* Aesthetic Cosmopolitanism in Late Modernity. Polity Press, Cambridge: 2013. e-PUB.

RUFINO, Luiz. Performances afro-diaspóricas e decolonialidade: O saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas. *Revista Antropolítica,* Niterói, n. 40, p. 54-80, 1º semestre 2016.

SAID, Edward. Figures, configurations, transfigurations. *Race & Class,* v. 32, n. 1, p. 1-16, 1990.

SAID, Edward. *Orientalismo:* O Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Editora Schwarcz S.A., 2003.

REGUILLO, Rossana. Errant Surfing. Music, YouTube, and the Role of the Web in Youth Cultures. In: VILA, Pablo (Ed.). *Music and Youth Culture in Latin America:* Identity Construction Processes from New York to Buenos Aires. New York: Oxford, 2014. p. 106-131.

ROSENTHAL, Gabriele. *Pesquisa Social Interpretativa:* uma introdução. 5. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2014.

SÁ, Simone Pereira de. Will Straw: Cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder: GOMES, Itânia Maria Mota (Org.). *Comunicação e Estudos Culturais.* Salvador: EDUFBA, 2011. p 147-162.

SÁ, Simone Pereira de. Apropriações low-tech no funk carioca: a Batalha do Passinho e a rede de música popular de periferia. *Revista Fronteiras,* São Leopoldo, v. 16, p. 28-37, 2014.

SANTOS, Maria Pricila Miranda do. *A comunidade de Castainho*: uma contruibuição aos estudos geográficos de remanescentes de Quilombolas em Garanhuns, Pernambuco. 2010. 135 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2010.

SANTOS, Milton. *Metamorfoses do Espaço habitado:* Fundamentos Teóricos e metodológicos da geografia. São Paulo: Editora Hucitec, 1994.

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

SILVA, Melina Aparecida dos Santos. *We do Rock*: Os percursos do Metal ao longo do movimento do rock angolano. 2018. 315 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2018.

SILVA, Melina Aparecida dos Santos; POLIVANOV, Beatriz. "Mar de camisas pretas": camisas de bandas como mediadoras de sentidos e experiências na cena do heavy metal. *Logos,* Rio de Janeiro, v. 22, n. 2, p. 71-84, 2º semestre 2015.

SIMMEL, Georg. The sociological significance of the "stranger". In: PARK, Robert E.; BURGESS, Ernest W. (Ed.). *Introduction to the science of sociology.* Chicago: University of Chicago Press, 1921. p. 322-327.

SOARES, Thiago. *Ninguém é perfeito e a vida é assim*: A música brega em Pernambuco. Recife: Carlos Gomes de Oliveira Filho, 2017.

SODRÉ, Muniz. *Pensar Nagô.* Petropólis: Editora Vozes, 2017.

SPIVAK, Gayatri C. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STRAW, Will. System of Articulation, Logics of change: Scenes and Communication in Popular Music. *Cultural Studies.* v. 5, n. 3, p. 368-388, 1991.

STRAW, Will. Scenes and Sensibilities. *Public*, n. 22/23, p. 245-257, 2001.

STRAW, Will. Scenes and sensibilities. *E-Compós,* Brasília, v. 6, p. 1-16, ago. 2006.

STRAW, Will. Will Straw e a importância da ideia de cenas musicais nos estudos de música e comunicação [Entrevista a Jeder Janotti Júnior]. *E-Compós,* Brasília, v. 15, n. 2, p. 1-10, maio/ago. 2012.

STRAW, Will. Cenas Culturais e as consequências Imprevistas da Políticas Públicas. In: JANOTTI JUNIOR. Jeder; SÁ, Simone Pereira de. *Cenas Musicais.* São Paulo: Anadarco, 2013, p. 9-23.

STRAW, Will. Some Things a Scene Might Be. *Cultural Studies,* v. 29, n. 3, p. 476-485, 2015. DOI 10.1080/09502386.2014.937947.

SOBRINHO, José Espínola et al. Climatologia da precipitação no município de Mossoró-RN. Período: 1900-2010. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE AGROMETEREOLOGIA, 17., 2011, Guarapari. Anais... Serra Talhada: SBAGRO, 2011.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios.* São Paulo: Cosac Naify, 2014.

TROTTA, Felipe. Cenas musicais e anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro. In: JANOTTI JUNIOR, Jeder; SÁ, Simone Pereira de (Org.). *Cenas Musicais.* São Paulo: Anadarco, 2013. p. 57-72.

TROTTA, Felipe. *No Ceará não tem disso não*: nordestinidade e macheza no Forró contemporâneo. Rio de Janeiro: Folio Digital: Letra e Imagem, 2014.

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

WEINSTEIN, Deena. Communities of Metal - Ideal, Diminished and Imaginary. In: VARA-DÍAZ, Nelson; SCOTT, Niall W. R. (Org.). *Heavy Metal music and the communal experience.* Lanham: Lexington Books, 2016. p. 3-22.

Sites

www.revistamotoclubes.com.br

https://pt-br.facebook.com/cervejabacurim/»

http://www.ipea.gov.br/retrato/apresentacao.html

Apêndice A - Interlocutores/as por cidade

Apêndice

Interlocutores/as por cidade:

CARUARU/PE

Clóvis Alexandre de Moraes Sales

José *Douglas* Martins

Gustavo Henrique Silva Bezerra

Kassius Leandro Quaresma de Oliveira

Levy Birne

Luís Cláudio Ribeiro Sales Fonseca

Rayo*nato* Vila Nova de Miranda

Thiago Roberto da Silva

Twany Moura dos Santos

GARANHUNS/PE

Adriana Silva

Alexandre Revoredo

El*nira* Gomes Texeira Rocha

Filipe de Oliveira Melo

Giovana Revoredo Neves

José Geneilson *Maraba* Alves

Márcio [Vetis] Monteiro dos Santos

Moacir Japearson Albuquerque

Paulo "Pezão"

Rivelino Costa Mendes

Thaisa Vilanova

Vinícius

MOSSORÓ-RN

Aline Keilly da Costa Morais

Ana *Giulia* Maria Jannelle Cavalcanti Oliveira

Antonio Augusto de Carvalho Júnior *[Toninho]*

Amanda Freitas

Bruna Silva Rodrigues

José Apolônio Júnior Fernandes *[Dj Balinha]*

Graziele Campos Mesquita *[Grazy]*

Lázaro Fabrício de França Souza

Luana Paula Moreira Santos

Luciano Elias Viana

Marcondes Paula de Souza

Maria *Vitória* Bessa de Lima

Mirla Cisne

Paulo Mafaldo

Rafael Cunha Regis da Costa *[Rafaum]*

Tobias Arruda Queiroz

Professor do curso de Jornalismo e do Programa de Pós-Graduação em Serviço Social e Desenvolvimento Social da UERN. Possui graduação em Comunicação Social (hab. Jornalismo) pela Universidade Estadual da Paraíba/UEPB e mestrado em Estudos da Mídia pela UFRN. Doutor em Comunicação pela UFPE (2019), foi pesquisador visitante na Universidade do Porto (2016/17) através do Programa CAPES/FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia). É negro-latino-americano-interiorano, headbanger, melômano, adora vinhos e é autor do livro "Você vai continuar vivendo da música? O mercado indie e suas estratégias discursivas" (Sarau das Letras, 2014).

Esta coleção dedica-se a publicar proposições teóricas elaboradas com originalidade, levantamento e sistematização de informações inéditas, estudos de caso de fôlego, desenvolvidas em teses sobre temas e fenômenos da Comunicação e apresentadas de forma acessível.

TESE ¶