

Abda de Souza Medeiros

## **COSMOLOGIAS DO ROCK EM FORTALEZA**

Trabalho de dissertação para obtenção do título de Mestra em Sociologia no Programa de Pós Graduação em Sociologia, UFC.

Orientadora: Dra. Lea Carvalho Rodrigues

Junho de 2008

Fortaleza – CE

*Interessa-me agora tão somente as impressões captadas pelos sentidos, e estas livro algum, pintura alguma oferece. O fato é que meu interesse pelo mundo se renova; testo meu poder de observação e examino até onde vão minha ciência e meus conhecimentos, se meus olhos estão limpos e vêem com clareza, quanto posso aprender em meio à velocidade, e se as rugas sulcadas e impressas em meu espírito podem ser de novo removidas.*

*Goethe*

Dedico à memória de papai e ao amor-companheiro de mamãe -  
Sr. Medeiros e Sra. Vilani.

Aos roqueiros, especialmente aos que compõem a Associação  
Cultural Cearense do Rock (ACR), pela bravura e bom humor  
na arte de “bater cabeça”.

**Obrigada!**

Em 2001, decidi percorrer os caminhos aparentemente indecifráveis do Rock. Tomei esta aventura como ofício. Mas, na verdade, desde os quatro anos de idade o Rock pulsa em meu corpo. A mistura entre a paixão pelo universo do Rock e a dedicação no estudo sistemático, criterioso e racional do mesmo, resultaram no trabalho que aqui exponho. Para isso, contei com o apoio de certas pessoas e instituições que me ofereceram regalos em forma de dados cuja apresentação vem no formato de vozes guturais, batidas aceleradas de bateria e muita festa, por um lado protagonizada pelas bandas e, por outro, pelos que as assistem e com elas interagem.

Registro, então, meus agradecimentos em primeiro lugar à Associação Cultural Cearense do Rock (ACR), minha porta de entrada no universo do Rock, em Fortaleza, por me aceitar nos mais diferentes momentos e pela generosidade em tolerar meus inevitáveis questionamentos.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) pela bolsa concedida entre 2006 a 2008.

A amiga e orientadora Dra. Lea Carvalho Rodrigues pela dedicação, sugestões e apoio, permitindo assim, o meu fluir na pesquisa e na escrita do texto.

Aos professores, alunos e funcionários do Departamento de Ciências Sociais da Universidade Federal do Ceará (UFC) com quem estabeleço laços sinceros de amizade e compartilhamento de saberes.

Aos amigos Clístenes Chaves, Fátima Almeida, Manu Giffoni, Monik Régia, Monalisa Dias, Herberth Monteiro, Ana Maria, Efsio, Clarissa Brasil, Josáfá, Joyce Mota e Fábio Barros que estão sempre por perto e cujos encontros são permeados por alegria e aprendizado.

Ao jornalista Ricardo Batalha da revista paulista *Roadie Crew* que contribuiu com informações significativas na construção deste trabalho.

A Isabelle Rabelo e Alvanir Fernandes, amigas terapeutas que me ajudam a descobrir as potencialidades e os limites da mulher que existe em mim.

À energia e força que transcende o mundo físico, seja *Deus, Alá, Pai Oxalá* etc, e que atua como a maestrina da orquestra de ópera-rock, misteriosa e fascinante, denominada Universo.

## Roteiro de Capítulos

<b>1. Apresentação: Rituais de iniciação - aventuras, descobertas e caminhos da pesquisa.....</b>	<b>06</b>
<i>1.1. Etnografias do Rock em Fortaleza: das experiências pessoais às experiências de campo.....</i>	<i>11</i>
<i>1.2. A cidade como cenário para os shows.....</i>	<i>13</i>
<i>1.3. Os “metaleiros” em movimento.....</i>	<i>20</i>
<i>1.4. Ofício de etnógrafo, ofício do detalhe.....</i>	<i>23</i>
<b>2. A diversidade dos cenários, atores e encenações do Metal pela cidade.....</b>	<b>28</b>
<i>2.1. Como e onde ocorrem os espetáculos?.....</i>	<i>35</i>
<i>2.2. Encenações covers.....</i>	<i>44</i>
<i>2.3. A explosão do Metal no Teatro.....</i>	<i>52</i>
<i>2.4. Os “metaleiros” encenam a céu aberto.....</i>	<i>58</i>
<i>2.5. Encenações no Anfiteatro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura.....</i>	<i>74</i>
<i>2.6. Caricaturas do Metal.....</i>	<i>86</i>
<b>3. Dinâmicas de significados no <i>underground</i> em Fortaleza.....</b>	<b>92</b>
<i>3.1. A Associação do Rock como promotora dos eventos de Metal em Fortaleza.....</i>	<i>92</i>
<i>3.2. Metal e <i>underground</i>: “inversão da tradição” e “invenção da tradição”.....</i>	<i>95</i>
<b>Considerações finais.....</b>	<b>102</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>105</b>

## 1. Apresentação: Rituais de iniciação - aventuras, descobertas e caminhos da pesquisa



Este trabalho tem como objetivo tomar os shows de rock, mais especificamente os shows de Metal<sup>1</sup>, sob a perspectiva dos rituais a fim de identificar e compreender as diferentes linguagens que ordenam e expressam as *cosmologias* (partes que em conjunto formam um todo dotado de sentidos de acordo com o contexto no qual estão inseridos, Tambiah, 1985) que configuram os referidos shows em determinados espaços nidade.

Do ponto de vista conceitual, algumas definições podem ser consideradas a fim de que compreendamos porquê os shows de Metal podem ser analisados sob a perspectiva dos rituais. Vejamos: a) é algo ordenado, sistemático, cuja lógica obedece a certos princípios em sintonia com o universo do Rock e o contexto social; b) o show se apresenta como um momento de diferenciação das atividades cotidianas e onde se compartilha assuntos de interesses comuns no que se refere a bandas, músicos, instrumentos; c) é um momento de encontros, trocas simbólicas e materiais, circulação e efetivação de espaços; d) e revelam os mecanismos de aceitação e de conflitos inerentes ao universo no qual os participantes seja organizados como banda ou platéia, estão inseridos.

Os shows são protagonizados por grupos juvenis e que se denominam *metaleiros/metalheads/headbangers*, cujo significado é batedores de cabeça<sup>2</sup>. Além disso, esses

---

<sup>1</sup> Observe que me refiro a essa vertente do Rock como Metal, e não, Heavy Metal como é popularmente conhecida. Esta é apenas uma das possíveis subdivisões dentro do Metal, sendo que, as duas maiores e mais impactantes subdivisões são o *Thrash Metal* (cujo significado é batida) e o *Death Metal* (cujo significado se refere à morte, falecimento) que se fundiram com outras subdivisões do Rock, configurando não apenas um estilo de música mas, acima de tudo, um estilo de vida. Tom Leão (1997), jornalista da crítica especializada em Metal, diz que as primeiras bandas a soarem “heavy metal” antes que o termo fosse usado foram Kinks, The Who, Cream e Yardbirds; as bandas pioneiras e fundamentais para o estilo dos anos 1960 para os 1970 foram Led Zeppelin, Steppenwolf, Iron Butterfly); as bandas dos anos 1970 como Blue Cheer, Vanilla Fudge, Gran Funk Railroad, Black Sabbath, Deep Purple, Kiss, AC/DC, Motorhead, Van Halen. Após a Nem British Metal e o Punk (anos 1980), vieram o Death Metal, o Hardcore americano e o Thrash-speed metal nas figuras de Venom, Deicide, Black Flag, Dead Kennedys, Minutemen, Husker-Du, Slayer, Metallica, Megadeth e Anthrax; há também o crossover e o funk-o-metal de Faith No More, King 's X e Primus; o hip-hop metal do Biohazard e Clawfinger; o glam metal de bandas como Slade, Poison, Faster Pussycat que influenciaram bandas como Guns N'Roses e Skid Row (Leão, 1997, p.16).

<sup>2</sup> Os *headbangers*, que também são chamados de *heavys*, *metaleiros*, *metalheads*, *metal*, os de camisetas pretas, formam um grupo urbano que estabelecem redes de relações sociais por compartilharem, entre outros aspectos, os mesmos

eventos configuram-se e realizam-se seguindo os princípios da filosofia denominada por eles *underground*, ou seja, orientam-se pela idéia “faça você mesmo” independente de patrocinadores, apoios institucionais públicos e/ou privados, seguindo uma lógica de mercado diferenciada da difundida pela “cultura de massa”; ainda que em certos ocasiões, na busca por espaços, apoios financeiros para a realização dos eventos, como também nas formas de divulgação e difusão dos trabalhos produzidos pelas bandas e consumidos pela platéia e por outras bandas ligadas ao estilo, recorram às formas de organização, produção, difusão e distribuição características da indústria cultural para o estabelecimento de trocas simbólicas, materiais e novos laços de sociabilidade, o que provoca, na maioria das vezes, um enriquecimento cultural por meio desses contatos, embora antagonismos de interesses venham a surgir.

Entre as questões que esta proposta pretende responder, indago se os shows de rock contribuem ou não para o fortalecimento e diferenciação dos “metaleiros” em relação a outros agrupamentos que se ligam à música. E mais, que significados os shows expressam para os participantes e se esses significados permitem repensar as dinâmicas juvenis e mudanças culturais na contemporaneidade.

Esclareço que meu interesse pelo estudo do fenômeno aqui citado partiu de minhas experiências com a música do rock. Inspirada na idéia do antropólogo britânico Edmund Leach (2000) que ao se referir a Malinowski, no que concerne ao trabalho do antropólogo, afirma que “o antropólogo que faz pesquisa de campo deve usar seus olhos e suas experiências pessoais, em vez de apenas perguntar aos ‘informantes’ sobre ‘costumes’ que, na opinião dele, talvez fossem apenas produto da imaginação” (Leach, 2000, p.31-32).

Assim, foram os primeiros contatos com o universo do Rock, em 1985, por influência do 1º Rock In Rio, que passei a ouvir aquilo que denominado por quem “curte” rock como um som de tipo “mais leve”. Inclui-se nessa classificação algumas músicas dos *Beatles* e *Elvis Presley*. Com o passar do tempo, passei a ouvir outras ramificações do Rock, quando, desta vez, o Metal passou a ser o meu estilo musical preferido e, assim, provocou alterações na composição de meu visual, audição das músicas e frequência nos shows de Rock. Ouvi de *Black Sabbath* aos temas cantados pelo *Black Metal* (uma das principais ramificações do Metal) e acredito que, a partir daí, esta pesquisa começava a se configurar

Já na Universidade, por volta dos anos 2000, certo dia, no intervalo de almoço de um dia lotado de aulas no curso de Ciências Sociais, na Universidade Federal do Ceará (UFC), estava eu, posta a uma das mesas do restaurante universitário quando um moço de estatura baixa, moreno,

---

gostos musicais; ou seja, apreciam um tipo de música rotulada *heavy metal*. (Pacheco, s.d.p.01)

cabelos pretos e curtos, vestido com bermudão vermelho, camisa com a foto de *Malcom X* e adornando-se com uma corrente de metal no pescoço, aproximou-se de mim e pediu licença para sentar-se ao meu lado. Concedi-lhe o pedido. Sentou-se ao meu lado e me perguntou se fazia Ciências Sociais, já que, por algumas vezes, havia me visto em uma das salas do curso. Respondi que sim. Então, ele me perguntou se eu gostava de rock. Respondi que sim. E ele retrucou: “deu pra perceber, vestida de preto...”. Perguntei como ele se chamava e ele me disse: Batista.

A partir daí, enquanto almoçávamos, Batista falava da música do rock e eu pensava sobre como Durkheim, Marx e Weber (os três clássicos das Ciências Sociais) explicariam o rock como sistema cultural, pois ao entrar em contato com as teorias ministradas no curso de Ciências Sociais, UFC, percebia a possibilidade de investigar o Rock por meio de uma pesquisa racional, sistemática e criativa<sup>3</sup>. Mesmo diante da iminente possibilidade de transformar o Rock, até então para mim apenas lazer e vivências, em fenômeno de pesquisa, naquele momento eu me sentia desmotivada já que terminara de sair de uma investigação cuja pretensão era meu trabalho de monografia e que por questões empíricas não foi possível ser realizado<sup>4</sup>.

Rapidamente Batista declarou que não havia obstáculos para que eu concretizasse uma pesquisa sobre rock, o que significou para mim uma “injeção” de ânimo para iniciar os trabalhos de campo e enfrentar os desafios que o mesmo oferece. E acrescentou: “tem eu, o Jônatas, o Edson [amigos de curso]... tanta gente que pode te ajudar... tem o Amaudson (presidente da ACR) que é sociólogo... muita gente pode te ajudar, Abda”. Após essa observação, Batista me fez um convite para estar na Associação Cultural Cearense do Rock (ACR) onde sua banda – Mercado Negro – seria uma das atrações do show.

A “porta de entrada” para o universo do Rock, em Fortaleza, foi a Associação Cultural Cearense do Rock, ONG fundada em 25 de Abril de 1998 por Amaudson Ximenes, 38 anos, sociólogo e músico de Metal cuja finalidade por um lado é promover shows, cursos, seminários e debates referentes à música do Rock e, por outro, intervir por meio de oficinas de informática e eventos musicais na comunidade do bairro Jacarecanga, zona oeste de Fortaleza, onde está localizada a sede da mesma. Além disso, a ACR é uma das instituições de maior visibilidade no que se refere ao trabalho musical

---

<sup>3</sup> Em Junho de 2004, concretizei a pesquisa sobre Rock que se transformou no trabalho de monografia intitulado O espetáculo dos “metaleiros” em Fortaleza: *cenários e encenações* corporais; orientada pela profª Glória Diógenes, do Departamento de Ciências Sociais. O referido trabalho contou com o apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) do qual eu era bolsista de iniciação científica.

<sup>4</sup> Refiro-me à pesquisa sobre Cooperativas no Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST) que foi inviabilizada por ameaças, perseguições e enfrentamentos entre Governo Federal e o Movimento, fato este que culminou na proibição de qualquer integrado ao MST que não se caracterizasse como “sem terra”.

(como o festival Forcaos que será detalhado posteriormente) e de intervenção social congregando atualmente não apenas grupos de Metal, como também grupos que executam outros tipos de rock.

No dia cinco de maio de 2001, às 17h, a convite de Batista, estive na esquina da Avenida Tristão Gonçalves, 358, num local chamado “Casarão cultural” onde se realizavam os eventos da Associação do Rock e os eventos de um partido político comandado pela ex-prefeita de Fortaleza Maria Luíza Fontenelle. Eram exatamente 18h e o show que estava marcado para as 17h ainda não havia começado. Enquanto isto se ouviam os ruídos que saíam desse lugar. Os garotos e as garotas foram chegando, sozinhos (as) ou não. Alguns desceram dos ônibus que passavam na rua à frente da ACR. Outros desceram de carros particulares e dirigiram-se à portaria do Casarão, onde outros jovens já se encontravam sentados à espera do show. Alguns desses jovens bebiam cerveja, outros fumavam (cigarro comum) e outros conversavam.

Em sua grande maioria trajavam-se de preto e camisas de bandas internacionais: *Metallica*, *Iron Maiden*, *Sepultura*, *Rage Against the Machine* e tantas outras de nomes de difícil compreensão. O não compreender consistia em não saber o que estava escrito naquelas camisas. São nomes e desenhos estranhos àqueles que não compartilham as mesmas categorias partilhadas por aqueles jovens. São letras com vieses, escritas de forma declinada ou de cabeça para baixo ou com pontas nas bordas que dificultam o entendimento da mensagem, para aqueles que desconhecem (ou possuem pouco contato) com elementos alusivos ao universo do Metal. Trajavam calças leves e soltas. Além disso, adornavam-se com colares metálicos, brincos e *piercings* em suas faces. Vi raras tatuagens, pois as camisas cobriam a região peitoral e a das costas (somente via as tatuagens escritas sobre os braços). O cabelo longo marcava presença, principalmente entre aqueles que se apresentavam com camisas de bandas de *Metal*. Estavam todos eufóricos e falavam alto.

Eu notava que estes jovens possuíam um andar “desajeitado” e percebia o quanto a música do rock consegue agregar tantos jovens, como também, pessoas de fase adulta. As roupas que eles usavam, transmitiam um “tom” de liberdade. Camisas por cima da calça, geralmente atingindo um pouco abaixo do abdômen, calças frouxas ou bermudões frouxos até os joelhos, tênis preto de alguma etiqueta conhecida. Na voz, a presença das expressões “*macho*”, “*cara*” e “*brother*”<sup>5</sup>. Falavam alto e

---

<sup>5</sup> Expressões classificatórias recorrentes na comunicação principalmente entre os jovens. De forma singular, no Ceará, a expressão “macho” é uma das mais frequentes.

com rapidez. Quando fumavam, trocavam cigarros entre amigos, compravam refrigerantes e os dividiam entre si. Eu percebia que esses signos expressavam a polimorfia e a significação que o rock construiu ao longo dos anos. Ou seja, para eles o rock não está apenas em melodias, harmonias ou ritmo.

Enquanto para mim essas questões se colocavam, as bandas *Dose Lethal*, *Mercado Negro* e *Jumenta Parida* se apresentavam, respectivamente. O som era alto, as vozes dos vocalistas eram agudas, as guitarras soavam potentes e a rítmica acelerada na bateria fazia com que o público pulasse, inclinasse o corpo para frente e para trás e balançasse a cabeça de um lado para o outro; de vez em quando, alguém subia no palco e pulava sobre o espaço destinado ao público para que os companheiros que estavam embaixo o segurassem. Antes de pular, alguns tiravam a camisa, cumprimentavam o vocalista (chegando às vezes a puxar o microfone de forma que pudessem cantar com o mesmo) e, em seguida, dirigiam-se à platéia, acenavam com as mãos para que o grupo mais próximo se juntasse, davam as costas e pulavam. Alguns chegavam a se jogar de frente para a platéia e, enquanto eram sustentados, “passavam de mão em mão” até que ninguém mais os conduzisse e, então, voltavam-se para junto da platéia e ficavam de pé próximos ao palco.

Os contatos com os shows na Associação Cultural Cearense do Rock (ACR), foram se intensificando após esse evento, marcado então pela conversão do olhar *familiar* em *exótico* e do *exótico* em *familiar* (Da Matta, 1974). Posteriormente, fui apresentada, por intermédio de Batista, ao presidente da Associação do Rock – Amaudson Ximenes – que, por sua vez, convidou-me para assistir a uma das reuniões na sede alugada da ACR que, meses após esses shows, teve seu endereço mudado para a Avenida João Pessoa, 455, bairro Damas, região centro-sul da cidade.

Freqüentei inúmeras reuniões onde percebi que a ACR busca lugares, delimita espaços e nos shows em que ela não é a produtora percebe-se a marca da mesma, seja nas falas dos integrantes das bandas que fazem parte da instituição e que são convidadas para shows produzidos por outras pessoas, nos *folders* de divulgação ou na presença de algum dos membros da entidade que se faz presente no show.



Fig. 1. Sede da ACR, nas paredes fotos de shows.



Fig. 2. Show realizado na parte externa – “calçadão” - da ACR.

### ***1.2. Etnografias do rock em Fortaleza: das experiências pessoais às experiências de campo***

Orientada pelas lições de método etnográfico, nós pesquisadores em Antropologia, somos iniciados no ofício de antropólogo (Cardoso de Oliveira, 2000) onde, a “conversão do olhar” torna-se o ponto de partida de tudo o mais que virá nesta aventura do conhecimento. Experiências pessoais, relatos, descrições, conversas, tabelas, organização do espaço físico onde habitam os pesquisados, expressão dos sentimentos e tantas outras informações que podem ser apreendidas pelo pesquisador expressam o esforço por aquilo que tentamos compreender, construir significados e atribuir sentidos à existência do pesquisador como pessoa e como estudioso. Todos esses movimentos são possíveis porque “tudo começa numa afinidade, numa simpatia do sujeito da percepção e da ação pelo objeto” (Bosi, 1977), construindo, assim, uma explicação entre outras possíveis do fenômeno em estudo.

Trilhando por esses caminhos, considero que minhas vivências no rock, os encontros na ACR ou fora dela, as pesquisas em revistas da crítica especializada no Metal<sup>6</sup>, as consultas nos *sites* e comunidades no *orkut* relativos ao Metal, sejam no Ceará ou fora deste, as informações trocadas na

<sup>6</sup> A exemplo das revistas *Roadie Crew* e *Rock Brigade* com sede na cidade de São Paulo.

calçada da ACR após as reuniões ou ao final de algum show, as visitas aos ensaios de algumas bandas que compõem a ACR e as “baladas” dos finais de semana onde eu tive a oportunidade de estar mais próxima dos “metaleiros” da instituição, representaram momentos de significativa sutileza para a obtenção de dados que resultaram em um trabalho de monografia<sup>7</sup> como requisito básico para a obtenção do grau de bacharel no referido curso. Contudo, a reflexão ficou restrita ao estilo corporal (gestos, adereços e vestimentas) apresentado pelos “metaleiros” integrantes da ACR.

Depois de defendida a monografia, continuei meus contatos com os “metaleiros” da ACR, como também me dediquei ao trabalho social desenvolvido pela instituição com crianças e adolescentes do bairro Jacarecanga, onde funciona a sede da mesma. Assumi, por indicação da direção da ONG, um dos postos no conselho fiscal e a coordenação das atividades pedagógicas. Além dessas tarefas, trabalhava como assistente de palco na produção dos shows e dos festivais promovidos pela Associação nos mais diferentes espaços da cidade, como também, freqüentava, seminários e encontros dos parceiros institucionais da Associação, como por exemplo, o encontro promovido pela Fundação Banco do Brasil em Fortaleza, realizado em 2006, no convento Filhas de São José, onde proferi a conferência intitulada “Espaço Jovem Associação Cultural Cearense do Rock: um espaço de encontros e aprendizagem”. Considerei esses momentos como forma de retribuir os anos de pesquisa, já que encaro esta, como uma relação de reciprocidade onde o dar, receber e retribuir são as medidas equivalentes entre os regalos, sendo que estes estão para além de regalos materiais; envolvem também valores, honras e posições sociais (Mauss, 1974).

Após essas primeiras vivências com a “turma da ACR”, continuei mantendo contato com os integrantes da instituição que me mantinham atualizada com a agenda de shows na cidade. Assim, novos encontros foram se construindo nos mais diferentes espaços de Fortaleza quando pude então conhecer outros shows, diferentes públicos e, é claro, constatar a diversidade, os conflitos e estratégias de afirmação na busca pela visibilidade pública, reconhecimento e divulgação do rock Metal.

Assim, desenhavam-se novos horizontes de pesquisa e eu percebia que a hora de iniciar novas incursões pelo universo do rock Metal se aproximava. Em vários momentos, senti-me envolvida em demasia pelas questões, posicionamentos, conflitos e problemas que me eram relatados nos shows que freqüentava. Percebia, então, que nessas horas era necessário fazer o movimento de introspecção e refletir sobre o papel que eu ocupava como pesquisadora. Além disso, como eu pensava em dar

---

<sup>7</sup> Trabalho orientado pela professora Glória Diógenes e apoiado pelo Conselho Nacional de Pesquisa e Desenvolvimento Tecnológico – CNPq – do qual eu era bolsista de iniciação científica (como citei anteriormente na nota 1). O referido trabalho foi apresentado ao curso de Ciências Sociais, UFC, no dia 01 de Junho de 2004.

continuidade ao trabalho de monografia, o distanciamento físico foi o melhor caminho a ser traçado a fim de obter o distanciamento analítico necessário na construção do estudo que aqui apresento.

O mestrado, então, revelou-se como uma oportunidade de aprofundar as questões relativas aos shows de rock em outros espaços, em outros palcos e com outras platéias ainda que a ACR significasse, em muitas ocasiões, o ponto de partida para que eu chegasse a esses eventos. Desta vez, os shows seriam analisados sob a perspectiva dos rituais, uma vez que, como citei no início do texto, por meio dos rituais apreende-se as diferentes nuances que ordenam e configuram os shows de Metal nos mais diferentes espaços na cidade, permitindo, assim, compreender as cosmologias de sentidos que os mesmos (shows) trazem em si e que dizem respeito ao universo do Metal.

Contudo, todos esses movimentos realizados por mim foram permeados de dificuldades e facilidades. Nem sempre foi fácil realizar deslocamentos num universo como o do Metal, onde a maior parte do público é masculina, predominando as palavras de ordem “agressividade e velocidade”. Acrescente-se a isso, as dificuldades de se aproximar de certos integrantes de bandas em razão da desconfiança e/ou ciúmes por parte das namoradas ou esposas. Já em relação à platéia, a desconfiança gira em torno da estigmatização para com os apreciadores do Metal. Em muitas ocasiões, quando me aproximei de algumas pessoas na intenção de solicitar uma entrevista, fui questionada a respeito dessa questão em meu trabalho, pois os participantes organizados como platéia temiam em relação ao meu interesse de construir informações que viessem a comprometer a imagem do Metal e daqueles que com ele possui afinidade. E mais, durante as entrevistas era difícil questionar a respeito de valores morais, religiosos e musicais que configuravam a visão do entrevistado. Não adiantava chegar para um deles e dizer: “Agora me diga o que você pensa da relação entre o que você ouve e o que você é”. Seria o mesmo que, diz Evans-Pritchard, dizer para um Zande: “Agora me diga o que vocês Azande pensam da bruxaria”. Trata-se de um tema amplo e demasiadamente vago quando se trata de pessoas cuja “resposta é a ação, não a análise” (Evans-Pritchard, 1978, p.70)<sup>8</sup>.

Nestes momentos, é necessário ao pesquisador paciência, tranquilidade e, acima de tudo, respeito para com o entrevistado a fim de que as respostas fluam da forma mais criativa e inteligível para as questões a que a pesquisa se propõe responder. Este é o segredo do fascinante encontro com o “outro” que na linguagem antropológica denominamos de encontro etnográfico. Marcado pela singularidade, falseios, aceitação, rejeição e perspicácia, quando falamos no encontro etnográfico, é como falar “numa particular aventura marcada pelo duplo esforço, de uns para contar, e de outros para

---

<sup>8</sup> Refiro-me ao trabalho *Bruxaria, Oráculos e Magia*, realizado pelo antropólogo britânico Evans-Pritchard entre os Azande, grupo localizado no Sul da África, atual Sudão.

compreender” (Magnani, 1991). E nessa aventura, o olhar do pesquisador, o trato para com os dados recolhidos em campo, como também a leveza e a sutileza de sua escrita, contribuem para a relativização do “outro”.

### ***1.3. A Cidade como cenário dos shows***

Em um desses encontros, por meio de conversas que tive com os “metaleiros”, percebi o quanto a temática dos eventos sempre esteve em evidência entre eles. Eventos, aqui, referem-se aos shows por eles protagonizados em determinados espaços urbanos de Fortaleza e que adquirem significância histórica e cultural de acordo com as cosmologias de sentidos a eles atribuídos (Sahlins, 1990).

O espaço social onde esses shows ocorrem é a cidade. Quando falamos em cidade, a idéia parece evocar anonimatos, relações impessoais, homogeneidade, violência e solidão. Contudo, caso se resolva conversar um pouco com os moradores da vizinhança e observar o cenário no qual se reside, percebem-se as diferenças, elos de amizade, regras para a apropriação e uso do espaço no qual se habita.

Esses e outros elementos permitem concluir que em meio à complexidade e à fragmentação em que as cidades ocidentais estão imersas, principalmente as metrópoles, são perceptíveis a presença de arranjos estabelecidos pelos indivíduos, cujos sentidos atribuídos evocam formas de sociabilidade, modalidades de lazer e entretenimento, além das diferentes formas de cultos e festejos.

Essas variáveis se tornam visíveis cada vez mais quando se adentra espaço mais diversificado e caracterizado pelas marcas impregnadas por grupos que se ligam a determinadas práticas sociais, deixando assim, demarcadas ou sobrepostas às preferências, os gostos e os estilos por eles vivenciados.

Assim, a cidade por muitas vezes apresentada pelos meios de comunicação e pelo senso comum em razão dos altos índices de desemprego e violência, como no caso brasileiro, configura-se como *pedaços*<sup>9</sup> ocupados por determinados grupos que por meio de suas “práticas sociais (...) dão significado ou ressignificam tais espaços, através de uma lógica que opera com muitos eixos de

---

<sup>9</sup> *Pedraço*, aqui, refere-se ao termo cunhado por Magnani (1984): “o termo na realidade designa aquele espaço intermediário entre o privado (a casa) e o público, onde se desenvolve uma sociabilidade básica, mais ampla que a fundada nos laços familiares, porém mais densa, significativa e estável que as relações formais e individualizadas impostas pela sociedade” (Magnani, 1984, p.138).

significação: casa/rua; masculino/feminino; sagrado/profano; público/privado; trabalho/lazer e assim por diante” (Magnani, 2000, p.39).

Entretanto, os estudos que tomaram a cidade como espaço das práticas culturais nem sempre a apreenderam da forma como citei anteriormente. Segundo Rita Amaral (2000), os que analisaram a cidade dividiram-se em dois grandes grupos:

“o dos autores que viam no modo de vida urbano um fator de *desintegração* dos valores tradicionais (como a família e a religião) e o dos que viam esse modo de vida não como desintegrador mas gerador de um novo padrão cultural, surgido da diversidade: o da sociedade secular, racional, cujas relações se baseariam em interesses práticos e na qual os valores tradicionais seriam substituídos por outros, mais adequadamente a essa formação social moderna, que substituiria o teocentrismo pelo antropocentrismo” (Amaral, 2000, p. 255)<sup>10</sup>.

Assim, em detrimento da regressão da autoridade do líder religioso, as cidades (e me refiro às cidades ocidentais) se configuraram como símbolos da racionalidade cientificista, instituições de saber e elos de ligação entre a sociedade e o Estado. Quais as implicações dessas visões? Com a secularização dos modos de vida nas cidades, a religiosidade e os festejos parecem desaparecer, quando, na verdade, muitos estudos têm apontado a multiplicidade de crenças e de festejos que se apropriam de determinados espaços urbanos e, assim, reconfiguram os trajetos e os usos onde se mesclam práticas tradicionais a práticas modernas.

No Brasil, entre outros, temos os estudos de Vagner Gonçalves (1992) e Rita Amaral (1992) que se referem às práticas religiosas e festivas do Candomblé na cidade de São Paulo. Além disso, os estudos de Janice Caiafa (1989), Márcia Regina da Costa (1993) e Helena Abramo (1994) referem-se ao estudo de jovens que se ligam a determinados estilos musicais que concebem a cidade não apenas como fonte de onde esses estilos se originaram, mas, também, como cenário de suas práticas culturais e objeto de protestos.

Entre esses jovens podemos citar os *punks*, *skinheads* e os “*metaleiros*”. A título desta proposta, destacarei os “*metaleiros*” que, a partir da década de 1970, influenciados por jovens ingleses provenientes de classes operárias, organizavam-se em gangues e passavam a adquirir visibilidade nas ruas das cidades utilizando o corpo (gestos, adereços, vestimentas e comportamentos impactantes), a música tocada em alto volume ou se organizando como militantes

---

<sup>10</sup> O primeiro grupo de autores pertence à Escola de Chicago, enquanto que, no segundo, Simmel e Max Weber são os referenciais.

políticos cujos sentidos imbricados em suas ações supunham revolta, agressividade e desprezo pelos padrões impostos pela sociedade, além de selecionarem, conforme as situações em que estão envolvidos, elementos que caracterizavam os padrões sociais estabelecidos.

Entre os “metaleiros”, ocupar determinados espaços públicos como praças, esquinas, clubes e às vezes estádios se constituiu como estratégia fundamental das práticas dos mesmos. Cabe-me aqui uma indagação: porque esses espaços e não outros? Em que implicam essas ocupações, no que concerne às formas como se dão esses shows e ao reconhecimento dos “metaleiros” como pessoas que ouvem e tocam a música do metal em alto volume, vestem-se de preto e têm na busca pela visibilidade pública um de seus principais caminhos a fim de se tornarem conhecidos?

É interessante observar que para se entender a razão da ocupação desses espaços (onde ocorrem esses shows) devemos diferenciar as noções entre *lugar* e *espaço* - propostas por De Certeau - e *espaço social* e *espaço simbólico* propostas por Bourdieu. Segundo De Certeau (1994), *lugar* se refere à delimitação geográfica, enquanto que *espaço* é o lugar praticado, segundo as regras de um determinado contexto cultural, construído por um grupo determinado de atores. Já para Bourdieu (1996), *espaço simbólico* se refere ao espaço construído mediante relações simbólicas tecidas entre os indivíduos de acordo com o capital simbólico por eles acumulado que termina por condicionar as diferentes posições que surgirão dentro de um determinado campo, ou seja, no lugar onde se manifestam relações de poder distribuídas de forma desigual entre os agentes de um campo particular.

O *espaço social*, diz o autor, é construído de tal modo que os agentes ou os grupos são aí distribuídos em função de sua posição nas distribuições estatísticas de acordo com os dois princípios de diferenciação - o capital econômico e o capital cultural (Bourdieu p.19,1996). As distâncias espaciais, no papel desempenhado pelo agente ou pelo grupo de agentes, equivalem às distâncias sociais por eles ocupadas.

Tomando como referência os pares conceituais acima propostos por Bourdieu (*espaço simbólico* e *espaço social*), pode-se pensar que, ao ocuparem determinados lugares no espaço social denominado cidade, os “metaleiros” parecem clarificar as diferenças entre eles e outros grupos sociais mobilizando no espaço social questões relativas à visibilidade pública, questionamentos, reconhecimento da música que executam e, acima de tudo, demarcando lugares que estão intrinsecamente ligados às demarcações construídas no espaço simbólico. Dessa forma, a expressão das relações estabelecidas no espaço simbólico orientadas por um conjunto de ações,

percepções e apreciações tem no espaço social, a cidade, a retratação da interiorização da exterioridade e a exteriorização da interioridade apreendidas pelo grupo ao longo de sua constituição (Bourdieu,1996).

No Brasil, entre os anos 1970 e 1980, a apropriação dos espaços sociais para a realização dos shows de Rock eram retratados nos bailes com *covers* de *Rolling Stones* e *Beatles*, segundo o jornalista Ricardo Batalha, da revista paulista *Roadie Crew*. Além disso, as passagens de *Alice Cooper* (EUA), *Queen* (ING) e *Van Halen* (EUA), em meados dos anos 1970 e início dos anos 1980, despertaram o interesse das platéias brasileiras pela música do Metal. Contudo, é o surgimento da banda inglesa *Iron Maiden*, em 1977 que, proporciona não apenas no Brasil, como também na Europa e nos EUA, o interesse do público pela música do Metal e, principalmente, por suas festas<sup>11</sup>. O *New Wave Of British Metal*, movimento de ruptura e renovação após o período clássico do Metal (ou seja, final dos anos 1960 e início dos anos 1970, com as bandas *Led Zeppelin*, *Cream*, *The Who*, *Black Sabbath*) não só o colocou em destaque como, proporcionou diversas ramificações em termos de som e dos tipos de shows nos mais diferentes espaços sociais.

O reflexo dessas transformações concretizou-se na vinda ao Brasil da banda norte-americana *KISS*, em julho de 1983, com apresentações no Morumbi (SP) e no Maracanã (RJ), fato este que, em 1985, proporcionou a realização no Rio de Janeiro do 1º Rock In Rio que contou com as bandas *AC/DC* (Austrália), *Iron Maiden* (ING) e *Ozzy Osbourne* - ex-vocalista da considerada pelos “metaleiros” como a precursora do Metal –*Black Sabbath*, entre outras.

Do ponto de vista histórico, o interesse pela música do Metal e a busca por parte dos produtores para a realização desses shows e dos que viriam, tem na conjuntura social dos anos 1970 e no modelo econômico adotado pelo regime militar entre 1968 a 1973, a ampliação do acesso aos bens de entretenimento e da cultura de massas por parte dos jovens e adultos por meio de lojas especializadas em produtos de Rock (cds, camisas, revistas, filmes, adereços) que posteriormente vieram a se tornar as famosas “galerias do rock”, a exemplo de São Paulo, Rio de Janeiro e Fortaleza é que permitiam o contato desse público com o que de mais novo em termos de lançamentos musicais, as modas, as bandas e os solistas do universo do Rock exibiam.

Em Fortaleza, quais as informações que temos a respeito dos shows dos “metaleiros”? Como as demais cidades brasileiras, Fortaleza, entre 1860 a 1930, passou por uma série de reformas urbanas e sociais que atendiam aos anseios de modernização dominantes na sociedade e

---

<sup>11</sup> O interesse por esses shows pode ser compreendido levando-se em conta as possíveis definições do que sejam os shows para os “metaleiros”, tal como descritas no início desta proposta.

que tinham como objetivo alinhar os centros urbanos locais aos padrões de civilização e progresso, segundo os padrões europeus. Assim, grupos sociais ligados ao comércio e profissionais liberais (médicos, bacharéis e engenheiros) foram os responsáveis por essas reformas que modificaram a paisagem urbana no que tange ao aformoseamento de praças, higienização pública e disciplinarização social.

Sebastião Ponte (1993) cita em seu estudo sobre o aformoseamento da cidade de Fortaleza, o contexto assumido pela Praça do Ferreira, o chamado “coração da cidade”, no final do século XIX e início do século XX

“justamente ali onde desfilavam bondes, automóveis, modas, novidades e gente de todos os segmentos sociais e onde se concentravam os principais cafés, as mais elegantes lojas e a chefatura de polícia, desfilavam também as vaia, o escárnio, os apelidos e os ditos mais jocosos (...) Qualquer pessoa, coisa ou episódio que sugerisse exagero ou quebrasse a normalidade do cenário urbano a arrancar gargalhadas ou ser motivo para vaia” (Rogério, 1993, p.175-176).

Tomo como exemplo a Praça do Ferreira, atores e comportamentos por lá observados que permitem compreender as formas de ocupação de determinados espaços na cidade de Fortaleza. Além disso, o trecho acima ajuda a entender o porquê de certos atores sociais terem de ocupar outros espaços a fim de exibirem suas vivências cotidianas.

Isso se deve à idéia de que a cidade e os espaços a serem ocupados foram planejados para serem utilizados por determinados grupos e se apresentavam como interditados para todos aqueles que não quisessem se submeter às regras estabelecidas pelo projeto de aformoseamento da cidade. Assim, qualquer comportamento que não fosse contemplado pelos padrões estabelecidos era motivo de indiferença e estigmatização.

No que diz respeito aos estigmas construídos pelos grupos de indivíduos cujo principal sentimento por eles evocado é a indiferença, Norbert Elias contribui para que se reflita acerca da construção de categorias dentro de determinados contextos, daquilo que o autor denomina *figuração*. Esta se refere “a uma formação social, cujas dimensões podem ser muito variáveis (...) em que os indivíduos estão ligados uns aos outros por um modo específico de dependências recíprocas e cuja reprodução supõe um equilíbrio móvel de tensões” (Elias, 2001, p.13). Além disso, figurações não incluem apenas o intelecto dos indivíduos que compõem o grupo, mas, também, toda a sua pessoa, as ações e as relações recíprocas.

Estigmas, então, são ferramentas das quais os indivíduos de um determinado grupo, dentro de certa figuração, lançam mão, diz o autor, a fim de manterem entre si a crença de que são não apenas mais poderosos, mas, também, seres humanos melhores do que os outros (Elias, 2001, p.20). As referidas crenças são produtos de um *habitus* por eles internalizados e que se constitui ao longo da formação do grupo, orientando, assim, os modos de perceber, agir e sentir em relação a outros cujos *habitus* se orientam por outras matizes.

O exemplo colocado pelo autor refere-se ao estudo de Winston Parva, cidade fictícia localizada no interior da Inglaterra como em *Os estabelecidos e os outsiders* (2001). O que de fato ali se observa é um estudo sobre delinqüência juvenil onde, para se compreender a construção dos estigmas diferenciadores entre os grupos juvenis do local, Elias lança mão da observação das zonas de moradia dos mesmos, uma vez que, moradores com mais tempo de residência na primeira zona eram considerados estabelecidos, enquanto que nas duas outras zonas os moradores eram recentes, socializados segundo formas diferentes de ação, percepção e apreciação diferentes das dos moradores da zona 1, como também, existindo diferenciação entre moradores das zonas 2 e 3.

Assim, Elias constrói a relação *estabelecidos e outsiders* para compreender que as referidas categorias só têm sentido, no caso em estudo, devido às relações sociais estabelecidas dentro dessa figuração. O autor avança na análise evidenciando que os motivos dos conflitos entre as zonas de moradia não são justificáveis apenas por relações de força entre os grupos, pobreza ou violência. Para, além disso, deve-se levar em conta que denominações (sejam elas pejorativas ou não) expressam lutas a fim de satisfazer outras aspirações humanas ligadas ao inconsciente, laços de intimidade emocional, razão e manutenção ou rebaixamento de status entre os indivíduos que compõem os grupos (Elias, 2001).

Seguindo as pistas oferecidas por Norbert Elias em seu estudo em Winston Parva, pode-se compreender, no presente estudo, porque certas denominações como as de barulhento e desordeiro são atribuídas aos “metaleiros” como, também, buscar dados que justifiquem as escolhas de certos espaços na cidade a fim de protagonizarem seus shows.

Nos anos 1980, na falta de espaços sociais mais adequados que permitissem a expressão das relações estabelecidas no espaço simbólico por eles construído, os “metaleiros” começaram, então, a ocupar em bairros “populares” da cidade de Fortaleza clubes como o Secai e o Círculo Operário onde se configuraram os primeiros shows de rock que na época não se definiam nem como “punks” nem como “metaleiros”. Quem transitava por esses locais assistia a “competições” onde

os participantes imitavam cantores e bandas como *Robert Plant* e *Ramones* e recebiam como prêmio guitarras de papelão, conforme relata Amaudson Ximenes, presidente da ACR. Assim, os principais protagonistas eram bandas *covers*, como por exemplo, a banda *Ramortes* (cover da banda Punk americana Ramones).

Isso contribuiu para que, no final da década de 1980, alguns “metaleiros” que hoje integram a Associação do Rock, constituíssem não só uma banda, mas, também, a Associação do Rock como Organização Não Governamental (ONG). Assim, o papel desses shows, significa, como fala Rita Amaral (2000)

“mais que mera ‘válvula de escape’, mais que ser ‘contra’ ou a ‘favor’ da sociedade tal como se encontra organizada, podem também ser o modo próprio de expressão de um dado grupo ou mesmo seu instrumento político, uma vez que boa parte mobiliza grande contingente de pessoas e recursos com finalidades assistenciais, no sentido de cumprir um papel de apoio a seus membros ou de outros grupos, que terminam gerando uma consciência política que dá origem a associações...” (Amaral, 2000, p.258).

Assim, a Associação do Rock surge em Fortaleza agregando vários grupos de rock, entre eles os “metaleiros”, como também inspirando na formação de bandas e constituindo uma platéia significativa que, nos shows, parecem assustar e/ou despertar por meio de elementos que, posteriormente agregados de forma a constituírem uma totalidade, caracterizam a figuração simbólica e social que vivenciam. Aqui, esses elementos representam a consonância entre consciência social (ou opinião grupal) e autoconsciência apresentada pelos indivíduos cujo repertório é buscado nas crenças, atitudes comuns e pressões sociais inspiradas no desejo e no medo do contato contínuo com a experiência (Elias,1996).

É inspirador o pensamento de Elias para o fenômeno em estudo, já que os “metaleiros”, cujos shows, para além de essencialmente urbanos, como citei anteriormente, estão impregnados de elementos que permitem entender o porquê da categoria juventude ter sido tomada como ponto de partida para a compreensão do fenômeno a que me proponho nesta investigação.

#### 1.4. Os “metaleiros” em movimento

Para que se identifiquem os elementos constituidores dos shows dos “metaleiros” sob a perspectiva dos rituais, faz-se necessário problematizar a categoria juventude. Juventude é, portanto, categoria fundamental nas sociedades modernas industriais e definidas, como no caso das sociedades ocidentais, como um *problema da modernidade* (Abramo, 1994, p.4). Isso advém de um comportamento apresentado pelos jovens contrastando com os padrões colocados pela sociedade. Segundo Abramo (1994)

“a peculiaridade desse período de espera constituído pelos anos escolares faz com que as metas previamente estabelecidas e os papéis aí desempenhados não respondam às necessidades surgidas na personalidade dos adolescentes, que tendem, então a formar grupos espontâneos de pares, nos quais possam elaborar essas respostas, que se tornam importantes *locus* de geração de símbolos de identificação e de laços de solidariedade” (Abramo, 1994, p.4).

Daí, denominações como *delinquentes, contestadores e excêntricos* surgem como definidoras dos jovens em razão dos comportamentos apresentados pelos mesmos sejam em locais públicos ou não. Além disso, uma possível explicação para que determinados grupos juvenis recebam as denominações citadas anteriormente residem na questão de que

“a idéia central é a de que a juventude é o estágio que antecede a entrada na ‘vida social plena’ e que, como situação de passagem, compõe uma condição de relatividade: de direitos e deveres, de responsabilidades e independência, mais amplos do que os da criança e não tão completos quanto os do adulto. Assim como os limites de início e término dessa transição não são claros nem precisos, nem demarcados por rituais socialmente reconhecidos, nas sociedades modernas, esses direitos e deveres não são explicitamente definidos nem institucionalizados, imprimindo-se à condição juvenil uma imensa *ambigüidade*” (Abramo, 1994, p.11).

Como atores vivenciando essa fase intermediária entre juventude e vida adulta, os jovens percebem em determinadas práticas culturais uma forma de ter acesso a uma condição mais estável em termos de direitos, deveres, aceitação e identificação negada ou omitida pela sociedade. No caso dos “metaleiros”, cuja maioria experimenta essa fase intermediária, os shows assumem o caráter de eventos que têm seu início a partir do momento em que os indivíduos acionam códigos que não estão inscritos no espaço oficial, o contexto social, de forma a criarem um universo com

regras criadas e estabelecidas pelos grupos que o constroem (Duvignaud, 1983). Vale ressaltar, também, que o início de eventos com essas características podem se utilizar de regras estabelecidas socialmente para posteriormente, no ponto máximo do mesmo, invertê-las de acordo com a dinâmica dos atores e encenações.

Seguindo os caminhos teóricos de Bourdieu e Elias, especificamente, os shows de rock aqui tratados expressam um *habitus* internalizado pelos “metaleiros” que, dentro de uma determinada *figuração social* (ou *campo* no sentido dado por Bourdieu) datada historicamente, num determinado tempo e em um certo local (ou espaço social), estabelecem a articulação entre o aprendido e o vivido que, por sua vez, carregam em si os caracteres selecionados conforme as circunstâncias exigem, passando, então, a constituir um universo cujas semelhanças e diferenças indicam os elementos que orientam as ações dos atores envolvidos.

Entre os “metaleiros”, de que forma se constitui esse universo de regras por eles muitas vezes ritualizadas? Para muitos, os “metaleiros” são reconhecidos como grupos juvenis que sempre estão vestidos de preto, gesticulam com as mãos um chifre (denominado *cornuto*), tocam em alto volume e se utilizam de distorcedores<sup>12</sup>, feedbacks<sup>13</sup> e uma variabilidade de pedaleiras<sup>14</sup> na produção do som. Pode-se acrescentar a esse repertório, a escolha de determinados espaços urbanos, a performance e a relação entre banda e platéia como elementos norteadores dos shows.

Esses dados foram por mim colhidos por meio das observações nos shows, nas entrevistas e na análise de documentos impressos e eletrônicos e indicam que o repertório acima utilizado pelos “metaleiros” nega qualquer idéia de que o universo construído por esses indivíduos, e no qual se inserem, é fixo, rígido e atemporal. Além disso, os shows dos “metaleiros” podem ser pensados como formas que, segundo Duvignaud, restituem o “que as culturas nos proibem de atingir – a liberação e o desabrochar do ser (...) que para exprimir-se tem que superar ou desprezar os preceitos, os modelos e as regras estabelecidas...” (Duvignaud, p.208-209). Para autores como Rita Amaral (2000), por exemplo, eventos desse caráter são momentos “em que a identidade dos grupos se expressa plenamente [por meio] da circulação de riquezas, das trocas, da distribuição do que se tem de melhor” (Amaral, 2000, p.262 – 264).

---

<sup>12</sup>Distorção é o ato de deformar uma imagem, um sentido ou um som. Neste último, faz-se necessário o uso de equipamentos eletrônicos, os distorcedores de guitarras, que produzem o efeito de distorção nos riffs.

<sup>13</sup> Pedaleiras são equipamentos eletrônicos, semelhantes a um teclado de computador, utilizados na produção de diferentes sons quando acionado pelo executante.

<sup>14</sup> Feedback é o nome dado ao procedimento através do qual parte do sinal de saída de um sistema (no caso o som) é transferida para a entrada deste mesmo sistema, com o objetivo de diminuir, amplificar ou controlar a saída do sistema. No caso específico do Metal, os feedbacks são utilizados para amplificar a quantidade de decibéis emitidos pelas caixas de som.

Tomando essas duas concepções teóricas, ou seja, Duvignaud e Rita Amaral, pode-se afirmar que as duas não se excluem, ao contrário, complementam-se já que Amaral concebe esses eventos como algo que engloba diferentes esferas da vida social que, na concepção de Duvignaud, devem ser superadas a fim de que um universo com regras estabelecidas pelos próprios integrantes seja criado. É dessa forma que, para o último, isso implica em uma retomada de questionamentos não comportados pelo quadro social. E é por isso mesmo que a alucinação que esses shows gera em seus participantes é um estímulo único para a mudança e a renovação.

Ainda que as definições acima citadas tenham predominado durante muito tempo (décadas de 1970 e 1980) como possíveis explicações para as dinâmicas juvenis, o que hoje se observa é uma flexibilidade entre a retomada de valores sociais vigentes e a contestação dos mesmos, (re)significando, assim, categorias sociais que uma determinada figuração social permite. Além disso, questiona-se se o Metal é composto exclusivamente por jovens, caracterizando-se assim, como um estilo composto apenas por pessoas cuja faixa etária varia entre 18 a 25 anos, definidos como jovens do ponto de vista jurídico brasileiro.

Esta é uma das problematizações que incremento neste texto e, na medida em que o mesmo for sendo construído, perceber-se-á o quanto essas idéias serão questionadas a partir das próprias descrições aqui apresentadas. A reflexão parte da premissa de que os indivíduos tomam contato com novos elementos a serem incorporados em seus esquemas de significação e que a história configura-se por outros caminhos que anunciam uma possível alteração no *habitus* gerador das ações do grupo. Alteram-se, então, as relações entre espaço social e espaço simbólico que, por sua vez, permitirão novas vivências proporcionadas pelos momentos de efervescência grupal nos shows e na forma de produzirem os mesmos.

Os shows dos “metaleiros”, vistos como rituais, reforçam o *habitus* por eles incorporado, mas, também, exteriorizam novas propostas a serem dadas para as inúmeras respostas que a vida requer e que podem se utilizar de instrumentos como a música, o corpo ou a interação com a platéia; ou como mero veículo de visibilidade pública nos espaços urbanos. Todos esses elementos são levados em consideração nesse estudo. Isso porque ora eles podem se excluir, ora podem estar sobrepostos, de tal forma que a dinâmica entre eles permite compreender como esses elementos configuram esses shows.

Quando Magnani, em *Festa no Pedaco* (1984), descreve quais opções integram as diferentes modalidades de lazer entre moradores de bairros populares na cidade de São Paulo, do circo aos

programas de rádio, o autor aponta de que forma essas opções, quando compreendidas em sua totalidade, possibilitam a compreensão das diferentes maneiras como esses indivíduos experimentam a vida. Além disso, coloca que o espaço social, a cidade, é muito mais do que dimensões físicas planejadas e arquitetadas para determinados grupos. Ela é o resultado das práticas de uma diversidade de grupos que, a partir de determinados horizontes, constroem suas vivências, ora se utilizando do que socialmente está estabelecido, ora invertendo essas posições, ora sobrepondo essas modalidades de forma a darem sentido à própria existência, como na situação por ele estudada.

Já Norbert Elias, a partir do estudo em Winston Parva afirma que, quando se estuda *figurações*, o objetivo não é enaltecer um lado e censurar o outro. O importante é perceber que na construção de seus esquemas de significação, um dos lados envolvidos em uma determinada figuração social, estabelece(m) relações de interdependência com outro(s) lado(s) da mesma e/ou de outra figuração social. Com relação a esta pesquisa, para que os “metaleiros” se construam como “metaleiros”, cujos shows apresentem características como as aqui descritas, dependem reciprocamente de outros roqueiros e seus shows, mesmo que não compartilhem as mesmas idéias e os mesmos valores (como em relação aos punks, por exemplo) a fim de se caracterizarem como “metaleiros” que realizam shows cujos contrastes apresentados os permitem encaixar-se, ora como estabelecidos em relação aos outros, ora como *outsiders* dentro ou fora da própria figuração social a qual pertencem, ora como estabelecidos na mesma.

### ***1.5. Ofício de etnógrafo, ofício do detalhe***

O ofício do etnógrafo é o ofício do detalhe. Detalhe este que exige saber olhar, ouvir e escrever (Cardoso de Oliveira, 2000). Além disso, como sugeriu Malinowki, “não é suficiente, que o etnógrafo coloque suas redes no local certo e fique à espera que a caça caia nelas. Ele precisa ser um caçador ativo e atento, atraindo a caça, seguindo-a cautelosamente até a toca de mais difícil acesso (...) Mas, quanto maior for o número de problemas que leve consigo para o trabalho de campo, quanto mais esteja habituado a moldar suas teorias aos fatos e a decidir quão relevantes eles são às suas teorias, tanto mais estará bem equipado para o seu trabalho de pesquisa”(Malinowski, 1978, p.22).

Para tanto, necessário é que o pesquisador disponha de determinados instrumentos que lhe possibilitem “receber a caça” ainda que não saiba para onde deva direcioná-la. Para isso, o caderno de campo é o grande aliado. Seja aquele das antigas folhas amareladas pelo tempo ou aqueles cujo designer e tecnologia nele investidos denunciem sofisticação. O caderno de campo além de exercer uma função catártica (...) evoca e supõe um estado de aprendiz, daquele que, por nada saber, tudo anota, não deixa passar nada (Magnani, 1997).

Até mesmo os trajetos a serem percorridos na pesquisa, questionários, impressões visuais do que foi observado em campo e procedimentos no campo de pesquisa, estão no caderno de campo: rabiscados, apagados, registrados a fim de que possam ser concretizados. Dada a importância do caderno de campo no ofício do antropólogo, li por diversas vezes os dois cadernos de campo que guardo em meu arquivo. Entre 2001 a 2008 foram muitos os dados registrados e para a construção deste trabalho muitas informações foram repensadas e novos horizontes foram se desenhando.

Baseada nestes *insights* produzidos pelo exercício da reflexão do conteúdo dos cadernos de campo, inicialmente mapeei os eventos protagonizados pelos “metaleiros” que ocorrem pela cidade de Fortaleza, de forma a obter uma visão geral por meio de observações diretas sobre os espaços e motivos pelos quais realizam os eventos. A técnica de pesquisa utilizada foi a descrição com enfoque nos cenários, atores e regras gerais de ordenamento e ocupação dos espaços possivelmente identificados.

No segundo momento da pesquisa, reduzi o campo de observação a um trabalho mais sistemático, destacando os shows *covers*, os realizados nos teatros, as encenações em via pública (FORCAOS 2006), os *caricaturados* e as apresentações no FORCAOS 2007. Esse procedimento foi acompanhado das descrições dos cenários, atores envolvidos e regras identificadas ao longo das observações. Incluí nessa segunda fase uma prévia escolha dos entrevistados, entre bandas e platéia, para a fase seguinte.

Ao todo foram realizadas 15 entrevistas que versaram sobre a trajetória dos entrevistados no Metal, os motivos pelos quais se agregaram a esses grupos juvenis e os shows dos mesmos. As observações diretas, em conjunto com as entrevistas, ofereceram-me dados que possibilitaram refletir e redigir os relatórios e o texto final sobre o fenômeno aqui proposto. Além disso, recorri às reportagens publicadas nos jornais de Fortaleza - *Diário do Nordeste* e *O POVO*, as revistas paulistas *Roadie Crew* e *Rock Brigade*, como também visitei os *sites* (ver listagem completa na

Bibliografia) que noticiavam a respeito dos eventos e servem de elo entre os “metaleiros” como também entre eles e outros segmentos sociais.

Sob a luz dos procedimentos metodológicos acima citados, posso apontar de forma mais específica possíveis elementos que constituem os shows dos “metaleiros” e que compõem as partituras da composição musical que é este texto. Estes são:

→ *Cenários* – O aspecto mais importante nos shows dos “metaleiros”, que é levado em consideração nesta pesquisa são os cenários. Estes não se referem apenas aos espaços públicos dos quais se utilizam a fim de protagonizarem os shows que, por sua vez, variam entre uma esquina mal iluminada, passando pelos clubes dos bairros “populares”, até se utilizarem de espaços como o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), localizado no bairro Praia de Iracema, que reúne museus, bares, lojas de produtos artesanais, praças e um Anfiteatro e que se constitui em importante ponto turístico da cidade. Na composição dos cenários dos shows dos “metaleiros”, considera-se o palco, os jogos de luzes (alternando entre tons claros e escuros), os equipamentos de som, as bancas de venda de produtos fonográficos produzidos pelos grupos que se apresentam, a diversidade da platéia onde se incluem os admiradores do estilo musical, as bandas após a apresentação, os operadores de palco e iluminação e os vendedores de bebidas e doces que por lá circulam. Aqui inclui a análise das noções de tempo e espaço na constituição dos shows no rock.

→ *Atores* – entre os atores sugiro nesta investigação a heterogeneidade que lá se faz presente. Existem as bandas que protagonizam o som frenético do Metal, mas, também, para que o show alcance o momento de efervescência é necessária a interação com a platéia. Não há show se a platéia não for para junto do palco interagir com o grupo que se apresenta. Pular, gesticular, “bater cabeça” e empurrar um ao outro são sinais de que o show está acontecendo.

→ *Música* – a música tocada de forma intensa e rápida move todo esse acontecimento que é o show de Metal quando na apresentação das bandas. Estas, divididas segundo a corrente musical – *Death Metal, Thrash Metal etc*, aglutinam admiradores, atraem ou repulsam desconhecidos do universo do Metal ou, em algumas ocasiões, constituem grupos de fãs que freqüentemente percorrem as apresentações dessas bandas pela cidade.

→ *Corpo* – se como foi dito anteriormente, a música é um dos elementos que definem os shows de Metal, o que dizer, então, do corpo? Na pesquisa anterior, cujo recorte foi o estilo corporal apresentado pelos “metaleiros” da ACR, constatei que o corpo é elemento imprescindível nas apresentações. O uso da cor preta, dos longos cabelos, das correntes de metal e dos movimentos

que realizam (tanto as bandas como a platéia ) se configuram como símbolos de identificação e diferenciação do grupo em relação a outros grupos juvenis. Há uma atenção especial na caracterização do corpo nos shows. Talvez ele seja um dos elementos mais visíveis nos shows (Medeiros, 2004) pelo fato de que é pelo corpo que se atingem as sensações e o êxtase que as vivências grupais proporcionam.

→ *Custeios e estratégias de divulgação* – o Metal é um estilo musical de grande valor comercial do ponto de vista das bandas que assinam contratos com as grandes gravadoras, as denominadas *majors*. Entretanto, ao se tratar do Metal produzido orientado pela lógica *underground*, o estilo musical, os eventos, a manutenção e divulgação das bandas, como também, a formação de platéia, encontra seus obstáculos centrados na estigmatização, desinteresse e desconfiança por parte de patrocinadores, apoiadores culturais e meios de comunicação. São poucos os grupos que conseguem contratos com gravadoras sob a ameaça de não terem a música que executam e os desdobramentos da mesma controlados pelas exigências musicais, performativas e mercantis do universo fonográfico. Apesar do Rock ter obtido sua consolidação como cultura de massa, por muitas vezes ele se diferenciou por optar por duas vias, a saber: a de superação do consumo no sentido de não se adaptarem completamente as leis de produção, distribuição, troca e consumo estabelecidos pelo sistema capitalista e a outra, quando a opção por um caminho independente das regras do mercado capitalista é superior a qualquer tentativa de superação do consumo, prevalecendo a idéia de destruição da lógica difundida pela cultura de massas (Morin, 1986). Em Fortaleza, os eventos de Metal e aqueles que o vivenciam como experiências de vida, cruzam as diferentes linhas de mercado que orientam o universo do Metal. Os custeios dos shows e os meios de divulgação dos quais se utilizam podem variar entre os jornais da cidade, os *sites* mantidos por eles, contribuições dos próprios “metaleiros” seja como banda ou como platéia que contribui na compra de ingressos e, em caso de shows que exigem maiores gastos, recorrem às instituições públicas de incentivo à cultura, sempre tendo em vista disporem de meios que contribuam, de forma a obter lucros não só os meios acionados como também o universo do Metal, na realização dos shows. Fica, aqui, então, uma indagação: de que forma esses dispositivos influenciam na configuração dos shows mediante os contatos entre diferentes lógicas culturais de se produzirem? Esta questão será respondida no desenrolar deste texto por meio dos dados que serão apresentados.

→ *Noções de Sagrado-Profano* – inspirada em Durkheim, que tratava as respectivas esferas que contornam os rituais religiosos como opostos binários, ainda que, ao final do texto *As formas*

*elementares da vida religiosa* (1996) reconheceu que as duas categorias não se opunham de forma rígida, pretendo neste trabalho abordar a esfera sagrada e a esfera profana como noções que se sobrepõem e que estão para além da análise dos rituais religiosos.

Termino esta introdução, apresentando um resumo do conteúdo descrito. Iniciei o texto apresentando o objetivo do trabalho que se concentra descrever os shows de rock em Fortaleza sob a perspectiva dos rituais, mais especificamente os shows de Metal, nos mais diferentes espaços na cidade de Fortaleza. O motivo pelo qual optei por tomar os referidos shows do ponto de vista dos rituais, é metodológico e analítico, uma vez que por meio do mesmo podem-se apreender as diferentes linguagens que ordenam e expressam as cosmologias de sentidos que configuram esses eventos (shows) tornando explícitos os conflitos, as convergências, os valores, as crenças e os sentimentos experimentados pelos participantes que constroem juntos esses momentos.

Seguindo a seqüência, relatei as primeiras experiências que me levaram ao estudo do referido fenômeno para, posteriormente, problematizar a temática investigativa por meio das categorias intrinsecamente ligadas à mesma, a saber: *cidade* (lugar/espaço/tempo onde acontecem os shows de Metal) e *juventude* (“metaleiros” - atores que proporcionam e participam dos shows de Metal), sendo que, no que diz respeito a esta última, questionarei os diferentes sentidos que a ela (juventude) estão agregados. Inclui-se, aqui, desde a conceituação jurídica do que seja juventude até a definição proposta pelo contexto em que estão inseridos os “metaleiros”. Finalizo com os caminhos metodológicos percorridos na pesquisa em busca de dados a fim de inferências interpretativas quando, no primeiro momento, apresento os mais diferentes shows de Metal que percorri pela cidade de Fortaleza.

Nos capítulos seguintes, apresento a descrição das diferentes apresentações de Metal em Fortaleza a fim de centralizar a reflexão nas noções *lugar-espaço-tempo*, *música-corpo*, *liminaridade-communitas* (momentos de ambigüidade e comunhão perceptíveis nos rituais, Turner, 1974), incluindo neste capítulo a importância das esferas sagrado-profano para a compreensão das simbologias no Metal.

Seguindo a linha de reflexão, abordo questões relativas ao universo *underground* no qual os shows aqui descritos estão inseridos. Ressalto a idéia de que os contatos com as regras de ordenamento do sistema mundial, o sistema capitalista, configuram as diferentes formas de produzir os eventos, não significando, necessariamente, uma perda dos referenciais que delineiam o universo do Metal, e sim, um enriquecimento cultural para a perpetuação do mesmo.

Por fim, retomo as discussões que permearam o texto e suas respectivas conclusões a fim de que as sutilezas dessas práticas juvenis, captadas pelo meu olhar, revolucionado por um conjunto de autores que me ajudaram a pensar essas questões desvende o universo das práticas sociais e de sua relevância para a manutenção e/ou transformação das diferentes maneiras de se fazer presente na história (Viveiros de Castro, 2002), fazendo assim, de cada página aqui descrita uma nova experiência nas dimensões física, cultural e psicológica de todos nós.

## **2. A diversidade de cenários, atores e encenações do Metal pela cidade**

Nas linhas que se seguem, descrevo as minhas incursões como pesquisadora, ao longo de sete anos, aos mais diferentes tipos de shows de Metal em Fortaleza. Esses shows eram e ainda costumam ser realizados em espaços fechados como: Metrópole Shows (localizado no bairro Parangaba, região Centro-Sul), Anfiteatro e Praça Verde (ambos no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, localizado no bairro Praia de Iracema, Zona Norte) e Hey Ho Rock Bar (localizado, também, no bairro Praia de Iracema); e em espaços abertos, como o show realizado na Rua José Avelino em frente ao Hey Ho Rock Bar e, por fim, os eventos realizados nos teatros do SESC Emiliano Queiroz e do Centro Cultural Banco do Nordeste (ambos localizados no Centro da cidade).

Partindo desses espaços, apresento a diversidade dos shows, procurando expressar as homologias e as diferenças que os mesmos guardam entre si, sejam eles denominados *shows autorais* (quando as bandas executam as músicas compostas por elas próprias), *covers* (quando se referem a eventos cujas bandas executam canções dos grandes ídolos do Metal) ou *caricaturados* (quando se trata de shows pautados na imitação dos elementos que caracterizam o Metal). Levarei em conta as singularidades dos cenários, atores e encenações. Vale ressaltar que, de uma forma geral, esses eventos têm como protagonistas quase sempre as mesmas bandas e platéias que, por sua vez, participam de shows organizados ora por iniciativas individuais, na sua grande maioria composta por homens ligados ao universo do Rock, ora por instituições governamentais ou não governamentais, como a Prefeitura de Fortaleza, Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Ceará e Associação do Rock, que focalizam suas ações de visibilidade pública, difusão cultural e interesses políticos por meio desses eventos.

Conforme o que observei durante a pesquisa de campo, em Fortaleza, os eventos de Metal costumam ocorrer nos finais de semana, em lugares fechados (como os citados anteriormente) e com a cobrança de ingresso. Esses eventos oscilam no período entre 19h às 05h do dia seguinte e quando contam com o apoio de patrocinadores para serem realizados, os altos custos com aluguel de espaços, contratação de som, iluminação, seguranças, assistentes de palco e pagamento pelo trabalho dos organizadores e assistentes dos eventos são barateados.

Considero que à luz dessas descrições a reflexão aos poucos se constrói e, principalmente, responde às indagações levantadas no cap.1 desta dissertação, fazendo com que por esse caminho as falas dos entrevistados, as consultas em jornais, revistas, vídeos e *sites* não sejam utilizados apenas como ilustrações do texto etnográfico, e sim como um entrelaçamento entre descrição e interpretação das informações obtidas em campo que, em conjunto, permitem compreender as cosmologias do rock em Fortaleza.

Meus primeiros deslocamentos em busca dos shows de Metal em Fortaleza tiveram como “porta de entrada” os eventos na ACR, em 2001, conforme relatei no capítulo anterior deste trabalho. Posteriormente, os contatos que por lá mantive e o rotineiro transitar pelas ruas da cidade de Fortaleza nos transportes coletivos me permitiram identificar outros espaços onde ocorriam esses shows. Isso se deu por meio dos cartazes colados, na maioria das vezes, próximos às escolas de ensino fundamental e médio - tanto particulares como privadas -, onde eu observava a divulgação de algum show que estava para acontecer. Vez ou outra encontrava algum conhecido divulgando, inclusive nos portões que dão acesso à Universidade Federal do Ceará, *folders* sobre festivais, tertúlias, feirinhas e calouradas onde bandas de rock estariam se apresentando.

No caso de shows de médio e grande porte, eu percebo que os organizadores se utilizam de meios para divulgação como programas de rádio e de televisão, como os veiculados pelas rádios Maxi (Programa CE 85) e Cidade (Programa Cidade Sport Rock no dia); programa Stúdio Arte (TV Diário, canal 22), Jornal Diário do Nordeste e Jornal O POVO (Agenda Cultural) e lojas localizadas na Galeria do Rock como a Nocaute Discos, Opus Discos e Chakal Discos.

Vale ressaltar que os meios de divulgação acima citados são considerados recentes para divulgação dos shows de Metal. Nos anos 1980, época dos primeiros eventos na cidade de Fortaleza, os canais utilizados para divulgação eram as redes e relações construídas pelos amigos, os próprios shows onde eram divulgadas novas apresentações e a distribuição de panfletos. E quem passasse pela Galeria do Rock, no Centro da cidade, obtinha mais informações sobre os acontecimentos no universo do Rock.

Com o passar dos anos e o crescente número de shows que acontecem na cidade, novos caminhos de divulgação foram seguidos. Contudo, percebi em minhas incursões na pesquisa de campo, as inúmeras dificuldades que os organizadores de shows de Metal, realizados pelas vias do *underground*, encontram para a captação de patrocinadores e apoiadores culturais na realização dos mesmos. Algumas dessas limitações encontram-se na resistência pessoal de alguns organizadores em buscar esses recursos por receio de serem acusados pelo público do Metal como “vendidos para o sistema”; para outros organizadores, as dificuldades centram-se na não-aceitação das empresas privadas de receberem e avaliarem as propostas de shows sugeridas pelos seus produtores em razão da estigmatização e falta de credibilidade para com o universo do Rock.

No processo de captação de recursos para a realização dos eventos de Metal, além da estigmatização e a falta de informações de que o Metal é um dos tipos de rock que mais gera lucros na indústria cultural<sup>15</sup>, segundo dados da Associação Brasileira de Produtores de Discos, falta aos patrocinadores, apoiadores e organizadores de shows a percepção de que os shows de Metal despertam o interesse e a curiosidade de garotos, jovens e adultos que se deslocam em direção a esses espaços, utilizando-se dos terminais metropolitanos ou dos seus automóveis particulares em busca dos shows, sejam estes nos bairros Parangaba, Centro, Praia de Iracema ou eventualmente em algum outro bairro ou cidade do Estado onde acontecem os eventos. Além disso, os shows proporcionam o fortalecimento e o surgimento de novos laços de sociabilidade com outras pessoas que têm na música, nos gestos, adereços e vestimentas uma forma singular de se fazerem presentes na vida.

Acompanhei os circulantes pelos referidos terminais de ônibus, ocasião em que eu observava o quanto eles chamavam a atenção dos demais usuários de transportes coletivos pelo uso das vestimentas pretas, colares de metal, coturnos (botas de cano alto), pulseiras, brincos, *piercings*, tatuagens, gestos e tom de voz, não importando se fossem homens ou mulheres. Além disso, eles dividem a atenção dos seguranças privados, guardas municipais e/ou policiais militares que fiscalizam os terminais de ônibus, quando, no mesmo horário, as torcidas de futebol se dirigem aos estádios.

Essa diversidade de atores sociais que compõe a paisagem da cidade expressa não apenas as escolhas de lazer e sentidos que os mesmos atribuem à vida, mas, acima de tudo, fixam com essas preferências e no corpo, a idéia de que a cidade, aqui, não se refere apenas a uma estrutura física,

<sup>15</sup> Não é por acaso que bandas como *Led Zeppelin*, *Black Sabbath*, *Iron Maiden*, *Metallica* e a brasileira *Sepultura* vendem milhões de cópias de seus discos mais antigos. Além dos direitos autorais sobre as músicas, essas bandas possuem suas canções em trilhas sonoras de filmes, ganham em número de público e conseguem manter, na maioria das vezes, a mesma quantidade de shows e reconhecimento por parte dos antigos e novos iniciados no estilo. Ver também - LOPES, Pedro Alvim L., 2006. Além disso, incluem-se os inúmeros *sites* na internet que relatam contra ou favor do Metal, comunidades no orkut, as revistas especializadas (a exemplo no Ceará, o periódico *Guerrilha* de única edição), programas de TV ( *Rock Collection* e *Stay Heavy* transmitidos pela TV União, em Fortaleza) e os constantes shows que são realizados dentro ou fora do Brasil.

planejada e resultado da modernidade do século XVIII. Ela se caracteriza muito mais como “uma obra coletiva que desafia a natureza” (Rolnik, 1988, p.08), um registro das experiências humanas delineadas nos espaços que se configuram de acordo com os grupos que os ocupam.

“A cidade é o pretexto. E a cultura local que se firma como elemento de composição regional não é uma desculpa para justificar alguns vazios, alguns ecos urbanos. Uma cena rock na cidade grifa alguns elementos ilegíveis nos seus símbolos urbanos, rasuram suas tradições porque é possível cifrar outras culturas para iniciar uma conversa entre pares (...) Uma coisa é certa, o caos não se domestica, o rock muito menos e uma cidade como Fortaleza, caótica por natureza, deve mostrar também coisas que não são belas. Caso contrário, estamos condenados a terminar pintados em uma praia, contemplando as jangadas e à venda na calçada da beira-mar ou quem sabe alguém nos leve a outro país, dentro de uma garrafinha de areia com a legenda: lembrança do Ceará” (Eduardo Jorge, ex-baixista da banda Diagnose mencionando a cidade no livro FORCAOS: muito além do sexo, drogas e rock and roll, p.83).

Assim, a cidade pode também ser pensada como uma escrita produzida pelos corpos, cheiros e gestos que não se fixa, antes se caracteriza pelos movimentos de territorialidade e desterritorialidade que, por meio do caminhar de seus habitantes, permite o fluir das vivências de cada indivíduo para a cidade e vice-versa.

Por isso, quando os participantes dos shows de Metal se deslocam em direção aos mesmos, não apenas caminham, acima de tudo, trazem impressos nos gestos, vestimentas, sentimentos e emoções o jeito próprio de falar, as características das vivências de cada bairro, as experiências vivenciadas nas esferas pessoal, musical e em grupo, permitindo assim que “o corpo deixe de ser uma unidade na medida em que o espetáculo-cidade tem sua escritura desenhada através dos movimentos dos corpos, de seus itinerários que riscam e territorializam o urbano” (Diógenes, 2001, p.09). Dessa forma, o que os participantes carregam em si e expressam para o “outro” possui intrínseca relação com o conjunto de idéias e valores que orientam suas condutas.

E quando os afinados com o Metal caminham em busca dos lugares que eles transformam em espaços de sociabilidade e que proporcionam a liberação de si com vistas ao reconhecimento e à visibilidade pública, geralmente estão acompanhados dos amigos com quem estabelecem discussões calorosas a respeito de uma banda e/ou de um determinado músico e levam consigo cigarros, bebidas e o ingresso já comprado nas lojas credenciadas ou, quando não, optam em comprar nas bilheterias das casas de shows.

Os cenários escolhidos para esses eventos que agregam “metaleiros” que participam como banda ou platéia, caracterizam-se pela presença de barracas de bebidas, pipoqueiros, taxistas, tendas de lanches e vendedores de balas que por ali transitam. Esses espaços também se caracterizam por

estarem localizados, na maioria das vezes, em ruas pouco iluminadas e desertas exceto nos locais de shows. Isto faz com que muitas pessoas sigam em grupo ou sigam as demais em direção aos locais dos eventos.

Ainda sobre os cenários, pode-se pensá-los, sob a luz do pensamento do sociólogo americano Erving Goffman (1981), que os caracteriza por uma mobília fixa, como por exemplo, no caso dos shows, as tendas de lanches e bebidas, pipoqueiros, taxistas e outros atores que contribuem para a composição da ação teatral, os shows prestes a se realizar. Além disso, os cenários se modificam, do ponto de vista dos espaços, mas, acima de tudo, do tipo de representação que será encenada.

As dramatizações a serem exibidas nos shows exigem que não apenas a mobília adequada, mas os sentimentos, as emoções e as idéias que norteiam a linha de ação dos indivíduos, no caso os participantes dos shows, contribuam para uma melhor representação deles para si mesmos e para os outros, pois, afinal, os cenários e os territórios nele delimitados, não apenas carregam os suportes de palco ou panos de fundos necessários para as dramatizações, mas, acima de tudo, eles são parte da história que esses indivíduos contam para si mesmos conforme afirma Geertz (1974).

O entorno desses cenários está delineado muito mais por estabelecimentos comerciais (restaurantes, bares, outras casas de shows não necessariamente ligadas ao universo do Rock, estacionamentos, concessionárias de carros) do que residenciais. Além disso, podem-se encontrar praças próximas a essas localidades e pontos de paradas para táxis, carros particulares e ônibus metropolitanos. Daí compreende-se o intenso movimento de freqüentadores que chegam das mais diferentes localidades da cidade em direção a esses locais de eventos.

Os freqüentadores oriundos dos terminais metropolitanos chegam e se agregam aos que já estão presentes nos locais. Paulatinamente, grupos de amigos se formam em torno das tendas de bebidas, doces e lanches que ocupam a área externa. Alguns bebem, fumam, cantam e contam aventuras dos shows passados. Em outros momentos, relatam em suas conversas assuntos profissionais ou conquistas amorosas. Os que não se conhecem, tratam de se sentar junto ao muro das casas de shows ou nas cadeiras de tendas de lanches, cumprimentando quem passa com um “oi” ou um sorriso e, com o passar do tempo, já estão enturmados aos outros freqüentadores.

Em alguns casos, os freqüentadores chegam acompanhados da família, que na maioria das vezes apenas os deixa nos shows, e só volta quando os mesmos terminam. Mas existem pais e mães que acompanham os filhos jovens desde a entrada, o desenvolvimento e a conclusão dos shows, como também casais que levam crianças que se divertem correndo, brincando e pulando durante todo o evento.

Coloco uma questão quanto a este ponto: quais os sentidos atribuídos por esses participantes que os motivam a acompanhar os shows? Para que um indivíduo se desloque de sua residência e em muitas ocasiões leve consigo os pais, os amigos ou quais forem os acompanhantes, não pode ser compreendido apenas do ponto de vista lúdico da questão. Acima de tudo, esses shows possuem uma razão simbólica para que os participantes se façam presentes e demonstrem quão significativa é essa presença acompanhando-se de outras pessoas.

Quando indaguei os entrevistados sobre o significado dos shows para os mesmos, as respostas que ouvi foram as referentes aos eventos como motivo para “sair da rotina escola-casa-escola” como a declarada pelo entrevistado Naudiney Gonçalves, 26 anos, Historiador. Para ele, os shows também são motivo de diversão, de festa, lugar onde se fazem e se encontram amigos; escolhe-se determinados shows, diz ele, pela banda que executa o som e a qualidade da música. Já para Tauan, um estudante de 18 anos, o que mais o motivava a se fazer presente nos shows de Metal era que esse tipo de música é de “muita emoção, escutar Metal é muito emocionante; é porque é um tipo de som que eles fazem com os instrumentos que ninguém consegue fazer; eu acho os instrumentos de Metal muito mais massa que o punk, é muito bem trabalhado”, conclui.

Além das emoções e das experiências que os shows proporcionam para a platéia, eles representam para as bandas muito mais o marcar presença ou uma reafirmação do pacto estabelecido consigo no que diz respeito a ser “metaleiro”. Nas palavras de Amaudson Ximenes, um dos guitarristas da banda Obskure que executa *Death Metal*<sup>16</sup> em Fortaleza, os “shows são a forma de se mostrar o trabalho, encontrar pessoas, trocar idéias, combinar alguma coisa”. Seja participando como platéia ou como banda, os eventos de Metal não podem ser compreendidos por si mesmos, mas, explicam-se muito mais por aquilo que eles proporcionam para cada indivíduo que os frequenta. E essas explicações se tornam ainda mais inteligíveis à medida que, como pesquisadora, eu procurava me aproximar dos frequentadores antes do início das longas noites de Metal.

Em algumas ocasiões esta aproximação se dava por meio de convite por parte do próprio frequentador, ocasião que facilitava discutirmos sobre Rock; em outros momentos, essa aproximação se dava de forma tímida ou soava como uma aproximação estranha por parte do frequentador. Sendo assim, eu me retirava e buscava outro interlocutor. Fluía em mim, um sentimento de desconforto, ansiedade, medo e estranhamento. Possivelmente, um estranhamento que é “antes de tudo um estranhamento de si mesmo (...) um movimento interno do pensamento no seu exercício com os conceitos teóricos e com as experiências no grupo estudado” (Caiafa, 1989, p.22). Contudo, após

---

<sup>16</sup> Nas próximas páginas esse termo será mais bem desenvolvido.

essas sensações inerentes a qualquer pesquisador, seja qual for seu campo de estudo, fui aos poucos aprendendo a lidar com as mesmas, movimento então que me despertou ainda mais a curiosidade para investigar o universo do Metal.

Novas oportunidades de conversas com os freqüentadores dos shows iam surgindo. Assim, descobri que nesses momentos de diálogos amistosos os freqüentadores mantêm a atenção nas bilheterias e nos portões de acesso aos salões de eventos. Quando percebem por mínimo que seja o movimento próximo às bilheterias, eles se aglomeram em torno dos portões de entrada que são controlados por três ou mais seguranças, sendo que um deles sempre é uma mulher. Formam-se as filas para a entrada no salão. As pessoas trocam conversas em alto volume, sendo na grande maioria jovens. De vez em quando, ouve-se um ou outro que grita por um amigo e alguém que empurra as pessoas na fila que dá acesso ao salão dos shows; os “metaleiros” que participam como banda se mesclam aos que estão ali para formar a platéia. Aparentemente não se sabe quem é quem. Exceto os conhecidos entre o grupo ou aqueles que adentram os locais dos eventos com algum instrumento musical em mãos, sabe-se quem toca ou não em alguma banda que apresentará no show.

Aos poucos as pessoas adentram o lugar. Antes de adentrarem o salão onde ocorrem os shows, entrega-se o ingresso ao responsável pelo recebimento do mesmo e passa-se por uma revista por parte dos seguranças. Na entrada dos salões onde ocorrem os shows há sempre alguém divulgando os próximos eventos que acontecerão na cidade. Mais à frente avista-se o bar, ao centro a mesa de som, do outro lado os banheiros masculino e feminino e ao fundo do salão o palco do show. Tudo isso num espaço ora longo, ora estreito, erguido sob paredes altas e com um teto de onde pendem ventiladores. Por detrás do palco fica o camarim, local onde as bandas ajustam o som e compõem o visual para a apresentação.

Na maioria dos salões dos shows que freqüentei, o acesso ao palco se dava entrando pelo camarim e tomando uma escada pela qual chegava-se ao mesmo. Ao fundo, onde geralmente ficam os bateristas, há outro palco diferente daquele utilizado pelos demais componentes da banda, uma espécie de suporte onde se coloca a bateria, permitindo que a mesma e o seu executante se sobressaíam dos demais músicos.

Durante a preparação dos shows têm acesso ao palco somente técnicos, *roadies*<sup>17</sup> e bandas que ajustam o som antes e durante os eventos propriamente ditos. Isso ocorre ao cair da tarde quando toda a estrutura física e de palco está sendo preparada. No início da noite, ainda se ouve, do lado de fora

---

<sup>17</sup>*Roadies* são profissionais que atuam como ajudantes na montagem e ajuste do som de uma determinada banda ou show.

dos shows, ajustes de som, técnicos agitados e produtores correndo de um lado para o outro para que tudo esteja pronto no horário anunciado pelos organizadores dos eventos.

A partir dessas classificações, não apenas em relação aos espaços demarcados nos shows, como às pessoas que podem ou não ter acesso a eles, pode-se pensar sob a perspectiva de uma *poética dos espaços*, percebendo de que maneira os mesmos classificam e hierarquizam quem os ocupa. É com Gaston Bachelard (1998) que a expressão “poética do espaço” se torna conhecida, mas, a inspiração é buscada na escola francesa representada por Durkheim (1974). A partir desses dois autores pode-se refletir que quando os homens classificam suas coisas e pessoas<sup>18</sup>, eles se remetem a categorias sociais, que são categorias mentais e traduzem suas respectivas visões de mundo. Por isso, falar de uma poética do espaço, e das pessoas ocupando estes espaços, é falar da ação cognitiva dos indivíduos, mas, também, da “imaginação construir ‘paredes’ com sombras impalpáveis, reconfortar-se com ilusões de proteção – ou, inversamente, tremer atrás de grossos muros, duvidar das mais sólidas muralhas” (Bachelard, 1998, p.25) e demarcar para os frequentadores, no caso dos shows de Metal, quem desempenha os papéis de produção, técnica, iluminação, assistentes de palco, músicos, seguranças e vendedores nos eventos.

As divisórias que dão acesso à entrada nos shows, ao camarim, ao palco principal, ao palco do baterista, como também os espaços territorializados por técnicos, *roadies* e produção dos shows, representam, como diz Bachelard, as conchas onde se escondem esses indivíduos. Nestas, os homens trabalham suas habilidades que os animam de corpo inteiro, acolhem os desejos e os medos, cobrem-se de pompas e ocultam os deslizos a fim de saírem de lá mais vigorosos e menos dissimuladores.

A questão é que a casa, nosso canto no mundo, nos dá subsídios necessários para que possamos criar os ninhos, os cofres, os cantos que habitaremos e as conchas onde nos abrigamos, permitindo assim que, nos espaços onde colocarmos nossos pés, todas essas simbologias assumam em nossas experiências, aquilo que Bachelard considera “um convite à ação”. Ação esta que é demarcada nos shows a partir das funções que cada divisória e cada profissional exerce. E a primeira passagem para a seqüência de ações que descrevo nas linhas que se seguem começa pelo como e onde ocorrem os eventos.

### ***2.1. Como e onde ocorrem os espetáculos?***

---

<sup>18</sup> Ver DURKHEIM E MAUSS. **Algumas formas primitivas de classificação**, p.339-455. In: Sociologia e Antropologia, São Paulo: Edusp, 1974.

Início sugerindo que *de perto e de dentro* (Magnani, 1996) estarei abordando os shows sob a perspectiva dos rituais, pois, a partir desta, é possível compreender o quanto os cenários, atores e as encenações observadas nos dizem algo sobre o contexto no qual os eventos estão inseridos, além de apontar as categorias sociais que orientam a ação dos indivíduos que os protagonizam.

Ritualizar é inerente a qualquer grupo social. A literatura antropológica a respeito dos rituais aponta os mais diferentes tipos de rituais nas mais diferentes sociedades. Seja entre os *Arunta* (Spencer, B; Gillie, 1926), os *Kachin* (Leach, 1978), os *Nuer* e os *Azande* (Evans-Pritchard, 1978), *desfiles de carnavais, paradas militares e procissões* (Da Matta, 1997), *investiduras no ato de “nascimento” de um cavaleiro britânico* (Leach, 2000) e entre *grupos juvenis* por mim observados que se utilizam de certos instrumentos que expressam suas visões de mundo.

Os rituais são uma expressão do social servindo como ponte entre o indivíduo e o coletivo, afirmando-se, assim, a posição que se ocupa no grupo social, como também, reavivando crenças que possuem a idéia de que “viver é passar, passar é ritualizar” (Da Matta, 1997).

No caso empírico específico deste trabalho, as descrições por mim realizadas apontam para uma interpretação das cosmologias características de um show de Metal, os lugares, os espaços, os atores, a música, o corpo e o tempo de efetivação do processo ritual que, como já salientei, aguçam os momentos de *liminaridade* e *communitas* como instrumentos categóricos para se compreender as possibilidades oferecidas pela estrutura social, ora para sua afirmação, ora para sua negação, ora para sua inversão.

Durkheim, em *As formas elementares da vida religiosa* (1996), classifica esses momentos sociais em ritos miméticos, ritos representativos ou comemorativos, ritos recreativos, ritos estéticos e ritos piaculares. Essa tipologia ajuda a pensar a singularidade dos ritos na reafirmação de crenças, alteração destas e que se apresentam sobrepostos como demarcadores sociais num determinado grupo social.

Os ritos miméticos ou de imitação dizem respeito a modos de ação cujo objetivo é produzir movimentos, como, por exemplo, gritar como maneira de exaltar o objeto de culto do grupo. Já os ritos representativos ou comemorativos ocupam-se em encenar e espetacularizar dramas cuja ação seja capaz de interferir no curso da natureza. Os ritos recreativos e estéticos estão intrinsecamente ligados ao aspecto lúdico e enaltecido de valores relativos à beleza, o bom e o melhor significativos para o grupo.

As festas, por exemplo, levam em si muitas dessas características ainda que não se possa afirmar que as mesmas se definam exclusivamente por essas características. Além dessas, as festas podem vir

a celebrar na inquietude ou na tristeza vivenciadas por um grupo social, as mudanças, as perdas ou o distanciamento das relações sociais que ali antes se estabeleciam. É importante ressaltar que, por detrás da execução desses modos de ação, Durkheim nos ensina que só se pode entendê-los levando-se em conta os estados de opinião e as crenças que possibilitam a realização e o alcance do objetivo desses atos.

Intrínseco a esses dois fenômenos – crenças e ritos – apontados por Durkheim como constituintes da esfera religiosa, mas que estão para além dela, apresenta-se as noções de sagrado e profano. Aquela relativa às coisas proibidas e protegidas pelas interdições aplicadas às profanas. Durkheim aponta que essas duas noções são antagônicas do ponto de vista etimológico e de aplicabilidade, contudo, em muitas ocasiões pode-se observar que elas se sobrepõem uma a outra colocando em relevo o caráter ambíguo de que as práticas ritualizadas estão embutidas. Posto isso, Durkheim inspira muitos outros autores a construírem novas leituras no que diz respeito aos rituais, expandindo a interpretação para além dos ritos referentes à esfera religiosa.

Essas novas leituras permitiram uma melhor sistematização dos rituais, não apenas classificando-os em categorias, como, também, observando e nomeando as etapas constituintes dos mesmos. Van Gennep (1974) e Turner (1974), entre outros, ocuparam-se desse papel e permitem analisar os rituais de perto e de dentro como linguagens que “acompanham toda mudança de lugar, estado, posição social e de idade” (Turner, 1974) cuja utilização de códigos sobrepostos (ou como afirma Da Matta, “contaminação de códigos”) “dizem as coisas tanto quanto as relações sociais (sagradas ou profanas, locais ou nacionais, formais ou informais). Tudo indica que no mundo ritual, as coisas são ditas com mais veemência, com maior coerência e com maior consciência. Os rituais seriam instrumentos que conferem maior *clareza* às mensagens sociais” (Da Matta, 1997, p.89).

Van Gennep (1974) ocupou-se em sistematizar as etapas constituintes dos rituais de passagem. Ao afirmar que o ritual era constituído por fases, as quais ele denominou como segregação, margem e agregação, o referido autor permite perceber quais elementos caracterizam o início, o meio e o fim de todo e qualquer ritual. Além disso, chama a atenção para o fato de que, assim como a sociedade possui uma estrutura que ordena as relações entre indivíduos e delimita posições, valores e comportamentos, os rituais, como momentos de expressão do social, revelam e/ou obscurecem, conforme as circunstâncias, questões ambíguas e de vida em comum.

A primeira etapa constituinte dos shows, vistos como processo ritual, dá-se quando os participantes saem de casa em direção aos eventos, munidos de ingresso, trajados com roupas (*sic*) e portando adereços que caracterizam o universo do Metal e na maioria das vezes acompanhados pelos

amigos. Ao chegar ao local do show, buscam interagir com as demais pessoas posicionadas na área externa, providenciam o ingresso e quando percebem que os portões de entrada foram liberados compõe a fila, passam pela revista dos seguranças e finalmente se posicionam no salão de shows.

As divisórias que separam a área interna da externa nos locais dos shows, representam a passagem e o deslocamento que, nos termos de Van Gennepe (1974), expressa o “momento dialético e retorno ao curso rotineiro e normal” (Van Gennepe, 1974, p.19), ou seja, a partir do momento em que se adentra ao lugar-espaço-tempo do Metal, os participantes separam-se da rotina diária para após a realização do show a ela retornarem.

Inspirada em Maria Laura Viveiros de Castro (2002) que, ao analisar os desfiles das escolas de samba no Rio de Janeiro e a festa do Boi de Parintins no Amazonas, atenta para as formas de espaço no formato de linhas e círculos como instrumentos para se pensar as diferentes concepções de lugar-espaço-tempo no respectivo espaço ritual.

No caso desta pesquisa, onde os shows de Metal são analisados a partir da perspectiva dos rituais, observa-se que linhas e círculos que circunscrevemos shows de Metal apresentam-se de forma diferente já que assim como a linha está para o espaço o círculo está para o tempo. Os lugares e os espaços que compõem os espetáculos de Metal se configuram como territórios em movimento, deslocamentos, uma espécie de caminho que se constrói na medida em que se passa e se segue adiante. Já o tempo é o elemento-chave em que as narrativas constituidoras das apresentações de Metal encontram a base de sustentação: em formato circular, percebida nas apresentações, na performance e nos valores ali embutidos e renovados a cada show e em algumas ocasiões trazendo certas modificações.

Enquanto o espaço é algo que deixa de habitar em um lugar para habitar em outro e assim dá continuidade, passando dos lugares mais periféricos da cidade onde ocorrem esses shows para os mais centralizados, o tempo que embora “não queira passar, passa e muda, mas retorna sempre, ainda que diferente” (Viveiros de Castro, 2002, p.63) em uma outra apresentação. Nos shows, percebe-se que as pessoas transitam, freqüentam nos intervalos a “banquinha” de produtos produzidos pelas bandas, atentas aos sorteios realizados pelo apresentador, mas, logo que percebem o recomeço das apresentações, ficam atentas ao que ocorre no palco.

Dessa forma, as categorias lugar, espaço e tempo permeiam todo o processo ritual, e, no caso dos shows de Metal, desde o momento em que se chega para a apresentação, ao longo desta e depois desta. Isso me conduz a pensar que por meio dessas categorias o Metal se perpetua ao longo dos anos, ainda que ocupando diferentes espaços, possibilitando assim a manutenção dos valores de rebeldia,

“choque” e contestação colocados ou não nas entrelinhas das narrativas visuais, corporais e sonoras de suas apresentações.

É pela continuidade das apresentações em espaços que mesmo mudando de endereço exibem a estrutura necessária para o show, como, por exemplo: pontos de venda de bebidas e de compra de ingressos, monitoramento na entrada dos shows, um salão onde se realizam as apresentações, bares, banheiros, palco, camarim, iluminação, profissionais especializados na área musical (como *roadies*, técnicos de som e músicos), platéia, enfim, por esses e outros elementos que se dá a linearidade na configuração dos espaços que caracterizam os shows de Rock

O caráter circular do tempo se expressa nas formas de se vestir a cor preta, cantar com vocais agudos, guturais ou rasgados e gesticular com a mão o formato de um chifre que sempre podem ser percebidos nos shows desde os anos 1960, quando o Metal se firmou como estilo de vida, até os dias de hoje. São elementos exibidos a cada show ainda que constantemente (re) significados conforme o contexto histórico e cultural no qual os grupos que frequentam esses shows estão inseridos.

É importante pensar que lugar-espaço-tempo nos shows de Metal são representações simbólicas que estabelecem intrínseca relação com as atividades que ordenam esses eventos, ou seja, a demarcação do lugar, a ocupação do mesmo por um grupo específico (espaço) e a efetivação das referidas atividades que os constituem (o tempo), indicam a realização de um acontecimento de Metal que, por sua vez, faz referência, no presente, a outros acontecimentos ao longo de seu desenvolvimento trazendo o passado para o presente.

Inspirada em Evans-Pritchard (1930) ao se referir ao povo *Nuer*, localizado no Sudão, África, o que na verdade os indivíduos manifestam publicamente quando em conjunto, no lugar-espaço-tempo de seus acontecimentos, é a concretização do que “eles pensam em função das atividades e da sucessão de atividades e em função da estrutura social e das diferenças estruturais do que em unidades puras...” (Evans-Pritchard, 1930) de lugar-espaço-tempo.

A passagem das bandas pelo lugar-espaço-tempo do Metal e a forma como os participantes do show as recebem, contribui para a efetivação das características visuais, comportamentais e ideológicas referentes ao Metal que os afinados com esse estilo necessitam imortalizar sob pena de verem seus laços identitários (des)simbolizados por uma cultura de massa que os apreende, ou, quando no máximo, sob pena de os verem desfeitos.

Penso que os shows de Metal tornam-se inteligíveis não apenas pela produção do lugar-espaço por parte dos participantes como territórios em movimento, cidades efetivadas tendo como suporte os corpos, as gestualidades, as mentes e os espíritos que têm na linha do tempo das experiências pessoais

em conjunto com as experiências de cada um vivenciadas no Metal, a concretização de que o passado, o presente e o futuro representam os fios da narrativa dos próximos espetáculos que ocorrerão

Além disso, os shows aqui descritos são as expressões máximas do caráter “estrangeirista” do Rock que, ao mesmo tempo em que invoca valores “de fora” (concebidos como internacionais), adapta-se e funde-se àqueles “de dentro” (nacional, regional, local), numa dinâmica *transnacional*<sup>19</sup> que, transforma as apresentações de Metal outrora virtuais em reais, permitindo, assim, “o desenvolvimento de sentimentos e companheirismos transnacionais (...) [que] pretendem passar um sentido de unidade planetária, um sentido de ‘we are the world’ (...) [numa] demonstração da forma homogeneizadora da língua inglesa que estão evidentemente em jogo” (Ribeiro, 1997, p.22-23) observadas nas letras das músicas e na linguagem visual expressa nas estampas das camisas, nos símbolos, na estrutura física e sonora compatíveis aos decibéis emitidos pelas caixas de som e nas gestualidades que unificam a gramática do Metal.

O importante é que o show aconteça e aonde quer que ele ocorra, seja num Anfiteatro, na via pública ou no Teatro, o som deve ser ecoado no mais alto volume, os pescoços se contorcem, as cabeças “batam”, os cabelos longos (para quem os têm) voem e “captam” as ondas sonoras que estremeçam não apenas os corpos dos presentes, mas, acima de tudo, estremeçam, “choquem” e tornem visíveis para as estruturas físicas, sonoras e sociais da cidade, que a partir das minhas observações em campo, anunciam que outra cidade - viva, pulsante e oxigenada pelo “sangue” de cor preta - performatiza suas ações no lugar-espaco-tempo onde ocorrem os shows de Metal. O Rock, como estilo originado nas cidades operárias da Inglaterra e dos Estados Unidos, carrega em si os desejos, as vontades e as aspirações libertárias, contestadoras e chocantes para as demais cidades do mundo, permitindo que em cada espaço onde os shows são realizados, esses valores, de uma forma ou de outra, componham o repertório de sua performance.

E essa performance começa a se revelar quando o jogo de luzes intercalando entre cores azul, amarelo, vermelho, verde e branco iluminam o palco e um apresentador ou uma voz mecânica de fundo anunciam os shows, os frequentadores que já se fazem presentes no espaço correm para a frente do palco, enquanto os que ainda estão fora do salão de eventos, dirigem-se aos portões de entrada e ocupam os lugares junto aos demais. A explosão do som, guitarras distorcidas, vozes guturais e/ou agudas, rítmicas aceleradas de bateria, luzes e a grande maioria das pessoas em pé, possibilitam que muitos comecem a “bater cabeça”, batam-se uns contra os outros (denominado entre eles como “roda de pogo”) ou fiquem isolados apenas observando os movimentos no palco.

---

<sup>19</sup> Transnacional, transnacionalidade se refere, segundo Gustavo Lins Ribeiro (1997), “a consciência de fazer parte de um corpo político global” (p.03).

Na platéia, as pessoas trajam jaquetas de couro, capas pretas, calças *spandex* ou couro, blusas estampadas em cinza e preto, camisas de bandas, como por exemplo, *Iron Maiden*, *Sepultura*, *AC/DC*, *Gun's Roses*, *Shaaman* e tantas outras, nas mais diferentes estampas, a saber: anjos, caveiras, fotos e símbolos da banda, figura de um xamã, cruzeiros invertidas, pentagrama etc. Em sua grande maioria, os frequentadores usam adereços de metal no pescoço, lenços na cabeça alusivos a bandas ou bandeiras nacionais como a da Inglaterra. Alguns homens usam saias, longos vestidos pretos por cima da calça e camisa, maquiagem preta no rosto (aludindo a cruzeiros invertidas) e, as mulheres, acentuam os cílios, contornos dos olhos e lábios com as cores marrom ou preta. Vale ressaltar que, os homens calçam tênis ou coturnos pretos e as mulheres variam entre vestidos pretos longos, combinando com botas, ou calça/saia jeans combinando com tênis.

Os gestos, as vestimentas e a performance descritos acima estão registrados no corpo. Marcel Mauss (1974) relatou, em *As técnicas corporais*, que o corpo aprende e é cada sociedade específica em seus diferentes momentos históricos e com sua experiência acumulada que o ensina. E, no que ensina o corpo, nele se expressa. E essas formas de expressar traduzem-se no andar, dormir, vestir, dançar, gesticular e olhar. No caso específico do Metal, os corpos dos participantes expressam movimentos proporcionados pela música e pela interação com a platéia e no momento em que gesticulam, para que esta atuação seja possível, necessário é que o corpo seja cada vez mais “trabalhado, preparado e transtornado” (Caiafa, 1989, p.86).

Além do corpo, da estrutura física e do comportamento da platéia nos shows de Metal, deve-se mencionar o cheiro das bebidas, dos cigarros e da maconha que exalam no ambiente. Esta última, sempre utilizada de forma mais discreta, seja pelos cantos dos salões onde a luz não tem muita intensidade ou dentro dos banheiros masculino e feminino. Mas, também, existem aqueles que curtem o show, como eles dizem, “de cara”. Não bebem e não fumam, mas certificam que sentem as mesmas emoções e exalam suor pelo corpo como a grande maioria dos presentes após tantos movimentos performatizados ao longo do evento.

Em decorrência dessas combinações, produz-se euforia, liberação e odores (como o suor, por exemplo), numa espécie de líquido sagrado a exemplo do utilizado pelos profetas bíblicos nos rituais judaicos para fins de unção dos neófitos e renovação de pactos entre os iniciados. O que significa santificar, separar e isolar as esferas de contato entre o antes, ao longo e o depois do ritual. Essas dicotomias ainda que não se apresentem como sistemas classificatórios rígidos, possibilitam apreender os significados que os indivíduos atribuem às experiências por eles vivenciadas.

Além disso, essas experiências ajudam a pensar, inspirada em Durkheim (1996), o princípio de contágiosidade do *sagrado puro* que previne o grupo a não se misturar ao *sagrado impuro*, ou seja, basta a euforia e a liberação de odores se manifestarem no ambiente dos shows para que os neófitos e os já iniciados percebam nestas manifestações a característica sagrada cujos elementos que configuram os eventos representam. Para o autor, “todas essas interdições têm uma característica comum: advêm, não do fato de haver coisas sagradas e outras que não o são, mas de existirem entre as coisas sagradas relação de inconveniência e de incompatibilidade” (Durkheim, 1996, p. 320) com aquelas que não caracterizam os shows como sagrados.

Ao longo dos eventos, há os intervalos que, entre outros desempenhos, permitem a recomposição das energias liberadas a cada apresentação para serem armazenadas e extravasadas tão logo recomece a execução do som. Esses intervalos sempre variam entre 10 a 20 minutos e são utilizados no palco para desmontagem, montagem e ajustes dos equipamentos; além disso, é neste momento que a banda dá os últimos retoques na afinação dos instrumentos, aquecimentos vocais e eventuais trocas de roupas. Enquanto o som não recomeça, um apresentador divulga novos eventos, realiza sorteios de brindes oferecidos pelos patrocinadores, como cds, dvds, camisas, *patches* e tatuagens e o som mecânico é executado a fim de não dispersar a platéia ali presente, como é comum durante os intervalos na maioria dos shows de Metal. Observa-se que muitos aproveitam esses momentos para ir ao banheiro, comprar cerveja, conversar com os amigos e namorar. Enquanto isso, no palco, os *roadies* e os técnicos de som trabalham para a próxima apresentação.

É interessante notar que alguns freqüentadores aproveitam esses intervalos para fazerem uma visita à chamada “banquinha” onde estão expostos os materiais produzidos pelas bandas. Refiro-me a uma mesa que é posta, preferencialmente, próxima ao palco ou aos portões que dão acesso aos salões dos eventos, onde são vendidos Cds, Dvds, camisetas, *patches* (espécie de tecido com alguma estampa alusiva ao Metal para ser anexado numa peça de roupa), adesivos e tantos outros produtos referentes a bandas nacionais e/ou internacionais. Na maioria das vezes, os próprios integrantes das bandas vendem o material. Mas acontece também de muito dos lojistas ligados ao universo do Rock oferecerem os materiais vendidos em suas lojas ou trocarem os mesmos por outros materiais oferecidos por outros lojistas e/ou bandas. O movimento em torno da “banquinha” varia, ocorrendo em certos shows intensa negociação de produtos e em outros uma menor escala de trocas. E assim decorre o período dos intervalos.

As trocas efetuadas no momento dos intervalos têm suas teias de significados construídas a partir de um olhar que não seja exclusivamente financeiro. A troca simbólica é aqui, muito mais relevante

para os frequentadores, pois, por meio dela, eles conhecem novos lançamentos no universo do Metal, estabelecem contatos com organizadores, integrantes de bandas e lojistas que integram o circuito do rock na cidade e, além disso, os participantes que visitam a “banquinha” reforçam para si mesmos os laços identitários que estabelecem com o estilo de vida pelo qual fizeram opção (Mauss, 1974).

Os materiais expostos para serem adquiridos por eles não necessariamente estão ligados aos grupos musicais que não possuem contratos com gravadoras. Percebe-se ali, desde o DVD produzido por bandas, como por exemplo, a finlandesa *Children Of Bodom*, até os Cds-demonstrativos produzidos por bandas locais. A questão é que o que move essa relação de consumo e trocas que não se encontra fora do modo capitalista, mas também não o segue à risca, é que a estrutura de funcionamento para produção, divulgação e consumo nos shows é buscada dentro da visão de que o universo por eles criado, denominado *underground*, é um meio, e aqui me coloco de acordo com a socióloga paulista Helena Abramo, onde se negocia “espaços e sentidos no campo da luta cultural, entendida como uma luta pela manutenção/conquista da hegemonia, entre classes dominantes e subordinadas” (p.37) cujo objetivo é “conquistar espaços efetivos, como tempo e lugares de diversão, de circulação e manifestação”(Abramo, 1994,p.37).

O que de fato acontece, é que mesmo o Metal sendo produto da cultura de massas, assim como o Rock como um todo, o *underground* é a opção de produção, divulgação e consumo nos eventos onde a intensidade do círculo produtivo não se dá de acordo com as regras de investimento e obtenção de lucro, sugeridas pelo modo de produção capitalista. Aquela tem seus contornos delineados pelas rivalidades e antagonismos entre os que estão inseridos no próprio meio e os externos a este; além disso, o combate contra quem está fora dos contornos, e a derrubada se possível dos mesmos na intenção de que o *underground* se estabeleça como uma lógica operacional diferenciada, dinamiza os eventos de Metal sob pena de perder essa espécie de *mana*, esta autoridade, esse talismã e esta fonte de riqueza que movimentam esse universo musical e de vida (Mauss, 1974) conferindo ao mesmo algo de sagrado que deve ser velado pelos seus participantes.

Por isso, após essa parada nos shows a fim de conferirem o que de mais recente está ocorrendo em termos das tendências do Metal, os frequentadores retomam seus lugares na platéia assim que escutam o recomeço do som no palco. Existem aqueles que se dirigem para junto do referido a fim de “curtirem” o som, enquanto outros optam por ficar bebendo pelos cantos ou namorando, interagindo de forma indireta com as bandas. De vez em quando eles observam o palco e as pessoas que com ele interagem, mas raramente, juntam-se a elas. Preferem ficar em seus lugares e ao lado de suas companhias à espera do final do evento.

Os finais das apresentações, como dos próprios eventos, dão-se após os agradecimentos da banda e o anúncio de que a última música será executada. A platéia começa a se dispersar ou fica à espera do final do show após a descida da banda do palco e dos cumprimentos finais por parte do apresentador. Lentamente, os freqüentadores saem aos pares ou em grupos pelos portões por onde haviam entrado. À medida que caminham para a saída, de vez em quando um ou outro volta o olhar para o fundo do salão onde está localizado o palco e onde técnicos e *roadies* desmontam os equipamentos de som. Alguns, às vezes, chegam a esperar pela saída dos integrantes das bandas conduzindo seus equipamentos musicais para cumprimentá-los e fazerem algum comentário sobre o show.

Após a saída pelos portões que dão acesso aos locais dos shows, do lado de fora dos cenários, encontram-se pessoas bêbadas caídas ou sendo conduzidas por amigos e em muitas ocasiões os freqüentadores que optam em entrar madrugada adentro a espera de um transporte coletivo ou particular. Sentados em rodinhas, entre amigos, bebem e/ou fumam comentando sobre o show que passou. Enquanto isso, as tendas de lanches são desmontadas, sendo que um ou outro vendedor procura esgotar o estoque de lanches, doces e bebidas oferecendo àqueles que ficam por últimos a saírem após o encerramento dos eventos.

Dentro dessa perspectiva, ao final dos eventos, o processo ritual vivenciado não apenas motiva o acontecimento de outros eventos, mas, além disso, só os motiva porque permite aos participantes, liberarem-se de si mesmos, conforme afirma Duvignaud, e enfrentarem uma diferença radical no encontro com o universo sem leis nem forma, que é a natureza na sua inocente simplicidade (Duvignaud, 1983). Aqui, sem leis e sem forma é uma contraposição ao ordinário vivenciado no cotidiano que, em momentos como os shows de Metal, têm na subversão e na desestabilização de categorias sociais suas principais linhas de ação.

## ***2.2. Encenações covers***

É inegável que essas vivências observadas nos shows de Metal, seja em que lugares aconteçam, são exacerbadas pela aceleração rítmica das músicas que os shows proporcionam aos freqüentadores. O retorno dessas energias se manifesta por meio de gritos, gestos, consumo de bebidas, correria de um

lado para o outro do palco, constantes tentativas de subidas por parte da platéia a fim de cantar com o vocalista ou imitar um dos guitarristas tocando.

Ao falar em imitação de músicos tocando ou subidas de palco a fim de executar a música com o vocalista, não se pode esquecer que nessas casas de shows, que apresentam uma estrutura física como a descrita anteriormente e é freqüentada pelo público do Metal, que quase sempre é o mesmo, realizam-se os shows *covers* ou tributos ao Rock como às vezes são denominados.

Refiro-me aos shows onde as bandas que se apresentam executam as canções consideradas “clássicas” do Rock, mais especificamente do Metal. Esses grupos musicais nem sempre são denominados por um nome específico, apenas são conhecidos como o “*cover* do *Led Zeppelin*” ou o “*cover* do *Deep Purple*”. O mais importante é que essas apresentações conseguem lotar essas casas de shows aos finais de semana, em Fortaleza, cobrando por um ingresso cujo valor não ultrapassa R\$ 5.00.

Os freqüentadores desses shows variam desde pessoas adultas até garotos e garotas na faixa etária entre 12 a 17 anos que trajam roupas pretas, adereços de Metal e acenam cornutos buscando em parceria com os amigos, as bebidas e os cigarros, a audição do som executado pelas bandas que desde o final dos anos 1960 até os dias de hoje atraem cada vez mais público para o Metal.

Os *covers* variam entre *Black Sabbath*, *Judas Priest*, *Iron Maiden*, *Death*, *Metallica*, *Sepultura*, *Angra* e incluem bandas como *System of a Down* e *Nirvana*, classificadas como fora do estilo Metal. As principais canções de cada um desses grupos musicais são executadas num período de tempo de até 40 minutos, onde o público participa vibrando, cantando e recordando as primeiras canções que os fizeram curtir esse tipo de rock, o que enfatiza uma das características centrais dos rituais: reafirmar pela repetição os valores sociais que conferem identidade aos participantes.

O interessante é que os músicos que executam essas canções por muitas vezes gesticulam algum movimento que os mais afinados com o estilo associam algum músico ou algum vocalista de Metal. Além disso, as vestimentas se caracterizam de acordo com as vestimentas utilizadas pela banda da qual se faz o *cover*. Por isso, alguns utilizam calças mais apertadas, outros optam pelas calças largas, predominam os coturnos e nem todos utilizam adereços de Metal no corpo. Os gestos são mais enfatizados, ainda que para compô-lo seja necessário que as vestimentas e os adereços estejam em consonância.

Nas linhas abaixo, descrevo um desses shows *covers*, realizado na casa de eventos denominada Metr pole Shows, atualmente conhecido como Ilha da Folia. Localizado na Avenida José Bastos, 3200, bairro Parangaba, região Centro-Sul da cidade. O referido espaço se caracteriza por ser

um grande galpão cercado por muros baixos situado em uma das avenidas de grande movimento e próximo de um dos terminais metropolitanos (o de Lagoa), uma lanchonete (Habibs), estacionamentos, uma casa de shows para forró e mais à frente a praça onde se realiza a “feira dos pássaros” aos domingos.

Do ponto de vista de sua estrutura física, o Metrópole shows foi projetado para comportar até 10.000 pessoas e possui custo de aluguel pelo espaço amplo. Além disso, há uma bilheteria, quatro entradas que dão acesso ao salão de festas e um bar próximo ao qual se colocam mesas e cadeiras; ao centro observa-se o salão, que por sua vez se localiza de frente para o palco, onde os participantes dos shows passam a maior parte da noite. Neste não há cadeiras e nem mesas, apenas ao fundo, a mesa de som controlada pelos técnicos.

Caminhando pelas laterais, avistam-se os banheiros masculino e feminino, como, também, a porta que dá acesso aos camarins e à escada que conduz ao palco. Este se caracteriza por ser de grandes dimensões e de estatura elevada, sendo que, na parte superior está posicionado o jogo de luzes que, por sua vez, é controlado por um técnico de iluminação que divide o palco com as bandas. Vale ressaltar que, apenas convidados, bandas e técnicos têm acesso a esse espaço da casa de shows, mas, em certas ocasiões, os organizadores do evento permitem o acesso de alguns fãs a fim de cumprimentarem as bandas que se apresentam nos shows. Quando não são permitidos, esses participantes tratam de burlar os seguranças e terminam adentrando aos camarins.

O Metrópole Shows somente é alugado quando da realização de shows que atraiam um considerável contingente de pessoas. Na maioria das vezes, são shows de bandas nacionais ou internacionais, incluindo-se os festivais que, são realizados no Metrópole e que reúnem uma platéia composta por pessoas das mais diferentes idades, ainda que o público predominante seja de jovens que se deslocam dos mais diferentes bairros de Fortaleza em busca dos eventos.

Já passaram pelo palco do Metrópole bandas como *Angra*, *Shaman*, *Sepultura*, *festivais covers* e um dos ex-vocalistas (Blaze Bailey) da banda que é considerada no universo do Metal a maior do planeta : a banda inglesa *Iron Maiden*.

Em algumas ocasiões, ouvi de alguns organizadores sobre os obstáculos que pessoas moradoras dos bairros nobres da cidade, e que “curtem” Metal, colocam para chegarem e participarem de shows no Metrópole. Essas se referem desde a distância para a locomoção até as especificidades da platéia que, segundo esses participantes, na sua grande maioria são da denominada “periferia”. Contudo, caso o show seja *cover*, a presença desses participantes no show em virtude do prestígio e importância que os “clássicos” do Metal recebem por parte do público.

Em um show ocorrido em 07 de Junho de 2003, realizou-se o encontro “3º Rock Summer: um grande tributo ao Rock” com a participação de bandas *covers* que tocavam Metal em Fortaleza, reunindo assim, mais de mil pessoas naquela noite. Entre essas bandas estavam os covers de *Iron Maiden*, *Judas Priest*, *Deep Purple*, *Death* e muitas outras, sendo que as bandas que os executavam podiam fazer o *cover* de mais de uma banda ou, em certos casos, o grupo de músicos que executava o *cover* não recebia um nome específico para a banda.

O ingresso custou R\$ 5,00 e, no início do show, uma garota alcoolizada que aparentava entre 16 a 18 anos chamou a atenção dos presentes: na hora da apresentação da primeira banda, ela subiu no palco para pular em direção à platéia, mas, foi tomada de surpresa por um outro rapaz que a agarrou pela cintura e pularam os dois juntos, sendo que, os próximos ao palco abriram o espaço e eles terminaram caindo no chão e, por sorte, não sofrendo nenhum acidente.

Enquanto momentos como esses eram vivenciados na platéia, as bandas executavam o Metal com guitarras distorcidas, alto volume, rítmicas aceleradas de bateria e pedidos de músicas conhecidas eram solicitados pelos presentes. Subitamente, outra garota subiu no palco e beijou o vocalista da banda *cover* do *Judas Priest*, denominada *Acrópole*.

Entre uma banda e outra havia os intervalos que variavam entre 10 a 30 minutos. Enquanto isso, apenas o som mecânico animava a platéia que aproveitava para beber, namorar ou sentar no chão. Mas, logo que percebiam movimentos no palco e identificavam o apresentador, posicionavam-se diante daquele já que tudo indicava o recomeço do som. Depois de apresentada a banda, os gestos, os gritos, acenos de cornuto e o som em alto volume permitiam a agitação do show, além da diversidade de camisas com estampas referentes às bandas que os *covers* imitavam.

O interessante é que os shows *covers* reúnem pessoas entre 13 a 40 anos de idade, sendo que os mais adultos não se misturam aos mais jovens; participam do show aqueles mais à distância pelas laterais da casa, enquanto estes participam junto ao palco, misturando-se uns aos outros e acenando em direção à banda. Vale ressaltar que, o maior número de pessoas alcoolizadas pelas laterais do espaço são jovens, cuja idade varia entre 15 a 20 anos.

Outro momento me chamou atenção ainda neste show. Próximo ao final do mesmo que, por sua vez, prolongou-se até 03h do dia seguinte, quando a banda que executava o *cover* do *System of Down* incentivava a platéia para os “pulos de palco”, uma garota subiu no referido (vestida de saia azul e top) e quase não conseguia se equilibrar de tão bêbada. Ao se preparar para o pulo, os garotos lá embaixo gritavam para que ela pulasse em cima deles e assim ela fez. Após ter saltado, a garota foi abraçada por um dos garotos por alguns minutos aquela noite.

Em meio a esses momentos, eu registrei a diversidade de comportamentos que os shows *covers* proporcionam ao unir os afinados com a música do Metal por mais tempo e aqueles que recentemente começaram a frequentar e ouvir esse tipo de música. Outro detalhe interessante é que nos shows de Metal *cover* predominam, nesse público jovem, a mistura de uns com os outros na platéia e isso se prolonga até o momento da saída. Somente após ultrapassarem os portões é que os integrantes se separam tomando cada um o caminho de volta para casa.

Ao relatar sobre as apresentações *covers*, sempre me questionei o que eles imitam, por que e qual a relação que essas imitações estabelecem com o contexto do Metal. A partir das anotações de campo, refleti sobre a idéia de que o próprio Rock, incluindo todas as suas vertentes, é um dos estilos que embora possua seus primeiros momentos vivenciados na Inglaterra e EUA, ele não se preocupou em fincar raízes nesses países. Ao contrário, a própria dinâmica do estilo, o levou para os demais países, sendo que nestes, o Rock assumiu características do próprio contexto, variando assim, na diversidade dos shows, comportamentos, públicos e bandas, ou como sugere Janice Caiafa (1989) “tantas línguas quantos desejos houver”.

Por isso, ao imitar os ídolos do Metal mundial no contexto de Fortaleza, o que as bandas retratam é uma alusão àqueles que possibilitaram tornar esse tipo de música, o seu próprio estilo de vida. Também se pode pensar que ao imitar os trejeitos que relembram músicos e solistas do estilo, as bandas desejam ser um deles, ainda que tenham por certo que ser um deles significaria exumá-los da característica de ídolos. Semelhante analogia pode ser feita com relação aos rituais tribais em que determinados indivíduos encarnam os ancestrais do grupo.

Mesmo os shows *covers* sobrepondo em seus momentos de aparição pública a noção de *imitação* em relação à banda de origem, como também a noção de *semelhança* com a mesma, apontam por meio da noção de *similitude*, a necessidade de “inovar” em relação ao original. O que de fato é colocado em jogo nas apresentações *covers*, é que bandas como *Iron Maiden*, *Judas Priest*, *Deep Purple*, *Death*, *System of a Down* etc. representam os “espelhos” nos quais as bandas *covers* se olham, montam-se e visibilizam-se publicamente.

De acordo com minhas observações, os *covers* desejam criar, registrar e marcar com características próprias as apresentações que encenam, contudo, compreendem que é partindo das referências intrínsecas ao universo do Metal de que esse reconhecimento será possível. Não é a imitação pela imitação. Mas, a imitação daquelas bandas que identificam os primeiros anos do Metal, entre o final dos anos 1960 e metade dos anos 1970, trazendo à memória dos participantes dos shows a recordação de um gesto, da voz, de uma peça de roupa semelhantes ao utilizado pela banda que se

propõem a imitar e que consiga “reunir fragmentos de imagens, vestígios de lembranças e tecer fios emaranhados da memória individual na “tapeçaria coletiva do grupo” (Diógenes, 2001, p.2) assimiladas em forma de gestos, gritos, acenos em direção ao palco e vestimentas proporcionados pela quantidade de decibéis captados pelos ouvidos dos presentes.

E esses comportamentos, por outro lado, contribuem para a consolidação do que diferente venha a surgir nas performances apresentadas no palco e na platéia. Segundo Juliana Jayme (1996), “esses sujeitos podem ser pensados como possuindo uma ambigüidade intrínseca que, ao mesmo tempo em que revela o desejo de ser como o outro, mostra uma visão pejorativa com relação à imitação, um desejo claro de também ser diferente” (Jayme, 1996, p. 20). Assim, os *covers* partem de um modelo estabelecido, mas que não é fixo nem rígido, movendo diferentes imagens referentes ao universo do Metal.

Dinâmicas assim, rítmicas e não menos velozes observadas no Metal, favorecem a desestabilização de um ordenamento externo e imposto pela racionalidade moderna que marca o surgimento e engendramento das cidades. À medida que uma garota sobe no palco e cai debruçada nos braços da platéia ou no momento da queda o corpo antes denso, pesado e volumoso proporcionado pelo Metal vai direto ao chão, significa que a desestabilização expressa em comportamentos, gestos, sons e atitudes nos shows de Metal, especialmente nos *covers*, apontam não para uma desorganização, uma espécie de caos instalado pelos participantes nos shows. Ao contrário, trata-se de algo intencional, retirado das próprias entranhas do Metal, dos valores contestadores e desafiadores que ele apregoa em direção a uma ordem estabelecida pela sociedade que, quando no momento de efervescências como os dos shows, terminam por colocar em perigo o estabelecido.

E são esses momentos que fazem da cidade, ou melhor, do habitar a cidade por esses participantes de shows, importantes mecanismos de afirmação e defesa das experiências vivenciadas pelos mesmos. Isso porque, quando se promove e se permite a desestabilização, o habitar e se fazer responsável pelas dinâmicas cidadinas, “ganha uma dimensão completamente nova, uma vez que se fixam na memória [as ordens, os inventários, os documentos, a arquitetura e as próprias pessoas]” (Rolnik, 1998, p.16) colocados em jogo nesses momentos.

Vale refletir, também, aqui, sobre a não-associação do Metal como um estilo exclusivamente juvenil. É certo que as interpretações sugeridas entre os anos 1970 a 1990 nos estudos que encaravam uma associação direta entre jovens e determinados estilos musicais, como por exemplo, punks e “metaleiros”, denominavam esses grupos como “culturas juvenis”, “subculturas” ou

“microrebeldias”<sup>20</sup>. Essas reflexões, a meu ver, são limitadas diante das descrições aqui apresentadas, como também, diante das transformações vivenciadas por esses grupos, esses estilos musicais e as relações entre estes e aqueles.

Segundo as observações aqui descritas e nas entrevistas realizadas, observe que os afinados com o Metal estão para além daqueles que, do ponto de vista jurídico, são definidos como adolescentes ou jovens por apresentarem a faixa etária compreendida entre 12 a 18 anos e 18 a 25 anos, respectivamente. O universo do Metal se revela, e os shows covers são a expressão disso, como um aglutinador de pessoas das mais diferentes faixas etárias cuja dinamicidade e adaptação de gostos e modas é permitida a partir dos horizontes de possibilidades propostos pelo mesmo. Inclui-se, aqui, a crescente presença de mulheres nos shows que motivadas pelos mais diferentes objetivos se fazem notórias nos eventos.

O interessante é pensar as pessoas que se afinam com o Metal como indivíduos que consomem certos bens materiais e simbólicos, apropriam-se de certos espaços sociais e imprimem aos mesmos um novo ordenamento orientado por novos valores, associados ao compartilhamento de sentimentos e atitudes e que, acima de tudo, optam pela noite, como signo que possui intrínseca relação com a cor preta tão predominante nos shows e os demais signos característicos do estilo (Gadeso, 2004), provocando, impactando e alardeando pelas ruas, avenidas, terminais de ônibus metropolitanos, casas de espetáculos, seguranças e taxistas que os denominam como “os pretinhos” ou “os bichos de preto”, conforme ouvi em algumas saídas de shows.

Desta forma, a diversidade de atores que participam dos shows *covers* e compactuam com esses signos, ora converge, ora diverge em valores estruturados de acordo com o espaço social ocupado por cada um deles na vida cotidiana. Inspirada em Bourdieu (1994), o que aqui chamo de espaço social depende da quantidade de capital simbólico acumulado pelo indivíduo que o permite se diferenciar em outro espaço, o espaço simbólico, conferindo ao mesmo uma melhor posição no espaço social.

Essas diferenciações provocam as disparidades e as recusas entre os participantes dos shows, como por exemplo, o desejo de não compartilhar os mesmos espaços freqüentados por aqueles cujo capital simbólico é menor, ou, em algumas ocasiões, como nos shows *covers*, até freqüentam em nome de uma causa maior, mas, passado o momento de comunhão (Turner, 1974), deixam evidentes as distâncias sociais entre os mesmos. Segundo Gadeso (2004), “en un recital de rock se establece una relación más interactiva entre público y los protagonistas ‘estrellas de rock’, que en su mayoría

---

<sup>20</sup> Ver Mafessoli (1987), Costa (1990), Abramo (1994).

intentan generar mística alrededor de su figura. Se establece de esta forma un juego verbal, festivo entre las partes...” (Gadeso, 2004, p.11).

Isso nos permite compreender que, do ponto de vista da estrutura dos mitos, os shows *covers* estão para além dos níveis geográfico (dimensão lugar-espaco-tempo em que se realizam), sociológico (da diversidade dos atores e dos comportamentos exibidos pelos mesmos) e econômico (do ponto de vista das trocas estabelecidas nesses shows e das disparidades visíveis). Existe o nível cosmológico, ou seja, das visões que orientam os comportamentos dos indivíduos e que para eles são histórias de grande significância para as esferas biológica, psicológica, sociológica e cultural..

Os mitos evocados nas apresentações *covers* representam a estrutura subjacente, mas que é comum a todos os indivíduos que dela compartilham. Mais do que isso, diz Levi-Strauss (1990), essa estrutura expressa “a relação estabelecida entre o mito e o real que possui, pois, uma estrutura folheada que transparece na superfície se é lícito dizer, no, e pelo processo de repetição” (Levi-Strauss, 1990, p.264).

A repetição observada entre os *covers* relaciona o mito e o real numa linguagem que estrutura seqüência de ações, como as aqui narradas tendo como referência os esquemas, ou seja, o conteúdo que preenche e dinamiza as seqüências, sob pena de se tornarem - os mitos - esvaziados, imprecisos e, no último caso, mortos pelas transformações vivenciadas em suas repetições.

Ao se tocar canções do *Iron Maiden* ou de outra banda referência no Metal, não apenas há uma alusão ao som em si; mais do que isso permite-se aos participantes dos shows *covers* “a compreensão do agora a partir do outrora, é sentimento, reaparição do feito e do ido” (Bosi, 1998, p.20) que trazem à memória os primeiros momentos de quando se ouviu o primeiro *riff* de Metal como se nele estive “guardado um poder oculto” como me relatou na entrevista Jonathan, 20 anos, estudante; ou, quem sabe, quando se deixou o cabelo crescer como marca de uma época ou por influência da família, como foi o caso do entrevistado Cleiton Lima. E existem aqueles que recordam o primeiro show da vida, de forma que nunca se esquece, porque nele se vivenciou “um lance diferente, uma energia diferente”, como diz Alfredo Júnior, 28 anos, estudante de História, permitindo que ele e tantos outros se enveredassem por esse caminho que povoa as cosmologias de sentido para a vida.

Já os comportamentos exibidos pela platéia efetivam as imitações, além do que, para ela, ouvir as canções de seus ídolos acompanhadas de uma performance impecável que torna esses referenciais do Metal “corpo-presente” nos shows, é uma espécie de validação daquilo que eles optaram como estilo de vida. Além disso, permite que a platéia compartilhe com valores e idéias difundidas por esses ídolos, mesmo estando em um contexto diferente dos mesmos. É a eficácia simbólica dessas

referências que permite que mais shows *covers* sejam realizados no formato de tributo, o que significa dizer que se prestam honras, prestígio e glórias para os ídolos, mas, ao mesmo tempo, recebem-nas de volta numa sincronia de gestos, vestimentas, músicas e som entre palco e platéia, não importando até que horas da noite a resistência física, cultural e emocional suportem.

Do ponto de vista da produção, enquanto os demais eventos são realizados sempre tendo uma instituição governamental ou não governamental à frente de sua produção, os shows *covers* sempre são organizados por iniciativas individuais partindo de alguém que gosta de ouvir Rock e que investe do próprio bolso na produção do evento ou consegue o apoio de alguma loja especializada em produtos de Rock.

Aqui se pode refletir a respeito das intenções subjacentes aos rituais. Se de um lado, as organizações de cunho social os organizam para divulgação de suas ações a fim de que sejam reconhecidas e assumam o papel de fomentadoras de políticas públicas por meio de eventos onde música, política e economia se cruzam freqüentemente, os shows *covers*, por sua vez, partem de interesses individuais que os motivam a divulgar grupos musicais que não participam dos eventos produzidos pelas demais instituições e que desejam ganhar espaços de visibilidade pública na cidade ou o produtor almeja o reconhecimento de si próprio.

Atitudes assim não são estranhas ao universo do Rock, pois o mesmo caracteriza-se pelo glamour, brilho, força e personalidades excêntricas cujos significados de preenchimento e vazio da vida estão relacionados aos anseios primordiais que estas desejam satisfazer. O que de fato acontece é que a vida faz sentido ou não para essas pessoas de acordo com as aspirações que elas conseguem realizar, entretanto, os anseios pelos quais elas tanto lutam não se definem antes mesmo das experiências por elas vivenciadas (Elias, 1994).

A produção dos shows *covers* simboliza uma dessas experiências vivenciadas pelos organizadores e onde se percebe, com maior clareza, as características citadas acima. É, portanto, ao final do show, ao perceberem na saída dos freqüentadores ou serem informados que os participantes gostaram do show e que se despediram do mesmo cantarolando e eufóricos por aqueles momentos, além dos aplausos em direção ao palco e gritos de “lindo, lindo, lindo” ou “do caralho”, que esses organizadores enfrentam e resistem, ainda que nos dias de hoje em menor número, ao embate ideológico que as instituições produtoras de eventos, como a Associação do Rock, que seguem outras linhas de ação no *underground*, declararam contra eles.

Isto porque, após dois anos consecutivos de shows *covers*, entre 2002 a 2004, lotando casas de shows em Fortaleza, com muita bebida, material fonográfico para vender e muitos garotos e garotas

que independentemente de onde moravam se deslocavam em direção aos bairros Parangaba, Praia de Iracema ou qualquer outro lugar em busca dos eventos, algumas instituições que realizam shows de Metal pela cidade, como a ACR, por exemplo, sentiram-se prejudicadas com a baixa frequência do público em seus eventos e o desprestígio para com as bandas locais, formando-se, assim, uma frente contra os shows *covers* por meio de mensagens críticas que eram divulgadas em seus eventos, conforme presenciei em shows realizados pela Associação do Rock na cidade.

Acrescentou-se a isso, algumas abordagens policiais realizadas em algumas dessas casas de shows em razão das denúncias de que esses organizadores de shows de rock ofereciam ou vendiam bebidas a jovens menores de 18 anos e, em certos casos, foram os decretos municipais de fechamento dos estabelecimentos que culminaram na desistência ou diminuição dos eventos produzidos por esses organizadores.

Todos esses movimentos evidenciam uma competição entre shows *autorais* e *shows covers*. O fato é que atualmente esses shows não são mais realizados com a mesma frequência anterior. Novos espaços para shows de Metal estão surgindo, produzidos por antigos organizadores, só que desta vez, sozinhos ou estabelecendo parcerias com instituições públicas e/ou privadas, permitindo que outros shows de Metal, como os caricaturados pela banda paulista *Massacration*, por exemplo, venham a ocorrer em Fortaleza, como será descrito no item adiante.

### ***2.3. A explosão do Metal no Teatro***

Entre esses novos espaços para shows de Metal, destaca-se o teatro. É interessante observar que quando os shows de Metal começaram a sair dos salões convencionais e passaram a ocupar as salas de teatro, modificaram-se não apenas os cenários, mas as maneiras como as encenações são protagonizadas. Recentemente, em Fortaleza, muitos shows de Metal foram realizados no Teatro Sesc Emiliano Queiroz e Teatro do Centro Cultural Banco do Nordeste, ambos localizados no Centro da cidade. O motivo pelo qual os “metaleiros” ocupam estes espaços deve-se não apenas ao fechamento de alguns salões de shows para a execução desse tipo de música, como também, representam uma tentativa de atraírem os novos frequentadores que se ligam à música do Metal, segundo Amaudson Ximenes<sup>21</sup>.

---

<sup>21</sup>A banda da qual faz parte Amaudson Ximenes, Obskure, criada em 1989, na cidade de Fortaleza, gravou seu 1º DVD no Teatro do SESC Emiliano Queiroz no dia 09 de Novembro de 2006, onde fui integrante da equipe de produção. O grupo é formado pelos irmãos-fundadores da banda e da ACR Amaudson (guitarra base) e Jolson Ximenes (contrabaixo), além de Fábio Barros (teclados), Daniel Boyadjian (guitarra solo) e Wilker D’Angelo (bateria).

As diferenças entre shows de Metal realizados em casas de shows e teatros começam pelo horário, passando pelo comportamento da platéia e pelas apresentações das bandas. No teatro, as apresentações só podem se estender até 22h, o número de assentos é reduzido, fato que faz com que a platéia busque antecipar o ingresso; além disso, ao longo da execução das músicas os movimentos permitidos, em decorrência das limitações do espaço, se referem ao bater cabeça, marcar o ritmo da música com os pés e as mãos ou no máximo ficar de pé nas laterais do teatro. É proibida a entrada com bebidas, cigarros e qualquer barulho que venha a ecoar, pois apenas aplausos e leves assobios são permitidos.

O registro que apresento nas próximas linhas se refere aos shows realizados no festival do Rock-Cordel, em Fortaleza, no teatro do Centro Cultural Banco do Nordeste. Este compreende um edifício localizado na Rua Floriano Peixoto, 941, Centro de Fortaleza, climatizado e que, nos fundos, abriga a agência central do Banco do Nordeste do Brasil no Ceará. Além disso, o Centro Cultural Banco do Nordeste é composto por três andares. No primeiro encontram-se a recepção, o pátio, os elevadores, a cozinha e os espaços destinados às exposições. O pátio é formado por um grande corredor onde se podem observar bancos de madeiras e um móvel onde estão expostas as publicações financiadas pelo próprio Banco.

Tomando as escadas localizadas no centro do pátio, chega-se ao segundo andar onde está localizado o teatro, um espaço destinado para apresentações musicais, exibição de clipes e encenações teatrais, conforme a programação mensal disponibilizada pelo Centro Cultural. No andar seguinte, localizam-se as salas da administração da instituição, ocupadas pelos funcionários, exceto os da recepção e os seguranças, que trabalham na maior parte do tempo no primeiro andar.

O 1º festival do Rock-Cordel, realizado no período de 03 a 31 de Janeiro de 2007, nas cidades de Fortaleza e Juazeiro do Norte, no Ceará, e na cidade de Sousa, no Estado da Paraíba, foi patrocinado pelo Banco do Nordeste do Brasil e co-produzido pela ACR. O dia 18 de Janeiro de 2007, entre 14 às 20h, foi dedicado à execução da música do Metal e marcado por gritos e empurrões entre funcionários do Centro Cultural Banco do Nordeste e frequentadores que na entrada em buscavam ingressos para o teatro. Além disso, muitos clipes de Metal referentes às bandas *AC/DC*, *Black Sabbath*, *Metallica* e *Iron Maiden* eram veiculados por um telão localizado no pátio do Centro Cultural Banco do Nordeste, em Fortaleza.

Na data acima citada, por ocasião do dia dedicado ao Metal no festival do Rock-Cordel, o espaço se transformou em território exclusivo dos “metaleiros”, sendo que das oito bandas que se apresentaram, sete executavam a música do Metal. O público era formado por jovens e adultos, entre

homens e mulheres que, trajando roupas pretas e adereços de metal, aguardavam no pátio a entrega do ingresso (que era gratuito) para o show de sua preferência.

No palco, os instrumentos musicais eram guitarra, contrabaixo, bateria e teclados, além das cortinas (em azul ou vermelho) que foram abertas no início do show. Além disso, microfones, jogo de luzes, técnicos e *roadies* ocupavam o estreito espaço. Por detrás do palco, encontra-se o camarim utilizado pelas bandas na composição de sua performance, como também, pela produção do show.

As apresentações de cada banda duraram no máximo até 30 minutos. Da primeira a última apresentação, as bandas procuraram manter a platéia em consonância com a música executada, a fim de evitar dispersão, já que as pessoas, cada uma em seu assento, não podiam se misturar umas às outras. Assim, as bandas mantiveram o som sempre alto, procurando sempre executar solos maiores e com maior distorção possível, além dos vocais guturais e rasgados e dos movimentos, ainda que menos intensos, de um lado para o outro do palco.

Vale ressaltar que nos shows em teatros, no tom das vestimentas o preto e os adereços de metal são perceptíveis. Mas os discursos ideológicos, como, por exemplo, os das bandas integrantes da ACR, referem-se à Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), à instituição onde o show é realizado e aos produtores do evento. Além disso, comentários sobre as músicas a serem executadas, os futuros trabalhos das bandas, como também, os discursos alusivos ao fortalecimento do Metal em virtude de mais um espaço conquistado, no caso, o teatro, ficam bem acentuados nas falas, principalmente dos vocalistas, sejam de bandas integrantes da Associação do Rock ou bandas convidadas pela mesma para participarem dos eventos.

Muitos dos presentes no dia 18 de Janeiro desejavam participar de todos os shows, mas, isso era impossível devidos aos horários de apresentações que eram um seguido do outro, impedindo que a platéia tivesse permissão de continuar assistindo a shows seguidos no teatro. Então, a saída foi optar pelas bandas de preferência. Os ingressos mais procurados foram para as bandas *Clamus*, *Obskure*, *Quarto 237* e *Facada*. Esta última foi a banda mais disputada para ser assistida já que voltava de uma turnê pelo Brasil com passagens pelo programa de João Gordo, exibido pela MTV paulista, onde teve a oportunidade de lançar seu 1º CD.

A seqüência de shows foi iniciada com a apresentação da mídia institucional focando as ações do Banco do Nordeste do Brasil em relação às manifestações culturais. Em seguida, a primeira banda entrou no palco montado pelos *roadies* e executaram suas canções no tempo de 30 minutos. As demais apresentações seguiram o mesmo formato, variando apenas, quanto à intensidade do som e afinidade com a platéia.

Entre uma apresentação e outra, os intervalos variavam entre 05 a 10 minutos a fim de que os *roadies* retirassem os equipamentos da banda que terminava de se apresentar e iniciassem os preparativos para a próxima apresentação. Quando o som recomeçava, as pessoas na platéia mantinham os olhares atentos no palco e aos poucos se envolviam com as apresentações, sendo que as primeiras músicas executadas sempre eram mais rápidas a fim de que esse envolvimento entre palco e platéia não demorasse muito.

Ao longo dos shows, as bandas intercalaram canções menos aceleradas com as mais aceleradas em bateria e distorções com guitarras. Nas finalizações, ficava sempre reservada para execução a música mais conhecida pelo público, de preferência aquela que provocasse a platéia fazendo com que o espaço “viesse abaixo” em virtude da intensidade e velocidade sonoras bem como da performance da banda.

Os comportamentos entre banda e platéia, respectivamente, seguiram mais ou menos o mesmo padrão, variando quando na apresentação da banda de *grindcore Facada*, marcada por vaias, gritos, aclamações de *hey, hey, hey, pei, pei* e expressões por parte da platéia, como por exemplo, “do caralho, porra!”, “vocês são foda”, “conta piada” ou “mais rápido”. Além disso, o vocalista Carlos James, 31 anos, contabilista, publicitário e designer gráfico, provocou a platéia, principalmente, quando executou em português as músicas “Apocalipse Agora” e “Quem tem medo da verdade tem culpa” seguidas das palavras de ordem “libera o mosh” (pulos de palco). O som marcado pela voz gutural, guitarras distorcidas e rítmicas de bateria mais do que aceleradas, davam a impressão de que o público com mais de 140 pessoas presentes iriam trazer o teatro “abaixo”.

O fato é que a banda *Facada* preparou o espaço que receberia ainda naquele dia o som *Thrash Metal* (que significa pancada, batida) e *Death Metal* (que significa morte, falecimento) executado pelas bandas *Obskure* e *Clamus*, além do *MetalCore* da contestadora *Quarto 237*, seguindo o mesmo número de público e a mesma empolgação e contagiante execução de som, performances e discursos, variando entre as temáticas referentes à violência e à religião como por exemplo, as abordadas nas músicas: “Fury And Motion” e “Christian Sovereign” (*Obskure*), “Literatura do fim” e “The Simple Complex” (*Clamus*), “Unidade 3B” e “Fome de viver”(Quarto 237).

As expressões contidas nas letras de música ou proferidos pela platéia (como as expressões “do caralho, porra!” ou “vocês são foda”) invocam, aqui, expressões constataivas, nos termos de Austin (1975), “expressando a idéia de algo sendo alguma coisa”, sob a perspectiva dos rituais e, em muitas ocasiões, os referidos discursos centrados na crítica às desigualdades sociais, ao fanatismo religioso e à corrupção na política seguidos de gritos de guerra que invocam atitude, velocidade ou

agressividade, performatizam a omissão e/ou a dissimulação de situações de conflitos, contradições e diferenças entre os grupos, sejam eles participantes de banda ou platéia, presentes no show.

Para Austin, deve-se atentar para o contexto no qual o uso de certas expressões deve ser examinado, levando-se em conta quando, como, porque e por quem determinadas expressões podem ser usadas e outras não (Austin, 1975, p.10). Ainda pensando como o referido autor, podemos notar que

“quando examinamos o que se deve dizer e quando se deve fazê-lo, que palavras devemos usar em determinadas situações, não estamos examinando simplesmente palavras (ou seus ‘significados’ ou seja lá o que isto for) mas sobretudo a realidade sobre a qual falamos ao usar estas palavras – usamos uma consciência mais aguçada das palavras para aguçar nossa percepção (...) dos fenômenos” (Austin, 1979, p.182).

O que se revela por meio dessas expressões é o caráter de mito materializado em palavras e atos que invocam o eterno retorno dos elementos que o Metal cristalizou e que o configuram com os elementos que aqui tenho descrito.

A idéia do “eterno retorno” aos mitos do Metal pode ser contextualizadas a partir das referências musicais e estéticas que as bandas do estilo fazem em relação à banda *Black Sabbath* (anos 1970). Utilizando-se da estética negra, monstros e letras que se referem à bruxaria e terror, o *Black Sabbath* que tinha à frente o vocalista *Ozzy Osbourne* (chamado por muitos de “louco satanista”) forneceu elementos que caracterizam o *Death Metal*, influenciado por sua vez, pelo *hardcore* (a rítmica acelerada da bateria) e o estilo faça-você-mesmo do *punk*.

Por outro lado, o *Death Metal* inovou com a voz gutural nos vocais e o uso de símbolos como cruces de cabeça para baixo, cabeças de bode e cruces de cinco pontas negando toda e qualquer tipo de religião, principalmente o Cristianismo. Assim, ao ouvirem este tipo de música, os freqüentadores e ouvintes desse estilo “batem cabeça” de acordo com o ritmo da música. Quanto mais acelerada a batida mais os pescoços se contorcem e, a cada final de música, acenam em direção ao palco com o dedo indicador e mindinho levantados em formato de chifre.

O fato é que desde os anos 80 até hoje, o *Death Metal* é o tipo de rock que mais cresce, principalmente no Brasil, fato este que justificou a procura por tantas pessoas a assistirem aos shows do dia 18 de Janeiro no Teatro do Centro Cultural Banco do Nordeste que possuem as influências desse tipo de Metal. A quantidade de bandas que surgem em nosso país reflete o quanto esse tipo de música se perpetuou, como também, as transformações nas formas de cantar e compor. O que antes

era conhecido como música que só falava em “diabo” transformou-se crítica social.

Agora, é importante ressaltar que ao lado do *Death Metal*, a execução do *Thrash Metal* que é uma fusão do punk com o rock progressivo, caracteriza-se pelos pulos de palco (que é uma herança do punk), o modo como a platéia se bate um contra o outro (chamada “roda de pogo”) nos lugares em que esses movimentos são permitidos, os cabelos compridos para “captarem” as ondas sonoras e os grandes solos de guitarras com distorção.

Se por um lado a música é a linguagem do rock como ritual, feita de movimentos, sensações, odores e por um público que “sabe que ninguém pensa em zombar dele” (Barraud, 1975), por outro, é no corpo que ela se materializa e proporciona, de acordo com as distorções de guitarras, rítmica acelerada de bateria e cabelos jogados sobre o rosto, por meio do “bater cabeça”, a transcendência, o êxtase e as alucinações características das cerimônias rituais.

Dentro dessas perspectivas, os shows se realizaram no Centro Cultural Banco do Nordeste até às 20h. Os frequentadores que acompanharam o som executado pelas bandas não contaram com um apresentador na condução dos shows; além disso, eu percebi que eles não se sentiam cansados quando na apresentação da última banda. Ao final do último show, com o *Death Metal* executado pela *Obskure* e recebido pela platéia com muitos aplausos e olhares atentos à técnica exibida pelos músicos, o público começou a se levantar das cadeiras e se dirigir lentamente ao portão de saída. Pareciam sentirem-se tristes com o fim de mais um festival de Metal, mas, ao mesmo tempo, restava a esperança de que novas apresentações aconteceriam com toda a força, velocidade e exuberância, principalmente no que concerne às experiências, que o universo do Metal produz.

Percebe-se então, que o contexto do teatro exige um tipo de comportamento diferenciado dos demais espaços onde ocorrem os shows de Metal. Isso porque, o teatro é definido socialmente como o lugar-espaço da representação, das máscaras possíveis, onde ficção e realidade se misturam de forma que a fantasia e a imaginação orientem as vicissitudes do corpo e da alma. Interessa aos comportamentos no teatro, a forma e a composição que permitam a contemplação, a audição, a visualização e as encenações que traduzem na disposição de cadeiras, da acústica do espaço, do palco e das cortinas um lugar socialmente voltada para a elite.

Quando os shows de Metal são realizados no teatro, o que de fato ocorre, é uma adaptação de comportamentos que têm como linha de ação “a matéria da música [ou seja] o rock está preocupado com o modo como o ouvinte sente a música ou o modo como ela afeta seu corpo”(Baugh, 1993, p.15-16) que, neste espaço, passa a ser limitado e, portanto, comprometedor das encenações viscerais e desestabilizadoras observadas no Metal, conforme expressa um dos entrevistados, Alfredo Júnior, que

relatou-me da seguinte forma: “não gosto de shows de Metal em Teatro, pois, deixa a pessoa presa, não tem como se soltar, sem liberdade de bater cabeça, marcar a música apenas com os pés e as mãos”, conclui. Mesmo diante das limitações que o espaço do teatro impõe, os shows de Metal continuam acontecendo, não menos barulhentos e nem menos impactantes.

#### ***2.4. Os “metaleiros” encenam a céu aberto***

Uma das características que definem os shows de Metal em Fortaleza é o fato de pouquíssimos serem realizados em espaços abertos, ao ar livre. Quando isso ocorre, a busca por parte dos organizadores dos eventos em conjunto com as bandas que se apresentam, por locais localizados em áreas da cidade de significativa visibilidade pública, como por exemplo, as casas de espetáculos na Praia de Iracema, expressam a veemente vontade dos afinados com esse tipo de música “mostrarem-se para o mundo”, serem reconhecidos e provocarem, seja por meio da música tocada em alto volume e/ou comportamentos que expressam o ruir do Metal pelos cantos da cidade que venham a ser ocupados.

Isso faz da cidade um lugar-espaço diversificado, tipo uma colcha de retalhos, montada com as mais diferentes texturas, linhas e cores e que pode ser usada para as mais diferentes ocasiões, os mais diferentes gostos. Além disso, revela os diferentes interesses que aí estão em jogo, pelos mais diferentes grupos que lutam, num jogo por muitas vezes silencioso, registrar, firmar e difundir as marcas que os identificam.

Seguindo pelos caminhos do Metal, encontrei, ainda que de forma rara, eventos realizados ao ar livre, a exemplo do FORCAOS 2006, realizado na Rua José Avelino, bairro Praia de Iracema, em frente ao Hey Ho Rock Bar. Do ponto de vista da estrutura física, os shows para serem realizados nesses espaços, necessitam da instalação de caixas trifásicas que suportem um som mais potente, maior quantidade de iluminação, o palco principal e a mesa de som, esta localizada no centro do espaço onde o show ocorrerá. Além disso, exige-se que mais seguranças sejam contratados e que a

revista dos mesmos nos freqüentadores seja mais rigorosa a fim de evitar assaltos, brigas e acidentes físicos entre as pessoas.

A estrutura de palco necessariamente é montada próxima a um local onde as bandas possam guardar os equipamentos, no caso, o salão de eventos do Hey Ho Rock Bar, objetivando realizarem ajustes antes de subirem no palco e se produzirem visualmente para o show. Inclui-se neste espaço locais reservados para alimentação da equipe de produção, bandas e seguranças, além de cadeiras disponíveis para descanso ou uma rápida conversa entre as pessoas que freqüentam esse camarim improvisado.

Adentram esses espaços, organizadores do evento, técnicos, *roadies*, bandas que se apresentam e amigos conhecidos da equipe de produção. Vez ou outra alguém da platéia pede para acessar algum músico “mais conhecido” e o pedido é concedido. Mas vale ressaltar que, em razão das dimensões pequenas do espaço, as pessoas são advertidas por um segurança, posicionado na entrada do camarim improvisado, de que não podem demorar muito tempo.

As apresentações se processaram mais ou menos parecidas com as realizadas nas casas de shows. O que diferencia é a quantidade de pessoas que comparecem em maior número já que se trata de um espaço aberto, sem cobrança de ingresso e onde se pode curtir o Metal “batendo cabeça”, batendo-se uns contra os outros, gritando e acenando cornutos mediante a audição das guitarras, bateria e vocais guturais e/ou rasgados que ecoam em via pública. Isso permite que elas (as pessoas) se misturem umas as outras de forma mais intensa e sem a preocupação de saber quem é quem naquele meio, focadas apenas, em proporcionarem o melhor desenvolvimento possível dos shows por meio de olhares e corpos atentos ao que se passa no palco.

Por ser realizada em via pública, a produção dos eventos se utiliza ainda mais do apresentador, principalmente nos intervalos, para as divulgações de outros eventos de Metal e condução do show a fim de evitar a dispersão dos freqüentadores que ameaça a cada apresentação encerrada. Além disso, na rua José Avelino preparada naqueles dias especificamente para o show, a “banquinha” com o material produzido pelas bandas foi exposta, sendo que, nesta condição exigiu-se atenção redobrada por parte dos vendedores, a fim de que se evitasse furtos ou algo semelhante por parte de alguém que passasse pelo local ou por algum freqüentador que na falta de dinheiro para comprar os produtos ali expostos terminasse levando-os de forma ilegal; afora essas questões, os eventos se prolongaram até às 02h do dia seguinte e atraíram os curiosos que eventualmente transitavam próximo a esses espaços.

Os eventos são finalizados de maneira similar às casas de shows que, quando o som é encerrado, apenas os técnicos e *roadies* desmontam os equipamentos. Ao final de todas as noites do evento, eu observei de cima do palco, a saída dos freqüentadores retirando-se do local.

Nas linhas abaixo, descreverei as apresentações do FORCAOS 2006, especificamente às dedicadas ao Metal, que revela essa idéia da cidade como lugar-espço diversificado, conquistado e marco referencial para determinados momentos de confraternização, diversão, afirmação e difusão de idéias por parte daqueles que promovem e agregam os shows, as bandas e o público do Metal.

O FORCAOS foi criado em 1998 como alternativa ao FORTAL, caracterizado como um evento cuja predominância musical é o Axé baiano. Participam do FORCAOS trinta bandas (incluindo locais e nacionais) dos mais diferentes tipos de Rock, distribuídas ao longo dos três dias de sua duração. O evento é organizado pela Associação Cultural Cearense do Rock (ACR). Por isso, além das apresentações musicais, caracteriza a programação do evento FORCAOS (iniciada dias antes dos shows) seminários e *workshops* musicais realizados em parceria com docentes e discentes das universidades públicas do Ceará que trabalham em suas pesquisas acadêmicas temáticas relacionadas às manifestações juvenis.

As edições anteriores do FORCAOS foram realizadas no antigo Casarão Cultural (anos 1998 e 1999) e Metrôpole Shows (anos 2000-2004). Em 2006, o evento concretizou sua 8ª edição e foi realizado em parceria com a Prefeitura Municipal de Fortaleza, o Banco do Nordeste do Brasil e a Universidade Estadual do Ceará (UECE). Nesta última foram realizados os seminários temáticos que contaram com a participação de integrantes de bandas, estudantes da própria universidade, músicos e estudiosos de temáticas relacionadas à música, doenças sexualmente transmissíveis e produção cultural.

É importante notar que o FORCAOS é um festival que traz à visibilidade pública a diversidade de relações pessoais e profissionais que a ACR estabelece em Fortaleza e fora desta. A articulação que a instituição tece entre poder público, bandas de rock a ela associadas, professores universitários que de alguma forma contribuem em seus diálogos para novas diretrizes a serem tomadas pela mesma, além de outras Ong's que contribuem no fortalecimento desta rede de debates e sociabilidade, refletem a demarcação de territórios na cidade por parte da instituição, as tentativas de se conquistar os mais diferentes públicos para os seus eventos, a divulgação de suas ações em prol da música do rock no Ceará, firmando-se com a ajuda da legitimidade do poder público, a Prefeitura Municipal de Fortaleza. Este por sua vez, é ovacionado e reafirmado nos shows no campo da produção cultural *underground*.

E esses momentos não anulam as intempéries que venham a ocorrer ao longo do processo ritual, no caso, o show de Metal. É parte integrante do mesmo, pois à medida que as formalidades exigidas pelas instituições legitimadas socialmente revelam-se e recebem o devido respeito, é a vez da festa explodir, trazendo consigo o pretexto “de desregramento, recusa de tabus e deveres, sob o disfarce da brincadeira e, com mais freqüência, graças às máscaras, do anonimato” (Heerz, 1983, p.181).

Sob essa perspectiva, passadas as primeiras programações que caracterizaram o FORCAOS, foi a vez dos shows serem exibidos na rua, especificamente na rua José Avelino, à altura do nº 604, na Praia de Iracema, onde está localizada uma das casas de shows predominantemente roqueira denominada Hey Ho Rock Bar<sup>22</sup>, tornando a via pública o palco das encenações, vicissitudes e singularidades que o Metal proporciona.

O referido bar recebeu este nome em homenagem à música “Hey Ho, Let’s Go” gravada pela banda Punk americana Ramones em 1977. Na referida rua, há o bar e restaurante Docas, e as demais construções são uma espécie de galpões utilizados para estacionamento no período noturno. Seguindo esse percurso, antes de chegar ao principal local do evento, percebe-se a presença de barracas de bebidas, pipoqueiros, taxistas, tendas de lanches e vendedores de balas que por ali transitam. Além disso, a Rua José Avelino nesses dias tem um trânsito mais lento por ela. Outra característica pode ser acrescentada à referida rua: mal-iluminada e deserta nos dias comuns, torna-se agitada neste *point* de shows. Isso possibilita que muitas pessoas sigam em grupo em direção ao local.

Nas proximidades da Rua José Avelino, há também estacionamentos cujo valor gira em torno de R\$ 4.00, como também, carros dispostos em fileiras. Na esquina da mesma, há uma danceteria conhecida como *Noise 3D* cujo público é composto por *alternativos* e *emos*<sup>23</sup> que se diferenciam em vestimentas e gosto musical daqueles que freqüentam o Hey Ho nos dias de shows de Metal, ainda que nos dias de *música dance* e *rock cover* eles estejam presentes no HeyHo Rock Bar.

Descritas as características da rua onde ocorreu o festival, deve-se acrescentar que a mesma foi interdita pelos órgãos de trânsito, policiais, guardas municipais e seguranças particulares a fim de que o tráfego de pessoas para o evento fosse realizado de forma segura e tranquila. Além disso, montou-se o palco no final da rua, ou seja, entre a danceteria Noise 3D e o Hey Ho Rock Bar, sendo

---

<sup>22</sup> O Hey Ho Rock Bar está paralelo ao Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (CDMAC), que é um complexo formado por bares, restaurantes, museus, livraria, feiras de artesanato e praças que funcionam no período noturno e servem como uma das principais referências de lazer e entretenimento da cidade de Fortaleza.

<sup>23</sup> *Alternativos* são aqueles que não se definem por determinado tipo de música e/ou estilo de vida, buscando sempre a inovação na arte, nas vestimentas, indumentárias e nos laços de sociabilidade. São consideradas pessoas “mais abertas” para a vida. Já os *emos* são, atualmente, a categoria de acusação dos “metaleiros” semelhante ao que ocorria com os punks anos 1980. Ser *emo* é sinônimo de sensibilidade, músicas melódicas apesar de serem tocadas no estilo hardcore, franjinhas na testa, roupas coloridas e preferência por figuras de desenhos animados infantis, como por exemplo, ursinho punh, garotas superpoderosas, ursinhos carinhosos etc.

que este último funcionou como camarim para as bandas, convidados e ponto de alimentação para a produção e seguranças do evento.

No centro da referida rua foi instalada a mesa de som, nas laterais as bancas com o material de divulgação das bandas, banheiros químicos e ao final ela foi fechada por estruturas de ferro que delimitavam o espaço externo e interno dos shows. Todos aqueles que por ali transitavam eram revistados pelos seguranças particulares, uma vez que não havia cobrança de ingresso para a entrada no evento.

Durante os dias 21, 22 e 23 de Julho o FORCAOS foi realizado neste espaço. Contudo, o dia 22 foi dedicado à execução de músicas do Metal, enquanto nos outros dias foram executadas músicas do *Hardcore*(21/07) e *Pop-Rock-Regional*(22/07). Reservo minhas descrições para o dia de apresentação do Metal, considerado por muitos participantes como o “sábado negro” e o dia mais esperado do festival.

Ao cair da tarde do sábado, 22 de Julho de 2007, iniciaram-se os primeiros movimentos para as próximas oito horas de shows, que se iniciou às 18h e se encerrou por volta das 02h do dia 23. Enquanto técnicos, *roadies* e a primeira banda a se apresentar ajustavam o som no palco, os primeiros freqüentadores chegavam e iam ocupando lugares na rua. Vez ou outra se deslocavam em busca das tendas de bebidas colocadas do lado de fora do “portão” de entrada.

Enquanto isso, no camarim, a produção do evento (sendo que nesta esfera da produção a maioria são mulheres que a compõem) conferia água e alimentação para a produção e as bandas, como também, delimitava os espaços e horários que cada grupo poderia freqüentá-lo, por causa do espaço delimitado cedido pelo Hey Ho Rock Bar. Além disso, algumas mesas, cadeiras e freezers podiam ser observadas no local. Do camarim para a rua José Avelino, havia uma escada que dava acesso ao palco e por onde só trafegavam os autorizados pela produção.

Neste ponto da descrição, faz-se necessário refletir a respeito do papel das mulheres no universo do Metal. Essa inserção feminina é algo recente, dos anos 1990 para os dias atuais, acompanhada pelas transformações estético-musicais que o Metal vem passando desde o final dos anos 1980. O que então era marcado como um espaço estritamente masculino cuja exaltação da força, velocidade e agressividade advindas do som eram assimiladas ao estilo de vida dos “metaleiros”, a partir dos anos 1990, nos shows de Metal começaram a surgir mulheres que se interessaram pelo estilo (até por conta da sua popularização que se tornou maior e do sucesso de bandas com vocalistas femininas como a inglesa *Girlschool* e a sueca *Arch Enemy*) e passaram a buscar os espaços de visibilidades antes ocupados por uma platéia exclusivamente masculina.

Dessa forma, surgiram produtoras, assistentes, bandas e platéias de Metal compostas por mulheres, como também, garotas que buscavam e buscam nos homens cabeludos ou não, músicos ou participantes como platéia nos shows, um companheiro. Não saberia dizer até que ponto os esquemas inconscientes influenciam nessas escolhas, até porque isso demanda outra pesquisa, o que não é meu objetivo.

Contudo, o que ouvi de algumas mulheres que conheci pelos caminhos do Metal foram relatos referentes “ao gostar de verdade do tipo de música e vivê-lo” conforme me declarou Fátima Almeida, 43 anos, Massoterapeuta ou, simplesmente por conta do envolvimento do namorado com esse tipo de música, daí a mesma o acompanhar nos shows.

Existem aquelas, a exemplo desta pesquisadora, que além de gostar de ouvir e se dedicar aos estudos sobre os shows de Metal trabalha pelo bom andamento das produções dos shows. É inegável que as funções destinadas às mulheres nas produções estão relacionadas à montagem e controle de camarim, auxílio de palco, portaria, verificação de ingressos e nos atos de servir alimentação e água para quem trafega pelos bastidores do show. Seguidas dessas funções, a essas mulheres são exigidas dedicação, disciplina, organização e vestimentas adequadas, sendo que as últimas, não necessariamente sejam de cor preta, mas, que não exiba em decotes seios, barriga e pernas, conforme fui alertada pela produção do FORCAOS.

Vale ressaltar que a relação homem-mulher no universo do Metal não se trata de uma posição hierárquica onde um manda e o outro obedece, mas se refere muito mais a uma relação de dependência entre homens e mulheres, onde um depende do outro para que o espetáculo aconteça e onde se preza a participação de mulheres que busquem não passar uma imagem negativa de si e do estilo para o público, preocupando-se muito mais em revelar o simbolismo e a ritualização que vão juntos na dramatização dos eventos sociais que são os shows (Da Matta, 1997).

Ainda que o Metal opere com a inversão das regras no campo simbólico, a participação feminina e a relação com os homens que organizam e participam dos festivais recaem sobre as representações que se tem da mulher socializada para a esfera privada e em sua exibição na esfera pública, buscando despertar no imaginário dos frequentadores asidéias de “pureza”, responsabilidade, docilidade e paciência num universo onde os homens ainda predominam, mas não menos tornaram-se independentes do feminino e o tomam como referência na construção das identidades masculina.

Quando participei da organização do FORCAOS 2006, compus o grupo feminino que trabalhou ao longo de todo o festival. Ao lado de mais cinco mulheres, cumpri conforme o que estava ao meu alcance, a função designada pelos organizadores, além de opinar e questionar algumas sugestões por

eles colocadas. Entretanto, não podia me desaperceber ao que se passava no show em razão da pesquisa de campo realizada para este trabalho.

Em um desses momentos de observação, ao voltar o meu olhar para a rua José Avelino, por volta das 18h, observei um número maior de pessoas junto ao palco que aguardavam o início do show. Em seguida, o apresentador já se preparava com as devidas instruções passadas pela produção do evento sobre como deveria conduzir o show. Depois de liberado o palco, um som mecânico divulgava o evento e o apresentador subia no palco e anunciava o início. A primeira banda, então, iniciou a execução do repertório.

As primeiras bandas a se apresentarem contaram com um público menor de participantes. Ainda assim, eles procuravam agitar o show e aplaudiam a banda a cada final de música. Somente pela quarta ou quinta banda, era que o público estava em maior quantidade e, assim, dava-se ao show maior movimentação. Entre uma banda e outra, os intervalos duravam entre 10 a 15 minutos e eram preenchidos pelas mensagens do apresentador referentes às realizações da ACR.

As pessoas permaneciam junto ao palco aguardando o reinício do show. E quanto mais gente juntava-se aos presentes, mais lotado e mais agitado ficava o show. Eram “batidas de cabeça”, uns jogando-se contra os outros e constantes tentativas de “pulos de palco”. Estavam todos trajados de pretos, camisas com estampas de bandas, cabelos longos que voavam à medida que eram embalados pelos longos solos de guitarra ou rítmicas aceleradas de bateria. Os vocais guturais ou rasgados caracterizavam as apresentações.

A articulação entre a música e os corpos fornece o caráter rítmico, de cheiros e sensações apreendidas ao longo das apresentações, originando no imaginário de muitas pessoas que por curiosidade assistem ao show de Metal, a idéia de um som “diabólico”.

Se por um lado a música é a linguagem do ritual de Rock, feita de movimentos, sensações, odores e por um público que “sabe que ninguém pensa em zombar dele” (Barraud, 1975), pois confia nos laços identitários ali construídos, por outro, é no corpo que ela se materializa e proporciona, de acordo com as distorções de guitarras, passadas aceleradas de bateria e cabelos jogados sobre o rosto, mediante o “bater cabeça”, a transcendência, o êxtase e as alucinações características de um certo momento do ritual.

O corpo não é apenas um elemento orgânico dotado de necessidades, sentimentos, emoções e capaz de realizar atos. O corpo é também um acontecimento construído dentro da cultura na qual está inserido. Retomo a idéia de Marcel Mauss (1974) que refletiu sobre o corpo como algo construído, afirmando que cada sociedade específica, em seus diferentes momentos históricos e com sua

experiência acumulada que o ensina. E, no que ensina o corpo, nele se expressa. E essas formas de expressar estão no andar, dormir, vestir, gesticular, olhar e dançar.

É o corpo que dá rosto ao homem e a vida se constitui pelo corpo e os símbolos que sobre ele são construídos. É o “tratamento social e cultural que é dado a esse objeto [o corpo], as imagens que dizemos densamente escondidas, os valores que o distinguem nos falam também da pessoa, das variações que essa definição e seus modos de existência conhecem de uma estrutura social à outra” (Le Breton, 1990, p.2).

Cada grupo social desenvolve um saber sobre o corpo. As categorias que possibilitam esse desenvolvimento advém das “experiências pelas quais o corpo passou”. E essas experiências estão relacionadas ao período histórico e com os valores atribuídos pela sociedade no referido momento. Se, nas chamadas “sociedades primitivas”, o corpo não se distinguia do indivíduo, ou seja, falar do corpo era falar da pessoa, na sociedade moderna, tem-se outra visão do corpo.

Na sociedade individualista, da velocidade, da disciplina e da informação, o corpo

“implica na ruptura do sujeito com os outros(..) com o cosmos (as matérias-primas que compõem o corpo não possuem nenhuma correspondência fora disso), consigo mesmo (Ter um corpo mais que Ser um corpo) (...) o corpo é então o signo do indivíduo, o lugar de sua diferença, de sua distinção e ao mesmo tempo paradoxalmente, ele é freqüentemente dissociado de si, devido à herança dualista [corpo e alma] que pesa sobre sua caracterização ocidental”(Le Breton, 1990, p.3-4).

O estilo corporal é a maior ruptura expressa pela música do Rock. Este ensina àqueles que se decidem a iniciar na audição desse tipo de música, formas de andar, vestir e se movimentar, conforme já descrevi anteriormente. O corpo torna-se uma extensão dos ideais de rebeldia, contestação política, social e religiosa que o Rock, especialmente o Metal, sempre apregoou.

“A galera gritando o som vem mais potente e instiga você também a fazer[o som]. Eu transmito de outra forma: pelo estilo, a vontade (pô, o cara é massa!), tocar forte, termino destruindo a bateria no show. Tocar leve não transmite nada. Transmitir monstrosidade e gordo e barbeado, aí é que transmite mesmo[referindo-se à monstrosidade]” (Wilker D’Angelo, 27 anos, baterista das bandas Obskure e Facada).

“Eu tenho um sentimento (...) essa identificação com o Metal, acho que é um pouco de sentimento que eu carrego em mim que é despertado com uma guitarra distorcida, com um vocal forte, gritado, com letras de protesto (...) não além a superficialidade cotidiana” (Lucas Gurgel, 23 anos, guitarrista e vocalista da banda Clamus).

A partir dos relatos acima, pode-se observar os significados que os sentimentos de partilha trazem à visibilidade pública, não apenas o que se passa no interior de cada participante, conforme declarou Lucas, mas, acima de tudo, é nas gestualidades que esses sentimentos se concretizam trazendo consigo as lutas, resistências e vontades que cada um percebe no show a oportunidade de “colocar para fora”.

Além disso, como afirmou, o baterista Wilker D’Angelo, é no show que referenciais como o de “monstruosidade”, deixam de ser meras fantasias e ganham impulso à medida em que o volume, peso e densidade do som em articulação com as indumentárias sobre o corpo possibilitam os momentos mais efervescentes nos shows, proporcionando assim, as expressões “bichos de preto” ou “os pretinhos” por parte dos não iniciados no universo do Metal, conforme relatei no item 2.2 deste trabalho.

Nos shows de Metal não há uma dança nos termos tradicionais como os teóricos a concebem. Há movimentos de corpos que não ensaiam, não combinam o que há de ser exibido, mas, mediante a música que ouvem, conforme o ritmo que ela imprime aos corpos, estes começam a se contorcer, a baterem-se uns contra os outros e a intensificação dos contatos físicos refletem a intensificação dos estados mentais dos indivíduos e conduz dessa forma à efervescência grupal e à revivificação das crenças de que a música do Metal garante a liberdade do movimento dos corpos, caracterizando assim que

“o movimento, em sua brevidade, pode dizer muito mais do que páginas e páginas de descrições verbais (..) A fluência de idéias deve ser expressa em sentenças. As seqüências de movimento são como as sentenças da fala, as reais portadoras das mensagens emergentes do mundo do silêncio”(p.141). O que significa, também, que “os movimentos internos do sentimento e do pensamento se refletem nos olhos dos homens, bem como na expressão de seus rostos e mãos (...) a qualidade musical das palavras, porém, também colore as palavras com emoção” (Laban, 1978, p.141-146).

O corpo acionado pela música executada no palco é aqui, o “instrumento de expressão por via do movimento. Para Laban, o corpo age como uma orquestra na qual cada parte está relacionada às outras formando o todo. As várias partes podem se combinar para uma ação em concerto ou uma delas poderá iniciar a execução sozinha de um certo movimento como ‘solista’. Também há a possibilidade de que uma ou várias partes encabeçam e as demais acompanham o movimento” (Laban, 1978, p.67) de acordo com as descrições apresentadas, o que prevalece no Metal é o

movimento coletivo, de todos que estão junto ao palco ou nas arquibancadas, gesticulem e exibam a coreografia característica nos shows de Metal.

Nos shows de Metal o corpo funciona como superfície de escrita cuja lei - o estilo musical - nele será escrita. Ao ser inscrita no corpo, a lei marca as diferenças que o grupo deve reconhecer e/ou estabelecer. E essas diferenças podem ser de sexo, posição social, idade, forma de vestir ou forma de se comportar.

Pierre Clastres (1978:128) diz que “as sociedades sem escrita escrevem no corpo as suas leis. Imprimem suas marcas nos corpos, porque o corpo é uma memória: espaço e tempo. Quando nos rituais de iniciação, um jovem passa à idade adulta, é no e através de seu corpo que se marca a passagem”. Para ele, o *ethos* tribal é escrito nos corpos individuais, para que definitivamente não se esqueça que o indivíduo é membro da comunidade. Diz ele: “... pois o problema é não perder a memória do segredo confiado pela tribo, a memória desse saber de que doravante são depositários os jovens iniciados (...) A marca proclama com segurança o seu pertencimento ao grupo: ‘És um dos nossos e não te esquecerás disso’” (Clastres, 1978, p.128).

A articulação entre a linguagem musical e a linguagem corporal no show de Metal, permite-me pensar, inspirada em Leach que, “o ritual em seu contexto cultural é um modelo de símbolos (...) os indivíduos que compõem uma sociedade devem de tempos em tempos ser lembrados, pelo menos em símbolo, da ordem básica que presumivelmente guia suas atividades sociais. Os desempenhos rituais têm essa função para o grupo participante como um todo; eles tornam momentaneamente explícito aquilo que de outro modo é ficção” (Leach, 1976, p.78).

Na medida em que cada banda se apresenta no palco, os participantes em conjunto com aquela, trazem à memória coletiva a importância de se reunirem constantemente como forma de celebrarem a música de Metal fortalecerem-se uns com os outros e animando-se para a próxima apresentação que virá. Afinal, é da música “pesada” e tocada em alto volume que os corpos retiram as condições necessárias para a efetivação dos shows como rituais.

Contudo, por volta das 22h, de cima do palco, eu percebi uma grande “nuvem negra” formada por pessoas das mais diferentes idades trajadas de preto que cobriam a rua José Avelino e explodiam em movimentos e sons. Estima-se que naquela noite o FORCAOS conseguiu reunir mais de 4.000 pessoas e, assim, quem passasse por ali, sentia-se atraído ao ver tantas pessoas gritando, pulando e “batendo cabeça”. Por vezes, ouvi pelos camarins comentários de bandas que se diziam impressionadas com a quantidade e a euforia da platéia. Desta, quando eu tentei caminhar entre os participantes, ouvi comentários do tipo “o show tá foda” e “tem muita gente, cara”. O certo é que lá

embaixo o clima fervia, não apenas do ponto de vista de que Fortaleza é uma cidade de temperaturas elevadas, mas, também, pelas pessoas que se apertavam cada vez mais umas as outras em busca de um lugar que desse melhor visibilidade ao palco.

Apresentaram-se naquela noite as seguintes bandas: *Betrayal* (CE, que executou o cover “Vitória” da banda carioca Dorsal Atlântica), *Rabujos* (PE), *Facada* (CE), *Winds of Creation* (DF), *Obskure* (CE), *Disgrace and Terror* (PA), *Clamus* (CE), *Expose Your Hate* (RN), *Diagnose* (CE, conhecido entre os admiradores como “heróis da ignorância” em virtude das letras e palavras provocativas em relação à sociedade) e *Dominus Praelli* (PR). Todas elas contaram com um tempo de 25 a 30 minutos para apresentação, exceto a última que, por ser a principal atração da noite, tocou durante 60 minutos.

Todos os shows foram marcados por muita velocidade no som e uma interação entre platéia e palco jamais vista em Fortaleza, conforme me descreveu um dos organizadores do evento. Contudo, foi nas apresentações de *Obskure* e *Dominus Praelli* que o público mais vibrou. A cada convite dos vocalistas a platéia cantava, ainda que para a primeira o vocal era gutural, enquanto na segunda, o vocal era agudo e em certas ocasiões rasgado. Outros detalhes interessantes devem ser mencionados: enquanto a *Obskure* é uma das bandas de *Death Metal* mais antigas e ainda em atividade na cidade de Fortaleza, a *Dominus Praelli* era, no festival, a banda de *Heavy Metal* com influências musicais e estéticas de *Judas Priest*, *Iron Maiden* e *Van Halen*, consideradas bandas “clássicas” do Metal e que se caracterizam por longos solos de guitarra, rítmicas menos aceleradas de bateria, roupas apertadas, jaquetas de couro, cintos e colares de metal.

Ao longo dessas apresentações, bebidas e cigarros eram consumidos pela maioria dos participantes, ainda que as tendas que vendiam as mesmas ficassem do lado externo da estrutura de ferro que delimitava a entrada que dava acesso ao evento. Em certa ocasião, um jovem alcoolizado e, possivelmente drogado, chutou uma das mesas onde estavam expostos o material de divulgação das bandas. Imediatamente, os policiais presentes o imobilizaram e um dos seguranças particulares do evento tomou o jovem pelo braço, conversou com o mesmo e o levou para fora do local. Afora esse episódio, os shows se desenvolveram de forma tranqüila incluindo a participação de crianças e um bebê que de frente para o palco nos braços da mãe, acenava para as bandas e limitando-se aos gestos que a platéia expressava.

Partindo desse momento de efervescência grupal que articula não apenas a música e os corpos, como também a concepção de espaço, como algo em constante deslocamento, e o tempo que assume caráter circular no show de Metal aqui descrito, pode-se apontar as noções de *liminaridade* e

*communitas* (Turner, 1974) como norteadoras do ritual. A referida articulação possibilita pensar o ritual no plano da estruturação e/ou desestruturação do social.

Os referidos planos se articulam em torno da linguagem (no sentido austiniano de que “dizer é fazer”), da performance e do componente semiótico (acionamento de diferentes códigos indexicais de acordo com o contexto cultural vivenciado por esses indivíduos cujo efeito são os mais significativos para o momento) segundo os quais Tambiah (1985) definiu como componentes estruturantes da *Cosmologia*:

“‘cosmology’ I mean the body of conception that enumerate and classify the phenomena that compose the universe as an ordered whole and the norms and processes that govern it. From my point of view, a society’s principal cosmological notions are all those orienting principles and conceptions that are held to be sacrosanct, are constantly used as yardsticks, and are considered worthy of perpetuation relatively unchanged. As such, depending on the conceptions of the society in question, its legal codes, its political conventions, and its social class relations may be as integral to its cosmology as its ‘religious’ beliefs concerning gods and supernaturals. In other words, in a discussion of enactments which are quintessentially rituals in a ‘focal’ sense, the traditional distinction between religious and secular is of little relevance, and the idea of sacredness need not attach to religious things defined only in the Tylorian sense” (Tambiah, 1985, p.128).

Cosmologia pode ser pensada, no caso dos shows de Metal, como um conjunto de elementos, a saber, cenários, atores, encenações, *lugar-espaço-tempo*, *música-corpo*, momentos de *liminaridade* e *comunitas* permeados pelas noções de *sagrado* e *profano* que valoram, enumeram, classificam e ordenam as dinâmicas do processo ritual. Ela é pensada e colocada em prática de acordo com esses elementos advindos do mundo empírico, o universo do Metal, compondo dessa forma uma linguagem geográfica, temporal, visual, sonora, sagrada, profana, legitimada e aperfeiçoada todas as vezes que esses rituais são realizados. Apontada a noção de Cosmologia, pode-se pensar que as idéias de *liminaridade* e *communitas* possuem seus significados inscritos nos processos de constituição do ritual, o show de Metal, quando se considera as regras de ordenamento e as possibilidades de alterações permitidas pelo mesmo.

Turner (1974) é o autor que trabalha as zonas ambíguas - as quais ele chamou de *liminaridade* - e momentos de vida em comum na liminaridade – denominados por ele de *communitas*. Essas duas noções não podem ser concebidas separadamente quando se analisa momentos sociais sob a perspectiva dos rituais. É a articulação entre ambas que permite pensar o comportamento orientado

por certas normas costumeiras e padrões éticos que vinculam os incumbidos de uma posição social, num sistema das referidas posições a qual Turner denomina *estrutura*.

Comportamentos de inversão ou elevação de posições sociais podem ser pensados à luz da articulação entre *liminaridade* e *communitas*. É a saturação da estrutura que impulsiona inversão de posições e elevação de posições sociais como novas formas de ordenamento do grupo social. Contudo, Turner salienta que na busca pela sistematização das diferentes fases constituintes do ritual (inspiração que ele busca em Van Gennep), pode-se pensar a fase de separação como aquela que

“abrange o comportamento simbólico que significa o afastamento do indivíduo ou de um grupo, quer de um ponto fixo anterior na estrutura social, quer de um conjunto de condições culturais (um ‘estado’), ou ainda de ambos. Durante o período ‘limiar’ intermédio, as características do sujeito ritual (o ‘transitante’) são ambíguas; passa através de um domínio cultural que tem poucos, ou quase nenhum, dos atributos do passado ou do estado futuro. Na terceira fase (reagregação ou reincorporação) consuma-se a passagem. O sujeito ritual, seja ele individual ou coletivo, permanece num estado relativamente estável mais uma vez ...”(Turner, 1974, p.116-117).

Dessa forma, Turner orienta a pensar que o processo ritual não é algo cujos elementos constituintes são selecionados de forma aleatória. Cada fase envolve lugares, espaços, valores e pessoas que numa temporalidade dada introduzem os neófitos em outro universo, como também, revivifica nos iniciados a memória da tradição do grupo via crenças em seus objetos e pessoas sagradas. Mas, antes mesmo de agregar um novo alguém à estrutura social, diversos atos são manipulados e posições sobrepostas no que diz respeito às regras de ordenação do grupo.

Se no período de separação o indivíduo se afasta do grupo para uma espécie de “purificação” de idéias, valores e comportamentos passados, na *liminaridade* passado, presente e futuro se revelam como imbricados, códigos contaminados, passagem para a constituição de um vir-a-ser futuramente, pois os indivíduos “não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial” (Turner, 1974,p.117). Dado esse momento, Turner afirma que “algo da sacralidade da transitória humildade e ausência de modelo toma a dianteira e modera o orgulho do indivíduo incumbido de uma posição ou cargo mais alto” (Turner, 1974, p.119).

A essa nova posição social, via agregação, é que o indivíduo demarca a sua nova forma de atuação no mundo social. O show de Metal é uma situação de *liminaridade* e *communitas* que assim se configura a partir do momento em que o indivíduo se dedica, ainda jovem, a ouvir os primeiros

*riffs* de Metal. Ele se dedica a constante audição nessas canções, conhece as bandas e as diferentes correntes que compõem o Metal, adquire camisetas com estampas das bandas preferidas, estabelece contato com alguém que tenha a mesma afinidade e, a partir daí, é que se introduz no universo dos shows, conforme me relataram todos os entrevistados.

Nestes um novo momento de *liminaridade* é vivenciado pelo indivíduo, ainda que se diferencie do descrito anteriormente. Na medida em que as pessoas vão chegando para o show e se aglomerando em frente ao lugar-espaco onde ele ocorrerá, ali não se distingue com exatidão quem é platéia e quem é banda, iniciados ou neófitos. Encontram-se todos muito imbricados.

É somente quando se ultrapassa a divisória que separa o portão de entrada do Anfiteatro onde ocorreram os shows que as posições começam a ser mais delimitadas. Começa-se a diferenciar os diferentes tipos de atores presentes no ritual e, só assim, classificamos quem está ali para interagir, para “ver de dentro e de fora” o espetáculo, para namorar, beber, encontrar amigos e os que estão lá pela primeira vez.

Inspirada em Gluckman (1987) pode-se pensar que a participação dos indivíduos, a exemplo dos shows de Metal nesta pesquisa, na definição de situações sociais, denominada pelo autor como *seleção situacional*, vincula-se às diferentes maneiras que os mesmos utilizam para se fazerem presentes num dado lugar, num tempo determinado e de forma específica. Dessa forma, diz Gluckman, os “indivíduos podem, assim, assumir vidas coerentes através da seleção situacional de uma miscelânea de valores contraditórios, crenças desencontradas, interesses e técnicas variadas” (Gluckman, 1987, p. 259).

Como na pesquisa desenvolvida pelo mesmo autor, na Zululândia, entre os anos 1936 e 1938 o que ele percebeu nas relações entre grupos zulus e brancos refletia uma espécie de seleção situacional dos mesmos a fim de se fazerem notados em certas ocasiões sociais. Além disso, Gluckman afirma que os próprios conflitos, contradições e diferenças entre e dentre grupos sociais (como no caso específico de sua pesquisa entre e dentre zulus e brancos) constituem a estrutura do grupo ou da comunidade onde se observa esses acontecimentos.

Voltando a descrição do show, observo que após a apresentação da Dominus Praelli, o apresentador subiu no palco e anunciou o fim das apresentações, como também, agradeceu a presença de todos. Aos poucos, as pessoas se deslocaram em busca de ônibus e táxis na volta para casa. Enquanto isso, outros se arriscaram adentrar a madrugada sentados na praça principal do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, localizado de frente para a rua José Avelino, à espera de que o dia amanhecesse e eles pudessem retornar a suas casas.

Na descrição de um evento aqui realizado, o espaço público em conjunto com suas nuances, influencia na qualidade da performance que os participantes exibem ao longo do show, como também nos comportamentos, palavras e estrutura física do mesmo. É que a via pública, quando tomada como palco de encenações sociais, principalmente de grupos específicos, “exalta os poderes” dos envolvidos na exibição; já nos ambientes privados, as encenações “reforçam as clientelas e as audiências sociais”. Não são nem jogos nem meros espetáculos, mas sim forças que pesam muito nos equilíbrios ou nas hierarquias, elementos decisivos para forjar ou conservar reputação (Heers, 1983, p.18).

A respeito desses momentos não significa afirmar que são dotados de irracionalidade, banalidades e apontam para a loucura dos participantes, como por exemplo, o garoto que chutou a “banquinha” com o material das bandas. Os shows quando realizados nesses locais abertos exigem muito mais em termos de produção, performances e apresentações para que seus objetivos sejam alcançados, satisfazendo, assim, os anseios do público que se deslocou até o mesmo. Mais do que um espetáculo onde se dramatiza as vivências pessoais no mundo público, os eventos são “a confirmação de um espaço real e imaginário que assume características simbólicas muito fortes, estabelecendo um contato produzido e efêmero entre público e banda” (Jorge, 2002, p.47).

Em outras palavras, à medida que os shows de Metal são realizados no espaço público, leva-se para este as experiências individuais vivenciadas no mundo da música do rock, mas também, aquilo que no imaginário de cada indivíduo ali presente é possível ser concretizado a partir da interação promovida entre palco e platéia, surgindo assim, um território onde as simbologias inerentes ao universo do Metal são expressas por meio dos comportamentos exibidos pelos participantes.

Quando se vai para a rua, ainda que as performances tragam em seus trejeitos a ilusão de que se está separada e estável do cotidiano, ela na verdade, expressa uma máscara que de caráter diferenciado onde, o mais importante, é convencer o “outro” do que se dramatiza naquele momento (Sennet, 1988). Assim, o que de fato ocorre nesses eventos, é que os significados que estruturam os mesmos têm no cenário, atores e encenações a prova de que o Metal é o “monstro”- semelhante ao Godzilla - segundo Dio (ex-integrante da banda inglesa *Black Sabbath*) definiu certa vez, que veio para destruir a cidade com os equipamentos de palco e iluminação potentes que permitem o som fluir no maior volume possível, ao lado de participantes que “batendo cabeça” e acenando em direção às bandas, invadem as ruas da cidade retirando de seus bairros, vilas, pórticos, praças e vivências na família a tonalidade preta, símbolo das contestações, das sombras e das noites que adormecem a cidade.

Nos shows de Metal realizados em espaços públicos, o que entra em jogo não é apenas a qualidade da música a ser executada, o corpo, o palco ou a platéia; é tudo isso em conjunto que permite chocar a si mesmo e aos outros que os vêem, permitindo que a platéia interaja entre si e com a banda, ainda que não se conheçam, rompendo, dessa forma, os laços da formalidade, acrescentando mais expressividade à performance e, acima de tudo, desafiando os limites por meio dos estímulos proporcionados pela música, pelo contato entre os corpos, as “palavras de ordem” vindas do palco e, em alguns casos, contando com a ajuda de bebidas e das drogas ilegais.

“... ao se juntarem (...) as pessoas atuam de um modo nunca sonhado, engrandecidas por sua força numérica, sucumbindo a um sentimento de poder invencível, diante do qual cada uma delas cede às tendências naturais que, isoladamente, trataria de manter sob controle. Quando está só, qualquer um ‘pode ser educado, mas em bando converte-se num bárbaro, agindo por instinto’” (LE BOM Apud Sennet, 2001, p.236).

A partir dessas observações, pode-se pensar o Metal semelhante a uma substância que faz efeito sobre a vida de todos aqueles que com ele se afinam. Uma espécie de *yagé* indígena, conforme relatado por Taussig (1983) em *Xamanismo, Colonialismo e o Homem Selvagem*, que confere ao Metal e a todos os seus meios de exibição, como por exemplo, o lugar-espaco-tempo, o corpo e a música, algo similar ao que ocorreu aos personagens narrados por Taussig.

Em sua pesquisa sobre o terror e a cura na Colômbia, o referido antropólogo conheceu José García. Este era aprendiz de Xamã com Santiago Mutumbayo, um renomado líder espiritual e de cura do grupo indígena. Sabe-se que no ritual xamânico o paciente é submetido a sessões de orações, chás e, principalmente, deve obedecer às palavras de ordem do Xamã que, por sua vez, não toca no corpo do paciente, de modo que, o próprio paciente passe a compreender a origem de seu sofrimento a partir das palavras proferidas pelo líder de cura.

No caso, José García é um argentino que se submete a sessões de tortura, xamanismo, sincretismo religioso e alucinações. Taussig o conhece e passa a tê-lo como principal informante na pesquisa. Contudo, José García o apresenta ao Xamã Mutumbayo em uma de suas sessões que, consistia entre outras coisas, ter alucinações sob efeito de uma planta chamada *yagé*. Taussig descobre que José García quer ser um xamã. Além disso, descobre que a aflição pela qual passa García decorre de problemas históricos passados, desde a época da chegada dos europeus na região de Putumayo, em 1541.

A partir da história relatada por Taussig quero estabelecer uma comparação entre o que mencionei a respeito dos signos presentes nos shows de Metal que, ao lado do lugar-espaco-tempo e corpo-música, tornam as experiências vivenciadas pelos participantes dos shows mais inteligíveis, vivas e estimuladoras a fim de continuarem a vivê-lo como estilo de vida.

Enquanto Taussig, sob o efeito do yagé, não sentia seu corpo e se percebia como um polvo pequeno que visualiza novas formas de mundo na medida em que a bebida faz efeito no corpo, nos shows de Metal, os signos visuais, físicos e sonoros permitem que alguns sob o efeito de bebidas ou drogas ilegais se sintam mais livres como se “as estrelas e o vento” pairassem sobre eles por meio do som altíssimo, rápido e eletrizante que ouvem.

É interessante pensar que a bebida é o estimulante mais frequentemente utilizado pela maioria dos participantes, sejam eles organizados como bandas ou como platéia, nos shows de Metal. Pelos bastidores dos shows, brinca-se utilizando a expressão de que o “Metal é movido a álcool” em razão do consumo que varia desde uma “latinha” a várias de cerveja. O certo é que não estou estigmatizando o Metal por causa desses signos que o caracterizam, mas não se pode ocultar a importância que a bebida exerce nos movimentos do corpo para que estes fluam de forma mais livre, tornem os mais tímidos mais espontâneos, conforme observei nos comportamentos exibidos por alguns participantes e aqui narrados, mas, acima de tudo, deve-se considerá-la como uma espécie de “combustível” necessário para aqueles que dela se utilizam para que os shows se tornem mais satisfatórios, potencializando o peso, a densidade e o volume do som emitido e mais uma vez revelando-se como essência sacralizadora que caracterizam os shows de Metal.

Esses signos exibidos pelos participantes expressam o desprendimento em relação ao medo, à autocensura e trazem à memória situações passadas quando nos primeiros momentos em que se iniciaram nesse tipo de música. O importante é pensar que esses signos atuam da mesma forma que o xamã e a eficácia de seus gestos, na relação que estabelece com os demais na platéia e na perpetuação dos shows de Metal pelos diferentes cenários na cidade.

## ***2.5. Encenações no Anfiteatro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura***

Neste capítulo, descreverei um evento de Metal específico, no caso, as apresentações realizadas na 9ª edição do FORCAOS, realizado no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, nos dias 20, 21 e 22 de Julho de 2007, sendo que o dia dedicado aos shows de Metal foi o último, um domingo ensolarado e que levou ao esgotamento dos ingressos à venda nas bilheteiras antes mesmo do início das apresentações. Vale ressaltar que o evento é produzido pela Associação do Rock, composta por uma equipe de produção formada por homens e mulheres que se distribuíram da seguinte forma: três técnicos de som, dois de iluminação, três *roadies*, uma recepcionista, quatro assistentes de bilheteiras, uma fotógrafa, uma assessora de imprensa, uma assistente de palco, um apresentador, dois produtores, um contador, um cinegrafista, duas camareiras, além dos seguranças particulares, polícia militar e guarda municipal.

O FORCAOS em 2007 completou a 9ª edição e teve em sua programação inicial, no dia 19 de Julho, seminários temáticos que versaram sobre experiências intervencionistas em comunidades de baixa renda por parte de diferentes organizações não governamentais e direitos autorais para músicos. As instituições participantes foram: o Instituto Tecnológico Vocacional e Avançado (ITEVA), na pessoa do Físico Fábio Beneducce, localizado em Aquiraz, interior do Estado e que desenvolve com jovens trabalhos relacionados à produção de multimídias; o ENCINE, representado pela coordenadora do programa e *punka* Flor Fontenelle, que produz o programa MEGAFONE exibido pela TVC, canal 5, destinado ao público jovem; a Central Única das Favelas de Fortaleza que trabalha *break*, *grafite* e *rap* na comunidade conhecida como “das quadras” e tem como coordenador o *rapper* “preto Zezé”; a Associação do Rock (ACR) que na pessoa desta pesquisadora apresentou o trabalho “Paisagens no Monte Castelo”, em alusão aos 62 anos do bairro onde está localizada a sede da instituição, e, por fim, a palestra proferida pelo advogado carioca Neheemias Gueiros sobre direitos autorais para músicos e solistas. Todas essas palestras foram proferidas no Auditório do Centro de Negócios do Sebrae, em Fortaleza, para um público de no máximo 30 pessoas, incluindo músicos, amigos e curiosos, nos períodos da manhã e da tarde.

Contudo, no dia seguinte, as apresentações musicais se iniciaram no Anfiteatro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura. O Anfiteatro comporta 700 pessoas e a estrutura é composta na parte

inferior, ao fundo, por um palco de madeira equipado com jogo de luzes, espaço para exposição de material produzido pelas bandas, portas de saída e um camarim que se localiza atrás do palco; nas laterais escadas e na parte superior as bilheterias e os portões de acesso às arquibancadas, sendo estas situadas ao centro. Além disso, esse espaço está cercado por outros compartimentos que integram o Centro Dragão do Mar, como por exemplo, a praça principal, a Praça Verde, o espaço de exposições, o auditório e as passarelas que dão acesso ao piso superior. No piso inferior, os bares, cinemas, estacionamentos e banheiros compõem o cenário.

Entre os diferentes programas agendados mensalmente pela direção do Centro Dragão do Mar que, por sua vez, está subordinado à Secretaria de Cultura do Estado, nos meses de Julho e Agosto de 2007 foram marcados dois grandes festivais de rock, a saber: o Forcaos 2007 realizados nos dias 20, 21 e 22 pela Associação Cultural Cearense do Rock (ACR) e o Ponto.Ce, descrito anteriormente, realizado nos dias 03, 04 e 05 pela parceria Empire Records e Hey Ho Rock Bar.

É interessante ressaltar que os custos desembolsados para com o aluguel do Anfiteatro são relativamente elevados, cabendo à produção providenciar o som, os técnicos e *roadies* para o evento. Inclui-se, também, nas exigências colocadas pela direção do Anfiteatro do Centro Dragão do Mar, o encerramento dos shows pontualmente a meia noite, sob pena da produção ser multada caso não avise o ultrapassar do horário estabelecido em contrato.

Os ingressos do domingo, cujos valores cobrados foram R\$ 5.00 (meia) e R\$ 10.00 (inteira), foram vendidos duas horas antes do início dos shows pelos próprios funcionários do Centro Dragão do Mar que, ao final do evento, prestaram contas à produção do evento. Entretanto, por volta do meio dia, já existiam, segundo informações me fornecidas pelos próprios funcionários do Dragão do Mar, inúmeras pessoas ocupando a praça central do Centro à espera de um ingresso para o evento. Nem todos puderam adquiri-lo por causa do número limitado e, dessa forma, assistiram da passarela do Anfiteatro não apenas todas as apresentações referentes ao dia do Metal, como também a passagem de som realizada por volta das 16h. Esta marcada por aplausos, fotos e assobios por parte da platéia que, do lado de fora, já “batia cabeça” e acenava em direção ao palco.

Contudo, vale ressaltar que, além da expectativa do público em torno da noite do festival dedicada às bandas de Metal locais, como por exemplo, *S.O.H.*, *Somberlain*, *Obskure*, *Clamus* e de outros Estados do Brasil como a *Cremador* e *Paradise In Flames*, respectivamente dos Estados do Maranhão e Minas Gerais o foco das atenções foi a banda gaúcha *Krisiun* que passou o som minutos antes do início dos shows, sendo aplaudida pela platéia posicionada na passarela e que é, atualmente, uma das bandas brasileiras de Metal, além do Sepultura, mais conhecidas no exterior. A rítmica

acelerada na bateria e *riffs*<sup>24</sup> de guitarras que impõe um ritmo frenético às apresentações da mesma por várias partes do Brasil e do Mundo eram aguardados ansiosamente, sendo que antes de começar aquela noite do festival, às 17h os ingressos estavam esgotados.

É interessante relatar que a vinda da *Krisiun* para um evento como o FORCAOS, que trabalha com valores financeiros inferiores à necessidade dos custos, só foi possível por meio de negociações entre o presidente mundial do fã-clubes da banda, residente em Fortaleza, amigo dos organizadores do festival, e o empresário do grupo. Os valores cobrados pela banda equivalem a R\$ 10.000 em cachê, além das passagens aéreas, traslado e hospedagens para as cinco pessoas que viajam com a banda.

Em hipótese alguma seria possível a vinda dos gaúchos caso os valores não fossem negociados. Isso porque a ACR além de cobrir as despesas com a estrutura física do show, remunera os envolvidos na organização, ainda que sejam valores simbólicos. Além disso, as bandas locais recebem um cachê de R\$ 300.00, enquanto que as bandas de outras cidades do Brasil, recebem uma ajuda de custo ou um cachê que é negociado com a banda. Mas, nada se compara aos valores pagos para uma banda como a *Krisiun*, por exemplo.

Contudo, depois de três meses de negociação, a Associação do Rock conseguiu fechar todos os custos – passagens, traslado, hospedagem e cachê – pelo valor de R\$ 7.000 para a vinda da *Krisiun* à Fortaleza. Esses e os demais custos foram pagos com o dinheiro captado junto à Prefeitura de Fortaleza, o Banco do Nordeste do Brasil, além do lucro obtido na bilheteria e os empréstimos realizados entre amigos ligados à instituição para pagamento à vista do espaço onde as apresentações ocorreram.

E foi após a passagem de som, sob o olhar atento e apreensivo de outros três funcionários do Anfiteatro que acompanhavam os últimos ajustes de palco e iluminação, que a entrada dos frequentadores que portavam o ingresso foi autorizada. Por volta das 16h30, formou-se uma fila para a entrada e revista por parte dos seguranças. Além disso, pessoas designadas pela produção do evento colocavam pulseiras nos braços do público a fim de que pudessem ser identificados, caso quisessem sair e retornar ao longo do show; por medida de segurança, não foi permitida a entrada com bebidas, exceto água mineral.

Ao adentrarem o Anfiteatro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, cada um procurava se acomodar nos lugares mais próximos do palco. Pontualmente às 18h, a noite do Metal no último dia de Forcaos, o domingo, foi iniciada com a apresentação do som mecânico e subida do apresentador no palco anunciando as atrações da noite. Depois de iniciadas as apresentações, a platéia demonstrava

---

<sup>24</sup> Seqüência de notas tocadas de forma incompleta no que concerne ao tempo de cada nota.

em gestos, vestimentas e atitudes, o quanto a “noite do Metal” prometia: muitas guitarras distorcidas, vocais guturais, rítmicas aceleradas de bateria, jogo de luzes, visual preto, cruzes invertidas, colares de metal e pulseiras de pontas (spikes). Além disso, um pano de fundo com o nome do festival decorava todo o palco.

Na seqüência das apresentações, a banda *Luto* (de Maracanaú, Região Metropolitana de Fortaleza) iniciou o evento e, em seguida, foi a vez da banda *Somberlain* (de Fortaleza). A 3ª banda da noite foi a maranhense *Cremador* que exibiu no palco carisma para com a platéia; posteriormente, veio a *S.O.H* (Siege of Hate), de Fortaleza, que possui um número significativo de admiradores em suas apresentações.

A 5ª banda a se apresentar foi a *Clamus*, de Fortaleza, exibindo um *Thrash-Death Metal* cantado por três vocalistas, nos idiomas inglês, português e francês, além de guitarras distorcidas e rítmicas aceleradas de bateria que possibilitam que cada vez mais a banda ganhe novos admiradores, sempre presentes a cada apresentação desta. Já a brasileira *Terror Revolucionário*, exibiu no contrabaixo uma mulher e nos vocais o vocalista Felipe “cara-de-cachorro” que com seus guturais “tenebrosos” encantou a platéia que foi presenteada com uma participação especial nos vocais de Jorge “mata-gato” da banda *Diagnose*, de Fortaleza.

Entre uma apresentação e outra, um rápido intervalo era realizado para que sorteios fossem realizados entre a platéia, como também, divulgação de outros shows e atividades da ACR. Além disso, nesses momentos, a visita dos participantes às bancas de venda com material de divulgação das bandas (CDs, DVDs, camisetas etc) eram mais intensas e de grande “empurra-empurra” para apreciação dos produtos expostos.

Ora, passados os momentos de compartilhamento de estados mentais, comportamentos e sensações mais intensas ou menos intensas vivenciadas entre os diferentes atores presentes no show de Metal, é nos intervalos que cada um volta (ainda que momentaneamente) ao interstício social de antes, ao carregamento de energia, a uma espécie de “normalidade” onde se abastece seja com bebidas, cigarros, visita à “banquinha” ou uma rápida troca de palavras com um conhecido. Mas, logo que o som recomeçava, as pessoas retomavam os seus lugares na platéia objetivando apreciarem a apresentação seguinte que se iniciava.

Dando prosseguimento às apresentações, foi a vez da mais antiga banda de Metal em atividade de Fortaleza, a *Obskure*. Exibiu um *Death Metal* marcado por piano clássico, guitarras distorcidas, os vocais guturais de Germano Monteiro, além do cover em homenagem ao *Black Sabbath*, oferecido à platéia. Em seguida, apresentaram-se os mineiros da *Paradise In Flames* que animaram a platéia não

apenas com as distorções em guitarras e rítmica acelerada de bateria, mas, principalmente, pelo constante “bater cabeça” dos integrantes no palco. Encerraram o show por volta das 22h30min. Mas ainda faltava a última atração da noite.

Ao longo de todos essas apresentações, o público se manteve quase sempre na mesma quantidade. Do lado de fora do Anfiteatro, mais de mil pessoas, segundo informações a mim fornecidas pelos organizadores do evento, não haviam conseguido ingresso e foram obrigadas a assistirem aos shows da passarela que dá acesso ao local.

No show de Metal, as diferentes maneiras como cada um participa, sendo da passarela do Anfiteatro ainda na passagem no som ou quando nas apresentações na parte interna do Anfiteatro, possibilita-me pensar que o valor que cada um atribui aos momentos do ritual e/ou ao ritual em si, hierarquiza posições e traz à tona as posições que cada um ocupa no mundo social. É uma espécie de texto que antes composto por palavras que não traduziam a seqüencialidade das idéias, começa então a ordenar-se e a tornar inteligíveis as diferentes mensagens que ali se tornam explícitas. As combinações espaço/tempo e música/corpo representam combinações possíveis, entre outras, que contribuem na clarificação dos textos ali sobrepostos que começam a se delimitar.

Contudo, quanto mais se aproximava a apresentação final, as últimas pessoas que haviam adquirido o ingresso por último adentravam o Anfiteatro e se juntavam as demais que gritavam “Krisiun, Krisiun, Krisiun!”. Percebi que, no meio da platéia, algumas pessoas se sentiam cansadas e reclamavam bastante da demora para que a última banda se apresentasse. Parecia até que o festival transformara-se exclusivamente no show dos gaúchos e a ansiedade e euforia tomavam conta do público à espera da apresentação.

Até que, próximo das 23h, toda a atenção no palco se voltou para os gaúchos da *Krisiun*. Antes da banda entrar no palco, foram realizados os últimos ajustes de som e iluminação, além do palco ter sido montado especialmente para a mesma. Em uma das caixas de som, foi colocado um *baphomet* que, segundo relatou-me um dos participantes que estava de pé ao meu lado, era o símbolo alusivo ao diabo, formado por dois chifres, a barbicha e o pêlo lateral, sugerindo assim, a imagem de um bode de cabeça para baixo. Depois da espera pelo início do show, uma fumaça escura, um canhão de luz e um som mecânico que saía pelas caixas de som, anunciavam a entrada no palco do trio Moisés Kolesne (guitarra), Alex Camargo (contrabaixo e vocais) e Max Kolesne (bateria). Iniciava-se a apresentação da banda que encerraria o FORCAOS 2007, a *Krisiun*.

É interessante perceber que o universo do Metal possui alguns elementos que compõem uma linguagem visual e sonora que, para aqueles estranhos aos signos característicos do mesmo, suscita

medo, aversão e preconceito. Refiro-me aos signos como distorções em guitarras, roupas pretas, caveiras, cruces com bordas coloridas, botas no estilo coturno, cruces invertidas, gesticular com as mãos a imagem de um chifre, *baphomet*<sup>25</sup> como o observado no show da Krisiun, tatuagens, acessórios em formato circular e entrelaçados por pedras de metal e correntes do mesmo produto, além de homens trajando longos casacos pretos que mais se assemelham a vestidos femininos.

Quando indaguei os participantes dos shows a respeito desses signos, as respostas que me foram colocadas sugerem algumas possíveis interpretações para esta questão nos shows de Metal:

“Acho que é quase impossível você ir a um show de Metal e não se empolgar fazendo os famosos ‘chifrinhos’! Isso faz parte do estilo, pelo fato de já estar enraizado no meio underground. O mesmo acontece com as roupas: camisetas pretas, calças rasgadas, jaquetas jeans cheias de patches, colares, etc. Acho, também, que se não tivessem essas coisas no meio Metal, seria até um pouco sem graça, não acha? Agora, não confundir ‘caracterização do estilo’ com ‘moda’! Aí não dá! Porque têm pessoas que acham que toda aquela indumentária é moda, tipo: ‘Ah, fulaninho tá vestido todo de preto, então vou me vestir de preto também, pra entrar na onda!’. Sem comentários! As roupas pretas dizem respeito à essência obscura que o estilo ‘Metal’ passa, essência essa que se nota nas letras das músicas. Peguemos como exemplo o Black Sabbath. Naquela época (final dos 60’s e início dos 70’s) a predominância era das bandas de rock progressivo, com todo o seu psicodelismo, paz e amor, músicas que duravam o lado inteiro de um disco, etc. Surge então uma banda que revoluciona os meios musicais, falando sobre ocultismo, misticismo, guerras, deixando de lado o ‘paz e amor’ (sem deixar de lado o psicodelismo) e com um som bem mais ‘pesado’. Pronto, o caldo tinha entornado! Foi o começo do fim! Depois vieram Venom, Celtic Frost, Possessed, Slayer, Death e por aí vai...”(Alfredo Júnior, 28 anos, estudante de História).

“Se uma banda está fazendo bem o dever de casa em cima do palco, o público tende a fazer esse sinal de aprovação, de que compartilha com a energia que está sendo propagada e mostrando que aprova a atitude que está sendo tomada. Reflete bem o sentimento de compartilha e confraternização comum entre os apreciadores da boa música” (Naudiney Gonçalves, 26 anos, Historiador).

“Eu acho que é uma forma de expressar; pra mim, no meu caso, é uma maneira que eu tenho de expressar a minha indignidade pra com essa sociedade hipócrita. Nessa sociedade você tem de ser marionete e andar de acordo com o que eles impõem e quando você é diferente você é visto como marginal que é dessa forma que as pessoas que se vestem assim são chamadas. Exatamente pra ser oposto; já que as pessoas pensam que somos marginais vamos nos opor a tudo isso. Faz parte do Metal. É uma maneira de se você se identificar (com o estilo); não existe metaleiro que não ande de preto, que não use tachinhas, cruz de metal. Pra mim eu uso que faz parte da minha ideologia de vida e integra tudo isso. Ser roqueiro, ser metaleiro não é só você ouvir uma musiquinha e ir embora; é você gostar e viver aquilo” (Fátima Almeida, 43 anos, Massoterapeuta).

---

<sup>25</sup>Ver algumas explicações em: <http://www.espada.eti.br/n1601.asp>; <http://www.iot.org.br/baphomet.html>; <http://paginas.terra.com.br/lazer/mundoeuro/baphomet.htm>

As narrativas aqui apresentadas revelam imagens que são percebidas e caracterizam o show de Metal. Essas imagens, exibidas e coreografadas pelos participantes dos shows, sejam eles organizados como banda ou platéia, têm como base a idéia de que o corpo, é uma espécie de arquivo mítico do homem, segundo definição de Cleide Campelo (1997), pois, é no corpo e pelo corpo, onde se pode encontrar todo o material germinativo do espaço-tempo sagrado que orientam as ações dos indivíduos, no caso, os participantes dos shows de Metal.

As descrições acima me sugerem refletir uma dupla referência que caracteriza as esferas onde estão alocados esses signos. Trata-se das noções de sagrado-profano que soam tão familiares e atrativas aos afinados com o Metal e que, por sua vez, foram analisadas pelo sociólogo francês Émile Durkheim (1996).

A dicotomia sagrado-profano quando pensada num sentido relacional e não numa posição fixa, pode ser pensada da seguinte forma: sagrado está para respeito e se refere à atitude que os participantes têm para com os elementos intrínsecos ao Metal (cruzes invertidas, cruzes com bordas coloridas ou em posição normal, chifre e acessórios) e que estão relacionadas intimamente as idéias de contestação para com as normatizações impostas pela sociedade, no caso, a Ocidental. Por outro lado, acredito que a referida dicotomia passa por uma resignificação por parte dos participantes. Em outras palavras, eu diria que os signos aos quais fomos socializados a associarmos ao “mal” e, portanto, não sagrado, o Metal absorveu e os resignificou para a esfera sagrada, de acordo com a cosmologia do que seja sagrado nesse tipo de música.

Tomando-se como exemplo o signo mais característico do Metal, o aceno de chifres, mencionado por um dos entrevistados, a referência ao mesmo se inicia com Ronnie James Dio (ex-integrante da banda inglesa *Black Sabbath*). Segundo ele relata no documentário *Metal: A headbanger's journey*, produzido pelo antropólogo canadense Sun Dunn em parceria com MC Fadyen Scott e Jéssica Joy Wise, em 2006, a idéia do chifre, o *malocchio*, advém de sua avó italiana que ao sair pelas ruas na Inglaterra, lançava este sinal como forma de evitar mal olhado. Ele cresceu ao lado dela e foi ensinado a fazer isto. Fato que, em uma das primeiras apresentações do *Black Sabbath*, ele sinalizou no palco os chifres e desde então em todos os shows de Metal, bandas e platéia, passaram a exibi-lo.

Outros signos como o uso do preto nos shows, as cruzes que representam o cristianismo serem exibidas invertidas e as botas tipo coturnos fazerem parte do vestuário de bandas e participantes, remetem-se a três questões: a primeira é que o uso do preto no mundo ocidental e cristianizado é tomado como referência do “mal”, do diabo, enquanto que no Metal o preto soa como algo libertador, segundo afirma a socióloga Deena Weinstein no referido documentário(2006), pois vai ao encontro do

que foi estabelecido socialmente; a segunda questão é a inversão das cruzes como negação do cristianismo e de toda uma civilização ocidental socializada sob os valores do pecado, da redenção e da salvação por intermédio de seu mito fundador, Jesus Cristo, morto numa cruz<sup>26</sup>. A terceira questão, o uso das botas tipo coturnos, é uma expressão da força que a música do Metal possui e uma crítica ao militarismo, as formalidades que orientam as condutas dos exércitos de cada país, principalmente Inglaterra e Estados Unidos; nações onde a música do Rock surgiu em meio a um contexto histórico de colonizações em direção aos países em desenvolvimento e censura por parte das novas tendências comportamentais, via contracultura e movimento hippie, que surgiram a partir dos anos 1960.

Com relação aos signos sonoros, as guitarras distorcidas no Metal lembram o barulho das motos que circulavam pelas cidades americanas, principalmente nos anos 1960, quando Tommi Omni, inspirado nos filmes de James Dean que em sua motoca percorria de forma veloz e barulhenta as ruas americanas, cria os primeiros *riffs* que viriam a compor as canções do *Black Sabbath*. Além disso, Alex Webster, integrante da banda americana *Cannibal Corpse*, relata no documentário citado anteriormente que, é a nota musical SI bemol, a 5ª diminuída, executada nas canções de blues dos anos 1950 que, permitem com que o som do Metal, soe “diabólico”, já que esta nota era o tipo de som utilizado na invocação das bestas na Idade Média. Estas por sua vez caracterizadas pela igreja como demônios.

É interessante perceber o contraponto entre a música do Metal e a música Clássica. Refiro-me à obscuridade encontrada na música de Mozart, na rapidez e no peso das composições de Wagner, além das influências de Bach e Beethoven que podem perfeitamente serem executadas sob os efeitos de pedaleiras e distorcedores, conforme se colocam de acordo os etnomusicólogos apresentados no documentário de Sun Dunn (2006).

Toda essa gramática que orienta as condutas nos shows de Metal consegue sua eficácia em razão da inversão de noções retiradas do mundo social que, no palco e na platéia, passam a serem compartilhadas e identificadas no universo do Metal com um novo sentido, apontando para a constante paixão e exibição daquilo que é proibido socialmente, mas permitido nos shows de Metal como uma provocação, um desafio e uma construção de que uma nova realidade, ainda que imaginária, pode ser experimentada no momento dos eventos.

Na fala de personagens do Metal, como, por exemplo, Ozzy Osbourne (ex-vocalista da banda *Black Sabbath*, considerada a primeira banda de Metal), esses elementos estão presentes nesse estilo musical porque o mesmo, segundo ele, é uma contestação de idéias e valores até então cristalizados

---

<sup>26</sup> A corrente do Metal conhecida como *White Metal* se caracteriza por todos os demais elementos aqui citados, exceto as letras das músicas focadas em Jesus Cristo e nas mensagens da Bíblia.

pela e na sociedade. Para outros, como o ex-baterista da banda *Sepultura*, Igor Cavallera, a intenção é “chocar as pessoas” (Leão, 1997). Penso que esse choque advém do fato de conhecermos todos os signos citados pelos entrevistados e nas descrições como elementos que só podiam estar em uma esfera da vida, a profana, conforme os princípios cristãos do mundo ocidental; daí vêm o Metal e os recoloca em outra categoria, possibilitando, assim, uma resignificação de elementos afrontando os sentimentos e as crenças que a sociedade toma como referência.

A partir de determinados critérios classificatórios tomados do contexto cultural no qual os indivíduos estão inseridos, estes pensam e repensam os significados que atribuem às coisas. Essas significações advém do sistema cultural no qual esses participantes estão inseridos e que fornece certas categorias que possibilitam a construção e apreensão do mundo. Nos termos de Sahlins (1990), é por esses caminhos que as resignificações são passíveis de conferirem aos indivíduos alterações históricas. Assim, havendo alterações de certos sentidos, muda-se também a posição entre categorias culturais. Desta forma, uma “mudança sistêmica” é possível, ainda que, ora entre em choque com os valores vigentes, ora convirja para a afirmação dos mesmos.

O universo do Metal é um terreno fértil para esse tipo de mudança. Retomo, aqui, a visão de um outro entrevistado, o guitarrista da banda Obskure, Amaudson Ximenes. Segundo ele, o Metal é como uma encenação da morte, “morte dos preconceitos e dos padrões homogeneizados pela indústria cultural”. Pode-se concluir que é por meio dessa “morte simbólica” que as dicotomias sagrado-profano explicitem as noções de respeito-terror respectivamente. Não se pode esquecer que, em algumas situações, no trocadilho dessas noções, o terror e a morte tornam-se sagrados e o respeito torna-se profano. Tudo depende da intenção que se quer passar e do objetivo que se quer alcançar. A proeminência do sagrado como positivo, bom e belo sobre o profano, percebido como negativo, ruim e feio não tem suas fronteiras rígidas. A qualquer momento mudam-se os desejos e as línguas, construindo-se novas trajetórias no estilo Metal.

Todo esse processo é produto da capacidade humana de classificar e abstrair as suas formas de pensar, sentir e agir (Durkheim & Mauss, 1974). Semelhante às técnicas mágicas que são muito mais do que manobras materiais externas, a operacionalização de resignificação de noções advindas do próprio contexto cultural em que se está inserido, é uma forma de linguagem cujo conteúdo só se revela eficaz porque expressam as imagens que os indivíduos fazem de si mesmos e da dualidade que estabelecem com as esferas sagrado-profano.

Do ponto de vista de um show de Metal, esses momentos não são apenas a expressão daquilo que eles acreditam ser o Metal, mas a possibilidade de criações e (re) criações de algo explícito que pelo

fato de ter se tornado tão familiar aos indivíduos, exige que sejam ritualizadas e rememoradas a fim de se tornarem cada vez mais claras entre eles. E é por isso que entre eles as imagens sígnicas encenadas nos shows significam muita coisa. Alfredo relatou-me que mais do que significar, os signos no Metal se referem à “toda uma mística envolvendo um estilo (não só musical, mas de vida!) ímpar, que aborda diversos temas, sendo, por si só, dinâmico, abrangente e, ao mesmo tempo, apaixonante”, conclui.

As primeiras músicas executadas pela *Krisiun* levaram a platéia (incluindo a produção do evento) a aproximar-se do palco, a “bater cabeça” e acenar em direção à banda. Entre uma música e outra, ouvia-se gritos de exaltação à banda, incluindo aqueles que participavam ativamente do show como aqueles que ficavam apenas observando a apresentação à distância. Todas as músicas foram cantadas em inglês e evocavam críticas referentes à religião, dominação política e comportamentos sociais. Na metade para o final da apresentação da banda *Krisiun*, em meio aos agradecimentos feitos pela mesma pela presença do público, uma bandeira brasileira foi jogada no palco e colocada por um dos integrantes da banda na caixa de som localizada no centro do mesmo.

A euforia em forma de aplausos, gritos e assobios tomou conta do Anfiteatro onde se realizou o show. Este fato chamou a atenção dos seguranças privados, como também, do corpo de guardas municipais que faziam a segurança do patrimônio e dos freqüentadores do show. A platéia assistiu ao acontecimento em clima de euforia sob a vigilância dos guardas. O vocalista e baixista Alex Camargo aproveitou a ocasião para proferir discursos referentes ao respeito que o Metal brasileiro tem de receber, seja dentro ou fora do Brasil, além de citar que toda aquele show era “do caralho” e que “o buraco era mais embaixo” antes de qualquer crítica que alguém viesse a fazer ao Metal brasileiro.

Quanto a este momento do show, a energia proporcionada pelo som e pelo contato entre os corpos na platéia, permitiram explodir, ainda que nada tenha sido combinado explicitamente, o sentimento de partilha de interesses entre aqueles que freneticamente interagem entre si e com a banda. Por mais que esta ocupe naquele espaço um lugar de destaque, brilho e status, ao longo da apresentação ela promove (via música, corpo e discursos) certo obscurecimento dessas posições possibilitando o contato entre os corpos, as subidas para pulos de palco, o acolhimento do vocalista e os discursos alusivos à constituição daquele espaço para manifestações de identidades e diferenciação com relação aos que não congregam com aqueles que ali se fazem presentes.

“...o Zely se entrega, vai pro meio da roda de pogo [roda punk], dá mosh [pulos de palco], pula, porque música pra mim corre nas veias mesmo. Eu digo que meu sangue é distorcido, distorcido por causa de som, distorção de guitarra, né? Eu não consigo ficar parado assim, vendo uma banda que eu gosto tocar, se entrega mesmo,

entra no meio, leva cotovelada, chute nas canelas; já fiquei com olho roxo, já levei murro na boca, mas, é a forma da gente se expressar, demonstrar gratidão por estar ali naquele local, gostar mesmo do negócio” (Josely ou “Zely”, 28 anos, participante de show e músico).

Compreender esse momento do processo ritual é perceber que

“a vida social é um tipo de processo dialético que abrange a experiência sucessiva do alto e do baixo, de *communitas* e estrutura, homogeneidade e diferenciação, igualdade e desigualdade. A passagem de uma situação mais baixa para outra mais alta é feita através de um limbo de ausência de ‘status’. Em tal processo, os opostos por assim dizer constituem uns aos outros e são mutuamente indispensáveis. Ainda mais, como qualquer sociedade tribal é composta de múltiplas pessoas, grupos e categorias, cada uma das quais tem seu próprio ciclo de desenvolvimento, num determinado momento coexistem muitos encargos correspondentes a posições fixas, havendo muitas passagens entre as posições. Em outras palavras, a experiência de vida de cada indivíduo o faz estar exposto alternadamente à estrutura e à *communitas*, a estados e a transições”(Turner, 1974,p.120).

Vale ressaltar, também, que na passagem dos momentos de *liminaridade* para os momentos de *communitas*, comportamentos como os referentes ao lançamento da bandeira nacional ao palco, revelam que o show de Metal em seus momentos de efervescência trazem em si a afirmação de valores nacionais, considerados sagrados e que teoricamente não caberiam em espetáculos como os de Metal, estereotipados como profanos, por se tratarem de signos formais e normatizados pela sociedade.

Contudo, não se pode esquecer que os rituais, como esquemas simbólicos que são, retiram dos interstícios da estrutura social algumas de suas regras de ordenamento e categorias delimitadoras na sua reprodução. Entretanto, regras e categorias podem ser invertidas momentaneamente a favor de uma nova lógica, diferentemente daquela, ainda que possibilitada por ela.

No caso da bandeira brasileira, esta se caracteriza como signo intrínseco ao terreno das formalidades e das normatividades, conforme aqui já mencionado, mas, partindo deste, em certas ocasiões, à medida que situações delicadas da vida social são simbolizadas e ritualizadas, as regras de ordenamento e normatização passam por um deslocamento, seja este o de “deslocar um objeto, das propriedades do seu domínio de origem e da adequação ou não do seu novo local. Por isso, os deslocamentos conduzem a uma conscientização de todas as reificações do mundo social, seja no que elas têm de arbitrário, seja no que têm de necessário” (Da Matta, 1997, p.98-99).

Com Sahlins, pode-se refletir a respeito da dinâmica desses deslocamentos a partir do entendimento de que as relações simbólicas de ordem cultural, às quais ele denomina estrutura, são um objeto histórico, por isso, dinâmica em seu funcionamento. A questão maior dessa dinamicidade

consiste na “existência e na interação dual entre a ordem cultural enquanto constituída na sociedade e enquanto vivenciada pelas pessoas: a estrutura na convenção e na ação, enquanto virtualidade e enquanto realidade” (Sahlins, 1990, p.9). Diante desse movimento, o que os indivíduos fazem é submeter constantemente a “riscos empíricos” os significados atribuídos às coisas e às pessoas de acordo com os contextos históricos vivenciados pelos mesmos.

No caso empírico mencionado por Sahlins, o capitão Cook fora tragado pela própria cultura havaiana. No primeiro momento ele é significado como o deus Lono e, posteriormente, movido pelos interesses britânicos de descobertas de “novas terras”. Cook retorna ao território havaiano no momento em que as categorias empíricas constituídas por aquele grupo social possibilitava a crença na imolação do deus havaiano (Lono) e, conseqüentemente, permitir a continuidade da existência do grupo.

O que de fato sucedeu é que no primeiro momento Cook é recebido com pompas e glórias entre o povo havaiano, enquanto que, no segundo momento, o capitão inglês é morto e sua morte é comemorada entre o grupo. Esses dois momentos foram orientados segundo as visões de mundo, de acordo com as cosmologias de sentido que ordenavam a existência dos havaianos. Sahlins denomina esses deslocamentos de visões de mundo como “reavaliação funcional de categorias” que, segundo os relatos do autor, foram submetidas pelos havaianos naquela ocasião entre o acontecido e a estrutura havaiana, denominada por Sahlins de evento.

O evento, por sua vez, só se torna o que é por meio da significação histórica que adquire permitida por uma conjuntura que revela, na forma e na composição de seu conteúdo que, “os significados são, em última instância, submetidos a riscos subjetivos, quando as pessoas, à medida que se tornam socialmente capazes, deixam de ser escravos de seus conceitos para se tornarem senhores” (p.11). “O sistema social é desse modo constituído da paixão e a estrutura, constituída do sentimento” (Sahlins, 1990, p.11 -49).

A partir dessa perspectiva, os shows de Metal, principalmente no que concerne aos momentos de *communitas*, não apenas se configuram como instantes de compartilhamento de interesses em comum entre os presentes, mas deve-se levar em consideração que, nesses momentos, é possível ocorrer deslocamentos ou ressignificações de comportamentos que surgem nos eventos, como o exemplo da bandeira brasileira colocada ao lado de um símbolo considerado “diabólico” – o *baphomet*.

Os participantes como banda e platéia podem tanto “curtir” o som de forma a entrarem em êxtase expresso pelo contorcimento dos pescoços, uns batendo-se contra os outros e muita energia transpirada em suor, ou, como no caso da bandeira jogada ao palco, vê-se na efervescência do ritual a

possibilidade de reverter a lógica que imprime o momento por meio dos movimentos deliberados que chamam para si a atenção dos participantes.

É o encontro entre o empírico (aquilo que se vivencia no show) e a ocorrência de situações (o lançamento da bandeira, por exemplo) que permitem fluir, segundo Laban (1978), as idéias expressas em sentenças que transmitem nos e pelos rituais as mensagens até então emergentes do mundo do silêncio expressas nas músicas, nas gestualidades e nos momentos de ambigüidade e comunhão nos shows. Quando os “metaleiros” deslocam objetos socialmente cristalizados como sagrados e/ou profanos, caminham adornados com seus acessórios e gritam nos palcos, principalmente no palco do Anfiteatro do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura de Fortaleza, eles não buscam apenas o reconhecimento público do que “curtem, eles buscam despertar em cada transeunte que por ali circula ou que faz a segurança do local uma forma diferenciada de se fazer cidade e que, nem por isso, se exclui dos interstícios sociais da vida cotidiana.

Passados esses momentos, o som recomeçou e mais duas músicas foram executadas para finalizar o show. Quando o som parou e os técnicos e *roadies* já se preparavam para desmontar os equipamentos de som, Alex se jogou nos braços da platéia próxima ao palco que o acolheu para, em seguida, devolvê-lo ao mesmo. A saída da banda, entretanto, foi tumultuada e com muitas pessoas na porta do camarim, inclusive querendo invadir, em busca de um autógrafo, uma foto ou um beijo na boca de um dos integrantes, tal como ocorreu entre uma garota e o baterista Max Kolesne.

Em seguida, os integrantes da *Krisiun* se dirigiram à praça central, localizada em frente ao Anfiteatro, a fim de cumprimentarem aqueles que não puderam entrar por falta de ingresso e agradeceram pela presença, ainda que à distância, na apresentação da banda. Enquanto isso, a organização do festival temia represálias por parte dos freqüentadores que não haviam conseguido entrar e ameaçavam “quebrar” o Dragão do Mar se, num próximo evento em que uma grande banda viesse a se apresentar, as limitações do espaço não acolhessem todos os presentes. Contudo, a saída dos integrantes da produção do festival se deu apenas horas depois de encerrado o show e o Anfiteatro fora fechado pelos funcionários.

## ***2.6. Caricaturas do Metal***

Os shows de Metal descritos até aqui apresentam estruturas semelhantes variando de acordo com os espaços onde são realizados, comportamentos mais ou menos expansivos por parte da platéia

e as diferentes maneiras que as bandas conduzem suas apresentações. Mas vale ressaltar que, dos anos 1990 até os dias de hoje, surgiram no Brasil grupos caricaturando os eventos de Metal.

Trata-se de pessoas que falam, gesticulam e se vestem como as bandas e os freqüentadores de Metal descritos anteriormente. Contudo, os trejeitos imitativos do Metal representam para os “metaleiros”, conforme comentários por mim ouvidos logo quando foi divulgada a vinda à Fortaleza de um grupo caricaturado, como uma espécie de zombaria ou um mero “produto da indústria cultural” que apreende os elementos que caracterizam o estilo de vida que eles optaram em viver, objetivando os lucros e atraindo admiradores para esse tipo de música que os grupos que a imitam sabem que são rentáveis; para outro tipo de platéia, essas imitações são motivos de risos, chacotas e prendem a atenção de um público infantil, jovem e adulto que não necessariamente “curte” Metal.

O que esses grupos caricaturados expressam em relação ao Metal, de forma mais clara ainda que exagerada, é que, nesse tipo de rock, a *montagem* para a realização dos shows, tanto por parte das bandas quanto da platéia, valorizam as imagens dos “metaleiros” como cabeludos, exibidores de bíceps, homens que se trajam constantemente de preto, cujos nomes, em algumas ocasiões, são acrescidos dos nomes de referência do Metal mundial e exaltadores de valores profanos que eles sacralizam à medida em que jogam com essas categorias sociais. Além disso, essa *montagem* reforça as noções de que quem curte Metal é “vendido para o sistema”, pôser (aquele que se traja e se comporta como “metaleiro” apenas para se exibir) e que se constrói para ser “ser notado, visto, reparado” (Jayme, 1996).

Mas esse caricaturar se fortalece à medida que a indústria cultural percebe a eficácia das simbologias do Metal sobre as pessoas. Assim, a indústria de massa absorve e coloca em movimento os elementos inerentes ao universo desse tipo de música, o que para “metaleiros” como Amaudson Ximenes, por exemplo, significa “falsificação” já que os mesmos não retratam “a morte dos preconceitos, dos padrões homogeneizados produzidos pela indústria cultural” que, segundo ele, o Metal celebra em suas apresentações. Os caricaturados, diz Amaudson, “tentam cooptar esses significados e estigmatizam”, prejudicando, assim, as imagens construídas no Metal pelas pessoas e bandas que se dedicam à audição e à execução desse tipo de música desde os anos 1960 até os dias de hoje.

Nas linhas abaixo, descrevo a passagem de um desses grupos por Fortaleza. Trata-se da banda paulista Massacration, considerada atualmente o “fenômeno” da caricatura do Metal, em sua apresentação na Praça Verde do Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura no dia 05 de Agosto de 2007. O festival para o qual o *Massacration* foi convidado se chama Ponto.Ce e foi organizado por

um grupo de músicos e produtores musicais ligados ao estilo musical denominado *Hardcore*, realizado com o patrocínio de empresas conhecidas, como por exemplo, a *Coca Cola*, o *Buonis Amicis Restaurante e Pizzaria*, *Cervejaria Sol* e marcas como as do energético *Burn* e a da *Vip Fashion*. Além disso, os ingressos cobrados na entrada eram vendidos a um preço mínimo de R\$ 15.00, além da estrutura física do show que contemplava dois grandes palcos posicionados ao fundo da praça, camarins montados atrás dos mesmos, *stands* para vendas de bebidas, comidas, material produzido pelas bandas e espaço para dança de música *tecno*, *house* e *trance* que ocorriam simultaneamente aos shows realizados nos palcos.

O cenário escolhido para a realização do evento foi a Praça Verde, um dos espaços que compõe o Centro Dragão do Mar e que comporta até 8.000 pessoas. Esta se localiza próximo à entrada deste, com vistas para as ruas que o cercam. Tem um gramado, plantas e arquibancadas em formato de meia lua. Nos dias de shows, a Praça Verde é murada por toldos pretos, reforçada por seguranças e iluminada por um jogo de luzes, tendo ao fundo, dois palcos montados que exigem um potente equipamento de som. Tudo isso encarece a produção do evento já que o referido espaço é alugado.

Além disso, dispõem de um apresentador, ainda que seja uma voz mecânica, transmitida pelos telões posicionados nas laterais do espaço, além de contarem com tendas montados dentro do salão de shows que executam música *dance*, vendem lanches, bebidas e material produzido pelas bandas.

Durante três dias inúmeras pessoas freqüentaram este espaço montado no centro da Praia de Iracema, sendo que o dia mais esperado era o dia da apresentação da banda denominada *Massacration* (de São Paulo), uma imitação alusiva ao Metal, surgida na MTV paulista no ano de 2002. Segundo entrevista fornecida pela banda no dia da apresentação ao *site* do jornal Diário do Nordeste<sup>27</sup>, eles contaram que tudo começou como um quadro humorístico no Programa Hermes e Renato, da referida emissora, onde eles parodiavam os elementos ligados ao universo do Metal, ganhando assim, grande aceitação de seu público e a repulsa por parte dos “metaleiros”. Posteriormente, o *Massacration* ganhou um programa no mesmo canal onde a banda como VJS, apresentava clipes de Metal e realizava comentários a respeito das bandas e músicas do Metal.

Em 2005 gravaram o primeiro disco, intitulado “Gates of metal fried chicken of death”, pela Dek Discos e produzido por João Gordo, sendo o primeiro clip a música “Metal is the law”. A partir de então, surgiram os convites para as apresentações em várias cidades do Brasil, o que proporcionou o sucesso de muitas outras canções, como, por exemplo, “Evil Papagali”, “Metal Bucetation” e “Oração ao Deus Metal”. Dessa forma, os integrantes da banda perceberam que podiam criar mais

---

<sup>27</sup> Ver matéria completa em: <http://diariodonordeste.globo.com/materia.asp?codigo=457833>

músicas, piadas e imitações que, por sua vez, estarão sendo apresentadas ao público no próximo disco “Good Blood Headbangers” e contará com a participação do cantor cearense de “música brega” Falcão.

Por causa da aparição pública repentina e humorística, eles mesmos declararam que “não temos culpa de ser a maior, melhor e mais conceituada banda de Heavy Metal do mundo! Seria hipocrisia dizer que não somos os melhores!”, ironizam. O fato é que no festival Ponto.Ce, o *Massacration* atraiu a atenção de crianças de colo, jovens que riam de suas piadas e cantavam suas canções, como também, senhoras e senhores aparentando entre 50 a 65 anos que esperaram até 02h da manhã para assistirem à apresentação da banda.

O interessante é que 11 bandas (incluindo uma do Rio de Janeiro, uma do Pará e uma da Austrália) se apresentaram antes da *Massacration*, considerada a banda principal daquela noite. Eram bandas dos mais diferentes tipos de Rock que com seus vocais rasgados, melódicos ou gravíssimos (como os apresentados pela banda *Vulcani*, de Fortaleza), guitarras distorcidas ou não e rítmicas de bateria rápidas, ora conseguiam manter muitos frequentadores diante do palco, ora os mesmos preferiam frequentar o espaço *dance* ou, então, ficavam conversando com os amigos.

A cada intervalo, quando a voz mecânica anunciava as próximas atrações, a cada citação do nome *Massacration*, o público gritava e assobiava. Além disso, todas as bandas que subiam no palco, pareciam estar com a missão de preparar o público para o show que era o mais esperado da noite. Expressões do tipo “vamos pular”, “vamos bater cabeça”, “canta com a gente” e “vocês são do caralho” constantemente eram repetidas pelas bandas, exceto a *Vulcani* que enfatizou com voz aguda a expressão: “galera, vocês vão curtir daqui apouco o Metal com o *Massacration*”.

De todas as bandas que se apresentaram antes da banda principal, apenas a *Vulcani* apresentou o visual cabeludo, jaquetas de couro, calças *spandex* e vocais agudos, característicos do estilo *Heavy Metal*. As demais, apresentaram-se trajando bermudões, alguns com cabelos coloridos, vocais melódicos e calçando tênis, caracterizando o estilo *skatista*.

Após todas essas apresentações, um dos palcos foi preparado para o *Massacration* com luzes focadas nos microfones, onde os vocais se posicionariam, tela de fundo com o nome da banda, técnicos e *roadies* apostos e a expectativa do público para a entrada da banda. Esta se deu mais ou menos com uma demora de 20 minutos e, até então, o público já gritava pela banda e acenava cornutos em direção ao palco.

Às 02h do dia 05 de Agosto de 2007, o *Massacration* iniciou seu show com uma música de fundo de teor tenebroso para, em seguida, um humorista entrar no palco e contar uma piada. Em meio

aos risos, entrou o vocalista da banda conhecido como “Detonator” e iniciou a primeira música com muita velocidade e participação do público. Entre o intervalo de uma música para a outra, o vocalista ou um outro humorista entrava no palco e contava uma piada sobre mulheres e música. Em um desses intervalos, o humorista pergunta: “tem headbanger nessa porra, meu?” E o público responde aos gritos. E ele complementa: “os cara são foda meu”. Em seguida, a música foi reiniciada e na platéia as pessoas gritavam, pulavam e aplaudiam a banda.

Quando então me retirei da platéia e fui autorizada a subir no palco, até então cercado por seguranças, percebi que apenas o baterista e o *roadie* de guitarra tocavam na banda, os demais apenas simulavam que estavam tocando. Todos eles trajavam perucas com longos cabelos, calças apertadas e um deles com jaqueta de couro; o baterista usava uma máscara que não consegui identificar e o vocalista expunha seu peitoral para a platéia e se adornava com cintos e braceletes de metal.

Do ponto de vista dos comportamentos, a platéia expressava as sensações proporcionadas pela música por meio do “bater cabeça”, pulos de palco, gritos, acenos de cornutos e mãos levantadas em direção ao palco, além das vestimentas pretas adornadas pelos adereços alusivos ao universo do Metal, bermudões no meio da perna, coturnos e tênis; o som era executado em alto volume, preenchido de distorções, baterias e muitos vocais guturais e rasgados.

Após terminar uma das músicas, o vocalista explicou que o idioma no qual eles cantavam se chamava “Metal Land” em referência ao país natal dos integrantes da banda. Relatou também que muitas pessoas diziam por aí que o *Massacration* não é Rock; segundo ele, na verdade, eles não são uma banda de rock, e sim, uma banda de Heavy Metal! O público então aplaudiu e ele continuou sua fala afirmando o que disse na entrevista ao jornal Diário do Nordeste no que diz respeito aos que criticavam o *Massacration*. Disse ele: “isso é desculpa de quem não tem competência. Inveja e falta de caráter desses desgraçados que foram esquecidos e excomungados pela glória e poder do Deus Metal. E digo mais: quem ousar profanar o nosso nome vai queimar no fogo da dor eterna e agonizante...”. E a platéia dirigia cada vez mais aplausos, gritos, assobios e acenos de cornuto em direção à banda.

Vale ressaltar que o *Massacration* proferiu todas essas palavras provocando comportamentos eufóricos na platéia, sempre mantendo a expressão facial de seriedade, glamour e superioridade em relação ao que fazem, que é executar a música do Metal, expressando-a com todos os trejeitos característicos desse estilo. Em nenhum momento eles riram, ao contrário, permitiram que as pessoas duvidassem de sua performance no palco, muito menos chacoteassem com os nomes fictícios referentes aos integrantes da banda, que por sua vez, são trocadilhos com sobrenomes de músicos

famosos no estilo - Metal Avenger, Jimmy Hammer, Headmaster e Blondie Hammet. Segundo o próprio “Detonator”, a banda é a representante do Deus Metal aqui na terra e por isso devem levar as coisas a sério – *Death to all those who play false Metal* - concluiu.

Depois de tantos proferimentos, com um tom de voz imperativo, irônico e sempre em alusão ao Metal como uma divindade, eles terminaram o show após tocar todas as músicas gravadas no primeiro CD. Agradeceram ao público pela participação, batendo no peito, afirmando que todos tinham sido “foda” naquela apresentação. Após a descida de palco, inúmeras pessoas se aglomeraram na entrada que dá acesso ao camarim em busca de um autógrafo ou uma foto com a banda. Enquanto os demais frequentadores se dirigiram em busca dos amigos ou sozinhos para voltarem a suas residências, outros esperaram o dia amanhecer para tomarem o transporte coletivo.

As características diferenciadoras entre estes e os demais shows de Metal centram-se no público, no teor humorístico do evento, nas caricaturas e, principalmente, nos sentidos atribuídos por parte da banda e da platéia para elementos alusivos a um universo que para os “metaleiros” é, como eu disse anteriormente, o estilo de vida.

Até que ponto os shows caricaturados se aproximam dos shows *covers*? Ambos fazem referências aos ídolos do Metal e aos comportamentos exibidos pelos mesmos. Contudo, enquanto nos *covers* é transmitida a idéia pelas bandas e pela platéia que se faz presente de que se está assistindo a algo conforme o original, aludindo assim, aos diálogos entre o particular (o que acontece no Metal em Fortaleza) e o universal (o que se passa no Metal mundial), nos shows caricaturados a intenção é exacerbar esses detalhes, torná-los mais visíveis, de modo que mais e mais pessoas sejam atraídas pelo teor humorístico, sarcástico e de diversão que as caricaturas proporcionam.

Ao contrário do que aparentemente esses últimos transmitem, ou seja, uma visão antimetal, o que de fato acontece é que os shows caricaturados se interrelacionam com os demais tipos de shows de Metal e dependem deles para montarem suas performances. É a interdependência entre essas esferas que permite que os shows de Metal, no momento de suas exibições e reconhecimento público, guardem suas devidas singularidades objetivando originarem novas platéias, com gostos diferenciados e diversificados que constituem na audiência dos mesmos.



Fig.4.. Platéia acena em direção ao palco

### 3. Dinâmicas de significados no *underground* em Fortaleza



Fig.6. Em destaque, Felipe Ferreira, baixista e um dos vocalistas da banda cearense Clamus

*“O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser; uma ótica da realidade, uma forma de comportamento”.*

*Paulo Chacon*

#### **3.1. A Associação do Rock como promotora das encenações no Dragão do Mar**

Ao longo desta dissertação venho mencionando o nome da Associação Cearense do Rock como uma das promotoras dos shows de Metal em Fortaleza. Não que ela seja a única, mas, certamente, é a mais reconhecida como instituição não-governamental, como também produtora do maior evento *underground* da música do Rock no Nordeste, o FORCAOS, cujo reconhecimento ultrapassou os limites geográficos do Estado do Ceará, sendo inclusive, mencionado em uma das rádios na Romênia<sup>28</sup>.

Vale destacar neste ponto, o papel que a ACR desempenha como articuladora de shows e com as instituições públicas do Estado do Ceará pela divulgação do Rock. Relatei que a ACR surgiu em 1998 por iniciativa de dois irmãos, Amaudson e Jolson Ximenes, que desde pequeninos já ouviam a música

<sup>28</sup> Além da ACR existe a ONG Rock Pró-Cultura, localizada no bairro Antônio Bezerra, que, além da música exibe esportes radicais em seus eventos, e o já citado “grupo do Hardcore”, que organizam o festival Ponto.Ce

do Metal. Daí, a ACR ser considerada o reduto mais barulhento do Rock, no Ceará, ainda que, atualmente, a maioria das bandas agregadas à instituição não estejam ligadas à música do Metal, e sim à música do Hardcore, uma das influências do Metal.

Não apenas a dedicação dos dois irmãos à música do Metal, como também a participação em movimentos políticos no Ceará, como, por exemplo, a campanha contra os *covers*, as constantes intervenções contra a Ordem dos Músicos do Brasil (OMB), questionando a legitimidade da mesma; os debates com o Escritório de Arrecadação dos Direitos Autorais (ECAD) e a participação em passeatas estudantis, permitiram à ACR a fama de roqueiros “intelectualizados”, cuja maioria dos agregados possui formação superior e sempre estão em busca de reconhecimento e alianças com o poder público na promoção dos shows por ela organizados.

Tomando o FORCAOS 2007, narrado no capítulo anterior, percebe-se o quanto a Associação do Rock movimenta-se em busca de parcerias com a Prefeitura Municipal de Fortaleza, a Secretaria de Cultura do Estado do Ceará e o Banco do Nordeste do Brasil (BNB). Trata-se de negociações que se iniciam no mínimo seis meses antes da realização do festival e que são conduzidas por meio de reuniões, esperas, exigências e conflitos de interesses entre ambas as partes.

Por um lado, a ACR busca reconhecimento, legitimação e ajuda financeira do poder público, apontando, assim, para uma necessidade não apenas pessoal como “grupo do Rock”, mas também financeira, para a realização dos shows nos locais de maior visibilidade pública da cidade, quando as condições físicas e comerciais desses espaços exigem da Associação a viabilização de recursos que cubram todas as despesas, além da certificação de que a música do rock, principalmente a do Metal, é rentável e possui um público significativo em Fortaleza. De outro lado, os espaços que são alvos para a realização dos shows de Metal, principalmente o Centro Dragão do Mar, em virtude da posição estratégica, segundo a direção da ACR, exigem de forma sutil que essa certificação da música do Rock esteja legitimada pelas instituições públicas aqui citadas. O fato é que, diante dessas situações, a Associação conseguiu incluir o FORCAOS no calendário de festas da cidade, por meio de uma reunião realizada no Conselho Estadual de Cultura, em 2005, facilitando as negociações com as instituições apoiadoras e, principalmente, com o Centro Dragão do Mar.

Esta legitimação tão buscada pela ACR, não só facilitou as parcerias, mas trouxe para a cidade, por meio da mídia impressa e televisionada, a divulgação do FORCAOS antes mesmo dele ser realizado, no penúltimo final de semana de Julho. Mas, também, suscitou em mim, na qualidade de pesquisadora e participante como membro do Conselho Fiscal e Coordenadora Pedagógica da

Associação do Rock, a curiosidade pelos significados dessas alianças e articulações na promoção do FORCAOS, como também, da música do Metal.

Ponho-me de acordo com Rita Amaral (2000) ao afirmar que instituições promotoras de festas pela cidade, não buscam a diversão pela diversão. Este seria um pretexto sem grande eficácia para quem deseja o reconhecimento público e a legitimação de que aquilo ao qual eles atribuem sentido, no caso a música do Rock, merece atenção das políticas públicas e de investimento por parte das mesmas. Além disso, quando o FORCAOS “invade” a cidade, ocupando o Anfiteatro do Centro Dragão do Mar, ele remete à história do Rock como movimento de contestação, mas, também, busca despertar novas platéias não apenas para a diversão, e sim para as necessidades sociais enfrentadas pelos participantes dos shows.

O impacto de shows como os do FORCAOS, realizados no centro do bairro Praia de Iracema, onde se localiza o Dragão do Mar, coreografados com todos os elementos intrínsecos ao universo do Metal, chamam a atenção para as singularidades da vida social, além de, nos momentos de sua maior efervescência, possibilitar no imaginário dos participantes e dos que ali observam, a idéia de que o mundo social é heterogêneo, quando diferentes linguagens convergem para a produção do espetáculo que tem na música, nos corpos e nos momentos de *liminaridade-comunitas*, a explosão da festa, na sua forma mais densa e mais significativa.

Na medida em que isso ocorre, não apenas a ACR, como todos os órgãos públicos que promovem o “ato de festejar”, levam para dentro dos espaços onde se realizam os shows a figura das instituições, do poder, do Estado e das hierarquias, sob o risco de terem essas estruturas invertidas e/ou afirmadas, conforme o desenvolvimento do ritual. Durkheim, Van Gennep, Turner, Sahlins, Maria Laura Viveiros de Castro, Roberto Da Matta, Tambiah e tantos outros teóricos da Antropologia dos Rituais afirmaram que, por de trás destes, jaz uma configuração social que por meios de suas instituições políticas, econômicas e culturais buscam revivificar na memória dos participantes não apenas o papel que elas desempenham no ordenamento da vida social, mas, acima de tudo, clarificam o papel que cada participante do ritual tem a desempenhar para que constantemente esses momentos inerentes ao grupo, no caso os “metaleiros”, vivifiquem suas experiências pessoais no grupo e para a música do Metal.

Vale ressaltar que no próprio *slogan* do FORCAOS tem-se a seguinte frase: *FORCAOS – o maior festival underground do Nordeste*. Pode-se pensar, então, a partir dessas parcerias com instituições públicas que a ACR estabelece, como fica a questão do *underground*. Será que essas alianças que envolvem interesses políticos, comerciais, financeiros e culturais com diferentes esferas

do sistema mundial capitalista possibilitam uma nova configuração ao que é denominada *cultura underground* ou, de outra forma, fazem parte deste modo de fazer os shows acontecerem? Esta é uma questão que será analisada no próximo tópico.

### **3.2. Metal e underground: “inversão da tradição” e “invenção da tradição”**

Na introdução desta dissertação, expus meu objetivo de tomar os shows de Metal sob a perspectiva dos rituais, pois, a partir desta abordagem as relações identitárias e de conflitos que permeiam as esferas sociais tornam-se mais evidentes, pela clareza com que se percebem as noções que orientam as linhas de ação dos indivíduos inseridos nos rituais. Além disso, mencionei que os shows e os participantes aos quais me referiria ao longo deste texto compunham aquilo que eles denominam *underground*.

Para este capítulo, trago esta reflexão que surgiu recorrentemente em todas as conversas que estabeleci com bandas e platéias de shows ao longo de sete anos de pesquisa. Apreendi de “dentro e de perto” (Magnani, 2005), as alegrias, os medos, as angústias, os desafios e os questionamentos vivenciados pelos participantes dos shows de Metal quando se referem à *cultura underground*; cultura aqui entendida como um conjunto de práticas e saberes que orientam as condutas dos indivíduos num determinado contexto cultural e histórico (Sahlins, 1990).

Muitas vezes, os shows de Metal, na medida em que buscam parcerias com instituições públicas e/ou obtêm, ainda que raramente, patrocínio de alguma instituição privada, são percebidos por uma parcela dos participantes ou noticiados por jornais impressos como eventos não mais *underground* por estarem “vendendo-se” ao sistema ou “popularizados” de forma a criar modismos e não “verdadeiros” adeptos que se liguem ao Metal. O sentimento entre aqueles que produzem esses shows, a exemplo da ACR, é de indignação e inquietação por não compreenderem o porquê dessas críticas ao fato de negociarem com os governos estadual e municipal; como, por exemplo, ocuparem o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, divulgarem (em alguns eventos) os shows em *outdoors* e participarem de eventuais programas de televisão centrados em temáticas relacionadas à música.

Esses posicionamentos soam para aqueles que “curtem” Metal desde o final os anos 1970 e início dos anos 1980, como “perda”, “aculturação” e “traição”, conforme expressos nas palavras de um freqüentador que pediu para não ser identificado na entrevista. Mais do que isso, o *underground* parece estar, segundo a visão dessas pessoas, condenado à extinção e, repetem, conforme faziam os

*punks* nos anos 1970, o discurso de que “os metaleiros” sempre foram “presas” fáceis do sistema capitalista, via indústria de massas, faltando-lhes aos mesmos a politização de suas músicas e condutas, de acordo com o que era defendido pelos *punks* (Caiafa, 1989).

Contudo, para refletir sobre estas questões, proponho tomar como referência dois textos: O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um “objeto” em extinção (partes I e II) e Cosmologias do Capitalismo: o setor trans-pacífico do “sistema mundial”, ambos escritos pelo antropólogo americano Marshall Sahlins<sup>29</sup>. Assim, questiono de que forma as reflexões propostas por Sahlins ajudam a pensar fenômenos como o *underground*, em relação às mudanças culturais, especialmente nas formas de se fazer os shows de Metal. E mais, o que faz com que as vivências dos “metaleiros” não se extinguem perante uma “integração global e uma diferenciação local?” (Sahlins, 1997). São essas questões que nortearão esta reflexão.

Inspirada na reflexão desenvolvida por Sahlins (1990,1997), proponho pensar os diferentes significados que configuram os shows de Metal e os “metaleiros” na medida em que contatos, trocas e/ou alianças são estabelecidas com determinados setores da sociedade inseridos e orientados pelas regras de ordenamento do sistema mundial capitalista. Minha idéia tem como argumentação central as dinâmicas que caracterizam o *underground*, e a não extinção das mesmas, pelo fato de transitarem entre o “estabelecido” pela indústria cultural, os interesses políticos, culturais e econômicos que fomentam os shows e o inventado e (re) inventado constantemente por eles como forma de não entrarem no esquecimento pois isso significaria passar pela vida sem provocar as perguntas e respostas que ela exige.

---

<sup>29</sup> A reflexão desenvolvida por Sahlins se refere ao conceito de *Cultura*, enquanto objeto da Antropologia, e na impossibilidade da mesma desaparecer por meio dos contatos estabelecidos entre povos do Pacífico e os elementos que configuram o sistema mundial, característico das sociedades ocidentais. O mais importante, segundo Sahlins, não é tomar a experiência etnográfica como instrumento capaz de evitar o desaparecimento dessas culturas. Não é o trabalho de campo, o testemunho do antropólogo de algo aparentemente em via de extinção que clareará a questão, e sim, atentar para uma “reflexão sobre a complexidade desses sofrimentos, sobretudo no caso daquelas sociedades que souberam extrair, de uma sorte madrastra, suas presentes condições de existência. Para Sahlins”, em lugar de celebrar (ou lamentar) a morte da ‘cultura’, portanto, a antropologia deveria aproveitar a oportunidade para se renovar, descobrindo padrões de cultura humana”(Sahlins, 1997, p.58). Além disso, afirma que a grande idéia do Sistema Mundial é de que os povos colonizados e “periféricos” são objetos passivos, não autores da própria história e encarados como povos que não agiriam diante das pressões externas, a não ser por meio dos elementos oferecidos pela dominação capitalista. O que aqui podemos considerar, seguindo o raciocínio de Sahlins, são as diferentes maneiras pelas quais os povos asiáticos e americanos “organizam os impactos do capitalismo e fizeram o curso da história mundial. Do ‘ponto de vista do nativo’, uma exploração pelo sistema mundial pode representar um enriquecimento do sistema local”(Sahlins, 1998, p.54). Assim, constituem-se novas experiências que justapõem tradição e modernidade mediante os impactos vividos num determinado contexto histórico que, ao se inscrever no sistema cultural, denomina-se evento”.

Dizer que o *underground*, por onde transitam os shows e os “metaleiros”, está fadado ao fracasso por causa das transformações nos modos de produzir, divulgar e consumir os produtos inerentes ao universo do Metal é encarar o subterrâneo (significado para *underground*) como uma via de mão dupla e perigosa. Diante disso, necessário é que se opte à unilateralidade, percebendo-o como um território, um lugar ou um espaço estático, “desorganizado” e não rentável do ponto de vista mercadológico. Mas *underground* não se refere a isso. *Underground* diz respeito a fluxos, trocas intensas e dinâmicas, negociadas “a dedo”, que os participantes dos shows de Metal estabelecem entre eles e os de outras localidades; envolve trocas de CDs, fitas cassetes, vinis, fotos, *flyers*, fanzines, endereços eletrônicos, *downloads* de músicas pela internet, roupas, adereços, gestos, aparição em programas de TVs, reportagens em jornais impressos, revistas, livros, equipamentos musicais e gente.

Dessa forma, o que há é uma “busca de exposição para o externo, um grande anseio de comunicação” (Abramo, 1994, p.118). Comunicação esta que se estabelece dentro e fora dos shows, de forma verbal e não-verbal; articulando sempre símbolos do externo (que podem ser os famosos do Rock) com os do interno (a casa, a região, o grupo); comunicação que possibilita muito mais um enriquecimento cultural, conforme afirma Sahlins, do que a perda da autoconsciência. Esta última se referindo à idéia dos homens comodinos de seus conceitos.

Abramo (1994) afirma, e eu me coloco de acordo com a mesma, que esses símbolos normalmente são criados por “um pequeno grupo, solidário e coeso [que] vão suscitando identificação por parte de outros grupos e indivíduos, em situações ou com problemas semelhantes. Esses novos grupos e indivíduos vão incorporando e acrescentando novos elementos a essa criação, ampliando esta identificação para além dos grupos onde primeiro se originaram” (Abramo, 1994, p.89).

A partir daí, pode-se pensar na idéia de “invenção da tradição” e “inversão da tradição” que, segundo Sahlins, refere-se a novos modos de ser e expressar práticas culturais de um determinado grupo que, tomando categorias culturais advindas da tradição, confere-lhes novos significados por meio dos contatos interpessoais e pela conscientização dos costumes que configuram o sistema mundial, cuja diversidade, apesar das perdas, persiste. Isso significa no presente estudo que, ao invés dos “metaleiros” fecharem-se em guetos, eles migram no tempo e no espaço movidos pelo espírito rebelde e mobilizador difundidos pelo Rock desde os anos 1950, passando pelo Metal, até os dias atuais. É a busca pela sobrevivência de ser “metaleiro” que está em jogo. É preciso cruzar fronteiras. Integrá-las aos mais diferentes setores do sistema mundial para poderem se manter e se diferenciarem.

Isso envolve, também, as novas tecnologias – humanas e materiais. Os “metaleiros” buscam em cada uma delas uma fonte de alternatividade quando sentem que as crises identitárias (grupais e individuais) se aproximam. Mas essas fontes alternativas têm de serem adaptadas ao esquema cultural que tem na música o eixo de condução. O interessante é perceber que mesmo no sistema capitalista, nas sociedades que o tiveram como parte de sua história e desenvolvimento econômico, há um campo de conflitos e lutas simbólicas, independente da situação de contato.

A música é uma das esferas eficazes que permeia a insistente vivência dos “metaleiros” e de seus shows. O prazer em ouvi-la e expressá-la seja via corpo e/ou nos eventos, advém da dedicação pela audição da mesma, conforme me relataram todos os entrevistados. A partir do momento em que se mantém contato com esse tipo de música, passando pelo consumo de CDs, DVDs, vinis, VHS, camisas e frequência nos shows, clarifica-se para si e para os “outros” as escolhas, os contrastes e os sentimentos de respeito cultivados pelos “metaleiros” pelos elementos que configuram o Metal. Dessa forma, finca-se no grupo a necessidade de não “dar as costas” para as transformações vigentes e vindouras, e sim, organizarem-se e enfrentarem os desafios colocados pela indústria cultural, no caso dos shows de Metal e os “metaleiros”, como estratégia de manutenção da vida, do estilo musical e de suas práticas culturais.

Outra característica marcante dos chamados grupos *underground* é que sempre se organizam em formato de banda. Estas não dispõem de gravadora e nem de meios de comunicação de massa que veiculem suas produções artísticas. O que fazer então para se tornar visível, fazer-se presente no contexto cultural em que vivem?

O caminho trilhado no *underground* pelos participantes dos shows que se organizam como banda é o de que nem se inserem completamente, como músicos, no sistema de trocas capitalistas formais, nem o negam. Eles inventam um “meio-termo”. Criam um sistema de trocas onde eles mesmos estabelecem as formas de produção, distribuição e circulação de mercadorias, sempre tendo como fios condutores os laços de amizade, os amigos dos amigos, a internet, outros grupos de “metaleiros” de outras localidades ou de onde residem e os possíveis amigos com maior inserção na mídia. É uma troca que está para além do que é trocado; envolve posições, honras e prestígio (Mauss, 1974).

Em apresentações de dimensões maiores, o FORCAOS e o Ponto.Ce, por exemplo, quando se busca o apoio financeiro e institucional de algum órgão público e/ou privado ligado à produção de bens simbólicos voltados ou não para o público especificamente jovem, no caso a Prefeitura de

Fortaleza via Fundação de Cultura, Esporte e Turismo (FUNCET), Secretaria de Cultura do Estado (SECULT) e Banco do Nordeste do Brasil (BNB) e, eventualmente, alguma loja situada na Galeria do Rock ou shopping da cidade, essas negociações configuram a *cultura underground* não como “ilhas perdidas em um mar distante” (Sahlins, 1997, p.107), e sim, construtos de práticas cujos eventos

“se desenrolam justamente no cruzamento dos campos do lazer, do consumo, da mídia, da criação cultural e lidam com uma série de questões relativas às necessidades juvenis desse momento. Entre elas, a necessidade de construir uma identidade em meio à intensa complexidade e fragmentação do meio urbano, e que se reflete no peso sinalizador e na velocidade das modas; a necessidade de equacionar os desejos estimulados pelos crescentes apelos de consumo e as possibilidades de realizá-los; a necessidade de situar-se frente à enxurrada de informações veiculadas pelos meios de comunicação; a necessidade de encontrar espaços de vivência e diversão num meio urbano modernizado mas ainda pobre e segregacionista, adverso aos jovens com baixo poder aquisitivo; e a necessidade de elaborar a experiência da crise, com as dificuldades de articular perspectivas de futuro para si próprios e para a sociedade” (Abramo, 1994, p.82 –83).

Aqui, vejo cabível retomar a questão colocada por Sahlins no que concerne à continuidade e sistematicidade das práticas vivenciadas pelos grupos humanos. O autor sugere que a configuração cultural depende muito mais do repertório do qual lançam mão os indivíduos ameaçados do que das oportunidades colocadas pelos ameaçadores.

Nos shows de Metal, os participantes, seja como banda ou como platéia, lançam mão de seus arranjos culturais, com suas afirmações e negações ao que não se adequa ao esquema cultural no qual estão inseridos, possibilitando que suas experiências atreladas ao estilo musical não se extingam. Possivelmente as ameaças de serem engolidos pela indústria cultural e suas estratégias de aniquilamento, imitação ou armação, os faz bradar em suas músicas ou participar de manifestações políticas o quanto estão dispostos a lutar contra as constantes investidas de estrangulamento de seus modos de existência.

Mas, sabe-se que, conforme nos diz Sahlins: “O sistema mundial não é uma física de relações equilibradas entre ‘impacto econômico’ e ‘reações’ culturais. Os efeitos específicos das forças materiais globais dependem dos diversos modos como são mediados em esquemas culturais locais” (Sahlins, 1997, p.53). Tudo depende dos sentidos que os indivíduos atribuem ou não a determinados elementos externos que os ameaçam. Assim, em último caso, inverte-se a tradição. Não com a intenção de apagá-la da memória do grupo no qual estão inseridos e de si mesmo, e sim

com a intenção de contrapô-la para afirmá-la posteriormente em um novo evento. E é assim que as formas culturais deram-se e dão-se à existência.

No que se refere à transculturalidade como riqueza e dinamismo operacionada no universo *underground*, mediante os contatos que estabelecem, sugerem sempre o estrangeirismo tão característico do Rock que, segundo Caiafa (1989), configura-o como quase sem origem e que funciona mesmo mais como uma canção dos jovens, música do planeta Terra, um instrumento de intervenção na forma da música, das letras e da atitude (Caiafa, 1989, p.11). Além disso, a música do Rock e seus respectivos eventos operam, segundo Gustavo Lins Ribeiro (1997), “na unificação de diferentes segmentos sócio-políticos, na criação da *comunnitas*”, representando “terreno fértil para o desenvolvimento de sentimentos e companheirismo transnacionais” (Ribeiro, 1997, p.22-23).

Dessa forma, conferem às características adquiridas via estrangeirismos uma codificação que variará de importância de acordo com o momento, a necessidade e o tempo-espaço em que estão inseridos. Podem ser letras em inglês, francês ou português, novas expressões verbais, roupas ou gestos. O importante é que acrescentam a eles novos caracteres de afirmação, diferenciação e concretização de novos horizontes de possibilidades.

E isso não significa ruptura entre o “velho” e o “novo”. Quando falo em transculturalidade, penso em um movimento centrado numa espécie de “terra natal” (a música do Metal e os produtos por ela originados) e que se une a outros elementos por uma contínua “circulação de pessoas, idéias, objetos e dinheiro” (Sahlins, 1997, p.110) que ultrapassam fronteiras geográficas, lingüísticas e culturais.

Não se pode negar que em meio à transculturalidade, da mesma forma que abre-se um campo positivo de possibilidades como afirmações de ações grupais e individuais, ela também pode ocasionar disputas, suspeitas e desconfianças entre os grupos. Em um dos pontos do capítulo 1, quando rapidamente mencionei a noção de *underground*, afirmei que a realização de alguns shows, como, por exemplo, os autorais *versus* os covers ou os autorais *versus* os *caricatos*, transformam-se em jogos de poder, disputas por espaços e maior visibilidade pública. Dessa forma, brigas, acordos de shows não cumpridos, pactos violados tendo em vista o benefício próprio, transformam o que seria um enriquecimento cultural, motivo de união tendo em vista cada vez mais a afirmação do estilo de vida e musical a qual aderiram, em desavenças, intrigas e enfrentamentos entre si, semelhante ao exemplo citado por Sahlins ao se referir ao caso “Ilhas Sandwich” cujos chefes

havaianos não souberam aproveitar os contatos com brancos americanos e terminaram envolvendo-se em uma “guerra” de egos que ocasionou a perda do controle das tribos pelos mesmos.

A questão aqui, mais uma vez, é saber que os dispositivos apresentados pelo sistema mundial, que antes de tudo é um sistema cultural (porque primeiramente é codificado pelos indivíduos como coletividade), podem ser selecionados conforme as condições solicitam sem perder de vista que a existência do “outro” é antes de mais nada a existência de si, do grupo no qual se está inserido e das diferentes formas que se utiliza para se manter.

Tomar, portanto, novos saberes e adaptá-los ao esquema cultural é percebê-los não como ameaça, e sim, como enriquecimento cultural. Penso que estas reflexões ainda podem render inúmeros debates, pois demarcação de diferenças, continuidade, sistematicidade e transculturalização das condições de existência, e o *underground* é uma dessas condições para o universo do Metal, não é um privilégio apenas das situações aqui mencionadas. Todas essas questões dizem respeito a todos nós, pois se referem às dinâmicas, fluxos e mudanças que as práticas culturais, a exemplo das experimentadas pelos “metaleiros”, possibilitam.

## **Considerações finais**

Partindo da frase de Da Matta (1997) de que “viver é passar, passar é ritualizar”, não posso deixar de enfatizar que as vivências por mim experimentadas no campo e ao longo da escrita do texto, significam uma passagem, um avanço na materialização de idéias: num primeiro momento, as narrativas alusivas aos shows de rock e as possíveis interpretações relacionadas ao universo do Metal e, em um segundo momento, o requisito necessário para a obtenção do título de mestra no Programa de Pós Graduação em Sociologia, UFC.

As trilhas por mim traçadas na construção dos shows de Metal, sob a perspectiva dos rituais se iniciaram com as descrições de minhas primeiras experiências no universo do Rock para, em seguida, problematizar as questões aqui postuladas, focando as dimensões da cidade e da juventude a partir de um universo ritualizado, mediado pelos lugares, espaços, tempo, música, corpos e momentos de *liminaridade* e *communitas* contornados pela sobreposição das esferas sagrado e profano que configuram os shows de Metal pela cidade de Fortaleza.

Entre as questões por mim discutidas, pode-se perceber que o Metal não é um tipo de música ligado especificamente ao público jovem, ainda que ele tenha surgido dos interstícios sociais das cidades operárias da Inglaterra e dos Estados Unidos, trazendo consigo a rebeldia, os ideais libertários e a contestação social por meio das barulhentas motocas que inspiraram não apenas as distorções em guitarras. Também o visual dos motoqueiros influenciou na composição das indumentárias exibidas nos shows, ao longo de seus trajetos pelo mundo. O Metal adaptou-se ao contexto cultural de cada lugar e desperta nos jovens e nos adultos o prazer pela audição desse tipo de música, permitindo a incorporação para as situações cotidianas da vida de cada um o conteúdo das letras, os gestos e a presença nos shows.

Além disso, para que os shows provoquem o impacto compatível à altura, peso e densidade do volume da música do Metal, necessário é que esses eventos sejam realizados em locais de maior visibilidade pública, onde transitam diferentes pessoas e haja o maior número de equipamentos de lazer a fim de que novos públicos sejam conquistados. Mais do que isso, na medida em que os shows são realizados nesses locais, têm-se na ocupação dos pontos estratégicos da cidade as maneiras como os participantes dos shows, organizados como banda ou platéia, concretizam a idéia de que a cidade se constrói a partir da ocupação de determinados espaços, por grupos específicos e que projetam nesses territórios as vivências pessoais (da casa, da rua, do bairro) e as vivências na música do Metal por meio dos laços de sociabilidade que mantêm entre si, das rivalidades com aqueles que divergem de suas maneiras de se fazer presente na história; das seqüencialidades, elevações e inversões de valores socialmente cristalizados que nos

momentos de efervescência dos shows possibilitam que os participantes criem e recriem espaços urbanos.

Esta forma como se organizam os participantes dos shows e a intenção de se permitirem vivenciar todas essas experiências significa, a partir da pesquisa de campo, novos arranjos que desloque objetos ligados ao bem e ao mal, ao belo e ao feio, à natureza e à cultura.

A noção de cosmologias sugere exatamente essa possibilidade de sobreposições de diferentes esferas da vida social num evento específico, os shows de Metal. Incluem-se, aqui, os cenários, atores, encenações e as noções lugar-espaço-tempo, música-corpos e sagrado-profano que configuram de forma sublimada, ainda que visível, os momentos de ápice, de reposição e liberação de energias que caracterizam os shows, sejam eles *covers*, autorais ou caricaturados.

E é importante ressaltar a forma como tudo isso é planejado, organizado e executado. Dispostos dentro de uma *cultura underground* que está em constante movimento com a cultura de massas, os shows, para serem realizados, não excluem a possibilidade de recorrer às grandes instituições públicas e/ou privadas, patrocinadores e apoiadores como caminhos de legitimação, investimento financeiro e interesses políticos que envolvem as partes. Ainda que todo esse processo corra o risco de críticas, desavenças e o surgimento de novas maneiras de se fazer eventos de Metal, faz-se necessário compreender que nas mudanças de uma determinada maneira de fazer acontecer um show ou nas influências de novos valores ao que consiste “ser metaleiro”, haja um enriquecimento cultural e não uma perda de valores, sentimentos e atitudes que orientam essas condutas.

A argumentação central é que, na medida em que se lida com o sistema mundial, o sistema capitalista, e o Metal é produto desse sistema, não se pense em extinção em relação ao modo de fazer *underground*, ou seja, aquele que não está e nem conta com o apoio incondicional da cultura de massas, mas, também, não exclui a possibilidade de recorrer a ela. É interessante que na construção desse modo de fazer, aperfeiçoem-se as relações entre amigos, busquem-se novos contatos e surjam novos espaços e novos laços de sociabilidade que venham a contribuir para o fortalecimento do Metal comomúsica e como modo de ser.

Finalizo esta dissertação, sentindo-me fortalecida e revivificada pela coercitividade, animação do espírito e inteligibilidade da alma que os shows de Metal me proporcionam. E recorro neste momento, quando na lembrança dos primeiros passos e das primeiras dificuldades surgidas na construção deste trabalho, ao pensamento do antropólogo americano Clifford Geertz, falecido em 2006, que resume de forma densa e significativa o que o trabalho etnográfico

representa para o pesquisador. Diz ele: “eu gostava imensamente do trabalho de campo (certo, não o tempo todo) e essa experiência contribuiu mais para me alimentar a alma, e até para criá-la, do que a academia jamais conseguiu” (Geertz, 2001, p.26).

Espero que este trabalho desperte o interesse pelo estudo no campo da Antropologia dos Rituais. Penso que novos caminhos devem ser trilhados para que se construam novos olhares sobre as questões relacionadas aos mais diferenciados rituais, levando-se em consideração as sutilezas e as aspirações daquilo que os mesmos têm a nos dizer. Afinal, já afirmara James Hillman (1993) que “sentir e imaginar o mundo não se separam na reação estética do coração (...) Mas o coração percebe tanto sentindo como imaginando: para sentir penetrantemente devemos imaginar e, para imaginar com precisão, devemos sentir”.

## Bibliografia

- ABRAMO, Helena. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Editora Página Aberta, 1994.
- ABREU, Carolina de C. Trajetos que se cruzam na 'cena eletrônica' de São Paulo. In: VI Reunión de Antropologia del MERCOSUL, 2005, Montevideu.
- AMARAL, Rita de Cássia. *Povo-de-Santo, Povo-de-festa. O estilo de vida dos adeptos do Candomblé paulista* (dissertação de mestrado). São Paulo, FFLCH-USP, mimeo, 1992.
- AUGÉ, Marc. *Não-lugares- Introdução a uma antropologia da supermodernidade*, 2ª edição, Papirus, Capinas, 2001.
- AUSTIN, J.J. **How To Do Things With Words**. Harvard University Press, 1975.
- \_\_\_\_\_. **Philosophical Papers**. (organizado por G. J. Warnak e J. O. Urmson), Oxford, Clarendon Press, 3.ed. ampliada, 1979.
- BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo, **Martins Fontes**, 1993
- BAUGH, Bruce. **Prolegômenos a uma estética do Rock**. In: Novos Estudos CEBRAP, nº 38, março 1994, pp.15-23.
- BECKER, Howard S. **As regras e sua imposição e Consciência, poder e efeito da droga**. In: Uma Teoria da Ação Coletiva. Rio de Janeiro: Zahar Editores, pp. 86-107, 181-204, 1977.
- BERMAN, Marshall. **Tudo que é sólido desmancha no ar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BOSI, E. **A opinião e o estereótipo**. In: Contexto. São Paulo, Editora de Humanismo, Ciência e Tecnologia – HUCITEC, nº 2, março, 1977.
- \_\_\_\_\_. *Memória e Sociedade - lembranças de velhos*. 3ed. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, P. **Cuestiones de Sociologia**. Espana: Istmo, 1984.
- \_\_\_\_\_. **O poder simbólico**, ed. Difel, Lisboa, 1989. “A gênese dos conceitos de habitus e campo”.
- \_\_\_\_\_. **O poder simbólico**, ed. Dfel, Lisboa, 1989. “Sobre o poder simbólico”.
- \_\_\_\_\_. **Gosto de classe e estilos de vida**. In: ORTIZ, R. (org.). Bourdieu. Col. Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. **Razões Práticas**, Papirus, 1994. “Espaço social e espaço simbólico”.
- BRANDÃO, Antônio Carlos e DUARTE, Milton Fernandes **Movimentos Culturais da Juventude**. São Paulo, Moderna, 1990.

- CAIAFA, J. Movimento punk na cidade: *a invasão dos bandos sub*. 2.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1989.
- CARDOSO, Ruth & SAMPAIO, Helena. **Bibliografia sobre juventude**. São Paulo: Edusp, 1995.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. **O trabalho do antropólogo**. 2.ed. São Paulo: editora UNESP, Paralelo 15, 2000. Cap. 1: O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever, p.17 – 36, 2000.
- CANCLINI, Nestor García. Culturas Híbridas: *estratégias para entrar e sair da modernidade*/ Nestor García Canclini; tradução Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 2.ed. – São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- CAVALCANTI, Maria Laura. **O rito e o tempo**. Ensaios sobre o carnaval. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1998.
- CHACON, P. **O que é Rock**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.n.68.
- CLASTRES, P. **A sociedade contra o Estado**. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora, 1978. Cap.X: Da tortura nas sociedades primitivas, p.123-131.
- CORREA, Tupã G. *Rock: nos passos da moda*. Campinas: Papirus, 1989.
- COSTA, Márcia Regina da. Os “carecas do subúrbio”: *caminhos de um nomadismo moderno*. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.
- DA MATTA, Roberto (1978) “O Ofício de Etnólogo, ou como ter Anthropological Blues” em Edson de Oliveira Nunes (org.) *A Aventura Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.
- \_\_\_\_\_. **Carnavais, malandros e heróis**. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- \_\_\_\_\_. Individualidade e liminaridade: *considerações sobre os ritos de passagem e a modernidade*. Mana. Estudos de Antropologia Social, vol.6, n.1, abril, p.7-28, 2000.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994. (vol. I).
- DIÓGENES, Glória. Cartografias da cultura e da violência: *gangues, galeras e o movimento Hip Hop*. São Paulo: Annablume; Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto, 1998. Cap. 1: O território e a festa estética juvenil globalizada e os jovens excluídos, p.35-50.
- \_\_\_\_\_. *Corpo e Cidade: territórios em movimento*. Relatório CNPq, setembro, 2001.
- \_\_\_\_\_. Teias do imaginário juvenil na metrópole. Artigo (mimeo). Junho, 2002.
- \_\_\_\_\_. Imagens e Narrativas: registros afetivos. Artigo (mimeo), 2002.
- DOUGLAS, M. **Pureza e Perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- DURKHEIM E MAUSS. **Algumas formas primitivas de classificação**, p.339-455. In: *Sociologia e Antropologia*, São Paulo: Edusp, 1974.

DURKHEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa** (Questões preliminares e Livro III: As principais atividades rituais). São Paulo: Martins Fontes, 1996.

DUVIGNAUD, J. **Festas e Civilizações**. Tradução de L. F. Raposo Fontenelle. Fortaleza, Edições Universidade Federal do Ceará, Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1983.

\_\_\_\_\_. La fête: essai de sociologie. *Culture*, 3 (1), Unesco, 1976.

ELIAS, N. Norbert Elias por ele mesmo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores, 2001.

\_\_\_\_\_. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores, 2001.

\_\_\_\_\_. **A sociedade dos indivíduos**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores, 1994.

ELIAS, Norbert e SCOTSON, J. L. **Os estabelecidos e os outsiders**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar editores, 2000.

ERIKSON, H. Erik. **Identidade, juventude e crise**. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

FERRARA, L. d'A. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Ática, 1986.

\_\_\_\_\_. **Olhar Periférico**. 2. ed. São Paulo, EDUSP/FAPESP, 2000.

FEIXA, Carles. **Los estudios sobre culturas juveniles en España**, 1996 – 2004, in *Revista de Estudios de Juventud*, n.64, Madrid, Marzo 2004.

\_\_\_\_\_. De jóvenes, bandas, tribus: *Antropología de la juventud*. Barcelona: Ariel, 1998.

FORACCHI, Marialice. A juventude e a realidade nacional. In: *Revista da Civilização Brasileira*, nº 5/6, ano I, março, 1966.

\_\_\_\_\_. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Edusp, 1972.

FORCAOS: muito além do sexo, drogas e rock and roll. Música(s), Cultura(s) e Contemporaneidade(s) Juveni(l)s. Organizadores: Francisco José Gomes Damasceno, Amaudson Ximenes Veras Mendonça. Fortaleza: EdUECE, 2007.

FOOTE-WHITE, W. **Treinando a Observação Participante**. In: GUIMARÃES, A. Z Desvendando Máscaras Sociais. Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1980, p. 45-66.

GADESO, Gabriel de Souza. Nuevas formas de comunicación juveniles: *espacios de interacción social relacionados a la música techno en Montevideo*, 2004.

GEERTZ. C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

\_\_\_\_\_. **O saber local**. Petrópolis: Vozes, 2000.

\_\_\_\_\_. **Uma nova luz sobre a Antropologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

- GERRERO, G. *Historias del Diário del rock argentino 1981-1984*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca, 1994.
- GOMES, Silvio, BARCINSKI, André. *Sepultura: toda a História*. São Paulo: Editora, 34, 1999.
- GONÇALVES DA SILVA, Vagner. *Candomblé na Cidade. Tradição e Renovação* (dissertação de mestrado). São Paulo, FFLCH-USP, 1992.
- GLUCKMAN, M. Análise de uma situação social na Zululândia moderna. In: FELDMAN-BIANCO, B. (org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo: Global, 1987.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. 5.ed. Petrópolis: Vozes, 1981.
- GUERREIRO, Goli. *Retratos de uma tribo urbana: rock brasileiro*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA, 1994.
- HILLMAN, James. **CIDADE & ALMA** - São Paulo: Stúdio Nobel, 1993
- HEERTZ, Robert. "A preeminência da mão direita". In: *Religião de Sociedade*. Nº 6, 1980.
- HEERS, Jacques. **Festas de loucos e carnavais**. Paris: Librairie Arthème Fayard, 1983. Tradução: Carlos Porto, Coleção Anais, nº 6.
- JAYME, J. Clones, Bárbaros, Replicantes – Argonautas Estéticos: imitação e simulacro nas relações sociais contemporâneas. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Antropologia Social), Instituto de Filosofia e Ciências Humanas – UNICAMP, 1996.
- JORGE, E. *Festivais Underground de Rock: rituais e/ou contestação nos subterrâneos de Fortaleza-CE*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social), Universidade de Fortaleza, 2002.
- JORGE DE CARVALHO, José. *Hacia una etnografía de la sensibilidad musical contemporánea*. Série Antropologia: Departamento e Antropologia, UNB. 1995.
- LABAN, Rudolf. *Domínio do movimento/ Rudolf Laban*; ed. organizada por Lisa Ullmann; (tradução de Ana Maria Barros De Vecchi e Maria Silvia Mourão Neto; revisão técnica de Anna Maria Barros de Vecchi). – São Paulo: Summus, 1978.
- LAPLANTINE, F. **Aprender Antropologia**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- LEACH, E. E. *Cultura e Comunicação: a lógica pela qual os símbolos estão ligados*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.
- \_\_\_\_\_. *Once a Knight is quite enough: como nasce um cavaleiro britânico*. Mana, vol.6.n.1. Rio de Janeiro, Apr.2000.
- LE BRETON, D. **Antropologia do corpo e modernidade**. Paris, 1990 (tradução de Abel Castro, Fortaleza, março de 2001).

LEÃO, Tom. Heavy Metal: *guitarras em fúria*. São Paulo: Editora 34, 1997.(Coleção Ouvido Musical).

LÉVI-STRAUSS, C. Mito e Significado. Trad. Portuguesa A. Marques Bessa. Lisboa, Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1990.

\_\_\_\_\_. O pensamento selvagem. Campinas: Papirus, 1989. Cap 1: A Ciência do Concreto, p. 15- 49.

\_\_\_\_\_. *Tristes Tropiques* Paris: Pocket. 1997.

LOPES, Pedro Alvim L. Heavy Metal no Rio de Janeiro e Dessacralização de símbolos religiosos: a música do demônio na cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz. Tese de Doutorado (Doutorado em Antropologia Social), Museu Nacional, UFRJ, 2006.

MAFESSOLI, Michel. O tempo das tribos: *o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

MAGNANI, José Guilherme C. *Festa no Pedaco: Cultura Popular e Lazer na Cidade*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

\_\_\_\_\_. **Tribos Urbanas, metáfora ou categoria?** In Cadernos de Campo. Revista dos alunos de pós-graduação em Antropologia. Departamento de Antropologia, FFLCH/USP, São Paulo, ano 2, nº 2, 1992.

\_\_\_\_\_. **O (velho e bom) caderno de campo**. Revista Sexta-feira, n.1, maio de 1997, São Paulo.

\_\_\_\_\_. Quando o campo é a cidade: fazendo Antropologia na MetrÓpole. In: Na MetrÓpole – Textos de Antropologia Urbana/ José Guilherme C. Magnani; Lílian de Lucca Torres (organizadores). São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; Fapesp, 2000.

\_\_\_\_\_. A antropologia urbana e os desafios da metrÓpole. In: Tempo Social – Revista de Sociologia da USP, volume 15, nº 1, maio de 2003.

\_\_\_\_\_. "Os circuitos dos jovens urbanos". Tempo social, São Paulo, nov. 2005, vol.17, n.2, p.173-205.

\_\_\_\_\_. **De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana**. Traduzido por Deborah Neale. *Rev. bras. Ci. Soc.*, 2005, vol.1, Special Edition.

MALINOWSKI, Bronislaw K. Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. São Paulo: Abril Cultural, 1978. Coleção Os Pensadores (tradução de Anton P. Carr e Lígia Aparecida Cardieri).

- MANZANO, M. y PASQUALINI, M. *Rock&Roll: cultura de los jóvenes*. Buenos Aires: Editorial La Llave, 2000.
- MARGULIUS, M y otros. **La juventud es más que una palabra**. Buenos Aires: Biblos, 1996.
- MATZA, David. **As tradições ocultas da juventude**. In: Brito, Sulamita, *Sociologia da Juventude III*, Rio de Janeiro, 1968.
- MAUSS, M. **As técnicas corporais**, p.211-233. In: *Sociologia e Antropologia*, São Paulo: Edusp, 1974.
- \_\_\_\_\_. Ensaio sobre a dádiva. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Edusp, 1974.
- MEDEIROS, Abda. O espetáculo dos “metaleiros” em Fortaleza: *cenários e encenações corporais*. Monografia (Graduação em Ciências Sociais), Universidade Federal do Ceará, 2004.
- MENDONÇA, Amaudson Ximenes Veras. **A Música Underground em Fortaleza: resistência ou crise de identidade?**, Fortaleza: Do it your self editbra,1999.
- \_\_\_\_\_.**Ordem dos Músicos do Brasil: uma reflexão crítica**, Fortaleza, 2001. (mimeografado).
- MODESTO, Ana Lúcia. A indústria cultural e a eficácia da forma dádiva na era da mercadoria – Textos de Sociologia e Antropologia – Maio/Junho/87 – Departamento de Sociologia e Antropologia, UFMG.
- MORIN,E. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – 2* . Rio de Janeiro: 1986.
- MUGGIATI, Roberto. *Rock: da utopia à incerteza (1967 – 1984)*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Rock: de Elvis à beatlemania (1954 – 1966)*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- NILAM, Pam. **Culturas juveniles globales** In *Revista de Estudios de Juventud*, n.64, Madrid, marzo 2004.
- OLIVEN, Ruben George. **A Antropologia de grupos urbanos**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- PACHECO, Leonardo T. “Som de Macho”: uma reflexão sobre identidade, masculinidade e alteridade entre os *headbangers*. Texto apresentado ao GT Gênero e Juventude, UFMG, s.d.
- PAIS, José Machado e BLASS, Leila (org.). *Tribos Urbanas: produção artística e identidades*. São Paulo: Annablume/Capes, 2004.
- PARK, Robert Ezra "*A Cidade: sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano*". In: VELHO, Otávio G.(org.) - O Fenômeno Urbano. Ed. Guanabara, Rio de Janeiro, 1987.
- PEIRANO, Mariza. **A favor da Etnografia**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995. Cap.1: Os antropólogos e suas linhagens, p.13-30.

\_\_\_\_\_. Micro etnografia e macro-sociologia: religião e política histórias teóricas das ciências sociais. In: A atualidade de Max Weber/ Jessé Souza (organizador). Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

PONTE, Sebastião Rogério. Fortaleza Belle Époque: *reformas urbanas e controle social (1860 – 1930)*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha/Multigraf, 1993.

PRITCHARD-EVANS, E.E. **Bruxaria, Oráculos e Magia entre os Azande**. Rio de Janeiro: Zahar: Editores, 1978.

\_\_\_\_\_. Os Nuer: *uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota*. São Paulo: Perspectiva, 1978.

RABINOW, P. **Reflexiones sobre un trabajo de campo en Marruecos**. Madrid: Ediciones Júcar, 1992. Serie Antropologia.

RADCLIFFE-BROWN, A.R. *The Andaman Islanders: a study in social anthropology*. 2. ed. The Free Press: Illinois, 1964.

RIBEIRO, Gustavo Lins. *A condição da transnacionalidade*. Brasília, 1997.

ROLNIK, Raquel. **O que é cidade**. São Paulo: Brasiliense, 1998.

SAHLINS, M. *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Zahar, 1979

\_\_\_\_\_. **Ilhas de História**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

\_\_\_\_\_. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (Parte I). *Revista Mana – Estudos de Antropologia Social*, vol.3, nr.1, abril/1997.

\_\_\_\_\_. “O ‘pessimismo sentimental’ e a experiência etnográfica: porque a cultura não é um ‘objeto’ em via de extinção” (Parte II). *Revista Mana – Estudos de Antropologia Social*, vol.3, nr.2, outubro/1997.

\_\_\_\_\_. “Cosmologias do Capitalismo: o setor trans-pacífico do sistema mundial”. In: *Anais da XVI Reunião Brasileira de Antropologia – ABA*. Campinas, SP, 1998.

SALERMO, Daniel. *Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas*. In: *VI Reunión de Antropologia del MERCOSUL*, 2005, Montevideu.

SENNETT, Richard. *O Declínio do Homem Público: tiranias da intimidade*. Cia. das Letras, São Paulo, 1988.

\_\_\_\_\_. *Carne e Pedra: o corpo e a cidade na Civilização Ocidental*. São Paulo: Record, 2001.

- SEMÁN, P y VILA, P. Rock chabón e identidade juvenil en la Argentina neoliberal en los noventa: *política, sociedade y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba, 1999.
- SÉRGIO DO CARMO, Paulo. Culturas da rebeldia: *a juventude em questão*. 2.ed. Senac São Paulo, 2002.
- SCHECHNER, Richard. **Between Theater & Anthropology**. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.
- \_\_\_\_\_. **Performance Theory**. New York and London: Routledge, 1988.
- SCHINDLER, Norbert. Os tutores da desordem: *rituais da cultura juvenil nos primórdios da era moderna*. In: História dos jovens. São Paulo: Companhia das letras, 1996.
- SIMMEL, Georg. A metrópole e a vida mental. In: VELHO, Otavio (org). *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara 1987.
- SPENCER, B.; GILLIE: **The Arunta**. London, 1926.
- SPOSITO, Marília. A sociabilidade juvenil e ação coletiva na cidade. Tempo Social. São Paulo. V.5, nº 1-2, 1994.
- TAMBLAH, Stanley J. Culture, Thought and Social Action: *an Anthropological Perspective*. Cambridge, Massachusetts and London, England: Harvard University Press, 1985.
- TAUSSIG, M. **Cultura do terror, espaço da morte na Amazônia**. In: **Religião e Sociedade**, n.10, novembro/1983.
- TURNER, Terence. “Anthropology and the Politics of Indigenous Peoples Struggles”. Cambridge Anthropology, 1979.
- TURNER, V. **O processo ritual**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.
- \_\_\_\_\_. From Ritual to Theater: *The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1982.
- \_\_\_\_\_. **The Anthropology of Performance**. New York: PAJ Publications, 1987.
- VAN BALEN, Regina. **O corpo**. In: Fazer Filosofia. HUNE, L.M.(org). Uapê, 1994.
- VAN GENEPP, A. **Os ritos de passagem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.
- VELHO, Otávio Guilherme (org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.
- VENTURA, Zuenir. 1968: *o ano que não terminou*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.
- VILA, Pablo. Rock nacional: *crônicas de la resistência juvenil* en Jelín, E (comp.): Los nuevos movimientos sociales/1, Buenos Aires, CEAL, 1985.

\_\_\_\_\_. Identidades narrativas y música: *una primera propuesta para entender sus relaciones*, em Sibetrans. Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review,s/d, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, M. L. **Os sentidos do espetáculo**. In: Revista de Antropologia. São Paulo: USP, 2002, v.45, nº 1.

WEBER, Max. **A objetividade do conhecimento nas ciências sociais**. In: Max Weber: Sociologia. Coleção Grandes Cientistas Sociais, São Paulo, Ática, pp. 79-127, 1979.

WEINSTEIN, Deena. *Heavy Metal: the music and it's culture*. Da Capo Press, 1991/2000 (edição revista).

WIRTH, Louis. **O urbanismo como modo de vida**. In: VELHO, Otávio Guilherme. O fenômeno urbano, Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.

## Vídeos

Metal: a headbanger's Journey. Direção de [Sam Dunn](#), [Scot McFadyen](#), [Jessica Joy Wise](#). Canadá: Les Films Seville Pictures,2005.96min.,color.,legendado.(Tradução de: Postmaster- DVD)

## Caminhos virtuais do Rock

- ▶ <http://www.acrock.org> - Associação Cultural Cearense do Rock ( ACR )
- ▶ <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=5987282> ( Comunidade ACR)
- ▶ <http://sextarock2007.blogspot.com/> ( Blog do projeto Sexta Rock/ACR )
- ▶ <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=149324> ( Comunidade FORCAOS )
- ▶ <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=2564309> ( Comunidade ABCDIGITAL )
- ▶ C:\Documents and Settings\Abda\Meus documentos\Minhas imagens\FotosACR
- ▶ <http://www.clamus.org> ( banda Clamus )
- ▶ <http://www.myspace.com/clamusce> (site de downloads contendo músicas da banda Clamus )
- ▶ <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=1851553> (Comunidade “Eu amo Clamus” )
- ▶ [www.obskure.zip.net](http://www.obskure.zip.net) (banda Obskure)
- ▶ <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=6191267> ( Comunidade “Obskure” )
- ▶ [www.roadiecrew.com.br](http://www.roadiecrew.com.br) (revista paulista especializada em reportagens sobre Metal de publicação mensal )
- ▶ [www.opovo.com.br/vidaarte](http://www.opovo.com.br/vidaarte) ( periódico cearense de publicação diária )
- ▶ [www.diariodonordeste/cultura](http://www.diariodonordeste/cultura) ( periódico cearense de publicação diária )
- ▶ [www.heyhorockbar.com.br](http://www.heyhorockbar.com.br) ( site de uma das principais casas de shows de Metal em Fortaleza )

▶ <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=932494> ( Comunidade “Hey Ho Rock Bar”, localizado na Rua José Avelino, 604, Praia de Iracema, Fortaleza, Ce )

▶ <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=7752664> ( Comunidade “Galeria do Rock” de Fortaleza, localizada na Rua Senador Pompeu,834, Centro, Fortaleza – Ce )

▶ <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=74565> ( Comunidade “Metal Ceará” )

▶ <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=426700> ( Comunidade do Programa Rock Collection exibido pela TV União, domingo às 21h e reprise às segundas-feiras às 23h, apresentado por Rodrigo Vargas, canal 17, Fortaleza – Ce )

▶ <http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=16823722> ( Comunidade do festival de rock Ponto Ce, realizado em Fortaleza no mês de Agosto e organizado pelo selo musical Empire Records cujas bandas agregadas executam um tipo de rock denominado Hardcore ). O responsável pelo referido selo é Maurílio Fernandes,vocalista da banda de hardcore Switch Stance.

▶ [www.heyhorockbar.com.br/pontoce/](http://www.heyhorockbar.com.br/pontoce/) ( Site do Festival Ponto Ce )

Rock Pró-Cultura – Segmento de Rock em Fortaleza que agrega as bandas localizadas no bairro Antônio Bezerra (zona oeste de Fortaleza ) tendo como sede o Centro Social de Cidadania César Cals, localizado na Av. Coronel Matos Dourado, s/n – Pici. O segmento é coordenado por Márcio Andrade.

**\*Todas as fotografias são do arquivo pessoal de Abda Medeiros.**

## **VITÓRIA**

*Carlos “Vândalo” Lopes (Banda Dorsal Atlântica, RJ)*

*Eu fazia força para entender  
Porque as coisas tinham que ser assim  
E não de outra maneira  
Vivendo coincidências  
Acontecendo, tudo serviu de lição.*

*Quase desisto, mas quando olho para trás  
E vejo o que construí  
Um sentimento inabalável como história  
Certo da vitória.*

*Me senti como uma arma descarregada  
Para enfrentar os animais  
Não preciso de balas  
Os cães latem porque estão mortos.*

*Nascemos com a missão de fazer um sonho viver  
Mesmo com pessoas e pedras fechando o nosso caminho  
Fazem necessário que não tenhamos nenhuma paz  
Porque a alma descansada não brilha jamais.  
Inabalável  
Certo da vitória.*



# Livros Grátis

( <http://www.livrosgratis.com.br> )

Milhares de Livros para Download:

[Baixar livros de Administração](#)

[Baixar livros de Agronomia](#)

[Baixar livros de Arquitetura](#)

[Baixar livros de Artes](#)

[Baixar livros de Astronomia](#)

[Baixar livros de Biologia Geral](#)

[Baixar livros de Ciência da Computação](#)

[Baixar livros de Ciência da Informação](#)

[Baixar livros de Ciência Política](#)

[Baixar livros de Ciências da Saúde](#)

[Baixar livros de Comunicação](#)

[Baixar livros do Conselho Nacional de Educação - CNE](#)

[Baixar livros de Defesa civil](#)

[Baixar livros de Direito](#)

[Baixar livros de Direitos humanos](#)

[Baixar livros de Economia](#)

[Baixar livros de Economia Doméstica](#)

[Baixar livros de Educação](#)

[Baixar livros de Educação - Trânsito](#)

[Baixar livros de Educação Física](#)

[Baixar livros de Engenharia Aeroespacial](#)

[Baixar livros de Farmácia](#)

[Baixar livros de Filosofia](#)

[Baixar livros de Física](#)

[Baixar livros de Geociências](#)

[Baixar livros de Geografia](#)

[Baixar livros de História](#)

[Baixar livros de Línguas](#)

[Baixar livros de Literatura](#)  
[Baixar livros de Literatura de Cordel](#)  
[Baixar livros de Literatura Infantil](#)  
[Baixar livros de Matemática](#)  
[Baixar livros de Medicina](#)  
[Baixar livros de Medicina Veterinária](#)  
[Baixar livros de Meio Ambiente](#)  
[Baixar livros de Meteorologia](#)  
[Baixar Monografias e TCC](#)  
[Baixar livros Multidisciplinar](#)  
[Baixar livros de Música](#)  
[Baixar livros de Psicologia](#)  
[Baixar livros de Química](#)  
[Baixar livros de Saúde Coletiva](#)  
[Baixar livros de Serviço Social](#)  
[Baixar livros de Sociologia](#)  
[Baixar livros de Teologia](#)  
[Baixar livros de Trabalho](#)  
[Baixar livros de Turismo](#)