

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

THIAGO PIMENTEL BARBOSA LIMA

**THE SOUND OF PERSEVERANCE:**

Práticas contemporâneas da crítica musical sob a perspectiva do heavy  
metal

Recife

2019

THIAGO PIMENTEL BARBOSA LIMA

**THE SOUND OF PERSEVERANCE:**

Práticas contemporâneas da crítica musical sob a perspectiva do heavy  
metal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação.

**Área de concentração:** Comunicação & Música.

**Orientador:** Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Jr.

**Coorientadora:** Profa. Dra. Adriana da Rosa Amaral

Recife

2019

L732s Lima, Thiago Pimentel Barbosa  
*The sound of perseverance: práticas contemporâneas da crítica musical sob a perspectiva do heavy metal* / Thiago Pimentel Barbosa Lima. – Recife, 2019.  
 139f.: il.

Orientador: Jeder Silveira Janotti Junior.  
 Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Pernambuco. Centro de Artes e Comunicação. Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2019.

Inclui referências.

1. Performance. 2. Crítica musical. 3. Materialidades. 4. *Heavy Metal*. 5. YouTube. I. Janotti Junior, Jeder Silveira (Orientador). II. Título.

302.23 CDD (22. ed.) UFPE (CAC 2019-249)

THIAGO PIMENTEL BARBOSA LIMA

**THE SOUND OF PERSEVERANCE:**

Práticas contemporâneas da crítica musical sob a perspectiva do heavy  
metal

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Pernambuco como requisito parcial à obtenção do título de mestre em Comunicação.

Aprovada em: 31/05/2019.

BANCA EXAMINADORA

---

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

---

Profa. Dra. Nina Velasco e Cruz (Examinador interno)  
Universidade Federal de Pernambuco

---

Profa. Dra. Adriana da Rosa Amaral (Coorientadora)  
Universidade do Vale do Rio dos Sinos

---

Profa. Dr. Itania Maria Mota Gomes (Examinador externo)  
Universidade Federal da Bahia

À Música.

À Maria Ester (*in memoriam*) e Maria David (*in memoriam*).

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, por possibilitarem tudo. E sempre me apoiarem – não importando o contexto. Palavras são insuficientes e não fariam justiça a gratidão que sinto. Este trabalho é resultado da presença de ambos.

A Jeder Janotti, pela orientação (“em sentido amplo”), confiança e amizade. Ter um orientador *headbanger* (e amigo!) foi um luxo que não eu imaginava ser possível.

À Adriana Amaral, pela orientação, acolhimento e incentivo. Mesmo com o tempo breve, os efeitos na pesquisa foram amplos.

À Marie-Helene, por todo apoio inicial.

À professora Ana Veloso, por ter me incentivado ainda no processo de seleção. E por fomentar, também, meu interesse na pesquisa ainda na graduação em jornalismo.

Aos colegas, amigos e amigas do L.A.M.A, CultPop e GruPop: as discussões (e conversas) possibilitaram novas perspectivas, desafios e ideias – seja na trajetória acadêmica ou em um sentido mais amplo.

À CAPES, por financiar a segunda etapa desta pesquisa

Aos funcionários do PPGCOM-UFPE, por toda atenção e generosidade.

As professoras Itania Gomes (UFBA) e Nina Velasco (UFPE) pelas considerações na banca. Ao professor Thiago Soares (UFPE) que, mesmo não podendo comparecer, enviou ótimos apontamentos para este trabalho e a professora Daniela Maria (UFPE) pela participação e contribuição no período de qualificação desta pesquisa.

Aos alunos das disciplinas de Comunicação Comparada e Sociologia da Comunicação, no estágio de docência, por estabelecerem rotas fundamentais para esta dissertação.

Especificamente, a Eron Pimentel, Gustavo Augusto, Artur Onyaiê, Giovana Carlos e Dandara Moraes, por terem ajudado (de maneiras distintas) na confecção deste trabalho.

E, por fim, aos demais amigos, colegas e pessoas que, de alguma forma, contribuíram tanto para este trabalho quanto para minha formação.

“Let the metal flow” (SCHULDINER, 1993)

## RESUMO

Ao longo dos anos, a crítica musical consolidou sua significância diante dos apreciadores de música enquanto, paralelamente, tornou-se mais um dispositivo de fomento, reflexão e divulgação desta modalidade artística. No entanto, o advento da internet vem estabelecendo novos paradigmas tanto para o consumo quanto para a escuta da música. Com isto em mente, parto da premissa que o ofício (e compreensão) da crítica também foi afetada - principalmente no jornalismo segmentado, como o do *heavy metal*. Utilizando a noção de Performance de Gosto como principal aporte teórico, este trabalho é uma investigação sobre o panorama atual, as maneiras de fazer e a função da crítica musical no metal, em compreensão ampla, numa época em que a internet (e plataformas como o YouTube) reconfiguram sentidos, gostos e trazem novas mediações em pauta. Com perspectiva voltada ao *heavy metal*, analisei publicações *online*, ou seja, resenhas escritas em sites especializados, críticas no YouTube e os *reactions* – atividade que encaro, nesta pesquisa, como um desdobramento recente desta modalidade através do contexto de uma “nova escuta” e participação ampla do público.

**Palavras-chave:** Performance. Crítica musical. Materialidades. Heavy Metal. YouTube.

## **ABSTRACT**

Throughout the years, music criticism has consolidated its value among music lovers while it has become another tool for promotion, reflection and dissemination of this artistic manifestation. However, the advent of the internet has established new paradigms for consumption and musical listening. From the premise that the craft (and understanding) of criticism has also been affected - especially in segmented journalism, such as heavy metal journalism – I had started this work. Using the notion of Taste as Performance as the main theoretical contribution, this work is an investigation of the current panorama, the ways of making and the role of music criticism in heavy metal (in broad understanding) at a time that internet (and YouTube) reconfigures ways of meanings, tastes and also brings new mediations. With the perspective focused on heavy metal, I analyzed online reviews written in specialized websites, reviews on YouTube and the video reactions – a practice that I see as a recent development of this modality through the context of a “new listening” and people engagement.

**Keywords** Performance. Musical critic. Materialities. Heavy Metal. YouTube.

## LISTA DE FIGURAS

|                                                                                               |    |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Figura 1 - Black (1) e Power Metal (2): opostos no espectro do metal; estéticas distintas ... | 39 |
| Figura 2 - Influência étnica e atravessamento de gêneros musicais no metal .....              | 41 |
| Figura 3 - Mosh pit em duas edições do festival alemão Wacken Open Air .....                  | 43 |
| Figura 4 - Kreator em Porto Alegre (2018); Amorphis, no Recife (2019).....                    | 44 |
| Figura 5 - Hangar no encerramento do RS Metal Fest, em Porto Alegre (2018).....               | 46 |
| Figura 6 - Capa do álbum Butchered at Birth, do Cannibal Corpse .....                         | 47 |
| Figura 7 - Capa da edição de março de 2019 da revista (ed.242).....                           | 50 |
| Figura 8 - Seção de críticas no site da edição germânica da revista Metal Hammer .....        | 52 |
| Figura 9 - Topo do website entre 2017-2019 .....                                              | 55 |
| Figura 10 - Opções de interação oferecidas no Whiplash.....                                   | 57 |
| Figura 11 - Banner de divulgação.....                                                         | 57 |
| Figura 12 - Banner de divulgação.....                                                         | 57 |
| Figura 13 - Topo tradicional das resenhas .....                                               | 59 |
| Figura 14 - Comentários da crítica .....                                                      | 66 |
| Figura 15 - Comentários da resenha .....                                                      | 67 |
| Figura 16 - Comentários da crítica .....                                                      | 69 |
| Figura 17 - Embates nos comentários.....                                                      | 71 |
| Figura 18 - Disputas nos comentários.....                                                     | 72 |
| Figura 19 - Entrevista do ex-presidente Lula é destaque no “Em Alta” .....                    | 75 |
| Figura 20 - Ícones do imaginário pop acionam conexões.....                                    | 76 |
| Figura 21 - Placas comemorativas enviadas pelo YouTube .....                                  | 79 |
| Figura 22 - Página inicial do canal Disco Voador Rocks .....                                  | 81 |
| Figura 23 - Dados dos canais analisados.....                                                  | 82 |
| Figura 24 - Crítico Ricardo Seelig exhibe CD do Mastodon .....                                | 84 |
| Figura 25 - Comentários da crítica Emperor of Sand .....                                      | 87 |
| Figura 26 - Comentários da crítica Emperor of Sand .....                                      | 88 |
| Figura 27 - Comentário da crítica de Emperor of Sand .....                                    | 88 |
| Figura 28 - Ambiente descontraído em análise do controverso disco do Metallica .....          | 89 |
| Figura 29 - Interação entre amadores nos comentários.....                                     | 90 |
| Figura 30 - Página do canal no YouTube.....                                                   | 91 |
| Figura 31 - Headbangers aprovam o vídeo .....                                                 | 92 |
| Figura 32 - Análise do disco Machine Messiah, do Sepultura .....                              | 93 |

|                                                                                           |     |
|-------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| Figura 33 - Fãs refletem sobre o disco nos comentários.....                               | 95  |
| Figura 34 - Fã reprova influências étnicas .....                                          | 96  |
| Figura 35 - Idosos reagem as bandas Led Zeppelin e Greta Van Fleet .....                  | 98  |
| Figura 36 - Canal REACT (FBE) tem enfoque e produção rebuscada nos reactions.....         | 99  |
| Figura 37 - O youtuber Felipe Neto reage ao clipe de Kevinho.....                         | 100 |
| Figura 38 - Músico reage a crianças reagindo a sua banda .....                            | 100 |
| Figura 39 - YouTuber expõe, aos seguidores, vídeos que foram banidos .....                | 101 |
| Figura 40 - Momento de clímax nos reacts é enfatizado nas prévias dos vídeos .....        | 103 |
| Figura 41 - Dados dos canais analisados.....                                              | 104 |
| Figura 42 - Boneco do Mario acima, boneco Larry na parte inferior .....                   | 106 |
| Figura 43 - Comentários corrigem youtuber; equívoco gera engajamento dos amadores .....   | 107 |
| Figura 44 - Nos comentários, público debate novas formas de escuta .....                  | 108 |
| Figura 45 - Ambientação heavy metal .....                                                 | 109 |
| Figura 46 - Performances corporais no react.....                                          | 110 |
| Figura 47 - Amadores dão dicas para youtuber prosseguir com seus reacts.....              | 111 |
| Figura 48 - Na plataforma, loja oferece objetos diversos utilizados pelo youtuber .....   | 112 |
| Figura 49 - Metal sinfônico do Nightwish comove fã de hip hop .....                       | 113 |
| Figura 50 - Headbangers aprovam reação positiva de youtuber .....                         | 115 |
| Figura 51 - Casal cristão fica horrorizado ao ouvir clássico do black metal .....         | 117 |
| Figura 52 - Reação negativa engaja diversas disputas sobre o black metal e seu imaginário | 118 |
| Figura 53 - Reação negativa engaja diversas disputas sobre o black metal e seu imaginário | 118 |
| Figura 54 - Rebecca destaca a quantidade de pedidos para esta reação .....                | 120 |
| Figura 55 - Vocal gutural surpreende youtuber e garante o clímax do vídeo .....           | 120 |
| Figura 56 - Público destaca surpresa e performance gutural.....                           | 121 |
| Figura 57 - Público enfatiza a performance gutural da cantora.....                        | 122 |
| Figura 58 - Posicionamento crítico gera disputas.....                                     | 124 |
| Figura 59 - Youtuber reage negativamente ao Slipknot .....                                | 125 |
| Figura 60 - Correções e dicas nos comentários .....                                       | 126 |
| Figura 61 - Fã de hip hop chora ao ouvir composição do Death.....                         | 127 |
| Figura 62 - Fãs incentivam youtuber a não segurar seus sentimentos.....                   | 128 |

## SUMÁRIO

|            |                                                                      |            |
|------------|----------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>1</b>   | <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                              | <b>12</b>  |
| <b>1.1</b> | <b>Resumo do processo de pesquisa .....</b>                          | <b>14</b>  |
| <b>2</b>   | <b>GOSTO .....</b>                                                   | <b>18</b>  |
| <b>2.1</b> | <b>Questão de gosto: uma introdução .....</b>                        | <b>18</b>  |
| <b>2.2</b> | <b>A Pragmática do Gosto .....</b>                                   | <b>19</b>  |
| <b>2.3</b> | <b>Os Amadores .....</b>                                             | <b>21</b>  |
| <b>2.4</b> | <b>Do gosto as mediações .....</b>                                   | <b>24</b>  |
| <b>2.5</b> | <b>Novos dispositivos. Novas formas de escuta .....</b>              | <b>27</b>  |
| <b>2.6</b> | <b>Aspectos metodológicos: uma proposta .....</b>                    | <b>29</b>  |
| <b>3</b>   | <b>CRÍTICA CULTURAL &amp; HEAVY METAL .....</b>                      | <b>31</b>  |
| <b>3.1</b> | <b>Introdução à crítica cultural .....</b>                           | <b>31</b>  |
| <b>3.2</b> | <b>Crítica de Música &amp; Gênero Musical .....</b>                  | <b>34</b>  |
| <b>3.3</b> | <b>Heavy Metal e os headbangers.....</b>                             | <b>37</b>  |
| <b>3.4</b> | <b>Crítica especializada em heavy metal .....</b>                    | <b>48</b>  |
| <b>4</b>   | <b>WHIPLASH.NET.....</b>                                             | <b>54</b>  |
| <b>4.1</b> | <b>Whiplash, o coletivo de amadores.....</b>                         | <b>54</b>  |
| <b>4.2</b> | <b>A crítica de heavy metal no Whiplash.net .....</b>                | <b>58</b>  |
| <b>4.3</b> | <b>Análise de Críticas – Whiplash.net.....</b>                       | <b>62</b>  |
| <b>5</b>   | <b>CRÍTICA MUSICAL &amp; YOUTUBE.....</b>                            | <b>73</b>  |
| <b>5.1</b> | <b>YouTube: uma plataforma em transformação .....</b>                | <b>73</b>  |
| <b>5.2</b> | <b>Youtuber, a celebridade da internet .....</b>                     | <b>78</b>  |
| <b>5.3</b> | <b>Crítica musical e heavy metal no YouTube.....</b>                 | <b>80</b>  |
| <b>5.4</b> | <b>Análise das Críticas no YouTube.....</b>                          | <b>82</b>  |
| <b>6</b>   | <b>REACTIONS, REACTS, REAÇÕES.....</b>                               | <b>97</b>  |
| <b>6.1</b> | <b>Introdução aos reactions: primeiros apontamentos.....</b>         | <b>97</b>  |
| <b>6.2</b> | <b>Reaction &amp; heavy metal: pós-crítica musical? .....</b>        | <b>101</b> |
| <b>6.3</b> | <b>Análise das reações.....</b>                                      | <b>105</b> |
| <b>7</b>   | <b>CONCLUSÃO .....</b>                                               | <b>130</b> |
| <b>7.1</b> | <b>Apontamentos finais, novos desafios &amp; a pós-crítica .....</b> | <b>130</b> |
|            | <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                             | <b>136</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Abro o navegador. Enquanto ouço um disco, resolvo entrar em algum (dos vários) sites que acesso normalmente – especificamente, sites dedicados ao *heavy metal/rock n’roll*. Sem pensar muito, disseco as seções e vejo uma aba em destaque: mais um álbum fora resenhado. Mais um dos inúmeros lançamentos do mês. Desconheço a banda. No entanto, a arte da capa me cativa. E uma primeira conexão surge.

Noto outros detalhes envolta a chamada: além das informações triviais ao lançamento (ano, músicos, faixas, produtores etc.), este site destaca avaliações realizadas pelo crítico e, também, dos usuários da plataforma. Observo que as notas (uma média gerada pelas opiniões dos leitores) diverge bastante da avaliação do colunista. OK, vencido, clico de vez no *link*.

Dou início a leitura. Pauso a audição do álbum e, enquanto leio o texto, escuto uma música inserida na matéria. Entro nos *links* – há vários dispostos ao longo da crítica. No final do texto, categoricamente, leio os comentários disponíveis abaixo; trata-se de um ato tão automático que, no geral, parece-me impossível ignorá-los ou dissociar estes do conteúdo principal, a resenha.

Fisgado, acesso mais um *link*. E começo, finalmente, a escutar a música – uma composição da banda citada no primeiro parágrafo. Noto que alguns *reactions*<sup>1</sup> de *singles*<sup>2</sup> do disco em questão, estão sendo produzidos no YouTube – um sinal de sucesso, no mercado musical contemporâneo, deduzo.

Após essa sequência de acontecimentos, interrompo a audição. Tão rápido como o acesso a música em dias modernos, surgem os questionamentos iniciais desta pesquisa: o que as possibilidades tecnológicas fomentam de novo na indústria da música? E no público consumidor? Como essas novas mediações (e dispositivos) tornam as músicas tangíveis ao público? Mais: de que forma essas interações afetam nossas relações afetivas, o nosso gosto? Sendo ainda mais específico: como a resenha crítica, no *heavy metal*, se aplica a questão da cultura relacionada ao gosto do *headbanger*<sup>3</sup> atualmente? O que permanece no metal? E de que maneira isso, nessa problemática, marca o gênero e funcionamento do nicho?

---

<sup>1</sup> Modalidade de vídeo, popular no YouTube, em que o autor escuta/assiste um conteúdo e comenta (reage) em tempo real.

<sup>2</sup> Formato de lançamento individual de uma composição - geralmente para lançamento antecipado de um álbum. Normalmente são músicas mais acessíveis e, tradicionalmente, destinadas as rádios.

<sup>3</sup> “Balançadores de cabeça”, em tradução livre. A alcunha faz alusão a performance corporal típica dos apreciadores do gênero nos concertos.

Essa dissertação surgiu, assim, com o intuito de analisar as tendências contemporâneas da crítica musical de *heavy metal* (em toda sua amplitude e variações) e suas relações, em sentindo amplo, com seu público alvo, os fãs de metal – ou, simplesmente, os *headbangers*. Para isso, objetivei o delineamento do papel da crítica musical, como ferramenta reflexiva, na construção de gosto e na formação dos apreciadores deste gênero musical. E, em paralelo, analisei os atuais dispositivos, condições e principais mediações envolta ao gênero e, em paralelo, investiguei os efeitos das transformações da indústria de cultura e sua relação com o gosto dentro do *heavy metal*.

Na visão tradicional, uma das principais funções da crítica musical é orientar, justamente, o consumo da música (JANOTTI & NOGUEIRA, 2010), mas o advento (e popularização) da internet reconfigurou sua posição na indústria fonográfica, pois “o consumidor não está mais limitado a comprar e ouvir um produto musical, ele não segue, necessariamente, a orientação ao consumo feita pela crítica em jornais e revistas especializadas” (JANOTTI & NOGUEIRA, 2010, p.8).

Partindo dessa premissa há um novo quadro para essa prática. Um quadro em que o crítico não precisa ser um jornalista profissional para tecer suas reflexões e mediar as relações entre fãs. No *heavy metal*, poucas publicações especializadas impressas<sup>4</sup> resistem e, no geral, seguem exclusivas ao gênero. Além disso, estas divisões também têm apelo mercadológico facilitando, dessa forma, o consumo envolto a cultura de nicho. Não é possível delimitar bem, contudo, o consumo da música, afinal “seus agentes estão em constante interação, criando diálogos e fomentando o negócio da música” (NOGUEIRA, 2013, p.67)

A crítica segmentada estabelece, portanto, formas de mediações com o tipo música com o qual nos identificamos, com o nosso gosto. De acordo com o musicólogo britânico Simon Frith, é através dos gêneros que experimentamos a música (FRITH, 1996). Compreender o modo como a crítica é produzida nessas publicações (e o gosto do seu público), portanto, estabelece um panorama para entender ligações entre os consumidores de um nicho. Sua análise, dessa forma, pode ajudar a defini-los.

Antes de analisar a crítica especializada, se faz necessário compreender o *headbanger*, o seu ato de “degustar” e entender sua ligação com o “objeto de amor”, a música pesada. Dessa forma, “as pessoas são ativas e produtivas; elas transformam incessantemente tanto objetos e obras quanto performances e gostos (HENNION, 2011, p. 256).

---

<sup>4</sup> Por exemplo, a revista Roadie Crew e *fanzines* (impressos e online).

A crítica musical *online*<sup>5</sup> reconfigura a possibilidade de novos estudos dentro da análise da crítica segmentada; afinal, o que esses novos paradigmas mudariam no cenário de um gênero como o *heavy metal*? Para dissecar esse ofício no metal, se faz necessário compreender e relacionar, também, a significância e efeitos das produções independentes na internet. Assim:

Não é apenas a indústria fonográfica que está em transformação no mundo da música. A mudança que a internet trouxe para o consumo de produtos culturais afeta a produção, o consumo e os filtros comunicacionais, como a crítica especializada. Essas mudanças reforçam a importância de estudos que abordem as práticas e as funções da crítica musical nesse novo contexto. A própria estrutura narrativa do texto sobre música muda junto com as práticas auditivas, já que passa a circular em redes sociais e possibilita um debate mais aberto com o público consumidor, reformulando tanto o papel dos jornalistas como a participação mais ativa dos consumidores de música. (JANOTTI & NOGUEIRA, 2010, p. 11)

Dentro desse objetivo, o processo de pesquisa sofreu alterações comuns as mudanças que presenciei na escrita da dissertação: conforme o percurso da investigação seguiu, os próprios *headbangers* e os meios definiram novas rotas. E, assim, novos dispositivos (e coletivos) foram adicionados durante este percurso. Este trabalho é, portanto, a “tradução” de um fluxo de pesquisa.

Levando em conta que “o gosto depende dos dispositivos que o fazem surgir” (HENNION, 2011, p. 262), foram interpretados comentários, discussões, comparações e testes dentro desse conteúdo filtrado para, por fim, trazer as atuais tendências e caminhos dessa crítica segmentada. Utilizando, justamente, a ideia da performance de gosto como meu principal aporte teórico.

## 1.1 Resumo do processo de pesquisa

Iniciei a dissertação, de maneira exploratória, tendo a crítica impressa especializada em *heavy metal* como meu principal foco. No entanto, o percurso teórico-metodológico (além da imersão analítica) logo mudaram meu direcionamento: as críticas tradicionais seriam levadas em consideração, mas as leituras e a vivência apontavam um novo caminho – meu foco inicial seria acoplado aos novos paradigmas da comunicação. Ainda nesse processo, foi necessário me debruçar sobre noções de gênero musical (o metal, em especial) de formação de gosto e, claro, a crítica musical em si.

---

<sup>5</sup> Disponível em blogs, sites e, inclusive, postagens em redes sociais.

Constatando a falência de algumas revistas especializadas no período (Guitar Player, Total Guitar e a Rock Brigade, por exemplo), cheguei, assim, as resenhas críticas produzidas na própria internet. A Pragmática do Gosto foi meu principal alicerce teórico no processo – justamente por oferecer uma perspectiva distinta e condizente aos meus anseios. Acoplado a outras teorias afins, confeccionei e estabeleci noções metodológicas (ferramentais e conceituais) para definir o *corpus* deste trabalho. Utilizei, portanto, noções teóricas (e práticas) como lentes para a compreensão do objeto.

Na ótica defendida por Hennion, o pesquisador também pode ser amador<sup>6</sup> e, assim, se consegue balizar as impressões com as dos outros fãs. Após essas definições, foquei nos trabalhos do capítulo de crítica musical e *heavy metal* – ambos os elementos são parte da minha formação, como profissional e, também, amador. As duas noções se entrelaçam, tal como pode ser visto ao longo desta pesquisa. Portanto, experiências cotidianas (como ir a um show ou ouvir algum disco de *heavy metal*), para mim, tornaram-se parte do trabalho. Ser um observador, nesta perspectiva, trouxe suas dificuldades e desafios: elementos dados como certo, dentro do nicho, não são óbvios para quem os vê de fora. Foi necessário traçar e mapear padrões, também, sob meu olhar como fã, como amador. Realizo esse debate sobre o gosto, os amadores e suas implicações na contemporaneidade no primeiro capítulo (“Gosto”).

Neste ponto, a experiência no estágio de docência suscitou novos ares, novas perspectivas. De que forma aqueles estudantes viam a crítica cultural neste panorama? Como seria a performance de gosto deles diante de um objeto amado? E um desconhecido? Além de debatermos noções e pilares clássicos da crítica, trabalhamos o ofício da atividade em si – no âmbito musical, porém.

Foi proposto duas críticas como atividade ao discentes: uma em que eles desenvolveriam sobre um disco amado e outra sobre um álbum desconhecido. Mas qual a importância deste fato? Tanto a participação dos discentes nas aulas quanto a leitura daquelas performances críticas (e de gosto) acionaram os primeiros gatilhos para a influência ampla de determinados sites, *bloggers* e *youtubers*. Escuta musical, sobretudo. Mais: possibilitou uma reflexão adiantada sobre atravessamentos musicais. No geral, uma etapa fundamental nesta pesquisa. E o processo seguiu seu fluxo. Além dos resultados dessa etapa, crítica musical, *heavy metal* (e as implicações nesta pesquisa) são trabalhadas no terceiro capítulo (“Crítica Cultural e Heavy Metal”).

---

<sup>6</sup> Aciono o substantivo amador como sinônimo ao termo fã – em consonância aos apontamentos de Hennion (2011). Uma discussão mais ampla sobre isso ocorrerá no próximo capítulo.

Com os procedimentos conceituais e ferramentais em mente, o site Whiplash.Net foi escolhido (como coletivo) para observar tanto a crítica como reflexividade dos amadores levando em consideração os comentários como rastros, performances e complementos reflexivos. Surge, assim, o quarto capítulo deste trabalho (“*Whiplash.Net*”). Representatividade, histórico e número de acessos justificaram a escolha do portal – no que tange ao metal, não há um nome tão forte *online* no Brasil.

Por conta do vasto material publicado (são mais de 20 anos de história, afinal), foi necessário transitar tanto entre matérias antigas quanto nas redes de comunicação do Whiplash – apresentar o site denotava respeitar sua história e contextualizar os fatos entendendo seu funcionamento. Como complemento do processo, realizei uma entrevista com o seu idealizador, João Paulo Andrade, com enfoque nas críticas e na história do espaço.

Nesse movimento, além de analisar o coletivo, fiz uma coleta de algumas críticas (e comentários) dispostos no site – incluindo, como mencionado, os comentários – e, por fim, fiz as análises das performances desses amadores. Infelizmente, o Whiplash já apresentava menos críticas musicais que outrora, como foi enfatizado (em entrevista) pelo seu administrador. Mas o estudo inicial<sup>7</sup> fez surgir observações de apontamentos gerais, padrões e novos desafios – e suscitou gatilhos de extrema importância para os próximos passos da pesquisa. Em paralelo, comecei a frequentar diversos sites sobre *heavy metal* internacionais e acompanhar discussões: seguia em busca de outros olhares para me conectar (ainda mais) ao meu objeto.

O YouTube, nesse momento, toma um corpo mais definitivo no trabalho – tanto teoricamente quanto empiricamente. Consolidam-se novas direções: 1) resenhas realizadas em vídeo; 2) *reactions* e suas implicações na crítica musical.

Foi necessário, assim, emergir na plataforma: não apenas ler, mas navegar e compreender seus funcionamentos e possibilidades diante do material estudado. Ou seja, uma mudança brusca para quem enfocava a crítica no formato clássico escrito, no início da vida acadêmica. Seria necessário entender como a plataforma suscita comunidades, mudanças, possibilidades de escuta, etc. Tendo em mente que:

Por não haver ainda uma compreensão compartilhada da cultura típica do YouTube, toda abordagem acadêmica que busca entender como o YouTube funciona precisa escolher entre essas interpretações e, na realidade, cada vez recriando-o como um objeto (BURGUESS ; GREEN, 2009, p.24).

Temos, assim, a base fundamental do quinto capítulo (“*Crítica Musical & YouTube*”). Ainda dentro do meu escopo, realizei análises de resenhas, em vídeo, de canais especializados

---

<sup>7</sup> Um recorte desse estudo fora apresentado no Musicom 2017, em Minas Gerais.

no *heavy metal* observando diferentes modos de produção em vídeo: uma ainda “presa” em transpor a crítica tradicional e outra mais espontânea, moderna – o que me levou a observar e mapear uma última rota de análise na dissertação.

Este movimento para a compreensão da plataforma consolidou, portanto, um dos temas mais relevantes neste trabalho, os *reactions*. Tal decisão foi enfatizada durante a qualificação (e missão discente), em Porto Alegre (RS). E me fez, também, desistir de um processo mais longo com entrevistas/questionários aos amadores, optei por não recorrer a uma abordagem que enfatizasse múltiplas entrevistas. Ao invés disso, minha opção – em convergência com os aspectos teóricos adotados – foi buscar entender as formas de relação que os amadores (*headbangers*, aqui) desenvolvem nessas comunidades imaginárias virtuais.

Nesse panorama, analisar os comentários revelara perspectivas diversas. Estudei, assim, as reações e opiniões dos usuários nos próprios coletivos, dispositivos e objetos aqui analisados. Performances livres, sem a influência de um entrevistador. Não se trata de um método ser melhor que o outro, mas apenas de optar pelo que parece mais viável com os objetivos, propostas e condições de tempo disponíveis.

Definido o estudo das reações, surgiram novos tópicos no processo: 1) entender o fenômeno em si e suas possibilidades, 2) a hipótese do *reaction* como uma pós-crítica musical, tendo o metal como base, 3) considerar produções internacionais e 4) refletir sobre como isso implica no *heavy metal* e nos gêneros musicais.

Uma abordagem mais ampla (além ao nacional) significou mais pesquisa e exploração. Mas além de condizente com o modo de operação adotado, seria uma maneira de, no metal, explorar possibilidades mais amplas trazidas pelas reações – um movimento inicial. No sexto capítulo (“*Reactions, reacts, reações*”), discuto os efeitos das reações e suas implicações para o que vejo como uma pós-crítica. Por fim, as considerações finais trazem reflexões, apontamentos e novos desafios diante dos resultados e debates desta pesquisa.

## 2 GOSTO

### 2.1 Questão de gosto: uma introdução

Gosto. Um substantivo que pode nos remeter ao paladar, interesses, critérios e escolhas pessoais de um indivíduo. Uma palavra que, muitas vezes, pode ser associada tanto aos domínios da subjetividade casual quanto, em algumas situações, de influências sociais. O que é gosto, afinal? E como sua formação se relaciona com a música (matriz de nosso objeto) e os fãs?

Discussões sobre o gosto (e suas implicações) permeiam diversos campos das ciências humanas. Segundo Pierre Bourdieu (2008), em abordagem canônica, o gosto relaciona-se diretamente com identidade e classe social. Trata-se da tradição do gosto sob efeitos socioculturais – como bem apontado por Nowak (2016).

E dentro dessa perspectiva, as definições do bom e mau gosto estão embebidas as relações socioeconômicas. No geral, a noção de distinção é motivada, justamente, pela necessidade de estabelecer diferenças – como resultado, determinados comportamentos são excluídos e outros tidos como vulgares, “da baixa cultura” (BOURDIEU, 2008, p. 460). Em contrapartida, Thornton (1996) sai do âmbito socioeconômico para observar, em seu trabalho, o que é concebido como capital subcultural – de conhecimento mais específicos de nicho. Na concepção de distinção de gosto, o mundo social trabalha sob a forma de relações de poder, um sistema simbólico. Essas diferenciações de gosto estão atreladas ao julgamento social. Ou seja, o gosto não é intocável, puro. Ele estaria atravessado por diversas variáveis – algumas pré-estabelecidas.

Mas “gosto não se discute”? Este capítulo vai em contramão a famigerada expressão popular: através de um movimento inicial com Gumbrecht (2010), penso o gosto, em sentido amplo, como uma “materialidade da comunicação”. Termo que designa o caráter não-hermenêutico da comunicação, ou seja, elementos não voltados ao sentido e a interpretação. Essas materialidades direcionam-se aos aspectos na ordem do sensível, do afeto e da substância – na concepção aristotélica. Uma performance que produz, assim, não apenas efeitos de sentido, mas de presença. Ou seja, em que pode haver um gesto (corpóreo) estabelecido por quem experimenta e, no seu ápice, criva a possibilidade de gerar uma epifania. Em outras palavras: o momento de maior conexão, o clímax. No entanto:

A satisfação desse desejo, porém, não deverá acontecer por meio de uma simples substituição do sentido pela presença. Em última análise, o que este livro defende é uma relação com as coisas do mundo que possa oscilar entre

efeitos de presença e efeitos de sentido. No entanto, só os efeitos de presença apelam aos sentidos - por isso, as reações que provocam não têm nada a ver com *Eitifihlung*, isto é, com imaginar o que se passa no pensamento da outra pessoa. (GUMBRECHET, 2010, p.10).

Tomemos esses conceitos para ir além aos reinos da interpretação, pois “experenciar as coisas do mundo na sua ‘coisidade pré-conceitual’ reativará uma sensação pela dimensão corpórea e pela dimensão espacial da nossa existência” (GUMBRECHT, 2010, p.147). Podemos compreender, na perspectiva gumbrechtiana, “coisas do mundo” como o que está em presença, tangível ao ser – numa visão que vai ao encontro, sob devidas ressalvas, ao conceito heideggeriano do Ser.

Gumbrecht aponta, assim, uma rota inicial para além da dicotomia sujeito-objeto <sup>8</sup> e do caminho baseado estritamente na análise de sentido (opção reinante nas Ciências Humanas) para pensar a performance, durante a experiência e, mais adiante, nas ligações (mediações) estabelecidas. No geral, “sua contribuição à discussão é o esforço em deslocar a reflexão sobre a mediação tecnológica do campo hermenêutico, político e/ou ideológico em favor da atenção à materialidade ou concretude de cada um dos meios de comunicação” (PEREIRA DE SÁ, 2016, p.53).

Dessa forma, podemos interpretar os fenômenos sob causas e contextos sociais – além de focar, também, os objetos. Reside, aqui, meu maior ponto de interesse. Tenho, através das materialidades da comunicação, um primeiro norte para refletirmos o gosto para além de uma abordagem estritamente crítica em que o determinismo social e a interpretação do pesquisador são o principal foco para trabalharmos uma sociologia do gosto, dos objetos.

Essa indagação me guiou a uma abordagem conduzida por teóricos que buscam uma nova via nesse horizonte moderno “convergente, mediado e conectado” para pensar a crítica, tendo o gênero musical como mote, no *heavy metal*.

## 2.2 A Pragmática do Gosto

Desde levar em consideração o ato da “degustação” (do sujeito na experiência) até a ênfase no corpo: através dessas perspectivas e indagações autores como Frith (1996), Hennion (2010, 2011) e Latour (2012) tecem críticas ao suposto sistema de cunho determinista. De acordo com a visão endossada por estes pesquisadores, o gosto está além de apenas reverberar

---

<sup>8</sup> Relação binária, de cunho epistemológico, presente e enfatizada nos paradigmas de diversas escolas clássicas de pensamento – positivismo e marxismo são bons exemplos.

as influências determinadas pelas classes e jogos sociais. E, independente dessas tensões, me interessa o olhar voltado a uma análise mais ampla: ou seja, a partir dos objetos e da relação de amor das pessoas perante a eles.

De acordo com Hennion, há muitos fatores, no geral, que podem ser ignorados ao enfatizarmos só uma visão já concebida. O gosto, nessa ótica, corre o risco de ser encarado como um reflexo negativo de uma cultura que visa a dominação. Também há a possibilidade de “ao toque da varinha mágica do sociólogo” (HENNION, 2011; LATOUR, 2012) sistematizarmos o objeto analisado e, desse modo, perdermos peculiaridades importantes no momento de análise.

Por conta dessas compatibilidades teórico-metodológicas, me filiei, inicialmente, ao modo de abordagem da Pragmática de Gosto (2011) que, apesar das ressalvas, inclui a perspectiva canônica de Bourdieu e Thornton (1996) levando em conta, respectivamente, o aspecto socioeconômico e subcultural em procedimentos de cunho quali-quantitativo – majoritariamente qualitativo, neste trabalho.

Como um dos principais aportes investigativos dessa linha de pensamento, surge o corpo, o objeto e, enfim, a reflexividade do amador/fã, pois:

Esse caráter reflexivo é quase uma definição do gosto, é seu gesto fundador, uma atenção, uma suspensão, um deter-se sobre aquilo que se passa – e, simetricamente, uma presença mais forte do objeto degustado, que também avança, se demora, se desdobra (HENNION, 2011, p.263).

De forma geral, a sociologia de Hennion aponta o gosto como uma modalidade especial de conexão com o mundo. E é através do seu exercício que nos conectamos a uma série de ligações/vinculações. Ou seja, mediações que transitam num constante fluxo em que, nesse sentido, ouvir música é uma degustação, uma performance – como trabalharei a seguir.

Todavia é importante frisar que para “o autor esse conceito se encontra relacionado teoricamente às concepções da Teoria Ator-Rede, sobretudo no que tange as mediações entre sujeitos e objetos e no que o ele chama de ‘virada pragmática’ dos estudos sobre o gosto” (AMARAL, 2014, p.3). Na concepção de Hennion, não se trata, no entanto, de apenas uma mudança de método (só analisar as mediações), de objeto (ignorar as obras focando no gosto), mas uma mudança do que se compreende como interpretação no seu sentido puro (HENNION, 2011, p.259).

Para realizar essa virada e traçar uma estratégia de pesquisa, Hennion sugere, por fim, quatro pontos de apoio para investigarmos os amadores e o gosto, são eles: 1) o coletivo de

amadores, 2) o corpo, 3) os objetos e, por fim, os 4) dispositivos. Elementos que são agenciados atravessando diversas mediações.

Tais agenciamentos, por consequência, são parte da base teórica-metodológica desta dissertação, pois servem de alicerce para fundamentação e análise dos objetos de estudo. Com o embate voltado ao corpo e performance, além dos objetos, torna-se essencial voltar o olhar para aquele que experimenta. Por tudo isso, o amador merece, em meu olhar, foco e atenção crucial nas investigações entorno ao gosto – esse tema será debatido no tópico seguinte.

E sim, como podemos perceber: gosto se discute. Sob essa premissa, delinearei nosso raciocínio conceitual nos apoiando a perspectiva da Pragmática do Gosto, inicialmente, até acoplar suas principais lógicas a estudos afins.

### 2.3 Os Amadores

Ao usar o termo amador, aqui, estou de acordo com Hennion: penso no amador sem conotação negativa ou direcionada no sentido de falta de profissionalização em um campo, como de praxe. Para maior compreensão, me direciono ao ramo etimológico da palavra: ou seja, amador é aquele que ama – ou odeia, também, em minha compreensão, como será debatido.

Meu entendimento da palavra aproxima-se, para melhor amplitude de discurso, do fã, ao invés do “amador pejorativo” no sentido trivial da língua. Todavia:

Utilizar o termo amador como sinônimo de fã traz problemáticas e endereçamentos interessantes. Pensando de forma arque-genealógica, por um lado a escolha do uso de amador retoma a ideia da não-remuneração da produção – que é também um tipo próprio de performatividade em forma de dádiva – e a questão do afeto (o amor) contido na palavra (em francês *amateur*, que também é sinônimo de amante em francês). Ao mesmo tempo, o termo também parece amenizar a visão muitas vezes estigmatizada e psicologizada de fã (palavra advinda de uma contração do inglês: *fanatic*) (AMARAL, 2014, p.3).

O fã/amador, em sentido amplo, é aquele que se doa as “coisas do mundo” (música, em meu caso), reflete e performatiza, logo, o gosto. Sob essa ótica, o gosto é um elemento chave das conexões reflexivas do amador, ambos se complementam, portanto, “podemos realizar uma virada em direção ao amador, o praticante, o fã” (HENNION, 2011, p. 260).

Nesse sentido, Antoine Hennion ainda argumenta que, ao fazer essa virada, sua intenção é escapar, justamente, da dicotomia dos sujeitos-objetos e do suposto caminho exclusivo ao determinismo social. Portanto, seu foco é estudar aquele (amador) que faz algo com a música

(ou outra prática de amor<sup>9</sup>) a partir dela. Tendo em mente meu objetivo – uma investigação musical –, focarei esse arcabouço teórico discutido, agora, tendo unicamente a música (e o que a circunda) como norte.

Levando em consideração essa linha de raciocínio, seu esforço é que a música deixe de ser encarada como um objeto, um dado. O amador é a chave de nossa análise, pois “longe de ser um agente manipulado por forças que ele ignora, o amador é de fato um virtuoso da experimentação estética, social, técnica, corporal e mental” (HENNION, 2010, p.47).

Busquei, portanto, uma rota teórica que perpassa todas essas variáveis e possibilidades para compreensão dos fãs, dos nichos, dos dispositivos. Sem, necessariamente, abrir mão do conhecimento das áreas de musicologia e etnomusicologia, se assim for necessário – Georgina Born (2011), dentro da etnomusicologia, trará boas reflexões sobre as mediações sociais

Nessa linha lógica, enfim, o olhar vira-se ao fã, à música, aos dispositivos e, especialmente, as mediações e aos coletivos – verdadeiras ‘comunidades de gosto’, como já apontara FRITH (1996). Interessa-me, nesse ponto de vista, um movimento analítico cujo objetivo principal direciona-se aos amadores e sua ávida capacidade reflexiva.

Em linhas gerais, o amador é aquele quem, através do gosto, afetos e de sua reflexividade, atribui sentido e presença. Assim:

[...] o grande amador em quem focamos aqui é o modelo de um ator inventivo, reflexivo, estreitamente ligado a um coletivo, obrigado a pôr incessantemente à prova os determinantes dos efeitos que ele procura, seja do lado das obras ou dos produtos, do determinismo social e mimético dos gostos, do condicionamento do corpo e da mente, da dependência de um coletivo, de um vocabulário e das práticas sociais e, enfim, dos dispositivos materiais e práticas inventados para intensificar suas sensações e percepções (HENNION, 2011, p. 261).

É recomendável, portanto, ir a campo, compreender as mediações por meio dos rastros nas discussões dos fãs envolta a seu objeto de amor. A reflexividade do amador traz toda uma série de manifestações que, através de diversos dispositivos tecnológicos (sites especializados e redes sociais) geram inúmeras performances de gosto, afetos e/ou disputas simbólicas – como, por outros termos, Frith (1996) já observava em críticas de rock em décadas passadas. Com a base provida por Hennion, acoplarei, nos próximos tópicos, novas ideias de corrente de pensamento para firmar a nossa base teórico-metodológica – um processo que segue o fluxo da própria pesquisa.

---

<sup>9</sup> A teoria de Hennion é válida para diversas práticas – desde a gastronomia, a música e o esporte. Todavia, pelo enfoque desta dissertação, o bom senso me faz usar exemplos (e contextualizações) dentro da música e seus alicerces.

Em tempos de convergência e cultura participativa (JENKINS, 2008), as disputas e performances são ainda mais exacerbadas através da internet, pois “dentro destas redes, a performance de gosto e o modo afetivo de comunicação estruturado em torno de controvérsias parecem ser as formas de expressão e narrativa dominante” (PEREIRA DE SÁ, 2015, p5). Os fóruns, comentários e postagens nas redes sociais permitem uma forma ampla de performances de gostos, disputas simbólicas e, enfim, “tretas” – expressão que aciono para definir controvérsias<sup>10</sup> específicas diante do contexto de ampla atualização, consumo, debates políticos e acontecimentos na cultura pop (PEREIRA DE SÁ, 2018). Para os estudos entorno a essas práticas “as apropriações criativas e as práticas culturais que se desenvolvem em torno da música são parte desse entorno e nos dão pistas sobre os comportamentos relativos às formas de escuta na cultura contemporânea” (AMARAL ; MONTEIRO, 2013, p.466).

Há, portanto, novos vetores a serem considerados nas atuais discussões sobre o papel dos dispositivos tecnológicos, pois além de uma maior especificidade da música consumida as

Tecnologias musicais permitem a possibilidade de garantir um acompanhamento diário com a música que afeta positivamente os indivíduos, mas, ao mesmo tempo, reduzir as formas de interação com as músicas não apreciadas por estes. [...] Ele não precisa interagir ou se familiarizar com a música que ele não gosta, isso tende a maximizar o controle do conteúdo consumido<sup>11</sup>. (NOWAK, 2016, pág. 58, tradução minha)

Além disso, funções específicas (nas plataformas *online*) permitem e acionam novas formas de conexões e afetos – desde o uso de *emoticons*, *likes* ou figuras de linguagem diversas (PEREIRA DE SÁ, 2016). Novos dispositivos, novas mediações.

Levando em consideração a atual conjuntura (sob novos paradigmas), torna-se vital incorporar ao conceito de *amador* outras ramificações, para além do *fã* no sentido tradicional: tratam-se dos *haters*<sup>12</sup>. Todas essas definições (incluindo o *fã*) atuam nesse campo de disputas e produzem mediações de diversas ordens – incluindo as sociais, pois:

Além disto, *fãs* e *haters* são ativos, críticos, têm alta capacidade de mobilização e pressão em torno de suas causas; e produzem e compartilham leituras divergentes das mensagens hegemônicas, a partir de uma ampla comunidade interpretativa empenhada em atividades de criação coletiva na forma de *fanzines*, *fanfics*, *paródias*, *memes*, etc.(PEREIRA DE SÁ, 2016, p. 58).

<sup>10</sup> Termo compreendido de acordo com os fundamentos teóricos da Teoria Ator-Rede (TAR).

<sup>11</sup> Music technologies afford the possibility to ensure an everyday accompaniment with music that positively affects individuals, and at the same time to reduce forms of interactions with disliked music [...] He does not have to interact, or become familiar, with the music that he dislikes, as he intends to maximize the control over what content he consumes.

<sup>12</sup> Odiadores, em tradução literal. São pessoas que atuam, na internet, com objetivo de denegrir o artista em questão e, também, provocar os *fãs*. As motivações, por trás do ato, são diversas.

Apesar de causar certa estranheza, de ordem etimológica, para fins de pesquisa tomo o termo *amador* como uma representação genérica para esses grupos (*fã* e *hater*<sup>13</sup>) nesta dissertação. Para esta “atualização” do pensamento, meu argumento principal é lembrar, ainda apoiado em Hennion, que o *amador* é aquele quem faz algo com o gosto e o objeto de amor (ou de ódio, no caso dos *haters*).

Como resultado, compreender essas pistas é fundamental, na minha concepção, para o estudo envolta às práticas musicais. Mais: essas pistas revelam-se, justamente, ao que estudamos por meio de análise das mediações. Diante dos novos paradigmas em consolidação, trata-se de uma rota plural e de acordo com a atual conjuntura da comunicação.

## 2.4 Do gosto as mediações

Neste tópico, darei uma guinada visando um dos principais aspectos práticos/reflexivos, no geral, para desenvolvermos a compreensão prática da Pragmática do Gosto: as mediações. E, para tal, precisaremos compreender o conceito e sua amplitude correta nesta pesquisa – revisarei, assim, autores cujas contribuições com a ideia de mediações são afins ao pensamento deste trabalho.

Mas antes é preciso salientar que os desafios desta abordagem, nesta dissertação, chegaram num ponto abordado por Nowak (crítico a alguns aspectos da teoria de Hennion<sup>14</sup>): a pragmática do gosto tem certa tendência de negar o repertório de preferências do ouvinte para um foco no ato de performance. Penso em sintonia ao que Nowak propõe: ou seja, veremos, também, o gosto como uma “montagem”. Assim evita-se, também, encarar o gosto só como um sinônimo de repertório individual. O gosto é, portanto, uma montagem que leva em conta não apenas a performance. Dessa forma, considero não apenas a performance e o ato da escuta: raciocino, em paralelo, as práticas e o repertório individual dos amadores. Através das mediações conseguimos a chave para trabalhar o gosto como uma montagem (um amálgama de diversos fatores, em síntese), mas tendo os alicerces metodológicos de Hennion. No geral, o “gosto é constantemente modificado com as estruturas da vida. Os gostos e práticas mutualmente mediam e são mediados pela vida”<sup>15</sup> (NOWAK, 2016, p.111, tradução minha).

<sup>13</sup> Como apontado por Amaral & Monteiro (2013), alguns termos como *troll* e *antifãs* ainda causam debates e dúvidas. Para uma maior compreensão e facilidade em minha abordagem, pensaremos essas categorias dentro da expressão *hater*.

<sup>14</sup> A principal crítica de Nowak faz referência a uma suposta arbitrariedade de Hennion focar a ação (performance) e não levar tanto em consideração o repertório pessoal do ouvinte.

<sup>15</sup> Their tastes and practices mutually mediate and are mediated by everyday life.

Todavia, para trabalhar a ideia de mediação, tal como emprego nesse trabalho, precisamos nos desprender de alguns conceitos e noções já consolidadas nas Teorias da Comunicação. Para uma análise mais ampla (e além dos meios, das mídias tradicionais), o conceito de mediações se consolida, inicialmente, nos estudos do popular e das articulações sociais de Jesus Martin-Barbero:

[...] a comunicação está se convertendo num espaço estratégico a partir do qual se pode pensar os bloqueios e as contradições que dinamizam essas sociedades-encruzilhada, a meio caminho entre um subdesenvolvimento acelerado e uma modernização compulsiva. Assim, o eixo do debate deve se deslocar dos meios para as mediações, isto é, para as articulações entre práticas de comunicação e movimentos sociais, para as diferentes temporalidades e para a pluralidade de matrizes culturais (BARBERO, 2006, p. 258).

Dessa maneira, podemos pensar para além da divisão em mídias tradicionais (televisão, rádio, revista, internet etc.) e as consequências de universos segmentados. Pode-se pensar nos mundos mediados e nas maneiras que esses processos são agenciados (GROSSBERG, 2010, p. 221).

As possibilidades são imensas: é preciso “pegar o jeito” (HENNION, 2011) e, também, levar em consideração mediações de variadas espécies – o simples ato de recomendação musical (seja pelos amadores e/ou por meio de dispositivos tecnológicos) gera mediações de ordem social. Apoiado em Lemos & Levy (2010) podemos ‘desafiar’ a lógica tradicional, nas pesquisas em comunicação; afinal, tudo está conectado, tudo é mediado.

Entretanto, antes de prosseguirmos, devo salientar que não encaro mediação, nessa ótica, como apenas um processo (ou um meio) que envolve um suposto mediador entre dois actantes ou elementos. Mas sim como uma forma de materialização – concluindo, portanto, o ciclo das materialidades da comunicação levantado no primeiro tópico. Logo:

Mediação, neste sentido, define uma casualidade não-linear; mapeia fluxos, interrupções e pausas que descrevem o devir ou a autoprodução da realidade ou, melhor, uma ‘realidade sempre configurada’. [...] É o espaço entre o atual e o virtual, o devir atual (GROSSBERG, 2011, p. 191, tradução minha)<sup>16</sup>.

Como resultado desse raciocínio, revistas, vídeos e sites de internet podem ser encarados, no geral, como formas de dispositivos reflexivos, expressivos. Pode-se observar e rastrear esses processos de mediação estudando tanto as performances quanto suas formas de agenciamentos. A reflexividade do amador em textos musicais, neste contexto, atribui sentidos

---

<sup>16</sup> Mediation, in this sense, describes a non-linear causality, it maps the flows, interruptions, and breaks that describe the becoming or self-production of reality or, better, reality-always-configured. [...] It is the space between the virtual and the actual, of becoming actual.

que, após o ato da leitura, gera mediações diversas – performances de gosto que rendem desde “tretas” até a possibilidade de verdadeiros efeitos de presença do amador. Dispositivos e objetos oferecem grande auxílio no processo de comunicação e seus efeitos, pois:

[...] todo ato de comunicação exige um suporte material que exerce influência sobre a mensagem, e, portanto, o de que os meios de comunicação são elementos constitutivos das estruturas, da articulação e da circulação de sentido, imprimindo-se ainda nas relações que as pessoas mantêm com seus corpos, com sua consciência e com suas ações (PEREIRA DE SÁ, 2016, p. 5).

Ou seja, através da abordagem entorno as mediações podemos escapar das rotas clássicas dos estudos em música respeitando, dessa forma, tanto o gênero musical como o amador. Refletindo, ainda na concepção de Barbero – mas através do estudo de Itania Gomes (2011) –, podemos raciocinar, nesse debate, o papel das articulações sociais:

A socialidade, mediação que articula matrizes culturais e competências de recepção, deixa ver os modos e usos coletivos de comunicação, as relações cotidianas que as pessoas estabelecem com os meios, gêneros e formatos midiáticos (GOMES, 2011, p.119).

Mas e a relação das mediações com os gêneros musicais? Via de regra, os produtos musicais são intrínsecos a diversos tipos de mediações, sejam elas sociais, estéticas ou musicais<sup>17</sup>. Os gêneros musicais, portanto, são atravessados por diversas formas de mediações sociais. Assim:

[...] é analisando o gênero como uma sucessão de mediações mútuas entre duas entidades históricas auto-organizadoras – formações musicais (de um lado) e formações de identidades sociais (de outro lado) - que podemos compreender o modo como amplas formações de identidades sociais são refratadas na música e como gêneros musicais se entrelaçam a formações sociais em desenvolvimento (BORN, 2011, p.384, tradução minha).

Sendo um dos tipos mais importantes de mediações para análise desses produtos, surge o que definimos como “modulações afetivas” – em consonância com o pensamento de (ALCÂNTARA ; JANOTTI, 2017) –, pois “afeto refere-se à energia da mediação, uma questão (quantificável) de intensidade. Afeto age em múltiplos planos, através de múltiplos dispositivos, com efeitos variados<sup>18</sup>” (GROSSBERG, 2010, p.193).

---

<sup>17</sup> Como apontam (BORN, 2011 ; PEREIRA DE SÁ & EVANGELISTA, 2014 ; ALCÂNTARA & JANOTTI, 2017).

<sup>18</sup> Affect refers to the energy of mediation, a matter of (quantifiable) intensity. Affect operates on multiple planes, through multiple apparatuses, with varied effects.

Dessa forma articulações de gênero musical e performances críticas podem ser visualizadas como modulações afetivas nos vídeos disponíveis em plataformas de *streaming*<sup>19</sup> intercambiáveis entre si (PEREIRA DE SÁ & JANOTTI 2018 ; NOWAK, 2016). E, através disso, temos pistas de como se dão essas relações dos amadores nesses espaços – entender esse direcionamento afetivo resulta em uma outra dimensão para análise dessas atividades.

Acoplando, principalmente, as ideias de Born, Nowak e Grossberg aos pressupostos de Hennion (valorando gênero e gosto, respectivamente), tenho um arcabouço teórico-metodológico para perpassar essas mediações em um gênero, dispositivo, objeto e/ou atividade musical específica – como a crítica musical no *heavy metal*. No entanto, é importante enfatizar que isso deve ser feito levando em conta o próprio amador, pois “trata-se de considerar as ligações, os gostos, os modos de fazer e os prazeres do amador como uma atividade em si mesma e uma competência elaborada, capaz de autocrítica” (HENNION, 2011, p. 261).

O desafio, justamente, está em compreender essas mediações e entender como determinado coletivo de amadores performatiza, media e ‘monta’ o gosto. Portanto, ignorar esse caminho é perder parte do processo – principalmente numa sociedade cujos dispositivos modernos potencializam essas mediações.

É aqui que, novamente, a abordagem prática da Pragmática do Gosto (através de seus quatros pontos de apoio) firmou-se como uma aliada de suma importância nesta empreitada investigativa. Principalmente se levarmos em consideração que, diante desses paradigmas vigentes, precisamos de novas alternativas para entender essas materializações.

## 2.5 Novos dispositivos. Novas formas de escuta

Spotify, GooglePlay, Deezer, Pandora, iTunes, BandCamp, YouTube... Tais plataformas vêm, cada vez mais, à mente quando pensamos sobre a música na contemporaneidade e, principalmente, na sua forma de escuta e consumo. Os números tendem a crescer e, com eles, as mudanças: ao passo que ouvir um álbum no *cdplayer* tornou-se um fenômeno raro, escutar música no celular virou um hábito corriqueiro – os objetos e os meios mudam, mas a música segue sendo consumida e debatida pelos amadores.

Em meio a um ciclo de novos paradigmas (estabelecidos por serviços de *streaming*, principalmente), não só a escuta se transforma, mas também as atividades entorno à música e, conseqüentemente, suas mediações. Por transformações nas atividades, quero dizer que a crítica

---

<sup>19</sup> Transmissão imediata de uma faixa de áudio ou vídeo via internet.

musical não é apenas realizada da maneira clássica (NOGUEIRA, 2013), os clipes musicais não são produzidos visando o mesmo objetivo de outrora (PEREIRA DE SÁ, 2016) e as vendas de mídia física (CDs, vinil, revistas, DVDs, etc.) não são mais a forma majoritária de comércio musical. E assim seguem-se as mais diversas formas de exemplificações. E, além disso, “a permeabilidade da mídia e das tecnologias pode, assim, explicar influências musicais semelhantes em diferentes classes sociais” (NOWAK, 2016).

Como resultado dessa maior acessibilidade e “conectabilidade”, as reflexões dos amadores surgem de forma ainda mais ativas diante ao seu objeto de amor (AMARAL & MONTEIRO, 2013 ; PEREIRA DE SÁ, 2015). Além das plataformas poderem mudar constantemente, o fluxo da internet é intenso e favorece novas redes e espaços. Ou seja, podem surgir práticas reflexivas distintas sem previsão aparente.

Neste sentido, o *reaction* pode ilustrar esse novo tipos de atividade reflexiva. Cada qual com novas implicações e atravessamentos entre outras práticas, como aspectos de escuta conexa e, também, da crítica musical nas reações. Consequências da cultura participava e “convergente” definida por Henry Jenkins (2008).

Nessa perspectiva, plataformas plurais e populares, como o YouTube e Facebook, podem servir como um espelho dos comportamentos desses indivíduos – ou seja, redes socio-técnicas cujos rastros (e mediações) podem ser identificados e analisados. Pois:

[...] entendemos os sites de redes sociais – tais como Facebook ou YouTube – enquanto ambientes centrais para a observação dos processos que envolvem as performances de gosto na atualidade, uma vez que os atores deixam rastros na forma de posts, comentários e outras formas visíveis de manifestação que expressam os afetos, sendo eles positivos ou negativos. (PEREIRA DE SÁ ; CUNHA, 2014, pág. 5-6).

Dentro dessa ótica, as produções da internet podem ser analisadas como actantes, dentro de redes afetivas e sociotécnicas (PEREIRA DE SÁ, 2016). Podemos estender a essa visão, também, para produções em blogs/sites e, até mesmo, outros tipos de conteúdo audiovisual reflexivo – com veremos em análises vindouras. Dessa forma, o gosto é tecnologicamente mediado.

Compreender esses novos padrões de consumo, se torna essencial, também, para realizar uma investigação, em nossa época, sobre música com as indagações que trago. Ou seja, levando em conta a performance, o gosto e o *amador* a sério.

Surgiram, assim, novos tipos de desafios específicos, além aos aspectos gerais trazidos por Hennion, no contexto mencionado: 1) monitorar e investigar os comentários nos coletivos, levando em consideração os amadores de forma ampla ; 2) compreender como essas relações

transformam-se e se fundem a reflexão nos comentários ; 3) verificar novos padrões e rumos das atividades reflexivas, seus dispositivos e objetos ; 4) investigar e entender o *headbanger* (seu ethos, caráter e disposição).

## 2.6 Aspectos metodológicos: uma proposta

Do ponto de vista conceitual e teórico, segui os alicerces debatidos até aqui. Esta dissertação fundamenta-se, principalmente, em princípios teóricos-metodológicos comuns à Pragmática do Gosto e conceitos de mediação, como discutido.

Sob uma forma majoritariamente analítica e exploratória, o principal, aqui, vem a ser o olhar do investigador e os amadores. Desta forma, pode-se adotar, neste tipo de investigação a perspectiva da observação participante visando “considerar reflexivamente a autoformação pragmática do gosto pelos próprios amadores” (HENNION, p. 261, 2011).

Nessa perspectiva, o pesquisador também pode ser amador e, assim, pode-se balizar as impressões com as dos outros amadores – os comentários em vídeos e redes sociais possibilitam, portanto, um campo fértil de rastros nessas ‘comunidades de gosto’. A fim de detectar, descrever e comparar tanto performatizações de gosto quanto possíveis tensões – fomentadas pelos comentários *online* (PEREIRA DE SÁ, 2014) – nas críticas.

Como os parágrafos iniciais desta dissertação apontam, o *heavy metal* e a crítica musical são parte da minha formação pessoal. Estes elementos estão intrínsecos ao meu repertório, ao meu gosto – antes de tudo, sou um amador. Dentro desse contexto, minha relação (com os sujeitos/objetos de pesquisa) e conduta (de inserção), aqui, se condicionam ao de pesquisador-*insider* trazendo pontos de reflexão oriundos dessa proximidade.

Encaro, assim, “a pesquisa feita por insider enquanto um conceito não-absoluto intencionado para designar aquelas situações caracterizadas por um grau significativo de proximidade inicial entre as locações socioculturais do pesquisador e do pesquisado” (HODKINSON, 2006, p. 134). Meu posicionamento *insider*, portanto, é uma via de posicionamento que guia o fluxo dessa dissertação e que, também, traz à tona as tensões e transformações do processo de pesquisa. Levo em consideração que isto “pode exigir do pesquisador atividades intensamente participativas ou completamente não obstrutivas e observacionais” (KOZINETZ, 2007, p. 15). O reflexo surge tanto nas aulas quanto nos shows.

Para atingir tais resultados, recorro a uma abordagem (comum a esse arcabouço teórico) de ordem qualitativa em nossa etapa ferramental. Além de uma revisão de literatura (sobre crítica, YouTube e *heavy metal*), as análises seguem um fluxo investigativo com base,

justamente, nos conceitos debatidos. E, gradativamente, serão explicadas, em detalhes, ao longo dos próximos capítulos. As etapas seguintes de análise/coleta englobam críticas escritas *online*, resenhas em vídeo e *reactions*. Todo material foi coletado e filtrado (formando, assim, o *corpus*) para análise de performatizações e tensões ao longo dos capítulos.

Meu intuito, assim, é compreender o que se transforma e o que permanece nessas comunidades de gosto. Serão levados em consideração, os principais coletivos, dispositivos e objetos para compreender as tendências da crítica no *heavy metal*.

Dentro desse objetivo, o processo de pesquisa sofreu alterações – conforme o percurso da investigação seguiu, os próprios amadores, práticas e dispositivos definiram novas rotas. E, assim, novos dispositivos (e coletivos) foram adicionados em minha coleta. Levando em conta que “o gosto depende dos dispositivos que o fazem surgir” (HENNION, 2011, p. 262), serão interpretados comentários, discussões, comparações e testes dentro desse conteúdo filtrado para, por fim, refletir e apontar as tendências dessa crítica segmentada no metal.

### 3 CRÍTICA CULTURAL & HEAVY METAL

#### 3.1 Introdução à crítica cultural

Neste tópico, meu foco se volta a um dos alicerces fundamentais dessa dissertação, a crítica cultural. Nos esboços iniciais desta pesquisa, me pautei exclusivamente nos princípios clássicos do ofício: era o que eu defendia, enxergava; afinal, foi o que vivenciei como leitor e jornalista. Não tardou para que o processo revelasse outra direção – era esta, de fato, a crítica que eu buscava compreender no processo de pesquisa? A resposta viria posteriormente. E sob a forma de uma outra pergunta.

Este capítulo, portanto, se inicia com uma indagação fundamental: o que é crítica? Tal questionamento foi levado para salas de aula (durante o estágio de docência). E, felizmente, houve um despertar amplo para novas perspectivas: além do período em si, as respostas e perguntas dos estudantes já apontavam um outro panorama e suscitaram debates.

Entre essas discussões se destacaram, entre os alunos, duas linhas de compreensão: os que encaravam 1) a crítica como uma análise reflexiva técnica, voltada apenas aos eruditos em sua respectiva área; os que viam 2) a crítica como uma atividade plural, consolidada na internet e acessível – a grande maioria, na minha experiência. E, na opinião deles (principalmente os da segunda linha), o crítico poderia ser contestado: muitos revelaram o costume de performances voluntárias (comentários de protesto, na maior parte dos casos) nas resenhas do site Omelete<sup>20</sup>.

Ao serem questionados sobre uma suposta necessidade de profissionalização do crítico – vinculado ao próprio curso de jornalismo, na suposição –, a maioria confessou não se importar com a formação em si. De fato, eles preferiam prestar atenção na qualidade dos argumentos, da reflexão e, principalmente, na habilidade em gerar “conexão” do articulista. E uma parcela ínfima mencionava ter lido (ou assistido: as resenhas no YouTube foram mencionadas no início dos debates) recentemente alguma crítica fora do ambiente *online*. Nesse contexto, gerar movimentação na seção de comentários, portanto, era algo necessário. Mais: os comentários podiam *ser* parte da crítica.

A maioria dos estudantes, nesse cenário, apontaram (sob outros termos) a resenha crítica como uma ferramenta, principalmente, de baliza para os seus gostos e entendimentos. Porém como isso era aplicado nas suas rotinas? Resenhas de filmes eram procuradas para constatar se, de fato, haviam tido a compreensão correta do enredo. E críticas de álbuns musicais poderiam,

---

<sup>20</sup> Site brasileiro voltado ao entretenimento, cultura pop e universo *geek*, no geral.

além de funcionar como indicação, servir para ampliar a conexão com o artista ou perceber nuances sonoras ignoradas em audições anteriores. Ou seja, uma espécie de pós-consumo.

Desafiados a confeccionarem suas próprias resenhas musicais, os discentes associados a linha 1 não entendiam, de início, como escrever sobre um objeto recém conhecido, fora do escopo de seus conhecimentos e conexões prévias. Performar o gosto em reflexões críticas necessitava, assim, de extremo domínio e um conhecimento consolidado. “Como vou escrever sobre uma banda *punk* se não conheço nada desse estilo?”, questionara um deles. No entanto, as discussões mostraram que essa visão “exclusiva” – e erudita – da crítica, podia estar equivocada (ou obsoleta, talvez): no fim do semestre, todos tiveram capacidade de escrever suas críticas, seja sobre um objeto amado ou não.

Inevitavelmente, tais experiências abriram meus olhos e apontaram um norte alternativo, um novo olhar para visualizar a crítica musical produzida na contemporaneidade. Mas, antes de tudo, precisamos discutir a crítica cultural, suas origens, funções e necessidades – sob grande influência desta aproximação e experiência com os discentes.

No âmbito tradicional<sup>21</sup>, a crítica cultural é compreendida como uma atividade jornalística de caráter opinativo cujos principais fundamentos são reflexões e argumentos. Argumentos estes que podem ser desenvolvidos com embasamento técnico, observações de cunho pessoal, ideológico e/ou contextualização histórica. Como uma manifestação opinativa, tal produção textual é atravessada pelo repertório pessoal do crítico. Segundo Barthes:

A crítica não é absolutamente uma tabela de resultados ou um corpo de julgamentos, ela é essencialmente uma atividade, isto é, uma série de atos intelectuais profundamente engajados na existência histórica e subjetiva (é a mesma coisa) daquele que os realiza, isto é, os assume. Uma atividade pode ser “verdadeira”? Ela obedece a exigências bem diversas (2007, p. 160).

Em síntese, compreende-se a atividade da crítica como um exercício de julgamento sobre um produto cultural. Tal esforço é atrelado a capacidade do articulista para “emitir opinião, aferindo valor a produtos culturais, por meio de critérios (implícitos ou explícitos), que acabam por posicionar tanto o objeto da crítica como aquele que julga (JANOTTI & NOGUEIRA, 2010)”.

Dessa forma, a crítica cultural figura como uma manifestação própria e o crítico (expondo seu posicionamento) atua como um mediador consolidando sua reflexividade e características estilísticas – embora, obviamente, seja necessária a existência de um objeto de análise, um produto cultural. Inicialmente, a crítica surge nos ambientes acadêmicos, nos jornais

---

<sup>21</sup> Vide SHUCKER (1999), SILVA (2008), JANOTTI & NOGUEIRA (2010), NERCOLINI & WALTEBERG (2010) e NOGUEIRA (2013).

e, posteriormente, em revistas e folhetins na década de 30 (NOGUEIRA, 2013). Ainda na fase inicial da atividade, alguns estudiosos se posicionavam negativamente ao ofício<sup>22</sup> – os “críticos da crítica”.

Todavia, a relevância de ambos (crítica e crítico) atravessam relações intrínsecas as diversas etapas de transformação da indústria cultural – aciono o termo em um sentido amplo, sem atrelar-se apenas a ótica da Escola de Frankfurt. Esta noção frankfurtiana cunha o termo atribuindo a perda do valor artístico em favorecimento ao acúmulo de capital financeiro. A indústria vira uma espécie de entidade que simplifica a arte – perde sua “aura” (BENJAMIN, 2013) – para beneficiar sua comercialidade.

Emprego o termo, sem acionar esses sentidos, como uma referência de toda uma cadeia produtiva da cultura. Torna-se importante refletir sobre a importância da capacidade de reprodução massiva dos produtos culturais. Antes de tudo, precisamos pensar como estes novos paradigmas estão sendo estabelecidos e seguem em pauta, seja nas ruas ou nas universidades.

Atravessamos uma fase de mudanças tão significativas quanto a fase inaugural da “grande reprodutibilidade técnica” (pós Segunda Guerra Mundial)? Embora a comparação seja injusta, acredito que é uma base inicial relevante para se pensar um impacto (a longo prazo) dos paradigmas atuais diante dessas transformações. E estamos em transição: basta ver o quanto algumas estruturas e práticas específicas mudaram em poucos anos. Portanto, minha resposta tende a ser negativa; afinal, cada período histórico possui suas práticas e peculiaridades.

Durante o apogeu desses anos de “reprodutibilidade massiva” a indústria aqueceu-se estabelecendo diversas cadeias de produção (NOGUEIRA, 2013). Numa época em que a internet não havia se consolidado (e não existia serviços de *streaming*), o crítico cultural assumia ares de significativa relevância e exclusividade.

Nesse contexto, uma das principais funções deste profissional seria uma orientação inicial para o consumo – portanto, o crítico refletindo-se, majoritariamente, como uma espécie de editor dos produtos culturais, um *gatekeeper*. Nas teorias da comunicação, vemos o conceito de *gatekeeping* atrelado a edição/montagem de um produto jornalístico. *Gatekeeper* pode ser, nessa lógica, o editor, o catalisador e aquele quem “filtra” o conteúdo. Quanto mais confiável sua atuação, maior credibilidade. E mais facilmente um determinado produto (físico) poderia ser comercializado. O resultado era uma cadeia longa e fortificada em que o crítico era um actante ativo.

---

<sup>22</sup> De acordo com a visão de Adorno (2002), não focar a crítica na arte (e seu aspecto técnico) denotava falta de caráter no ofício. O crítico seria um tipo de censor ou propagandista. Tal visão vai num sentido oposto de como compreendo e valoro crítica nessa dissertação.

Hoje, contudo, vivemos um outro contexto de sociedade, tais definições não se aplicam totalmente aos atuais paradigmas – existem meios e críticos tradicionais, como entendo, mas penso que a relevância não é a mesma que outrora. Inevitavelmente, essas mudanças transformam as acepções clássicas da crítica cultural, além de fomentar diversos agentes na indústria (NERCOLINI & WALTENBERG, 2010).

Sob a orientação teórica, principalmente, da Pragmática do Gosto, proponho sintetizar a funcionalidade da crítica cultural sob três principais pilares de organização: 1) orientação de consumo, a crítica como um guia; 2) pós-consumo, a crítica como ferramenta de debate/comoção ; e 3) ferramenta reflexiva, a crítica reverberando os dois primeiros pilares ao mesmo tempo. No próximo tópico, desenvolverei, especificamente, a crítica na música e suas implicações na atual conjuntura.

### 3.2 Crítica de Música & Gênero Musical

Seja afirmando nosso gosto (ou desgosto), modulando afetos ou gerando disputas: a música está presente nos diálogos e compõe parte do imaginário popular. É dessa forma que a reflexão sobre canções pode fortificar comunidades e, assim, reforçar identidades tornando a música uma grande mediadora social e institucional. Em outras palavras, a música pode vir a fomentar comunidades musicalmente imaginadas - reunindo os amadores em comunidades virtuais, além de grupos que se identifiquem musicalmente (BORN, 2011). A música está vinculada, portanto, a materialização de identidades. E os quatros planos de mediação social sintetizam essa formação/montagem musical:

No primeiro plano, a música produz suas próprias relações sociais diversas: nas sociedades íntimas de atuação e da prática musical, em conjuntos musicais e na divisão musical do trabalho. No segundo, a música conspira e fomenta as comunidades imaginárias, reunindo ouvintes a comunidades virtuais e públicos com base em identificações musicais e outras. No terceiro, a música é atravessada por formações de identidade social mais amplas, desde mais concretas e íntimas as mais abstratas das coletividades. No quarto, a música está vinculada às formas sociais e institucionais que proporcionam os fundamentos para a sua produção, reprodução e transformação, seja o patrocínio de elite ou religioso, o mercado ou a troca não comercial<sup>23</sup> (BORN, 2011, p.376, tradução minha).

---

<sup>23</sup> In the first plane, music produces its own diverse social relations – in the intimate socialities of musical performance and practice, in musical ensembles, and in the musical division of labour. In the second, music conjures up and animates imagined communities, aggregating its listeners into virtual collectivities and publics based on musical and other identifications. In the third plane, music is traversed by wider social identity formations, from the most concrete and intimate to the most abstract of collectivities – music's refraction of the hierarchical and stratified relations of class and age, race and ethnicity, gender and sexuality. In the fourth, music is bound up in the social and institutional forms that provide the grounds for its production, reproduction and

E não basta apenas ouvir ou tocar alguma canção: um dos efeitos mais prazerosos provocados por uma canção é *falar* sobre ela, como apontara FRITH (1996). Partindo dessa premissa, torna-se natural imaginar que, na cadeia produtiva da música, surgisse um ofício específico relacionado a esta manifestação e produto cultural – me refiro a crítica musical.

O segmento musical representa uma importante parcela da crítica cultural. Tal como sua modalidade primária, a crítica musical reage, também, de maneira direta as transformações impostas pela indústria de cultura – sendo encarada, muitas vezes, como sinônimo de imprensa musical. Porém como a cadeia produtiva musical difere da sétima arte, citando um exemplo mais próximo, teremos peculiaridades comuns ao ofício (para descrição e reflexão da música) que se vinculam diretamente com as comunidades de gosto, dispositivos de consumo e outras variáveis, como será debatido.

Entendo a crítica de música, neste trabalho, em sentido amplo: ou seja, tanto aquela reflexão casual de um ouvinte (em seu ápice na atual conjuntura) quanto a crítica especializada. Ou seja, a crítica tradicional proveniente dos cadernos de cultura, das revistas musicais e da concepção de jornalismo cultural.

Criticar é apenas apontar, necessariamente, supostos acertos e erros? Só jornalistas especializados podem exercer tal ofício? Defendo, aqui, a validade de uma crítica musical plural e ampla: uma atividade reflexiva dos amadores em constante fluxo, sob diversas transformações e com efeitos ligados, principalmente, ao surgimento de novos dispositivos. Afinal, até os idos da década de 90, esta prática era praticamente restrita as grandes editorias, pois a crítica casual (não profissional) tinha seu espaço apenas em *fanzines* xerocados<sup>24</sup>.

A internet traz pluralidade e um alcance expansivo associando um fluxo amplo de mediações diversas. Além disso, novas forma de escuta (para além aos CDs, K7 e vinis) trazem um novo panorama de consumo e mediações – é justamente esse cenário que enfatizarei ao longo dessa dissertação. Um cenário cujos algoritmos<sup>25</sup> e influenciadores digitais apontam recomendações estabelecendo novos paradigmas sociais e ainda mais especificidade da crítica, pois:

[...] jamais na história da música se produziu tanto e com tanta liberdade, mas também mais do que nunca hoje os processos exitosos de distribuição, divulgação e de comercialização de um repertório musical estão cada vez mais

---

transformation, whether elite or religious patronage, market or non-market exchange, the arena of public and subsidized cultural institutions, or late capitalism's cultural economy.

<sup>24</sup> Conforme abordam FRITH, 1996 ; JANOTTI & NOGUEIRA, 2010 ; NOGUEIRA, 2013.

<sup>25</sup> Por “algoritmos”, entendemos uma referência ampla a uma programação em códigos (usado por plataformas como YouTube e Spotify) baseada no gosto do internauta. Esses resultados irão influenciar numa série de indicações oferecidas pela plataforma.

voltados para um mercado de nichos e exigem estratégias de grande complexidade (HERSHMANN, 2010, p. 273).

Dessa maneira, reitera-se que quando falo crítica musical considero todos os vastos espectros possíveis: desde a crítica de um jornalista numa revista especializada até um vídeo de um usuário anônimo numa rede social. Em meu olhar, a crítica torna-se sinônimo de reflexão de gosto, independente de possuir uma argumentação sólida e bom embasamento técnico – tais atributos, se bem desenvolvidos, têm valia para efeitos de presença/sentido, mas não são fatores determinantes, nesta pesquisa, para *definir* a crítica como tal.

Apoiado em Nogueira (2013), entendo que “a proposta central de orientação ao consumo que é creditado à crítica não se dá no sentido massivo frankfurtiano. Mas no da manutenção de comunidades consumidoras e engajadas na leitura e informação sobre determinados gêneros musicais (p.42)”. Nesse sentido, volto a afirmar a necessidade de uma abordagem que vá ao encontro a uma análise mais específica, orientada as comunidades e nichos musicais distintos – um estudo para a crítica musical no *jazz* será diferente da crítica realizada no *heavy metal*, pois esses estilos reverberam comunidades musicais diferentes gerando, portanto, reflexões e hábitos distintos com ênfases em valores e concepções diversas. Análises específicas para resultados afins.

Diante do atual panorama, saliento que a abordagem deste trabalho, no geral, não encara gênero musical de forma estanque, engessada. Ou seja, como puras rotulações não comunicáveis entre si. Pelo contrário: a multiplicidade de plataformas e dispositivos permitem, em tempos modernos, um intercâmbio ainda maior entre diversos estilos musicais (NOWAK, 2016). É o que entendo por “atravessamentos musicais”.

Compreendo gênero, musical, portanto, como uma forma de referência locacional em meio a massiva produção contemporânea porque:

Antes de serem categorizações musicais homogeneizantes, os gêneros musicais permitem que músicos e audiência estabeleçam balizas para as disputas de gosto, ao mesmo tempo em que permitem a construção de assinaturas específicas, a marca distintiva do artista. Este processo ocorre a partir de uma ampla rede de articulações que envolve sonoridade, audiovisual, processos de recomendação, agrupamento de produções, afirmações de gosto, letras, biografias, críticas culturais, entrevistas, etc. (PEREIRA DE SÁ; JANOTTI JUNIOR, 2018, p. 6).

Dentro da noção da crítica como performance de gosto, através das reflexões, podemos compreender o ofício como uma atividade estruturada em nichos, grupos e comunidades diversas - e que, aqui, vou associar ao termo coletivo. Desta maneira, "não estamos tratando de uma atividade que é universal, mas que precisa ser observada e categorizada da maneira como

se comporta especificamente dentro de diversos segmentos culturais" (NOGUEIRA, 2013, p.42).

Além de uma atividade reflexiva, enxergo a crítica musical (e seus desdobramentos *online*, vide os comentários) como uma forma de materializar e mediar sentidos através do gosto. Levando isso em consideração, o tripé no tópico prévio se faz presente nas críticas de *heavy metal* e servem para nortear minha visão geral da funcionalidade da crítica na atual conjuntura. Tendo esses apontamentos em mente, introduzirei aspectos e alicerces bases do metal, como gênero musical, para, em um segundo momento, discutir a crítica especializada nesse universo.

### 3.3 Heavy Metal e os headbangers

Sons de chuva e sinos. Uma ambiência claustrofóbica, aterradora. Em seguida, surgem quatro notas de guitarras distorcidas, três delas compõe um trítono<sup>26</sup>. As notas insistem em repetir-se criando um ciclo dinâmico, temos o *riff*<sup>27</sup> principal da composição. O vinil estaria arranhado? Bateria e contrabaixo dão ainda mais vasão a atmosfera ritualística. O tempo é moderado e o vocalista canta de uma forma trêmula, arrastada. E, sob o instrumental pesado, narra um tema sombrio – algo como um filme de terror lado B. A música acelera: aos poucos, o cantor soa ainda mais desesperado e, literalmente, clamando pela ajuda de Deus. A conexão foi estabelecida. Logo surge o clímax que culmina em um longo solo de guitarra até o desfecho da faixa.

Estamos em 1969 e a música descrita é Black Sabbath, do álbum e banda homônima. Em meio ao *Flower Power* e a Guerra do Vietnã, um quarteto de jovens britânicos (antes músicos de *blues*, *jazz* e *rock*) resolvem inserir suas influências apostando no *rock 'n' roll*, mas com letras inspiradas em filmes de terror e no clima claustrofóbico da cidade industrial de Birmingham. Um *rock 'n' roll* ainda mais agressivo e focado em aspectos mais condizentes com a realidade (sem maiores perspectivas) da classe média/baixa britânica no período.

---

<sup>26</sup> Intervalo musical que enfatiza a sensação de tensão, uma dissonância. Denominado pela Igreja Católica, na Idade Média, como o Intervalo do Diabo (*'Diabolus in Musica'*).

<sup>27</sup> "Uma sequência de notas que se caracteriza pela emissão de sons repetidos em momentos-chave da execução musical" (JANOTTI, 2004, p.19). Ex: introdução da faixa *Smoke on the Water*, do Deep Purple.

Dessas hibridações e mediações, surge o *heavy metal*. Embora existam diversas versões sobre a origem do estilo<sup>28</sup>, temos, aqui, um pilar inaugural do gênero, o objeto de amor dos seus fãs: os *headbangers*<sup>29</sup>.

No entanto, convém mencionar os ingleses do Led Zeppelin como vetores iniciais na construção da música pesada, pois a sonoridade e atitude do grupo – se não criaram o estilo – trouxeram os atributos (e choques iniciais ante a crítica) trabalhados pelas primeiras bandas que assumiriam a alcunha *heavy metal* (como o Judas Priest, Saxon e, posteriormente, Iron Maiden), pois “[...] o que mais incomodava os críticos em relação ao Led Zeppelin era o som: o trovão de bateria de John Bonham, a voz aguda e lasciva de Robert Plant, os ensurdecadores solos de guitarra de Jimmy Page - tudo isso era visto como manifestação de fúria e ofensa” (GILMORE, 2010, p. 343).

Apesar de reconhecer a relevância e pioneirismo dos britânicos, assumo a noção do Led Zeppelin sendo uma banda que antecedeu o *heavy metal* como um gênero consolidado. De acordo com Jimmy Page (guitarrista e fundador do Led Zeppelin), em entrevista ao Classic Rock Society<sup>30</sup>:

Não faço ideia de onde as pessoas tiraram de que Led Zeppelin é heavy metal. [...] É fato que temos elementos em nossas composições que estão relacionados com o gênero. [...] Nossas músicas são baseadas em riffs, que estão ligados ao blues da década de 1950, de Chicago, que era feito com instrumentos elétricos (2013, online, tradução minha).

Solos, riffs, agressividade, distorção, bateria acelerada e vocais agressivos. Esta seria, musicalmente, uma junção de atributos genéricos logo vinculados à música pesada. Mas, como veremos adiante, são apenas variáveis. Atualmente, o *heavy metal* possui diversas ramificações em atividade e transformação<sup>31</sup>: cada qual com sua concepção de estética (visual – FIG 1, lírica e sonora), público e valores. Muito embora tais acepções possam parecer difusas (ou até desnecessárias), sob um primeiro olhar, se tratam de vias obrigatórias, na abordagem deste trabalho, para entendermos o metal como gênero, pois o estilo possui sua própria genealogia. E a escuta específica de fã traz conhecimento sobre músicos, de formações das bandas, de biografias e de toda os pilares desses subgêneros. Nesse contexto, aspectos sociológicos,

<sup>28</sup> No entanto, segundo Janotti (2004) não podemos oferecer uma data precisa quanto as origens do gênero.

<sup>29</sup> Termo usual em referência aos fãs de *heavy metal*, em sentido amplo. Faz referência ao balançar de cabeça ao ritmo da música pesada. O termo “metaleiro” é visto como pejorativo por grande parte dos fãs.

<sup>30</sup> Disponível em: <<http://somethingelsereviews.com/2013/11/15/not-really-sure-where-we-got-that-tag-jimmy-page-says-led-zeppelin-isnt-a-heavy-metal-band/>> Acesso em 09/05/2019

<sup>31</sup> Estudos específicos se debruçam de forma mais direta sobre os subgêneros e suas peculiaridades – HAGEN (2015). Para uma visão mais interativa e geral o site Map of Metal traça um mapeamento <<https://mapofmetal.com>> Acesso em: 20/03/2019

sonoridades e noções de mercado se tensionam nas múltiplas abordagens de escuta (JANOTTI, 2014).

Figura 1 - Black (1) e Power Metal (2): opostos no espectro do metal; estéticas distintas



Fonte: Divulgação

De uma forma introdutória (e breve), podemos transitar do metal clássico citando boa parte de sua linha evolutiva: isso significa cruzar uma amálgama de variações que surge desde o espectro mais extremo (*thrash*<sup>32</sup>, *death*<sup>33</sup> e *black metal*<sup>34</sup>) ao técnico e melódico (*progressive metal*<sup>35</sup> e *power metal*<sup>36</sup>) até os mais experimentais (*avant-garde*<sup>37</sup>, *industrial*<sup>38</sup> e *folk metal*<sup>39</sup>). Fora os estilos baseado em tempos mais lentos (*doom*<sup>40</sup>, *groove*<sup>41</sup>, *stoner*<sup>42</sup> e *sludge metal*<sup>43</sup>).

<sup>32</sup> Subgênero que incorporou elementos do punk (rapidez e agressividade) ao *heavy metal* clássico inglês. Ex.: Metallica, Exodus, Anthrax, Slayer e Megadeth.

<sup>33</sup> Estilo que elevou o peso e agressão do *thrash metal*. Se destaca por inaugurar o uso de *death growls* (vocalis guturais) nas músicas de metal. Ex.: Death, Possessed, Morbid Angel, Obituary e Cannibal Corpse.

<sup>34</sup> Gênero com proposta de produção/execução primitivas sob valores niilistas. Se caracteriza pela atmosfera densa (utilizando ruídos como parte) e uso de vocais rasgados e mais agudos, esganiçados (em oposição ao *death metal*). Ex.: Venom, Sarcófago, Bathory, Mayhem, Darkthrone e Burzum.

<sup>35</sup> Subgênero voltado ao virtuosismo e moderada mistura de estilos. Faixas longas e ênfase na complexidade técnica e musical são características são elementos presentes nas composições. Ex.: Fates Warning, Savatage, Queensrÿche, Dream Theater e Symphony X.

<sup>36</sup> Estilo próximo ao metal tradicional, mas que traz ênfase em climas épicos e refrãos grandiosos (com uso de coros, em muitos casos). Prima mais pelo aspecto melódico que a agressividade em si. Se destaca pelo virtuosismo dos músicos, vocalizações agudas e influências eruditas. Ex.: Manowar, Helloween, Blind Guardian, Stratovarius e Angra.

<sup>37</sup> Termo amplo que designa bandas que enfatiza propostas amplamente experimentais no escopo do metal. Ex.: Sigh, Diablo Swing Orchestra, Kayo Dot, Fantômas e Arcturus.

<sup>38</sup> Subgênero voltado ao uso de *samples*, sintetizadores e uma estética geral pesada, mas envolta a influência da música eletrônica. Ex.: Fear Factory, Ministry, Rammstein e Godflesh.

<sup>39</sup> Termo guarda-chuva, dentro do metal, que designa bandas cuja proposta é fundir música pesada a música étnica folclórica. Ex.: Skyclad, Primordial, Eluveitie, Tuatha de Danann e Korpiklaani.

<sup>40</sup> Subgênero voltado para atmosferas melancólicas e tempos lentos. Destaca-se pelo destaque pela ênfase das frequências graves nas escolhas dos timbres. Ex.: Paradise Lost, Candlemass, Novembers Doom, Katatonia e My Dying Bride.

<sup>41</sup> Derivado do *thrash*, o *groove metal* traz maior ênfase na questão rítmica e percussiva. Há enfoque em maior precisão dos instrumentos e pausas para destacar a sensação de peso. Um dos primeiros gêneros do metal a utilizar afinações alternativas (Ex.: Pantera, Machine Head, Sepultura, White Zombie e DevilDriver).

<sup>42</sup> Versão “metal” do *stoner rock*. Traz a influência psicodélica na atmosfera e confecção dos timbres. Há a evidência em graves do *doom*, mas sem a melancolia latente. Ex.: Kyuss, High on Fire, Sleep e Down.

<sup>43</sup> Estilo que mescla elementos do *doom*, *stoner* e *hardcore*. Há uma tendência maior em experimentações. Ex.: Crowbar, Melvins, Acid Bath, Baroness e Mastodon.

Atualmente, definições como *djent*<sup>44</sup>, *post metal*<sup>45</sup> e *metalcore*<sup>46</sup> são as apostas mais recentes do estilo – entram em uma nova categorização, o metal moderno. Além da escuta e vivência, compreender tais ramificações gera, em minha opinião, a necessidade de uma observação focada: traçarei apenas um panorama, uma visão geral. E, claro, tais especificidades geram fãs de subgêneros específicos e, também, *headbangers* mais “eccléticos”, dentro do escopo da música pesada.

Dado meu objetivo geral, nesta dissertação, quando utilizo o termo *heavy metal* estou acionando não apenas o metal tradicional, mas toda a gama de subgêneros e subculturas da música pesada. Em outras palavras: *heavy metal* (ou simplesmente metal) é, aqui, um termo guarda-chuva para todas essas manifestações.

Nesse sentido, o que causaria tamanhas variações em um gênero musical que descende de outro tão amplo (o *rock n’ roll*)? As razões são diversas: desde a inserção do *heavy metal* em contextos culturais distintos (ao original, britânico) até o surgimento de novos dispositivos de escuta, influências musicais de outros gêneros (majoritariamente o *punk*, a princípio) e grande início do fluxo migratório dos *headbangers*, nos anos 90 (WEINSTEIN, 2015). Esse fluxo possibilitou atravessamentos musicais com culturas e produções locais<sup>47</sup> e descende da grande visibilidade (e consolidação) do estilo na mídia, nos anos 80.

A internet, por sua vez, vem potencializando as gamas de mediações: no passado, o *headbanger* trocava cartas com K7 de demos de banda. Um processo mais lento. Hoje temos atalhos: basta compartilhar uma *playlist* do Spotify ou enviar um *link* no YouTube.

Antes de avançarmos, se faz necessário pensar a noção de *underground/mainstream* – descendentes do próprio rock ‘n roll – e como a maioria dos amadores operam isso no metal. No geral:

Os praticantes estão cientes que vivem o fazer de sua música como uma disputa. As categorias *underground* e *mainstream* representam os embates que travam a cada gravação lançada, a cada zine escrito e cada show apresentado. Elas são assimiladas como congregando cada quesito dessa disputa. Enquanto os objetivos do metal extremo *underground* são a “ideologia e a atitude” os do *mainstream* seriam a “fama e o lucro”; enquanto o primeiro é restrito aos seus

<sup>44</sup> Subgênero recente que faz uso de afinações baixas e guitarras de 7 a 8 cordas. Enfatiza alto ganho nas distorções, muitos efeitos e músicas que priorizam compassos atípicos (fora do padrão 4/4) e situações rítmicas pouco usuais no metal. Ex.: Meshuggah, Animal as Leaders, Periphery e Born of Osiris

<sup>45</sup> Estilo que mistura influências do *sludge metal*, *hardcore*, *post rock* e, por vezes, do *black metal*. A mistura de sons enfatiza criar uma atmosfera dual nas músicas (indo do silêncio a cacofonia) que evita fórmulas tradicionais de arranjos (verso/refrão/verso) Ex.: Isis, Neurosis, Cult of Luna, Amenra e Rosetta.

<sup>46</sup> Subgênero que mescla elementos extremos do *heavy metal* com características mais acessíveis (como estruturas tradicionais e partes de canto limpo). Ex.: Killswitch Engage, All that Remains, Trivium, As I Lay Dying e Bullet for My Valentine.

<sup>47</sup> Um exemplo é a inserção da cultura *viking* ao *heavy metal* escandinavo. E da influência forte, no geral, da música erudita no metal feito na Europa central/nórdica.

praticantes o segundo está aberto a “qualquer um”; enquanto o produto do primeiro mantém na sua circulação uma conexão com seu produtor, são artefatos, os produtos do segundo estão desprovidos de qualquer personalidade, são só produtos. (CAMPOY, p.74, 2008).

Nesta concepção, uma banda com enorme sucesso e projeção comercial, como o Metallica, seria *mainstream*. E um projeto local independente, sem apelo comercial, faria parte do *underground*. Podemos raciocinar os termos, no metal, tal como sugere Born (2011): uma comunidade musicalmente imaginada que abriga formações de identidade (musical e social) dos seus participantes e é mediada mutualmente pela música pesada e ações dos amadores. Ou seja, proponho fugir da dicotomia entre essas noções (evitando pensar de uma forma binária, sendo um positivo e outro negativo) para trabalharmos de um modo mais amplo e “mediado”, porém, ao mesmo tempo, sem ignorar disputas e “tretas”. *Underground* e *mainstream*, cada qual a sua maneira, configuram o metal.

“Volátil como qualquer expressão do rock, o *heavy metal* passa por algumas transformações ao longo do seu reconhecimento como gênero musical e posteriormente como cultura musical” (JANOTTI, 2002, p.19). Porém não existe uma definição geral, estanque: há possibilidade de existir fusões e interseções entre diversas subcategorias – uma ideia que vai ao encontro com a concepção de gênero musical abordada neste trabalho.

Levando em consideração a conjuntura atual, acredito que, nos últimos anos, o metal tem reverberado certa tendência a atravessamentos musicais diversos. E tal fenômeno, em alguns casos, não fica restrito a uma faixa ou disco. Por exemplo: há bandas cujo conceito geral tem seu mote em fundir *progressive metal* a música étnica do oriente médio (Orphaned Land) ou até mesmo um grupo que mistura *death metal* a música regional do nordeste brasileiro (Cangaço) – FIG. 2.

Figura 2 - Influência étnica e atravessamento de gêneros musicais no metal



Fonte: Divulgação

Nessas situações, os subgêneros do metal (com suas características estéticas fundamentais) são tensionados com a música regional, mas ainda assim mantendo a essência pesada, na maioria das vezes – o que permite não causar estranheza aos *headbanger*. Em maior parte dos casos, esse tipo de fusão está intrínseco as raízes geográficas das bandas e dos músicos – o ambiente<sup>48</sup> exercendo, assim, uma influência mais pronunciada na identidade musical (e, até visual, como nos exemplos acima) dos grupos.

No entanto, os exemplos ainda são exceções, principalmente ao considerarmos os inúmeros desdobramentos do estilo e de bandas – a maior enciclopédia *online* do *heavy metal* no mundo, o The Metal-Archives<sup>49</sup>, registra 128048 bandas cadastradas atualmente. Além disso, ainda há misturas entre os próprios subgêneros do metal resultando em híbridos: tais como *extreme power metal*, *black/death metal*, *post black metal* etc.

Seguindo esse raciocínio, qual a ligação entre todos esses grupos, às vezes, tão distintos entre si, mas que ainda assim compartilham a alcunha metal? Penso no conceito de peso como uma demarcação de fronteiras, uma distinção fundamental do estilo e, em paralelo, o principal elo entre seus subgêneros – um dos elementos essenciais para *ser* metal. Em termos gerais:

A intensidade do volume é um elemento constitutivo do universo metálico, reiterando a idéia de peso. O sentido de poder presente na intensidade sonora está ligado à extensão espacial presente no volume excessivo. Essa espacialidade enfatiza a força física do que é denominado heavy metal. O alto volume demarca espacialmente o cotidiano em relação a outras formas de audição musical. Antes da temática das letras, é a idéia de peso, presente nos timbres e/ou distorcidos, que identifica as bandas de heavy metal (JANOTTI, 2004, p.24).

O peso está presente na música, na performance e no imaginário do *headbanger* sendo, portanto, um elemento signifiante de distinção entre seus subgêneros. Uma banda de *progressive metal* terá, geralmente, menos ênfase neste atributo que um grupo de *death metal* – estilo em que a agressividade é uma de seus fundamentos. Portanto, o peso é uma materialização que segue, também, critérios subjetivos atrelados aos afetos dos amadores – a forma individual de conexão ao mundo.

Além dos instrumentos, há outro aspecto signifiante no metal (na música extrema, principalmente) que pode causar estranhamento aos leigos – por se assemelharem a gritos aleatórios – e demarcar fronteiras: o vocal gutural<sup>50</sup>. Se trata de um tipo de canto com ênfase nas frequências graves e que, através da respiração do músico, gera distorção nas vozes – mais

<sup>49</sup> Disponível em: <<https://www.metal-archives.com>>. Acesso em 18/04/2019

<sup>50</sup> Exemplos de vocalistas que usam/usaram o gutural: Max Cavalera (ex-Sepultura, Soulfly), Chuck Schuldiner (Death), Alissa White-Gluz (Arch Enemy) e Tatiana Shmaylyuk (Jinjer)

“peso” (JANOTTI, 2014). Dominar esse tipo de vocalização exige controle do diafragma e técnica do músico, como qualquer forma de canto, para manter a voz a médio-longo prazo.

Além de valioso componente dessas variantes musicais, o peso pode gerar presença (no sentido *gumbrechtiano*) e contribuir para uma epifania em uma performance ao vivo ou até na escuta casual. Nos shows de metal, fora o trivial *headbang*, podemos notar materializações através do *stage diving*<sup>51</sup> e *mosh pits* (FIG. 3) como peculiaridades desses amadores através do efeito da música (e, consequentemente, do peso).

Sob o ritmo pesado da música, determinadas manifestações corporais também são mais constantes em determinados subgêneros – as variantes extremas do metal têm suas performances mais demarcadas por *moshes* dos amadores. Ao passo que as variantes mais melódicas costumam evocar outros tipos de engajamento do público, como o canto acompanhado. Mas, claro, há exceções.

Figura 3 - Mosh pit em duas edições do festival alemão Wacken Open Air



Fonte: Sven Ellerbroc

<sup>51</sup> Ato de subir em cima do palco e, logo em seguida, se jogar (mergulhar) de volta ao público. Mais comum em shows menores de estrutura *underground*.

Neste sentido, torna-se importante ressaltar os shows como catalizadores de performances, uma rede de mediações, num sentido ritualístico - e de manutenção, também, do próprio *underground/mainstream* do metal, ou seja, das comunidades de gosto (FRITH, 1996). No aspecto musical do gosto, acredito que os shows representam o apogeu do agenciamento de afetos dos amadores e das performances, pois temos justamente um amálgama dos quatro elementos que compõe o gosto sob um contexto performático – ao passo que a crítica representaria um ápice reflexivo, em comparação.

Portanto: o show sumariza e aproxima o objeto de amor diante daqueles que os constroem, consomem, divulgam; enfim, mediam. É também nestes eventos que a “vinculação” (num sentido empregado por Hennion) mais acionam códigos e performances próprios aos coletivos, ao gênero musical inserido – no caso do *heavy metal*, as performances triviais vão desde o uso de camisetas, “chifres” com os dedos e os *moshes* (FIG.4).

Figura 4 - Kreator em Porto Alegre (2018); Amorphis, no Recife (2019)



Fonte: WikiMetal.com (Kreator) e Revista O Grito (Amorphis)

Penso que a inserção e o posicionamento *insider* trazem a oportunidade de valorosas reflexões. Tendo desembarcado em Porto Alegre, para uma missão discente na Unisinos, logo vi que alguns shows aconteceriam na região<sup>52</sup> – claro, não poderia perder a oportunidade. Com boa parte da base teórica da pesquisa encaminhada, a possibilidade de ida aos shows me provocara em dois sentidos: o primário, como *headbanger*; o secundário, como pesquisador. Afinal, haveria diferenças significantes nos códigos e posicionamentos?

---

<sup>52</sup> Entre novembro e dezembro de 2018, a capital gaúcha sediou shows de bandas internacionais (como Kreator, Arch Enemy e Jinjer) e locais (como o Hangar e Rebaellium). Em geral, a região sul recebe mais atrações internacionais que o Nordeste.

Ter a oportunidade de acompanhar, em paralelo a missão, uma série de shows no sul do Brasil foi uma ótima chance de comparar, descrever e tensionar costumes – uma outra perspectiva de pensar *heavy metal*, para além de fã ou de resenhista<sup>53</sup>, no meu caso. E assim ocorreu: fui aos eventos.

Bar Opinião<sup>54</sup> cheio. Em meio aos *moshes*, Mille Petrozza (vocalista/guitarrista da banda alemã Kreator) brada o conhecido – para os fãs de metal *thrash metal*, ao menos – refrão da faixa *People of the lie*. E, durante a performance no show, não importava se o Brasil havia saído recentemente de um pleito presidencial acirrado que dividiu a população: os *headbangers* entoavam, em uníssono, o refrão de uma letra nitidamente politizada:

Tenho um plano infalível / Genocídio/ Não consigo entender / Povos da mentira / Preconceito / Intolerância / Olho por olho / Você não pode se esconder atrás daquelas reivindicações vazias / Seu orgulho racista não passa de um jogo / E você perderá para o lado certo / Daqueles que escolheram lutar pela humanidade (KREATOR, 1990, tradução minha).

Como Janotti (2014) observara: os refrãos nos shows de *heavy metal* funcionam como um grito de guerra, palavras de ordem. Há uma sensação de catarse coletiva que associa ao que Gumbrecht aponta como presença. Sob a epifania, não há tanta importância se existirem colisões de corpos ou se cerveja fora derramada na sua camiseta nova. A conexão está sendo estabelecida pela música.

Ao final do show, um fã do Kreator viu que eu havia comprado a camiseta e o pôster da banda. Concluindo que eu era igual a ele (um fã), generosamente me convidou para conseguirmos autógrafos – conhecia uma pessoa que “daria um jeito”. Agradei, mas neguei a oferta, pois havia conseguido uma carona pouco antes. Explico: conversando casualmente com um grupo de fãs, dois deles iriam para São Leopoldo (cidade da região metropolitana de Porto Alegre e onde eu estava hospedado). Sem me conhecer previamente, eles me ofereceram a carona: independente ao sotaque, éramos todos *headbangers* - isso bastava.

Neste contexto, não há estranhamento geral se o amador é um *headbanger* nordestino em um show de metal no sul do Brasil: os códigos, ligações e padrões de performances são similares – a música media (FIG. 5), como pude constatar. Basta uma performance com uma camiseta ou até um comentário específico para gerar mediações.

Sob a presença do show, portanto, houve o apogeu nos coletivos de amadores dos *headbangers* presentes. Tudo sob a tutela do peso. Podemos pensar, por fim, na forma como

<sup>53</sup> Escrevi críticas de shows para a revista Roadie Crew e para os sites Whiplashs.Net e Recife Metal Law.

<sup>54</sup> Clássico bar no bar da Cidade Baixa, no centro de Porto Alegre, que recebe shows de gêneros diversos de pequeno e grande porte – passagem obrigatória de muitas bandas de metal na capital gaúcha.

os objetos (amplificadores, instrumentos elétricos, retornos de palco, pedais de guitarra etc.) chancelam essas performances no palco e, assim, materializam sonoramente esses efeitos nos *headbanger*, pois:

O heavy metal se fundamenta profundamente nos efeitos da tecnologia, não menos importante para a pureza de seu volume de som, impossível até algumas décadas atrás. Mas o reverb e as unidades de eco, bem como as sofisticadas técnicas de overdubbing tornaram-se importantes para as gravações e performances de metal. Esse processo expandiu o espaço aural, fazendo parecer que o poder da música se estende indefinidamente. Essa espacialidade complementa a intensa fisicalidade do que é normalmente chamado heavy metal, uma materialidade paradoxalmente criada pelo som, mas um som tão alto e convincente que se fundem as realidades externas e internas da audiência<sup>55</sup> (WALSER, 1993, p. 45).

Figura 5 - Hangar no encerramento do RS Metal Fest, em Porto Alegre (2018)



Fonte: Facebook da banda

Com esses termos e definições específicas, o peso é, também, um dos elementos-chave e uma das distinções principais (por ter uma maior evidência e importância) em relação ao seu gênero “pai”, o *rock n’ roll*. Pode-se encarar o *heavy metal* como um descendente da “árvore genealógica do rock”, mas que desenvolveu peculiaridades e toda uma cultura à parte em seu entorno.

<sup>55</sup> “Heavy metal relies heavily on technology for its effects, not least for this sheer volume of sound, impossible until recent decades. But reverb and echo units, as well as sophisticated overdubbing techniques, have also become important to metal performance and recording. Such processing can expand aura space, making the music’s power seem to extend infinitely. This spatiality complements the intense physicality of what is aptly called “heavy metal”, a materiality paradoxically created by sound, but sound so loud and compelling as to conflate inner and outer realities for the audience.”

Mas o que é *ser*, de fato, metal? Além da música (e da noção de peso), “não somente significa uma afiliação a um gênero musical. Isso conota um certo tipo de valor social, no mínimo, quando fãs de metal usam o termo” (KAHN-HARRIS, 2014, online). Ou seja, há outros sentidos, mediações e atravessamentos que são acionados ao utilizar o termo metal – isto é: para além do contexto primário (o objeto, a música em si).

Nesta concepção, podemos elencar desde o aspecto estético - o vestuário, cabelos compridos, a predileção pela cor preta, as imagens chocantes (FIG. 6) etc. - até os códigos morais propostos pelo gênero (POLIVANOV & SILVA, 2015 ; WEINSTEIN, 2010). Como mencionado, acredito que esses aspectos se manifestam por meio das performances de gosto – o ato de vestir a camiseta de uma banda específica é uma performance entre esses amadores: se trata de uma forma de partilha do gosto, de associação.

Figura 6 - Capa do álbum *Butchered at Birth*, do Cannibal Corpse



Fonte: Divulgação

Contudo, os valores do metal precisam ser definidos; afinal, o que essa sensação de pertencimento ao metal se destina e aciona?

Ele refere-se a algo que é violento, obstinado e jovial. Ele se refere a algo que é desafiador, incansável e sem remorso. Ser metal é não ter medo de explorar a escuridão e a transgressão, mas fazer isso de uma forma que mantenha o senso de individualidade de cada um. Ser metal é possuir um certo juízo efervescente e diversão que aqueles fora do metal confundem geralmente com estupidez. Ser metal é valorizar o coleguismo, comprometer-se a dar suporte e celebrar as fronteiras entre pessoas com as mesmas afinidades e ideias. (KAHN-HARRIS, 2014, online).

A definição de Kahn-Harris destrincha parte da essência envolta ao *ser* metal. Pode-se pensar que o *heavy metal* aciona manifestações diversas cujas peculiaridades (e multiplicidade de padrões/fenômenos) abrem possibilidades para investigações em variadas áreas de estudo.

Dessa forma, justifica-se meu enfoque nas críticas, pois, através delas, acreditamos surgir não apenas padrões deste ofício, mas indicações de como estes amadores performatizam seu gosto e estabelecem essas mediações sob paradigmas contemporâneos. Através de um contexto pessoal, cabe pensar como a Pragmática do Gosto enxerga e possibilita, também, o pesquisador como um grande amador, principalmente com a perspectiva *insider* atrelada. E o *heavy metal* se encaixa, no meu caso.

### 3.4 Crítica especializada em heavy metal

Levando em consideração os apontamentos discutidos sobre metal e crítica musical, podemos pensar na fusão de ambos os tópicos. Ou seja, a crítica especializada em *heavy metal*. Mas há uma crítica especializada em música? E no metal?

Tradicionalmente, a crítica especializada são “revistas que cobrem amplamente a área musical; jornais dedicados aos negócios relacionados a atividade musical; publicações semanais ou mensais voltadas para a música popular ou gêneros específicos” (SHUKER, 1999). Na crítica do rock, é notável a participação de redatores cuja formação profissional não é ligada ao jornalismo:

O crítico é, nesse aspecto, um fã (a maioria dos críticos de rock começaram em fanzines e muitos são colecionadores), com a missão de preservar uma perceptível qualidade sonora, de salvar os músicos deles mesmos e definir a experiência musical ideal para que os ouvintes possam compará-las (FRITH, 1996, p.67).

A colocação de Frith estreita a relação, na imprensa musical segmentada, entre crítico, músico e leitor – os amadores. E, no *heavy metal*, os *fanzines* (posteriormente, as revistas também) representam, inicialmente, um grande ponto de virada para a fixação do *underground* (e do *mainstream*):

Para a consolidação do cenário do heavy metal não bastam selos independentes, casas de shows e lojas segmentadas. A mídia especializada é fundamental. (...) Dentro dessa cadeia especializada, as revistas desempenham papel fundamental, porque, por meio de resenhas, entrevistas e fotos mantém os valores caro ao gênero circulando dentro da comunidade do heavy metal (SILVA, 2008, p. 32).

No Brasil, publicações voltadas ao *rock/heavy metal* (revistas como a Rock Brigade, Roadie Crew e, inclusive, o site Whiplash.Net) surgiram a partir de *fanzines* de circulação local. A Rock Brigade, por sua vez, detém o título de pioneira: fundada em 1981, o *fanzine* cresceu, se tornou revista, gravadora e foi protagonista no cenário da música pesada nacional<sup>56</sup>. Tal como sugere Frith, a Rock Brigade mostrou-se um bom exemplo da inclusão do fã de rock (e metal, neste caso) como redator nas publicações.

Como afirma Hennion (2011), as revistas especializadas são uma importante forma de reflexividade dos amadores podendo apresentar, nas performances de gosto escritas, seus códigos e modos de mediar. As primeiras edições da revista Rock Brigade, dos anos 80, têm críticas musicais que, em sua redação, trazem um excesso de vícios léxicos: uma linguagem extremamente codificada ao nicho, repleta de adjetivos e uma tentativa prosaica de “poetização”, sem aparente base jornalística tradicional. Ou seja, uma “maximização” da linguagem específica comuns aos nichos. Vide os seguintes excertos<sup>57</sup>:

O Dorsal é um chute certo bem no pé do saco do sistema apodrecido. É uma escarrada em cheio na cara da hipocrisia decadente. É uma vigorosa tentativa de mudança de padrões culturais impostos de cima para baixo. Das ondas serenas de Copacabana revolta-se um maremoto. Nas areias cristalinas de Ipanema brota um fruto mitigador. Das encostas verdejantes do Corcovado rolam pedras em avalanche – Trecho de crítica do álbum Antes do Fim, do Dorsal Atlântica. (2016, online)

Roncando e vomitando fogo, como se um cometa explodisse dentro de um vulcão em erupção! Misericórdia não existe! Não cabe na filosofia heavy, por isso que Dave Lombardo pulveriza as moléculas do ar com suas patadas letais na mesma medida em que o terremoto provocado pelo baixo de Tom Araya invoca Satanás para a destruição! Não tem música melosa! A mais lenta faz qualquer um sair por aí chamando urubu de ‘Meu Loro’ e Jesus de “Jenésio” – Fragmento de resenha do disco Show no Mercy, do Slayer. (2016, online)

Levando em consideração a influência e pioneirismo da Rock Brigade, posso afirmar – pautado em Silva (2008) – que a escrita da publicação influenciou deveras a crítica especializada em *heavy metal* no Brasil (e seus vícios). Friso que meu modo de pensar este termo (crítica especializada) é também em sentido amplo: ele agrega blogs, *fanzines*, sites, revistas etc.

Em território nacional, a crítica de *heavy metal/rock n' roll* revelou, para além dos nichos, o jornalista Regis Tadeu (antigo colaborador da Guitar Cover). Internacionalmente, o

<sup>56</sup> Inclusive empresariando e gerenciando artistas, como foi o caso com a banda paulista de *power metal* Angra.

<sup>57</sup> Exemplos extraídos da matéria do jornalista Ricardo Seelig. Disponível em: <<http://www.collectorsroom.com.br/2016/01/humor-involuntario-as-resenhas-de.html>> Acesso em 15/04/2019

jornalista norte-americano Eddie Trunk<sup>58</sup> e o antropólogo Sam Dunn<sup>59</sup> são nomes relevantes num aspecto macro do cenário da música pesada.

Atualmente, revistas clássicas como a Bizz estão fora de circulação e, publicações especializadas (com certo apelo ao rock e metal), como a Guitar Player e Total Guitar não tem mais distribuição física em território nacional desde 2017 e 2018, respectivamente. Ambas ainda circulam nos seus países de origem, mas deixaram de ter suas edições nacionais por conta, justamente, da crise nesse tipo de mercado.

Neste contexto, a revista paulista Roadie Crew (FIG. 7) ainda se mantém em circulação nas bancas e livrarias das principais capitais do país. Destaca-se esta relevância dado ao fato de a publicação ser dedicada apenas ao *rock/heavy metal* – em distinção a revistas que cobrem elementos gerais da cultura pop, como a Rolling Stone Brasil. Com seções de entrevistas, matérias diversas, pôsteres e resenhas críticas de discos, a Roadie Crew se consolidou (logo após diversas baixas e extinção da Rock Brigade física) como a principal publicação impressa especializada em metal no Brasil.

Figura 7 - Capa da edição de março de 2019 da revista (ed.242)



Fonte: Roadie Crew

<sup>58</sup> Eddie Trunk é, também, historiador musical e foi apresentador do programa That Metal Show, transmitido pelo canal VH1.

<sup>59</sup> Dunn foi responsável por uma série de documentários entorno ao metal (Ex.: Global Metal, de 2008, e Rush: Beyond the Lighted Stage, de 2010) e, atualmente, administra o canal BangerTV, no YouTube.

A crítica musical, em geral, ainda é um componente bastante enfatizado na revista: há desde uma seção para lançamentos gerais (Resenhas), para demos de novas bandas (Garage Demos) e colunas que dissecam discografias (Collection). Em entrevista, Antonio Monteiro Neto – redator da Roadie Crew (e ex-colaborador da Rock Brigade) – atrela a importância da função de filtragem do crítico:

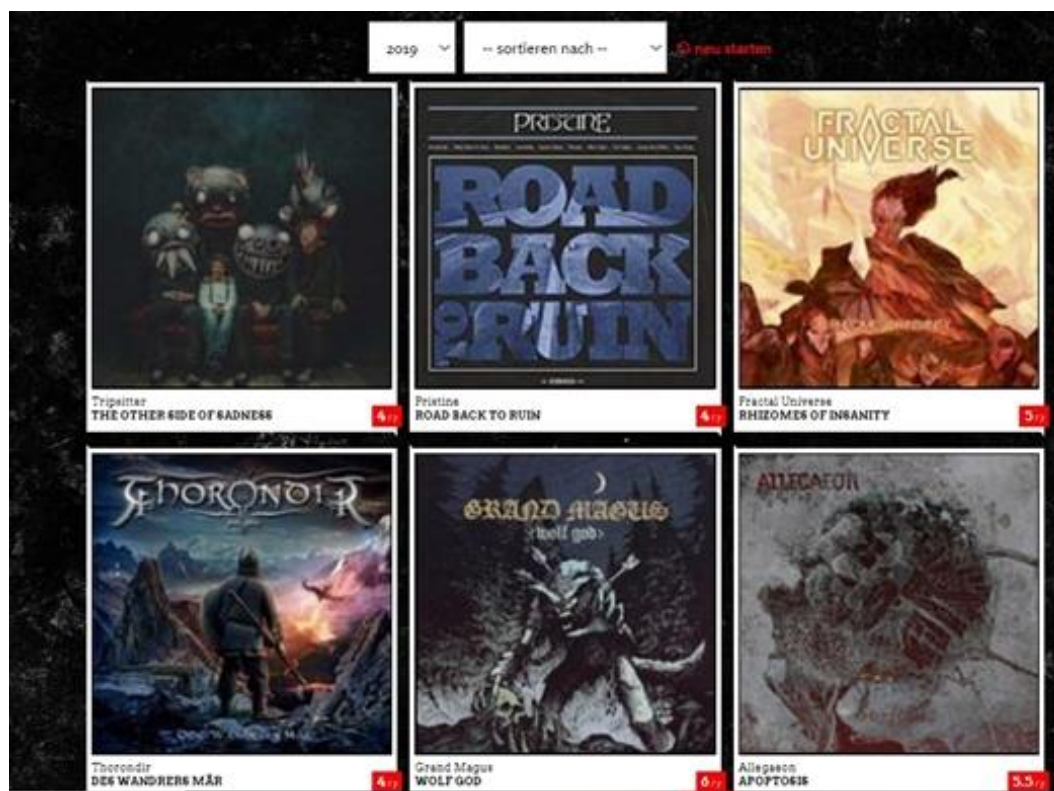
Neste momento que vivemos, repleto de “especialistas” em praticamente todos os assuntos, o fato de haver uma equipe experiente e especializada faz toda diferença. Em paralelo a isso, com a quantidade enorme de lançamento de músicas/discos, o papel da crítica também passa a ser atuar como uma espécie de filtro para que o público possa descobrir novos artistas do gênero que mais lhe agrada. Até hoje recebo mensagens de leitores agradecendo indicações feitas através das resenhas que assino (MONTEIRO NETO, 2019).

Iniciativas alternativas, como as revistas *online*, mantém vivo o formato clássico da diagramação impressa através da internet – é o caso de publicações como a Rock Meeting, Hell Divine e Ultraje Br. No entanto, a redução da mídia especializada impressa parece inevitável, tal como anunciavam JANOTTI & NOGUEIRA (2010). Nesta perspectiva, o redator da Roadie Crew ressalta o caráter de resistência da marca:

Num momento em que as publicações impressas estão definhando, o fato de mantermos a Roadie Crew viva e com grande prestígio junto ao público há mais de 20 anos comprova que estamos fazendo um trabalho de grande qualidade – e de grande resistência também. Isso se deve, sem dúvida alguma, à qualidade do produto como um todo, modéstia às favas: textos, diagramação, programação visual, conteúdo. Não devemos nada às melhores revistas de rock/heavy metal do mundo (MONTEIRO NETO, 2019).

No âmbito internacional, publicações como a Kerrang, Metal Hammer, Decibel Magazine e Rock Hard mantêm suas edições impressas, mas há um forte investimento em outras iniciativas (rádios, canais de *youtube*, festivais de *heavy metal* etc.), especialmente no segmento *online*. O site da Metal Hammer, por exemplo, disponibiliza as críticas *online* (FIG. 8). E a mesma medida pode ser visto no site da revista portuguesa Ultraje. Afora toda manutenção e iniciativas em redes sociais.

Figura 8 - Seção de críticas no site da edição germânica da revista Metal Hammer



Fonte: [www.metalhammer.de](http://www.metalhammer.de)

Todavia, os sites das (poucas) revistas brasileiras seguem com produção tímida, em relação as revistas impressas – em especial o da Rock Brigade, levando em conta que hoje ela existe apenas nas redes. Neste quesito, a Roadie Crew novamente se sobressai – apesar de ainda não possuir a força e foco *online/offline* em relação as internacionais – investindo tanto na página de internet quanto em redes sociais. Em paralelo, ainda há iniciativas voltadas a postagem de resenhas escritas *online* no Brasil - blogs, como Arte Metal e Heavy Metal Thunder; sites, como Whiplash e WikiMetal.

A derrocada do conteúdo físico (tanto das vendas de CDs quanto das revistas), inevitavelmente, mudou a realidade e estabeleceu novos paradigmas, seja para a crítica ou para a própria divulgação e execução da música. Sob esse aspecto, o redator da Roadie Crew reflete:

Vejo duas grandes mudanças. A primeira é que essa atividade se profissionalizou. Costumo falar que todos aprendemos fazendo: os músicos aprenderam a tocar em cima do palco, os produtores aprenderam seu ofício batalhando com (às vezes contra...) uma mesa de som e nós aprendemos a fazer crítica de música na frente da máquina de escrever. Ou seja, construímos um avião com ele em pleno voo. Porém, com a proliferação de sites e blogs (muitos de qualidade duvidosa) houve uma regressão nesse profissionalismo. Qualquer sujeito com conhecimento básico monta um blog vagabundo, sai escrevendo o que acha melhor e vira “formador de opinião”. Está nas mãos do

público saber separar os profissionais dos aventureiros (MONTEIRO NETO, 2019).

Seriam os “profissionais” de hoje os “aventureiros” de outrora? Historicamente, é o que Frith nos aponta<sup>60</sup>. Logo discordo do ponto de vista e desta afirmação de Monteiro, principalmente por acreditar que tais iniciativa (como veremos a seguir) potencializam as relações (e mediações) dos *headbangers*. Em entrevista, João Paulo Andrade (editor do site Whiplash.Net) expõe uma visão oposta:

O público ficou MUITO mais poderoso em relação aos editores de qualquer veículo. Isso tem um lado lindo... é a democratização da capacidade de postar sua opinião para muita gente. Falando especificamente sobre rock/metal, quem viveu lembra que 25 anos atrás apenas poucas dezenas de redatores fãs do estilo conseguiam expor sua opinião, em revistas e jornais. Todos os outros fãs eram, a grosso modo, apenas leitores destes poucos mestres. A internet deu voz a muito, muito mais gente. Também no meio rock/metal. O próprio Whiplash.Net surgiu de alguns fãs que não tinham como escrever em uma grande revista de rock/metal (ANDRADE, 2019).

Considerando que diversos estudos já foram realizados sobre mídia imprensa<sup>61</sup>, me interessou, justamente, investigar as novas formas de crítica através de seus tensionamentos com as materialidades da comunicação e com o *heavy metal*. Há novos sentidos e mediações através dessa plataforma, algo que vai além da argumentação narrativa tradicional. Dessa forma, “é a permissividade que a internet oferece para praticar isso. Algo que se espera com certa naturalidade desse meio, muito mais do que a tradicional crítica em revistas e jornais impressos” (NOGUEIRA, 2013, p.26).

Tendo isto em mente, neste próximo movimento analítico-investigativo da dissertação, emprego uma das sugestões de Hennion: defini um coletivo de amadores para observação, o Whiplash.Net. E, na análise desse espaço, foquei tanto nas críticas de *heavy metal online* quanto nas relações que os amadores constroem nesta rede, além de trazer mais apontamentos sobre o gênero. Ou seja, a partir da investigação desse coletivo, acredito que, apesar de toda a variedade de comportamento no estilo, pode-se perceber padrões gerais, um ethos do *headbanger*, que será discutido conforme as análises – tanto do coletivo quanto das resenhas em si. Além de podermos, como consequência, entrar mais a fundo (e com mais detalhes) no universo do *heavy metal* enquanto gênero musical.

---

<sup>60</sup> Nota: o autor desta dissertação já foi “crítico de blog” e, posteriormente, colaborou na revista imprensa da Roadie Crew.

<sup>61</sup> Incluindo o *heavy metal* nacional – vide o estudo sobre a Rock Brigade de SILVA (2008)

## 4 WHIPLASH.NET

### 4.1 Whiplash, o coletivo de amadores

*“Adrenaline starts to flow/You're thrashing all around/Acting like a maniac/Whiplash!”*  
(METALLICA, 1983).

Fundado pelo engenheiro maranhense João Paulo Andrade, em 1996, o site Whiplash.Net é, atualmente, o espaço *online* independente (dedicado ao *rock* e *heavy metal*) com maior longevidade e alcance de acessos<sup>62</sup> no Brasil – tais fatos contribuíram para minha escolha. E, assim como as revistas e os *zines*<sup>63</sup> do setor especializado, a seção de críticas (de CDs, DVDs e shows) é um componente presente em suas páginas.

Desde sua guinada a consolidação, na primeira década dos anos 2000, uma característica marca expressivamente o funcionamento do site: o direcionamento colaborativo. Como reportado em página<sup>64</sup>:

O Whiplash.Net foi o primeiro site de rock do Brasil a permitir que usuários postassem comentários sobre cada matéria publicada. Mais do que isso, foi o primeiro site a investir na produção de matérias pelos próprios usuários. Todo o conteúdo salvo raríssimas exceções é enviado por colaboradores voluntários e sem pautas estabelecidas. Pouquíssimas notas são escritas pelos editores. Mas, ora... qual o problema? Os editores também podem ser colaboradores voluntários como qualquer outra pessoa (online).

Curiosamente, nota-se que, antes do advento das tradicionais redes sociais, o Whiplash já investia na interação com os usuários e, como apontado, estimulava essa participação. Ainda sobre esta pauta, o editor revela em entrevista que, no sentido de colaboração, o site pode ser um dos pioneiros do formato utilizando um antigo sistema (‘pré-internet’) de ciberespaço chamado BBS. De acordo com João Paulo Andrade, em entrevista, essas origens são fundamentais para o senso de coletividade e colaboração que existe hoje no site:

As BBSs eram feitas na unha pelos próprios usuários, praticamente sem empresas ou pessoas poderosas por trás; era algo extremamente colaborativo. Whiplash.Net já circulava nestas BBS antes da internet chegar ao Brasil. Quando a internet surgiu era algo muito maior, mais profissional e com mais empresas por trás. A internet “vinha pronta”. E era grande e era MUITO mais fria do que as BBS. Como usuário senti falta de postar conteúdo e criei o site. E senti falta de mais contato com as outras pessoas e criei fóruns e grupos de

<sup>62</sup> Estatísticas disponíveis em: <<https://whiplash.net/materias/whiplash/240345.html>> Acesso em 09/08/2017.

<sup>63</sup> Como os *zines* United Force, Rock Brigade e Heavy Metal Maniac. O próprio site Whiplash.Net foi, inicialmente, um *fanzine* de *heavy metal* publicado em São Luís (MA). Detalhes em: <[https://whiplash.net/materias/diaadia\\_fatos/204613.html](https://whiplash.net/materias/diaadia_fatos/204613.html)> Acesso em 10/08/2017.

<sup>64</sup> Disponível em <<https://whiplash.net/materias/whiplash/000766.html>> Acesso em 10/08/2017.

discussão por email no site. Naturalmente surgiram pessoas interessadas em escrever para o site. Não foi pensado. Criar um sistema colaborativo em 1996 (antes mesmo da Wikipedia) foi caminho natural. Felizmente tinha muita gente que queria ser mais que apenas um leitor... e na época não havia redes sociais ou blogs onde conteúdo pudesse ser publicado por leigos em internet/informática (ANDRADE, 2019).

Dessa forma, o espaço já firmava ainda mais (em relação a sites similares que não adotavam tal postura), de maneira inconsciente, sua gama de mediações e modulações afetivas diante do público; afinal, essa postura resulta em uma aproximação ainda maior diante dos usuários estreitando a relação com o público. Essa característica permaneceu e, com o passar dos anos, veio a se tornar essencial para o funcionamento e identidade do Whiplash.

Figura 9 - Topo do website entre 2017-2019



Fonte: whiplash.net

Apesar do portal ser bem acessado e ter grande visibilidade, pode-se perceber uma nítida ausência de um norte jornalístico tradicional nas matérias (falta de pautas estabelecidas e de profissionais fixos). Somado ao viés colaborativo, tal característica pode denotar possíveis sinais de distinção, de independência. Seria um pequeno sinal de “resistência” *underground*? Ou apenas mais um exemplo da “transposição dos zines”? Nessa ótica, o editor enfatiza o caráter passional - elemento comum a ética *underground* (CAMPOY, 2008) - que o site foi concebido:

O fato de ser um site feito de forma intransigente menos por dinheiro e mais por paixão (não apenas por rock/metal mas paixão por informática/internet), sem sombra de dúvidas nos gerou muitos problemas. Mas acho que também foi um dos motivos de ter aguentado a independência por tanto tempo. Manter o site, apesar de todos os problemas, nunca foi um estorvo, mesmo em alguns momentos ruins. Sim, sem sombra de dúvida foi difícil resistir às cantadas para tornar o site mais comercial e/ou literalmente vender o Whiplash.Net. Mas você não vende um filho (ANDRADE, 2019).

Nas suas palavras, o editor deixa a claro: ele não é apenas um empresário investindo e visando retorno financeiro, apenas. Trata-se de um amador, no sentido pautado por Hennion.

Há um elo entre a administração e os frequentadores. Surge, assim, uma comunidade imaginária na internet – ou, outros termos, um coletivo.

Mas a grande virada no espaço, contudo, chega justamente com a inserção do Facebook na seção de comentários do Whiplash. Tal como ocorreu em outros sites, a convergência com a rede social de Mark Zuckerberg permitiu uma participação mais cômoda, por parte dos visitantes, além de facilitar o trabalho dos editores – então responsáveis pela moderação desse conteúdo. Como justificado em nota aos usuários<sup>65</sup>:

Manter os comentários em um sistema interno do site não era simples como parecia. Tínhamos de moderar os comentários (pois tínhamos alguma responsabilidade sobre eles visto estarem hospedados no Whiplash.Net e com login gravado no Whiplash.Net). Tínhamos de moderar os comentários (pois tínhamos alguma responsabilidade sobre eles visto estarem hospedados no Whiplash.Net e com login gravado no Whiplash.Net). Tínhamos de fazer manutenção nos scripts que controlavam estes comentários. Tínhamos de fazer backups destes comentários que correspondiam a quase metade de todos os backups do Whiplash.Net. Tínhamos custos de servidor para manter estes comentários. [...] Temos certeza de que a medida não agradou a todos os usuários. Mas agradou à maioria. A quantidade de postagens via Facebook ultrapassou em muito e em pouco tempo a quantidade de postagens no antigo sistema. Consultamos os usuários e a grande maioria preferiu o novo sistema (2011, online).

Com o Facebook, foi possível notar um grande aumento dos comentários em relação a outrora, como constatado pelos editores acima. Como efeito principal, reverberam-se novas formas de tensões, performance de gosto, mediações e afetos neste coletivo. Em síntese, os comentários materializam e acionam efeitos de presença e sentido (GUMBRECHT, 2010) no espaço.

Também é válido mencionar que, apesar da integração ao Facebook e de atividades nessa rede, o Whiplash.Net mantém, além do número de visualizações, uma simples ferramenta de interação para o usuário avaliar uma matéria como boa ou ruim (FIG. 10).

Fora isso, as opções de compartilhamento são visíveis e, tradicionalmente, os autores concluem a matéria com uma indagação aos leitores – uma espécie de gatilho para fomentar comentários e, em alguns casos, modular afetos, tal como sugere PEREIRA DE SÁ (2016). Tais mediações podem ser incorporadas as críticas através dos comentários.

---

<sup>65</sup> Disponível em <[https://whiplash.net/materias/news\\_847/138756.html](https://whiplash.net/materias/news_847/138756.html)> Acesso em 20/07/2017

Figura 10 - Opções de interação oferecidas no Whiplash



Fonte: whiplash.net

Levando esses fatores em consideração, podemos pensar na ideia dos quatro planos de mediação social e, principalmente, no plano que indica que a influência da música nessas comunidades virtuais que, com base nessa identificação, geram mediações mútuas (BORN, 2011). Um exemplo de engajamento dessa comunidade (criada através do site e da música) é o recente caso, no início do ano de 2019, do *headbanger* gaúcho Pablo Ramão<sup>66</sup> (FIG.11 e FIG.12). O redator do Whiplash foi vítima de um incêndio criminoso, executado pelo seu próprio pai. Sua casa, em Novo Hamburgo (RS), foi inteiramente destruída pelas chamas.

Para ajudar o colaborador do site (e *youtuber* no canal Nerd Metal) a se reestabelecer, Andrade cedeu espaço publicitário, de forma gratuita, para que Ramão divulgasse sua campanha de arrecadação financeira. Nas imagens, o uso do termo *headbanger* evoca e traduz o sentido de comunidade e pertencimento – uma forma de sensibilizar os amadores.

Figura 11 - Banner de divulgação



Figura 12 - Banner de divulgação



Fonte: whiplash.net

<sup>66</sup> “Nerd Metal: ajude um headbanger que perdeu tudo” Disponível em: <[https://whiplash.net/materias/news\\_759/296325.html](https://whiplash.net/materias/news_759/296325.html)> Acesso em 02/02/2019

No entanto, a seção mais importante do site é outra: a de notícias. Responsável por movimentar uma significativa parte dos acessos do Whiplash, as novidades são, em sua maioria, traduções de grandes sites norte-americanos de *heavy metal* – Blabbermouth<sup>67</sup>, MetalSucks<sup>68</sup> e Metal Injection<sup>69</sup>, estão entre os principais escolhidos. Apesar de alguns textos opinativos (mais abrangentes) desses portais serem reproduzidos no Whiplash, as resenhas não fazem parte desse fluxo de material traduzido. E, no geral, as críticas publicadas tratam-se de material original, de autoria do próprio colaborador. A crítica é resultado de esforços intelectuais e pessoais do próprio escritor – tal aceção deve reduzir o interesse em se apropriar desse material, mais individual.

Em termos gerais, o site apresenta um formato livre, convergente e, sob a ótica de Hennion, deveras interessante para esta pesquisa; trata-se de um espaço nitidamente construído pelas relações de amadores e livre, nas devidas proporções, de amarras mercadológicas dos grandes portais da web.

#### 4.2 A crítica de heavy metal no Whiplash.net

As resenhas críticas, tradicionalmente, fazem parte de uma parcela do conteúdo editorial do site – uma das poucas seções de conteúdo autoral, conforme observado. Sabemos que o Whiplash.net depende da boa vontade de seus visitantes que, apenas para performar e mediar em amor ao objeto, escrevem sem retorno financeiro. Mas é interessante notar que ser um autor popular no site, como consequência, atribui novas significações diante dos amadores do nicho – o próprio site, por muitos anos, reservou uma seção para destacar os colaboradores frequentes.

Nos anos iniciais, “assim como acontece com o jornalismo, a crítica musical é uma simples transposição da atividade desenvolvida nos jornais e revistas para páginas na internet”. (NOGUEIRA, 2013, p. 57). E o Whiplash não é exceção: os típicos jargões da imprensa especializada dos anos 80/90 estão presentes nas críticas musicais do site – no texto de Júnior

---

<sup>67</sup> Liderança em acessos, o site norte-americano Blabbermouth é famoso por enfatizar textos objetivos sob um modelo mais direto e jornalístico de escrita e abordagem. O site não tem editoriais e posturas políticas definidas. Há uma preferência por postagens de banda mais famosas (*mainstream*) no espaço. Trata-se de um site pioneiro, principalmente, e notícias de rock & heavy metal no mundo. Disponível em: <<http://www.blabbermouth.net>>.

<sup>68</sup> Site, com base em Nova Iorque, famoso pela nítida postura progressista de seus administradores. Além de oferecer espaço para bandas *underground*, o MetalSucks se distingue por meio de editoriais polêmicos e defesas de pautas políticas orientadas, sob a conjuntura dos Estados Unidos, à esquerda – a postura da página vai desde investigar possíveis bandas fascistas a boicotar certos grupos. Os textos do MetalSucks destacam-se pelo elemento sarcástico, quase sempre presente. Disponível em: <<http://www.metalsucks.net>>.

<sup>69</sup> Dos sites consolidados no estilo, o Metal Injection talvez seja o que mais invista no *underground* e na divulgação de shows de subgêneros mais restritos no metal. Há notável tendência, por parte da equipe, em apresentar novos artistas. O site também aposta em novas práticas, como o *reaction*, *podcasts* e resenhas em vídeo. Disponível em: <<http://www.metalinjection.net>>.

Frascá, o excesso de adjetivos e poética exagerada é um exemplo recente: “uma das instituições do *power metal* germânico, os bardos do BLIND GUARDIAN [...]”<sup>70</sup>.

Nas críticas do site, pode-se perceber, atualmente, uma tendência a maior inclusão de vídeos nas matérias. E a participação do público também permitiu o advento de modelos de resenhas atípicas (não lineares e ensaísticas), em meio, a críticas mais tradicionais. Algumas, no geral, denotam no seu texto uma carga de amor ou ódio exacerbado – o que reforça as afirmações sobre a relação fã e *hater*, de PEREIRA DE SÁ (2016).

Sem pautas, as resenhas podem variar entre análise de lançamentos, clássicos, demos, álbuns internacionais ou nacionais; de bandas *mainstream* ou do *underground* – não há regras, não há previsibilidade neste ambiente. Além disso, o autor pode ser um colaborador constante, um jornalista formado ou um mero escritor ocasional que, sob sua própria vontade, decidiu expor suas opiniões, tal como poderia fazer, por exemplo, em sua rede social favorita.

Figura 13 - Topo tradicional das resenhas



Fonte: whiplash.net

O Whiplash também atrai blogueiros (geralmente iniciantes) que – por falta de apelo e espaço, na maioria das vezes – enviam conteúdo próprio como fonte inicial de divulgação: “o crítico blogueiro pode ser percebido como um crítico marginalizado que está utilizando a ferramenta a que tem acesso para fazer uma mímica da mídia tradicional” (NOGUEIRA, 2013, p.19).

A periodicidade desse material é, portanto, indefinida e inconstante. E isso também aplicado ao padrão de escrita e avaliação. Há uma grande variação de estilos, abordagem e formação entre os autores do site, como esperado.

No que tange ao conteúdo resenhado, os formatos tradicionais de álbum, EP e demo ainda possuem grande apelo nas formatações artísticas de consumo e imaginárias no metal, logo

<sup>70</sup> Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/cds/268216-blindguardian.html>> Acesso em 18/08/2017

boa parte das resenhas, nesse espaço, são produzidas tendo tais divisões em mente. Para os objetivos gerais dessa pesquisa, todavia, meu foco é acompanhar o que muda e o que permanece no *heavy metal* – analisarei, em capítulos posteriores, outras formas de ouvir e refletir o gosto na crítica do estilo.

Dentro dessa perspectiva, podemos notar, de maneira geral, uma das maiores peculiaridades das críticas de metal no Whiplash: há uma questão léxica, de nicho, interligada às práticas reflexivas do estilo que, aqui, se faz presente: segundo SILVA (2008), o crítico fã de *heavy metal* acumula conhecimento nessa área e perpetua esses vícios em sua escrita, na sua reflexividade. Como resultado, descrições sonoras e elogios que, em publicações de outros gêneros, podem ser interpretadas de forma negativa (ou sem sentido) são vistas por outros olhos por esse público. Portanto:

A ferramenta da reflexividade tende a assumir a forma mais clássica da escrita e, de modo bastante característico, cada domínio gera um vocabulário específico, mais ou menos desenvolvido, que vem se alojar entre a descrição fisiológica ou técnica dos objetos e o relato literário das comoções do amador: nesse sentido, as ricas revistas dos amantes de ópera não são tão diferentes dos fanzines de heavy metal ou de house music. (HENNION, 2011, pág. 262).

Em um estilo repleto de subdivisões, como o *heavy metal*, essa reflexividade assume diferentes formas entre seus subgêneros. Por exemplo, em resenha<sup>71</sup> de um clássico álbum do *black metal*, o colaborador Ricardo Cunha afirma: “[...] enquanto os vocais de Jon Nodtveidt são dotados de um felling (sic) maligno que equivalem a uma espécie de pesadelo”. Adjetivos e substantivos “negativos” (maligno e pesadelo, respectivamente) acionam outro espectro no imaginário dos *headbangers*: eles trazem uma conotação positiva, pois a música extrema realiza, no geral, uma espécie de representação e catarse de emoções densas por meio, justamente, da violência. Ou seja, valores tradicionais da música são balizados sob uma outra perspectiva. E o metal extremo, especificamente, provoca tensionamentos mais intensos entre música e ruído (JANOTTI, 2014). No geral:

A música metal extrema frequentemente oscila à beira do ruído sem forma. Considerando que o heavy metal era pelo menos inteligível como música por seus detratores, o metal extremo pode não parecer ser música absolutamente e suas práticas conexas podem parecer assustadoras e bizarras. (KAHN-HARRIS, 2007, KindleEdition localização 91 de 3871).

Em oposição, subgêneros com tendência a ênfase em melodias e virtuosidade musical (como o *power metal*) tendem a se caracterizar, normalmente, por direcionar ao espectro mais

<sup>71</sup> Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/cds/268214-dissection.html>> Acesso em 18/08/2017

voltado aos domínios do fantástico. Além de valorizar aspectos formais da música – notadamente a virtuosidade técnica. Os resultados dessas performances surgem através de adjetivos pomposos e grande exaltação ao desempenho técnico dos músicos. Para análise específica das resenhas, estar ciente desses pontos têm suma importância para compreendermos essas performances. E tais peculiaridades estão nos textos analisados no fim deste capítulo.

No entanto, pelo significativo papel de mediações que o site representa para os *headbangers* brasileiros, o Whiplash se mantém, ao longo desses anos, sem apresentar déficit significativo de material – até mesmo por conta de seu histórico e média de visualizações expressivas. Através dessa rede, funciona o espaço onde existe o maior acervo, em português, de críticas relacionadas a música pesada.

O Whiplash é, assim, um coletivo de amadores dinâmico e relevante para seu nicho. Como dispositivos de consultas, essas resenhas geram diversas mediações (sejam demonstrações de afetos ou tensões) através da atividade reflexiva dos amadores em performances de gosto, nos comentários, que alimentam o interesse desses fãs pelo seu objeto de amor – como veremos a seguir.

Por esses motivos, o site foi escolhido para compreender o papel das críticas, entre os *headbangers*, através de performances de gostos. Encaro, no geral, esse coletivo como uma verdadeira comunidade de gosto em que estão inseridos uma significativa parcela dos fãs de metal do Brasil.

Para a análise do coletivo, selecionei um grupo de autores com publicações pertinentes e, também, perfis distintos. Em um segundo movimento, realizei uma coleta e análise de críticas destes colaboradores - com foco, portanto, na performance de gosto e mediações. E, antes das críticas em si, se faz necessário compreender o perfil de tais amadores e possíveis contextos que entrelacem as mediações dispostas nos textos.

Como já apontado, o conteúdo do site é desenvolvido por seus próprios leitores. Logo parto do princípio, apoiados em Hennion, que o perfil desses colaboradores se relaciona diretamente com os outros amadores que utilizam o espaço como uma ferramenta reflexiva nos comentários – encaro sites dessa espécie como uma extensão da ideia das revistas especializadas e uma comunidade imaginária, com relações de identificação, como proposto por Born (2011).

Para a coleta, os critérios foram simples e objetivos: a busca de autores com diferentes graus de formação – uma análise da biografia no site e do próprio texto deram pistas diretas e indiretas para isso – e textos que reverberassem uma essência ampla presente no espaço.

Também procurei colaboradores tanto com muitas visualizações (já consolidados no site) quanto escritores ocasionais – uma representação, talvez, mais forte do amador. O intuito, portanto, foi ter uma coleta que traduza os diferentes grupos e estilos de produções no Whiplash.

#### **4.3 Análise de Críticas – Whiplash.net**

Nesta movimentação inicial da dissertação, analisei, de forma exploratória, resenhas publicadas no ano de 2017 e filtrei, como rastros, as performances de gosto nos comentários desses amadores no Whiplash. Seguindo uma disposição analítica pautada em Hennion, as performances, nas resenhas – sob “relatos literários de comoções dos amadores” (HENNION, 2011) –, foram classificadas e dispostas como: a) campo de descrição (reflexão, linguagem codificada, descrição); b) dispositivo de mediações (aconselhamento, indicações) e c) fonte de tensões (afirmações polêmicas, comoções literárias).

Excertos dessas resenhas (e seus comentários) foram selecionados, enfatizando esses “campos” para contextualizá-los e refletir, em um mapeamento de associações, sobre o modo de como se dão essas performances nesse coletivo. Meu objetivo foi montar um panorama inicial para localizar novas formas de críticas e tendências. Saliento que penso, aqui, os comentários (e as “tretas” geradas) como extensões das críticas.

As resenhas foram dispostas em categorias refletindo, no geral, o conteúdo majoritário apresentado no texto – há críticas que transitam entre essas classificações. No entanto, não devemos nos ater as categorias; trata-se apenas de uma forma para associar e visualizar, de forma simplificada, essas performances em um primeiro movimento de análise. Dentro do coletivo de amadores (Whiplash.Net), encarei as resenhas como um dispositivo reflexivo e os comentários como materializações do corpo que experimenta através de um repertório de objetos (de escuta e de lembrança) e dispositivos tecnológicos (tablets, computadores, celulares, etc) que possibilitam esses contatos.

As escolhas se deram, principalmente, pela intensidade, representatividade e conectividade vistas nos trechos. Além da resposta do público (por meio das curtidas), os comentários foram selecionados como complemento reflexivo da resenha e campo de disputas simbólicas.

Por conta de problemas com o servidor, comentários postados em resenhas anteriores ao mês de março de 2017 foram perdidos. Em razão disso, foram favorecidos textos feitos a partir deste mês (março). Ou seja, com os comentários originais preservados.

Antes das análises em si, destaco que durante o período de pesquisa (2017 - 2019), também fora observado algo de grande relevância em nosso contexto: a queda de produção e acesso das resenhas no site – como frequentador do site, a queda me surpreendeu. Em comparação aos sites estrangeiros citados anteriormente, não foi notada tal diminuição. Questionado sobre esse ponto, Andrade explica:

As resenhas são uma seção de cada vez menos peso, em acessos, no site. As notícias tem hoje muito mais acessos. Como tudo no site, aconteceu naturalmente e lentamente, não foi uma decisão. E não ficamos felizes com isso. Creio que um dos principais pontos que hoje afastam bons redatores de resenhas é a quantidade excessiva de *haters*, que confundem opinião pessoal com ofensas. Não foram poucos os colaboradores do site que desistiram de postar resenhas (e eventualmente de postar qualquer coisa) por receber agressões demais de quem não concordava com suas opiniões. Como sempre fizemos questão de permitir comentários no site (mesmo muito antes das redes sociais) isso gerou alguns problemas por parte de usuários hostis demais em seus comentários. Conciliar as opiniões em um site de quantidade grande demais (e diversa demais) de acessos é muito mais complicado que em um blog pessoal. Mas sempre haverá um público interessado em resenhas. E sempre haverá bons resenhistas (2019).

Meu objetivo foi entender como esses amadores, os *headbangers*, se relacionam e mediam seus gostos através desse ofício – a crítica vista, assim, como um mediador de gosto, uma construção elaborada. E os comentários como parte da crítica desses amadores em rede. Nesse ponto, as análises mostram que as resenhas analisadas, no geral, cumprem essa função diante do nicho – algumas com mais sucesso, outras não tanto.

Além disso, as performances nos comentários, muitas vezes, transformam a resenha (seja como complemento ou até invalidando o texto) e atuam como fontes de mediação entre os *headbangers*. E essa interação ocorre mesmo que, porventura, o escritor assuma um formato de crítica tradicional – muitas vezes uma transposição da mídia impressa formal (revista) ou informal (*fanzines*).

Notei que, dentro desse coletivo, ainda há grande permanência de estilos de escritas tradicionais. Todavia, nesse ponto, é necessário encarar a escassez de comentários e colaboração de mulheres (e outros gêneros) nas resenhas analisadas. Fato observado já no processo de filtragem do material – há comentários, mas são uma clara minoria. Como já apontara Walser (1993), as características do *heavy metal* (sonoras e ideológicas) têm tendências a reforçarem a masculinidade o que, por si só, torna difícil para a inclusão de outros gêneros (*gender*<sup>72</sup>), principalmente nos anos iniciais do estilo. Pensar a questão de gênero

---

<sup>72</sup> Reforço com a expressão em inglês, aqui, para evitar confusões com gênero musical (conceito mais citado ao longo desta dissertação).

(*gender*) no estilo torna-se um pouco problemática, pois se supõe (baseado nas concepções e imaginário do estilo) que fãs e artistas são heterossexuais, logo:

Esta suposição vai além a exclusividade sexual e pressupõe que o heavy metal também depende da exclusividade sexual e de gênero. Estudiosos acadêmicos do heavy metal apostam, principalmente, no sexo como um indicador de exclusividade e, logo, consideram a exclusividade sexual como uma clara evidência que o universo queer é também inexistente no metal. Sob esse argumento, torna-se impossível considerar o universo queer como parte do heavy metal. Se as mulheres são excluídas, os indivíduos queer devem ser excluídos<sup>73</sup>. (CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015, p.22)

Ou seja, pode-se perceber um padrão nas críticas (e comentários) coloquial e heterossexual. De homem para homem, na maioria dos casos

No geral, a análise suporta a hipótese de que, mais do que nunca, a forma como o redator escreve (ou seja, performatiza seu gosto) pode, de fato, gerar tensões, apontar novos dispositivos, mudar a forma de degustar aquele objeto ou simplesmente mediar descobertas musicais. As resenhas e os comentários se complementam, estreitam essas relações. Indo muito além de apenas orientar o consumo, como no passado. Geram efeitos de sentido e presença. As variações de escrita apontam, também, que há diferencial de escuta e da forma como os afetos são modulados dentro dos subgêneros do estilo – a proporção aumenta, nas devidas proporções, conforme o grau de “extremidade”.

Concordando com Frith (1996), novamente, de que parte do prazer da música é falar sobre ela, a crítica vem estabelecendo um papel não apenas de orientação, mas de ligação entre os fãs de música. E o *Whiplash* é um ótimo exemplo. Tensionar e balizar esses aspectos, tendo o gosto como alicerce, foi uma das principais chaves para se tentar, portanto, para o primeiro passo dessa compreensão da crítica musical no metal.

Por fim, esse primeiro movimento de observação e análise me chamou atenção para duas novas questões: 1) o advento da crítica de música em vídeos (no YouTube); 2) os *reactions* como parte da atividade reflexiva do amador. Através dessa investigação inicial, o processo de pesquisa se direciona a esses dois novos vetores nos próximos capítulos de análise.

---

<sup>73</sup> This assumption goes beyond sexual exclusivity and posits heavy metal also depends on sexualized and gendered exclusivity. Heavy metal scholars rely primarily on sex as an indicator of exclusivity and then consider sexual exclusivity as clear evidence that queerness is also nonexistent. Under this argument, the need to consider queerness as a part of heavy metal is rendered impossible. If women are excluded, then by proxy, queer individuals must be excluded.

## 1) Campo de Descrição – Complemento reflexivo nos comentários

### a) DR. SIN – Brutal<sup>74</sup>:

Tive a grata surpresa de ver que eram uma banda brasileira, e então comecei a segui-los. Claro, não graças à mídia "especializada"; veículos como a rádio e a TV nunca fizeram coisa alguma por eles, muito pelo contrário, dava-lhes o desprezo total e absoluto, mas mesmo assim, eles seguiam em frente (PLAGIARO, 2017, online).

A grande carga de energia exposta nesta faixa já anima para outras porradas que vem por aí. Outro destaque é a excelente "Isolated", que eu cantarolei muito, aos berros às vezes, saboreando cada riff. (...) fiquei abismado com o quão atual ainda são as letras da música "Third World", especialmente para a realidade política e social que vivemos hoje. Meu Deus, são absurdamente atuais, apenas as acompanhe! (PLAGIARO, 2017, online).

Se esses não forem motivos de sobra para que você vá atrás do Dr. Sin, meu amigo, então eu concluo que Hard Rock não é muito seu negócio, porque a banda, durante toda sua carreira, que segundo os próprios membros terminou em 2016, prezou pela excelência no gênero (PLAGIARO, 2017, online).

Sob um texto efusivo aos amadores, Ricardo Pagliaro conta sua história (e seu amor) pela banda via crítica. Seja através das descrições, dos relatos, provocações e dos afetos: o autor performatiza seu gosto e tenta ir ao encontro dos amadores. Ao enfatizar críticas às mídias – sob seus formatos tradicionais (TV, rádio, revistas etc.) –, o colunista traz à tona um antigo pensamento de cultura de nicho sem, suponho, dar-se conta do contexto de convergência e mediações que seu texto se insere. A mídia tradicional acaba por criar um papel forte no imaginário do *headbanger* clássico: de inimigo. No meio, o *mainstream* é visto como algo negativo, evitável. E a mídia tradicional como “outro” – conforme aponta CAMPOY (2008).

Plagiario exemplifica um clichê do “roqueiro contra o mundo” (bem trabalhado por AMARAL & MONTEIRO, 2012) em suas performances. Há uma clara revolta pelo fato do Dr. Sin não ter atingido grande sucesso – o sentimento vem justamente do amor e da indignação dos outros (compatriotas, nesse caso) não compartilharem o seu repertório de gosto. A reflexividade não busca imparcialidade, mas sim um relato de comoções. Existe um caráter implícito da busca por mediar fãs que concordem com este posicionamento – fato que se confirma, nos comentários: “Uma das melhores bandas desde nojo de país que dá mídia para medíocres”, afirma uma das postagens.

Trata-se de um texto que traz pontos das categorias levantadas nessa coleta. Como consequência de evocar apoio e concordância dos leitores, Pagliaro também gera algumas tensões e disputas nos comentários (FIG.14) – inclusive indo ao encontro de sua postura e

<sup>74</sup> Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/cds/267933-drsin.html>> Acesso em 15/08/2017

gerando mediações políticas, seja através da crítica do gosto musical da maioria dos brasileiros ao reforço da qualidade dos músicos brasileiros (do Dr. Sin) diante do cenário mundial. Por meio dos comentários, as performances de gosto dos amadores complementam relativamente a crítica de Plágio reforçando a opinião do autor. No entanto, a resenha falha em atrair ainda mais amadores, neste coletivo, justamente por buscar diálogos diretos com quem idolatra a banda tanto quanto seu autor.

Figura 14 - Comentários da crítica



Fonte: whiplash.net

## b) DISSECTION – Storm of the Light's Bane<sup>75</sup>:

A Dissection foi aclamado como um dos fundadores do chamado "som de Gotemburgo", que basicamente dá um toque melódico ao metal. (...) Em "Storm...", a banda se aprimora em sua marca black/death metal com resultados impressionantes. As guitarras, com seus riffs sombrios e tons intencionalmente borrados, provocam a sensação de um vento congelante. As batidas são rápidas, intrincadas e precisas, enquanto os vocais de Jon Nodtveidt são dotados de um felling maligno que equivalem a uma espécie de pesadelo (CUNHA, 2017, online).

As músicas em si (seis delas, excluindo a intro (apenas com guitarras e piano), são todas mini-epopeias habilmente criadas. Há um forte senso de unidade temática amarrando os vários riffs em cada uma de suas seções e as melodias

<sup>75</sup> Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/cds/268214-dissection.html>> Acesso em 18/08/2017

são majestosas. Todos esses aspectos fazem deste, um disco tão singular! (CUNHA, 2017, online).

Em texto breve, Ricardo Cunha faz uma ode ao disco exaltando-o em tom exacerbado – e bem típico ao domínio linguístico dos *fanzines* do metal. O teor codificado da escrita sugere que o conteúdo foi escrito por um fã, uma pessoa sem profissionalização: fora os erros de grafia, há expressões restritas ao nicho etc. O uso do artigo "a" para referir-se a banda é uma pista, fora a tendência de ‘poetizar’ (“mini epopeias habilmente criadas”, “sensação de um vento congelante”) a descrição das faixas – uma influência direta da Rock Brigade. Nota-se pouco engajamento na reflexividade e uma comoção que, por conta dos vícios, pode soar forçada para muitos que não compartilham o imaginário tradicional da crítica de *heavy metal*. Todavia, poderia gerar uma conexão nostálgica com amadores afeiçãoados por essa escrita – o que não nesse caso, os comentários não confirmaram.

Trata-se, assim, de texto que transpõe o conteúdo impresso (no caso, uma forma bem ligada as práticas específicas do nicho) ao digital, sem causar disputas ou trazer pontos de embate pela performance. Com poucas discussões, os comentários refletem o teor ameno da crítica (FIG.15) e um dos amadores contesta o título da matéria: há falta de argumentos e justificativas sólidas na resenha do autor.

Figura 15 - Comentários da resenha



Fonte: whiplash.net

## 2) Dispositivo de Mediações – Complemento reflexivo nos comentários

### a) DEATH – The Sound of Perseverance<sup>76</sup> :

Fiquei muito, muito surpreso com a extrema técnica e virtuosismo dos músicos. Todos, guitarras, bateria e baixo simplesmente desmontaram os (pré) conceitos que eu tinha sobre o tipo de death metal que a banda fazia. Os riffs super intrincados, as mudanças de andamento e as melodias e composições com influências da estrutura do jazz, tudo isso numa velocidade desconcertante me apresentaram a um novo patamar de criatividade musical (ALENCAR, 2017, online).

Confesso que as letras me pareceram um tanto difusas. Não consegui captar o sentido geral ou conceito das mesmas. Talvez precise ouvir mais vezes e estudar um pouco mais a fundo. (...) Vale seu tempo? Ora se não! Arranje um bom fone de ouvido e tire um tempo para ouvir com atenção todos os mínimos detalhes deste registro histórico e clássico de um dos ícones do Death Metal! (ALENCAR, 2017, online).

Com certeza, voltarei com outros discos do Death por aqui, quem sabe consigo cobrir toda a discografia! Esse foi o último disco lançado pela banda, em 1998 e pelo que andei pesquisando os trabalhos anteriores também são dignos da minha humilde audição (ALENCAR, 2017, online).

Na resenha, Sydinei Alencar diz estar ouvindo o disco pela primeira vez e que, além disso, a audição foi fruto de uma indicação. Através de um amigo (gerando mediações), Alencar transforma seu gosto e, no texto, deixa claro que passou a gostar de um subgênero (*death metal*) que não o agradava previamente. Ou seja, objetos, dispositivos e corpos causando mediações.

Além disso, é recomendado uma “audição diferenciada”, como ato ritualístico, ao frisar o uso de bons fones (objeto) – para detectar nuances e “degustar” a música de forma ideal – o procedimento nos remete ao processo de reflexividade do amador (HENNION, 2010). Também mostra que falta conhecimento para apreciar toda a obra: entender as letras pode transformar seu gosto, logo novas mediações e comoções podem ser acionadas.

Sob um formato inspirado nos modernos *reactions* (incomum na “era das revistas”), a resenha causa comoções e transforma a seção de comentários em um campo de performatização: amadores disputam qual álbum é melhor e deve ser indicado ao autor (FIG.16). Ao invés de “tretas”, as disputas simbólicas engajam com os debates.

De forma curiosa (e espontânea), o autor acaba transpondo um conteúdo tipicamente audiovisual (o *reaction*) ao formato textual. Apesar de possuir falhas – principalmente sob o conceito clássico de resenha crítica –, Alencar atinge um resultado significativo nesse coletivo: comover e gerar mediações através da sua comoção, do seu repertório e de sua reflexão.

<sup>76</sup> Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/cds/266638-death.html>> Acesso em 23/07/2017

Figura 16 - Comentários da crítica



Fonte: whiplash.net

### 3) Fonte de Tensões – Disputas simbólicas nos comentários

#### a) LINKIN PARK – One More Light<sup>77</sup>:

Entretanto, interpreto que mudanças devem ser feitas gradualmente e com critério. Quando as alterações se apresentam de forma brusca e pouco alinhada a uma linha artística, o resultado pode ser desastroso. É o caso de "One More Light", sétimo disco do Linkin Park (MIRANDA, 2017, online).

A banda despontou no início dos anos 2000 como uma das referências do nu metal, apresentando, ao mesmo tempo, um som bem híbrido. Elementos dosados do rock alternativo, eletrônico e hip hop apareciam de forma distinta. Essencialmente, foi isso que fez com que o grupo se desgarrasse de outros nomes de seu segmento, como Slipknot, Korn e Limp Bizkit.(MIRANDA, 2017, online).

O Linkin Park não considerou isso ao trabalhar em "One More Light", que falha ao apresentar o mínimo de identidade própria. (...) Não vejo problema nenhum em transitar pelo pop ou pelo eletrônico. Acho, ainda, que aquele papo de chamar banda de 'vendida' é uma enorme palhaçada. O problema, mesmo, é soar genérico e sem inspiração (MIRANDA, 2017, online).

<sup>77</sup> Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/cds/263180-linkinpark.html>> Acesso em 25/05/2017

Em resenha com formato tradicional (típico das revistas e mídia impressa), o jornalista Igor Miranda media seu gosto em uma performance crítica tradicional, mas não demonstra emoções de forma exacerbada, comuns aos fãs.

Tratando-se de uma banda *mainstream* – cuja associação ao metal é questionável –, a crítica já atrai *haters* e fãs pela pauta. O Linkin Park faz parte do movimento, pavimentado nos anos 2000, conhecido como New Metal. Com ausência dos tradicionais solos de guitarra, fusões com rap e uso de DJ, as bandas do estilo fizeram enorme sucesso comercial, contudo ainda são hostilizadas por muitos *headbangers*. O subgênero, de fato, não é considerado metal por muitos.

Podemos pensar essas nuances (que acionam “tretas”) como uma espécie de demarcação de fronteiras, parte do ethos do *headbanger* em se posicionar diante do que é considerado verdadeiro ou falso. É o caso do *new metal* e do Linkin Park.

Como complemento, as performatizações de gosto de Miranda – além de uma nota negativa (2,0) – geram tretas nos comentários (FIG.17). Os amadores são divididos em duas categorias extremas: os que concordam muito e os que discordam demais.

Percebe-se aqui um embate forte relacionado a opinião do crítico e relacionado ao sentido de identidade da banda. Nesse aspecto, os fãs tentam não apenas justificar, mas defender a banda (“a identidade deles quem faz são eles. Eles fazem as músicas que quiserem, se faz sucesso ou não o problema é deles. Ninguém é obrigado a gostar”, afirmou um dos fãs). Essas demarcações de fronteiras geram tensões que, em situações como essa, fomentam esse tipo de embate.

No geral, a resenha cumpre o seu opinativo e gera disputas acirradas (tretas) pelo posicionamento negativo em relação a obra. Ou seja, o texto trabalha seu papel como dispositivo reflexivo. Nota-se todo um cuidado (oriundo da formação jornalística do autor, possivelmente) na busca por exercer sua opinião de maneira comedida. No entanto, o texto ainda traz elementos e modulações afetivas relacionados ao nicho quem está inserido: além de certas expressões típicas, há toda uma necessidade em levantar a questão de bandas com música comerciais – discussão típica aos *headbangers*.

Figura 17 - Embates nos comentários



Fonte: whiplash.net

#### b) BLIND GUARDIAN – Live Beyond the Spheres<sup>78</sup>:

Uma das instituições do power metal germânico, os bardos do BLIND GUARDIAN não vivem uma das melhores fases de sua carreira, já que seus últimos trabalhos não tem agradado tanto os fãs como nos seus primórdios, em que lançavam um clássico atrás do outro (FRASCÁ, 2017, online).

Portanto, temos aqui uma obra grandiosa e excelente, que certamente fará a alegria de todos os fãs da banda, sendo item indispensável em sua coleção, sendo o trabalho ao vivo mais completo já lançado pelos bardos até hoje (FRASCÁ, 2017, online).

Apesar do excesso de descrição e da vontade de gerar empatia (ênfatizando e indicando o material), o texto de Junior Frascá, rouba atenção, de fato, por suas afirmações categóricas e carregadas de adjetivos que, no fim, provocaram disputas e grande quantidade de comoções negativas (FIG. 18) – um efeito reverso? Na seção de comentários, os amadores, em sua

<sup>78</sup> Disponível em: <<https://whiplash.net/materias/cds/268216-blindguardian.html>> Acesso em 18/08/2017

maioria, discordam das afirmações do autor e há pouca discussão sobre sua reflexão em si – o foco acaba direcionado, justamente, ao debate dessas afirmações. A resenha falha em não atingir o que parece ser seu maior objetivo: divulgar o disco como uma obra prima. Há elogios, mas pouca argumentação reflexiva. Além de tudo, o disco em questão trata-se de um registro ao vivo e, no geral, há poucos detalhes sobre o diferencial da performance em si. Frascá acaba por exemplificar, também, uma forma de escrita peculiar aos fãs de um metal mais técnico e polida (*power metal*, nesse caso) em que faz questão de enfatizar a qualidade instrumental, dos arranjos, da produção, etc. Além do estilo ser voltado aos conceitos tradicionais da música ocidental (e menos associado ao ruído), as performatizações indicam o que, para estes fãs, importa e mais emociona na música que consomem.

Há algo intrínseco a ótica *headbanger* (a seu ethos) que é mostrar-se como um conhecedor. Um indivíduo não apenas na obra do artista, mas na biografia da banda, na ficha técnica e no contexto das composições. Nesse sentido, uma afirmação pontual numa crítica (tal como Frascá fez) aciona discussões (tretas) e embates entre o público – que, muitas vezes, tensiona um embate com o crítico, como ocorre nessa seção de comentários. Nota-se que os amadores conhecem a discografia, sabem quais são os álbuns mais relevante e, até mesmo, opinam sobre aspectos técnicos. “O Hansi sempre canta as músicas uma oitava abaixo. Fica horrível!”, pontua um dos comentários.

Figura 18 - Disputas nos comentários



## 5 CRÍTICA MUSICAL & YOUTUBE

### 5.1 YouTube: uma plataforma em transformação

*Broadcast Yourself*. Ou, simplesmente, transmita-se – este é o *slogan* da plataforma que discutiremos neste capítulo, o YouTube. Fundado no ano de 2005, nos Estados Unidos, o YouTube consolidou-se como a principal plataforma para *upload* de vídeos em *streaming* (ou seja, carregados em tempo real) no mundo. Para além de sua função primária, o fato é que a empresa – adquirida pelo grupo Google, em 2006<sup>79</sup> – vem sendo responsável por mudanças significativas, em vasto sentido, na comunicação contemporânea. No geral, a plataforma tem sido palco de inúmeras polêmicas (e “tretas”) ao redor do globo e um dos principais dispositivos de interação da internet. Para além ao audiovisual,

[...] o YouTube na realidade não está no negócio de vídeo – seu negócio é, mais precisamente, a disponibilização de uma plataforma conveniente e funcional para o compartilhamento de vídeos on-line: os usuários (alguns deles parceiros de conteúdo premium) fornecem o conteúdo que, por sua vez, atrai novos participantes e novas audiências. (BURGUESS ; GREEN, 2009, p.22).

De forma geral, o YouTube vem reunindo em sua esfera um ambiente de convergência – no sentido empregado por JENKINS (2008) – gerando uma cultura participativa que agrega e perpassa diversas áreas de interesse, ou seja, atingindo um público amplo e distinto. No panorama da sociologia da comunicação, podemos definir como um “instrumento de viabilização de encontros de diferenças culturais e o desenvolvimento de uma audição política entre sistemas de crenças e identidades” (BURGESS; GREEN, 2009, p. 107)

Dado o arcabouço-teórico discutido neste trabalho, logo podemos concluir que o YouTube é um poderoso dispositivo de mediações diante de variados amadores (em formação ou no processo) que, nas mais variadas esferas da internet, performatizam seus gostos – seja postando vídeos, comentando, se inscrevendo, compartilhando etc. E, atrelado a outras redes sociais e sites, esta capacidade é maximizada.

Neste primeiro movimento do capítulo, irei arquitetar definições teóricas e práticas para, em seguida, tensionar estas ideias com a influência dessa plataforma sobre meu objeto de estudo, as críticas. Vou, assim, conceituar e entender inicialmente como o site opera atualmente refletindo sobre algumas dessas práticas e suas consequências.

<sup>79</sup> Conforme matéria: <http://g1.globo.com/Noticias/Tecnologia/0,,AA1305148-6174,00-FUNDADORES+FALAM+DA+VENDA+DO+YOUTUBE+PARA+O+GOOGLE.html>> Acesso em 28/04/2019

Entende-se que o YouTube está em constante transformação e há diferentes maneiras de interpretá-lo “por não haver ainda uma compreensão compartilhada da cultura típica do YouTube, toda abordagem acadêmica que busca entender como o YouTube funciona precisa escolher entre essas interpretações e, na realidade, cada vez recriando-o como um objeto diferente” (BURGUESS ; GREEN, 2009, p.24).

No que tange a operacionalização, o site é intuitivo e permite rápido acesso tanto para busca de conteúdo quanto para envio de material – o que gera, inicialmente, um canal agregado ao e-mail de cadastro do usuário. Conectado à plataforma, basta acessar aos vídeos para que o próprio sistema, baseado no seu repertório de acesso, “recomende” conteúdo de acesso. Caso o usuário opte por fazer uma inscrição em determinado canal, há toda uma cadeia de recomendações baseada nessas escolhas e padrões de acesso.

Política, artes, culinária... Não importa: o internauta, provavelmente, encontrará no YouTube. Funções interativas, atreladas aos canais, como a seção comunidade (que possibilita maior contato entre os inscritos) e listas de reprodução (com lista de vídeos temáticos de determinado canal) completam as principais possibilidades objetivas da plataforma. Assim:

É entendido de vários modos: como plataforma de distribuição que pode popularizar em muito os produtos da mídia comercial, desafiando o alcance promocional que a mídia de massa está acostumada a monopolizar e, ao mesmo tempo, como uma plataforma para conteúdos criados por usuários na qual desafios à cultura comercial popular podem surgir, sejam eles serviços de notícias criados por usuários ou formas genéricas como o vlogging – que, por sua vez, podem ser assimiladas e exploradas pela indústria de mídia tradicional. (BURGUESS ; GREEN, 2009, p.24).

Além do *vlogging*, atualmente existem duas modalidades em voga na plataforma: o *unboxing* (modalidade em que itens são “desempacotados” em tempo real, diante das câmeras) e os *reactions*. Há outras práticas recentemente popularizadas: como desafios diversos e promessas baseada em metas de inscritos. Fora isso, a plataforma também possibilita a classificação dos vídeos em temas (*tags*) – o que facilita a busca de vídeos. Alguns canais possuem toda uma cadeia de vídeos dedicadas apenas a responder comentários. E para ranquear esse conteúdo, a plataforma tem a função “em alta” que, basicamente, gera um top com os vídeos gerais mais visualizados no momento (FIG.19).

Figura 19 - Entrevista do ex-presidente Lula é destaque no “Em Alta”



Fonte: *Frame* do YouTube

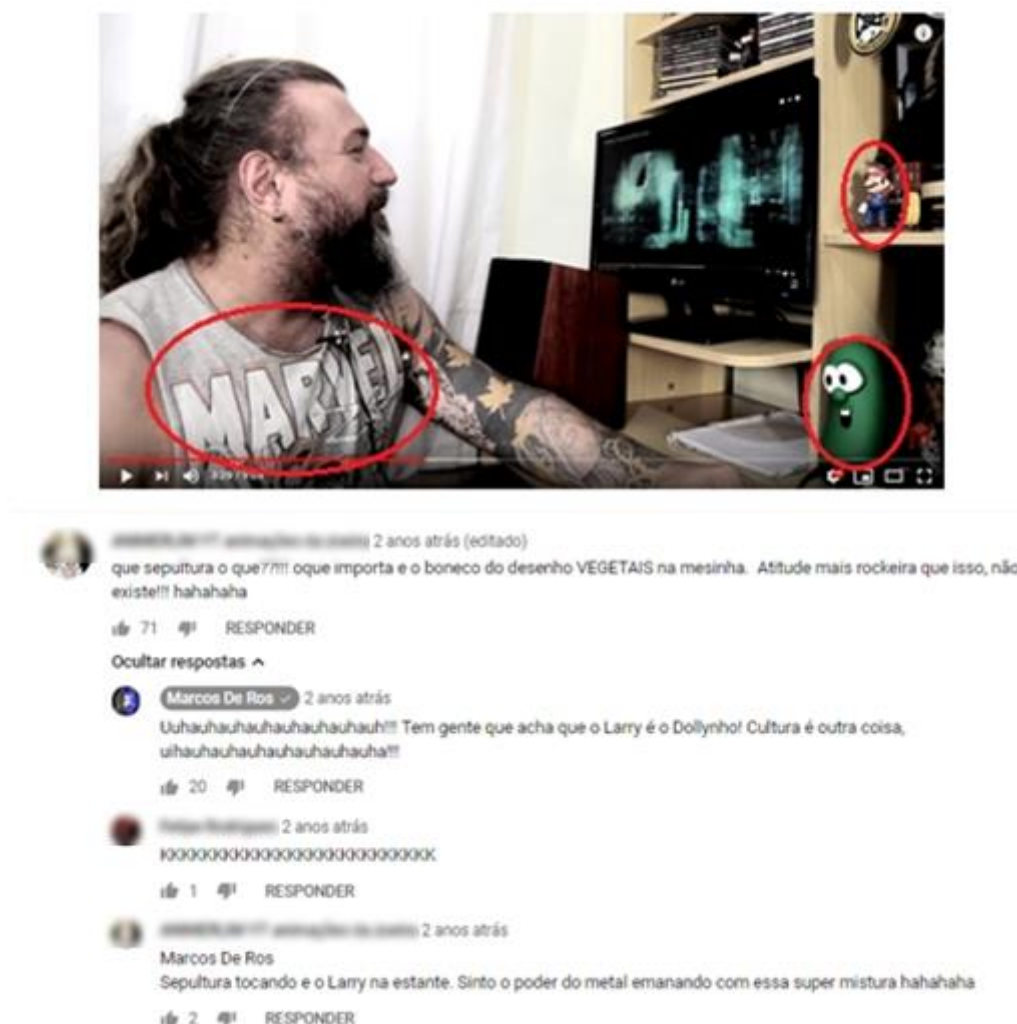
Nos vídeos, os comentários permitem performances, relatos de comoções e materializações diversas: “o ciberespaço emerge, desta forma, como mais uma arena de disputas simbólicas, estratégias discursivas e representações de poder de diferentes grupos sociais” (PEREIRA DE SÁ ; EVANGELISTA, p. 14, 2014). O YouTube, assim, possibilita a inserção de variadas performances de amadores. Seria o YouTube pop?

O material produzido pelos fãs (fanfics, fanarts, fanvídeos, etc) precisa ser pensado como integrante da cultura pop que se apropria dos seus traços e estéticas mais facilmente visualizáveis (ou audíveis), muitas vezes os subvertendo – seja em termos de narrativas, formatos midiáticos ou de modelos de representação – e por outras vezes o endossando. Esse material é por si só uma afirmação e uma performatização do gosto nessa rede de mediações e de afetos proporcionada pelas redes digitais (AMARAL, 2014, p.7).

Podemos pensar que mobilizações diversas são provocadas pelos conteúdos pertencentes aos imaginários que circundam a esfera pop – nesta noção, minha percepção de cultura pop se sintoniza com a de SOARES (2013). Nessa rede de mediações, os amadores são afetados de forma distinta gerando desde o ativismo de fãs as performances de *haters* e antifãs – como atestam AMARAL (2014) e PEREIRA DE SÁ (2016). No YouTube, isso é materializado com os vídeos e comentários em diversas modulações afetivas. É possível que numa produção com determinado objetivo (um *reaction* musical, neste caso) determinadas materializações (relacionados a cultura pop, principalmente) acionem comoções emotivas nos

amadores<sup>80</sup>. Essas mediações tendem a se materializar, posteriormente, através de comentários – como é o caso do exemplo abaixo (FIG. 20).

Figura 20 - Ícones do imaginário pop acionam conexões



Fonte: *Frame* do YouTube

Com base em Hennion e Born, proponho a ideia de que cada vídeo pode estabelecer uma comunidade imaginada virtualmente. Um coletivo de amadores em seu entorno – ou rede sociotécnica (PEREIRA DE SÁ, 2014) – e que, com base nas próprias notificações da plataforma, acaba interligando esses usuários e gerando mediações diversas (alguns mais, outros menos), a depender do próprio engajamento do público – além, claro, de um “empurrão” dos algoritmos. Essas séries de mediações podem refletir em amplas formações desse público.

<sup>80</sup> No exemplo, a camiseta da franquia Marvel de super-heróis e os bonecos Mario e Larry.

Para ingressar no coletivo, basta gerar sua performance de gosto através de um comentário e, a partir do fluxo digital, interagir, relatar emoções, reflexividades etc. Torna-se curioso notar, também, que comentários podem mudar a própria percepção do vídeo tornando este coletivo algo em fluxo, constante. Neste sentido, a hierarquia da seção de comentários (baseada na distribuição de *likes* e “corações”<sup>81</sup>) acaba por ser uma ferramenta válida para o alcance da postagem. Além disso, o dono do canal pode fixar comentários (no topo da seção).

A possibilidade de realizar transmissão ao vivo (*lives*), com comentários em tempo real, também fortalece o senso de comunidade imaginária no YouTube – é normal determinados usuários terem participação frequente o que, em paralelo, remete aos programas de rádio e sua proximidade aos ouvintes. O YouTube, atualmente, ainda oferece opções de “*membership*”, ou seja, por um valor específico o membro inscrito pode desfrutar de conteúdo extra (a ser especificado no ato) e maior aproximação com determinado canal/*youtuber*.

Além dos aspectos mencionados, o consumo de música também é associado a plataforma: cerca de 46% das reproduções musicais, via *streaming*, no mundo foram realizadas no YouTube<sup>82</sup>: recentemente, a empresa lançou seu próprio aplicativo para escuta em dispositivos móveis, o YouTubeMusic. E, dentre muitas reconfigurações, o papel da plataforma na escuta musical vem sendo associada no seu ciclo de transformações – seja através dos próprios clipes, de gravações amadoras ou músicas avulsas.

Ou seja, além de atuar em múltiplos setores, o YouTube vem rivalizando diretamente com serviços específicos de escuta via *streaming*, como o Spotify, Deezer e Pandora. Em linhas gerais, a plataforma atrai diversos tipos de usuários, principalmente (segundo pesquisa quantitativa) os mais ouvintes mais devotos<sup>83</sup>, pois:

Levando em consideração que o YouTube é uma plataforma ideal para pesquisas de itens conhecidos e permite a fácil reprodução de vídeos e músicas, no contexto das necessidades dos usuários mais devotados, o YouTube parece ser uma opção realista e primária de serviço para esse perfil. [...] A vasta quantidade de conteúdo, incluindo filmagens de shows, entrevistas e músicas raras, muitas vezes não disponíveis em outros serviços, possibilita intermináveis descobertas de novos conteúdos musicais<sup>84</sup>. (FULLER et al., 2016, p.630, tradução minha).

<sup>81</sup> Opção para destacar comentários que pode ser efetivada apenas pelo autor do vídeo.

<sup>82</sup> De acordo pesquisa realizada pelo "IFPI's 2018 Global Music Report" Disponível em: <<https://www.ifpi.org/downloads/GMR2018.pdf>>. Acesso em: 15/03/2019.

<sup>83</sup> Nota: para uma compreensão (e adaptação) mais ampla nesta pesquisa, a persona Addict foi traduzida e entendida de uma forma mais genérica como “usuários mais devotados”.

<sup>84</sup> “Given that YouTube is an ideal platform for known-item searches, and allows for the easy replay of videos and songs, in the context of the Addict persona's user needs, YouTube would appear to be a realistic primary service choice. [...] The staggering amount of content, including concert footage, interviews, and rare tracks, often not available on any other services, allows for the endless discovery of new musical content”.

## 5.2 Youtuber, a celebridade da internet

Desde seu *slogan*, o YouTube incentiva que os usuários produzam: este é o seu negócio. E “atendendo um grande volume de visitantes e uma gama de diferentes audiências, ele oferece aos seus participantes um meio de conseguir uma ampla exposição” (BURGUESS ; GREEN, 2009, p.22). Entre as mudanças e paradigmas proporcionados por essa exposição, surge a figura do *youtuber*.

Mas o que seriam essas pessoas? No geral, se trata de um indivíduo responsável por um canal na plataforma<sup>85</sup>. O ápice e consolidação surge quando, ao atingir número expressivo de visualizações, o *youtuber* adquire certa fama e status (gerando renda, majoritariamente, através da plataforma).

No Brasil, este fenômeno revelou nomes como Whindersson Nunes, Felipe Neto, Kéfera Buchmann, PC Siqueira, Danielle Noce etc. Muitos destes têm seus trabalhos vinculados, atualmente, as plataformas tradicionais da comunicação – ou seja, realizam aparições na televisão, publicam livros, saem matérias em revistas etc.

Em linhas gerais, o *marketing* intrínseco aos vídeos e ao espaço também está ligado a estas figuras e, além das propagandas antes e durante os vídeos (que geram monetizações ao canal), empresas tem investido diretamente nos *youtubers*. Seja para divulgar (ou comentar) determinado produto ou apenas anunciar algo durante a transmissão vídeos – por exemplo, há *youtubers* especialistas em destrinchar obras literárias, os *booktubers*.

No geral, o sucesso de um canal é baseado na relação entre números de inscritos e acessos dos vídeos enviados. *Likes*, *dislikes* e comentários também são elementos que ajudam os algoritmos da plataforma a “compreenderem” os vídeos como bem aceitos gerando, portanto, mais recomendações no ambiente. A soma desses fatores atrai, também, a monetização do conteúdo – além disso, muitos canais também optam por serviços alternativos de captação monetária, através de doação feita pelos seus inscritos, como o Apoia.se, Vakinha e o Patreon. Atualmente, certos *youtubers* tem aproveitado o status para lançarem cursos *online* – como cursos de música, filosofia, política, idiomas etc. Uma rede de mediações que revela fenômenos, celebridades e gera memes.

O *youtuber*, em síntese, pode vir a ser um modelo, um ideal a ser seguido – seja em um nicho específico ou em um âmbito mais amplo. Temos essa denominação como uma forma de cidadania comunicativa que reflete esses processos. Surge, assim, “um cidadão celebridade”:

---

<sup>85</sup> Algumas pessoas assumem o status *youtuber* como apenas aquele que atingiu sucesso consolidado na plataforma. Adoto uma perspectiva mais geral e ampla, entretanto.

As cidadanias celebrities reconhecem que o sujeito popular, também, quer existir no mainstream e quer contar em seus próprios termos porque de nada lhe serve ser bom cidadão sem ninguém o reconhecer. Quer existir nessas visualidades leves para aumentar sua autoestima pública e, também, para incomodar, foder e xingar o mainstream em suas estéticas e políticas (RINCÓN, 2016, p. 1).

A plataforma gera, portanto, celebridades de forma distinta (e mais acessível ao cidadão comum, talvez) que as redes de televisão, rádios, revistas etc. A empresa faz forte campanhas de incentivo para consolidação – e incentivo – dessas pessoas realizando desde convenções internacionais (com os maiores *youtubers*) até o envio de “placas” para canais consolidados (FIG. 21). Um símbolo de orgulho (e distinção) entre esta categoria – é comum *youtubers* exibirem a placa em vídeos ou gravarem material para divulgar o fato.

Figura 21 - Placas comemorativas enviadas pelo YouTube



Fonte: *Frame* do YouTube

Em poucos minutos, apenas selecionando palavras-chave, qualquer indivíduo pode ter acesso a conteúdo caseiros, profissionais e históricos sem taxa adicional. Está tudo a um clique: “O celebrity é um ideal século XXI. Por isso, o horizonte midiático e das redes é nossa dignidade light e a felicidade instantânea. Basta ter um telefone para sermos estrelas de nossas vidas e em nossos próprios termos, estéticas e narrativas” (RINCÓN, 2016, p. 15). Neste ambiente competitivo, as estratégias para alcançar sucesso são variadas – e incluem deste *clickbaits*<sup>86</sup>, refutar *youtubers* famosos, provocar fãs etc. Um ambiente vasto e que, por si só, é digno de estudos e observações à parte – como enfatizado por BURGUESS & GREEN (2009).

Com relação as políticas de publicação, o YouTube sempre adotou uma postura, neste aspecto, progressista e a favor da liberdade de expressão. Apesar de permitir o envio de vídeos

<sup>86</sup> Estratégias apelativas e sensacionalistas, no geral, para provocar acessos (“cliques”) aos vídeos.

“duvidosos” (há material antissemita e racista no site), a plataforma realiza algumas ações para coibir essa produção: retirada da monetização do conteúdo, remoção das opções de compartilhamento e diminuição da recomendação nos algoritmos, necessidade de estar cadastrado para assistir etc. Caso o vídeo viole algumas das diretrizes da plataforma (ou algum direito autoral), ele pode sofrer *strike*<sup>87</sup> ou ficar restrito em alguns territórios. O *strike* surge, portanto, como uma das consequências mais temidas por esses *youtubers*.

Na atual conjuntura, há grande embate neste setor (dos direitos autorais) por conta do Parlamento Europeu e a discussão entorno ao famigerado Artigo 13 (atualmente 17)<sup>88</sup> e suas atuais consequências tanto para os produtores de conteúdo quanto ao YouTube em si. Supostamente, por limitar as atividades e expressividade dos *youtubers*, um grande número destes andam realizando protestos e campanhas contra as autoridades europeias. Segundo o YouTube, caso o artigo seja aprovado práticas tão comuns à comunidade como *reactions* e *covers* de músicas podem ser abolidas. Logo:

O YouTube tem seu lugar dentro da longa história e do futuro incerto das mudanças da mídia, das políticas de participação cultural e no crescimento do conhecimento. Claramente, é tanto um sintoma como um agente. A importância do YouTube das transições culturais e econômicas que estão de alguma maneira atreladas às tecnologias digitais, à internet e à participação mais direta dos consumidores; mas é importante ser cuidadoso em relação às afirmações que são feitas sobre o status histórico dessas transições (BURGUESS ; GREEN, 2009, p.33).

### 5.3 Crítica musical e heavy metal no YouTube

Diante desse prisma, diversas práticas do cotidiano são alteradas: desde a feitura, circulação e consumo de um videoclipe – como apontado por PEREIRA DE SÁ (2016) – até a escuta e crítica musical. Neste terceiro tópico do capítulo, meu olhar volta-se para performances críticas sobre *heavy metal* no YouTube.

Mencionei, no Capítulo 3, os paradigmas atuais envolvendo à crítica musical. Nesse quadro, a plataforma fornece um espaço alternativo que possibilita uma nova abordagem para a confecção das críticas. Uma abordagem em que o audiovisual corrobora para possíveis distinções em comparação ao formato clássico e possibilita, ao mesmo tempo, novas modalidades de interação/performances entre os amadores – os *headbangers*, em nosso caso.

<sup>87</sup> Principal suspensão do YouTube. Três *strikes* em um período de três meses podem resultar na perda do canal.

<sup>88</sup> Mais detalhes sobre a polêmica: <<https://www.youtube.com/intl/pt-BR/saveyourinternet/>> Acesso em 25/04/2019

No Brasil, a proliferação de canais (e *youtubers*) que se dedicam, especificamente, a analisar álbuns de *heavy metal* ainda surgem de forma tímida; existe pouco material dedicado a modalidade. Atualmente, canais como Disco Voador Rocks, Super Metal Brothers, Collectors Room, Canal Barbônico e Nerd Metal dedicam espaço em suas pautas para eventuais críticas em vídeos. Já outros, como o Alta Fidelidade e o Som de Peso, debatem a música de forma mais abrangente, com ocasionais críticas de discos de *heavy metal*. Todavia, a prática é bem disseminada e consolidada no exterior – canais como o Banger TV, Cover Killer Nation, e The Needle Drop possuem, no geral, um bom volume de inscrições e visualizações.

De forma geral, a organização dos canais e informações triviais são dispostas na página inicial (FIG.22), no próprio YouTube, e os vídeos podem ser compartilhados, posteriormente, em outras redes. Levando em consideração o ano de criação dos canais mencionados (nenhum deles ultrapassa quatro anos de cadastro), podemos notar que a prática é relativamente recente e, talvez, possa crescer.

Figura 22 - Página inicial do canal Disco Voador Rocks



Fonte: *Frame* do YouTube

Entre os críticos (e *youtubers* também, neste caso) desses canais, a minoria obedece a lógica clássica (de jornalista formado e especializado) apresentando-se, muitas vezes, como fãs. E essa conduta rende performatizações de gosto livres – ou seja, sem amarras de isenção, de uma pauta rigorosa, influência direta de uma rede de comunicação etc. Teria essa crítica mais afinidade com os *fanzines*? E qual a relação da crítica junto à música pesada?

Nas análises, parti do ponto de vista de que a crítica musical pode, no YouTube, assumir uma forma e função distinta a reflexão escrita gerando, nesse fluxo, uma série de mediações diversas (mas ainda sendo uma forma de crítica válida) nessas “comunidades de gosto”

composta pelos *headbangers*. Dentro dessas comunidades (ou coletivos), o *youtuber* pode assumir a posição de crítico musical.

Encarando o *heavy metal* tanto como um domínio específico – com seus códigos, formas de afeto, vocabulários e dispositivos – quanto como um operador de mediações sociais (BORN, 2011), analisarei padrões dessas performances e estabelecerei, nas próximas etapas, uma análise das tendências dessa crítica audiovisual levando em consideração não apenas os aspectos de reflexão, mas as mediações, as performances e as interações entre os *headbangers*.

#### 5.4 Análise das Críticas no YouTube

De forma exploratória, foram analisados uma série de canais brasileiros que, a despeito do seu conteúdo geral, realizam vídeos com críticas musicais voltadas ao *heavy metal*. Penso esses canais como comunidades de gosto. E os vídeos, como coletivos – formando comunidades virtualmente imaginadas. Um raciocínio similar ao adotado no Capítulo 4.

Para demonstrar os resultados da observação proposta (levando em conta o formato deste trabalho e a duração dos vídeos), foquei numa análise ampla de apenas três produções (FIG.23) – de canais e obras musicais distintas, diga-se. Pretendi, portanto, conseguir uma síntese de, talvez, um “primeiro movimento” dessa modalidade no YouTube.

Figura 23 - Dados dos canais analisados

| <b>Canal</b>         | <b>Nº Inscritos</b> | <b>Visualizações</b> |
|----------------------|---------------------|----------------------|
| Collectors Room      | 3.131               | 124.434              |
| Disco Voador Rocks   | 23.982              | 1.301.601            |
| Super Metal Brothers | 1.896               | 428.131              |

Fonte: Elaboração própria do autor

Para versatilidade da análise, optei por produções relativamente novas – com dois anos de envio, no máximo. E que, no geral, pendessem sobre dois lados do espectro crítico (ou duas “escolas”): um mais formal, ligado a resenha musical tradicional; o outro mais espontâneo, feito por fãs de forma livre e improvisada. De modo a buscar tensões entre o tradicional e as possibilidades trazidas pela crítica no audiovisual.

Além disso, todas as produções escolhidas tratam de discos controversos e/ou relevantes no meio – o que, teoricamente, fomenta disputas e interações de diversas ordens nos

comentários. Os comentários (ou seja, nas performances dos amadores diante dos *youtubers*) foram, também, abordados sob o contexto da produção analisada.

Analisando os vídeos como coletivos e dispositivo de reflexão, busquei compreender as performances de gosto dos *youtubers* e, também, as relações dos fãs/amadores nos comentários – sejam disputas simbólicas, demonstração de emoções etc. E, para além da crítica em si, destaco que há mediações provocadas por outros aspectos além da reflexividade: ou seja, mediações provocadas por dispositivos e pela performance do corpo.

Acredito que sim, a reflexão dos amadores pode apresentar-se, principalmente, sob a forma escrita (HENNION, 2011). Entretanto, as novas configurações e me fizeram direcionar o olhar para as *webcelebrities* e, especificamente, para a crítica musical sendo feita no YouTube. Aliás, seria essa, também, uma forma válida de crítica?

Com base nessa análise, adoto uma resposta afirmativa: a escuta, o mercado e os músicos mudaram – seria diferente com uma atividade de reflexão opinativa no YouTube? Na minha perspectiva, a crítica é uma ferramenta que presta uma função maior, envolta a mediações, para além do ego de um sábio detentor de performances críticas, isentas. Reafirmo, portanto, a validação da crítica dos amadores diante dos novos paradigmas.

Ao passo que os sites/blogs abriram espaço para os fãs dissecarem discos e tecerem opiniões diversas, o YouTube abre uma nova porta. Uma porta em que não é preciso ter, necessariamente, intimidade com as palavras para refletir e elaborar um texto – o audiovisual traz e valoriza outros códigos, outras mediações. Em relação a crítica escrita, como abordado no capítulo anterior, pode-se perceber, aqui, um grau maior de interações entre os fãs nos comentários: um reflexo de novas mediações e materializações trazidas pelo vídeo.

O formato audiovisual, além de tudo, permite utilizar o campo reflexivo para o crítico consolidar-se como *webcelebrity* em tempos modernos – o *youtuber*. Sob uma ótica reflexiva, estes coletivos me guiaram ao fluxo investigativo: há um movimento tomando corpo com as redes, mas o caminho é longo e propenso a transformações. Como resultado, as análises apontaram uma outra modalidade, de interesse no YouTube: os *reactions*.

#### **a) Canal Collectors Room: Mastodon – Emperor of Sand (2017)<sup>89</sup>;**

---

<sup>89</sup> “Mastodon: novo disco é apenas mediano” Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=6xkxhzcc7CY>> Acesso em 08/02/2018

Realizada na época do lançamento do álbum, a análise do crítico especializado Ricardo Seelig<sup>90</sup> mostra a que veio nos primeiros segundo – o *background* (repleto de álbuns) e a exibição da discografia, em CD, do Mastodon (FIG.24) são um prelúdio do vídeo: uma resenha crítica focada no tradicional que, no geral, mais remete uma transposição da atividade escrita, em comparação as performatizações mais comuns à plataforma. Mas qual seriam tais elementos tradicionais?

Na introdução, Seelig anuncia: “Emperor of Sand, o novo álbum do Mastodon, sétimo trabalho desta incrível banda-norte americana.” E, dentro dessa apresentação, emenda informações sobre a ficha técnica do lançamento: “São onze faixas, disco produtor pelo Brandon O’Brien, produtor que já trabalhou com o AC/DC”. Podemos notar a reprodução de um padrão tradicional da crítica escrita, tendo aproximações a lógica do *lead* clássico jornalístico<sup>91</sup>. Além disso, o uso de adjetivos (de valor positivo) ao falar da banda e apego ao material antigo (“essa banda que a gente se acostumou a ouvir discos impressionantes, excelentes”) sugere que se trata de um amador, um fã.

Figura 24 - Crítico Ricardo Seelig exhibe CD do Mastodon



Fonte: Frame do YouTube

Nas vestes, Ricardo Seelig adota um estilo neutro e que não traz associações a indumentária comum aos *headbangers* – exceto o preto da camisa (FIG.24). Remete, talvez, a

<sup>90</sup> Ricardo Seelig estabeleceu seu nome na comunidade do *heavy metal* nacional como redator na revista Roadie Crew e no site Whiplash.Net.

<sup>91</sup> Técnica jornalística que consiste em destacar, na sua concepção clássica, informações triviais da matéria logo no primeiro parágrafo do texto.

uma possível sobriedade do crítico sério, profissional. Em contrapartida, essa medida pode gerar menos empatia entre ele e o público alvo. No aspecto técnico da gravação, a edição é econômica: há apenas uma vinheta de introdução, ausência de cortes e efeitos técnicos com ângulos alternativos (algo comum em muitos vídeos desse tipo). O enfoque do enquadramento apenas evidencia os objetos – aspecto do gosto com muita significância nas suas performances – e o próprio Seelig.

Através das performances de gosto contidas (com pouco acionamento do corpo), o crítico apresenta referências clássicas ao universo do metal: “Sultan’s Curse, que abre o álbum, é um metalzão pesado com influência do Black Sabbath”. Ao citar o Black Sabbath, há um acionamento sonoro no imaginário do *headbanger*: *riffs* marcantes e sonoridades sombrias, na maioria dos casos. Em seguida, ele destaca o *single* Show Yourself como “provavelmente a música mais pop gravada pelo Mastodon na carreira. Uma música descaradamente melodiosa e grudenta”.

Pop é um termo associado constantemente, de forma pejorativa, ao *mainstream*, no metal – ao não elogiar ou entrar em mais detalhes, mesmo de maneira contida, Seelig dá uma conotação negativa. Logo após o breve comentário, afirma: “Enquanto Precious Stones tem um trecho instrumental de guitarra, no miolo, que é um deleite para quem adora esse instrumento. E que chega a lembrar, em alguns aspectos, a sempre saudosa NWOBHM”.

Com essas expressões e descrições o *youtuber* traz, novamente, referências específicas do repertório *headbanger*, como a estética sonora das guitarras da New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM)<sup>92</sup> e a ênfase nas guitarras. Essas performances podem funcionar, novamente, como mediações de acionamento das emoções e conexões dos *headbangers*. E apesar da postura contida do crítico – ele evita soar grosseiro ou extremo quando emprega o termo pop e afirma que a segunda metade do disco é duvidosa: “O problema é que daí em diante o miolo de Emperor of Sand é um emaranhado de canções medianas”. Termos como emaranhados, miolo, saudoso e deleite são mais comuns ao formato da crítica escrita. Em conjunto as pausas e uma fala lenta, tais observações sugerem que a resenha pode ter sido escrita e ensaiada antes da gravação – sendo uma transposição, portanto.

Após a metade do vídeo, tudo segue apontando em um caminho oposto ao que os *youtubers* tradicionalmente adotam: velocidade de informação e descontração diante das câmeras estão ausentes aqui. Seelig aparenta certo desconforto sob o formato.

---

<sup>92</sup> Oriundo da Inglaterra, inicialmente, o movimento revelou uma onda de bandas calcadas no estilo tradicional de *heavy metal* (Ex: Iron Maiden, Saxon, Def Leppard, Diamond Head etc.) que enfatizavam melodias de guitarra melódicas, “assobiáveis”.

Além dos aspectos mencionados, o jornalista também investe em comparações: “Em *Emperor of Sand* a banda tenta resgatar aspectos do *Crack the Skye*<sup>93</sup>”. Traz, assim, conexões aos fãs – movendo questões envolta ao repertório e imaginário do grupo. Finalizando sua análise do álbum, Seelig afirma: “A última faixa *Jaguar God* é um épico de sete minutos e tanto, viajante. Onde a banda experimenta e soa esotérica. Ela evolui e tem um arranjo meio progressivo e que mostra que os caras sabem o que fazer. Continuam sabendo o que fazer, não desaprenderam”. Tanto a comparação como os termos (épico, arranjo progressivo) repetem a mesma estratégia adotada no início.

Após encerrar suas observações e reflexões sobre a música, Seelig emenda com suas considerações finais. O jornalista explica o contexto de sua audição: “Nesse disco aqui eu fiz algo que eu não fazia há muito tempo, que foi não ouvir nada, não assistir nada e não escutar nada antes de ter o CD, o álbum físico, em minhas mãos”. Uma postura que pode ser associada tanto ao amador (dedicado ao artista que ama ao ponto de dar suporte e fazer um ritual de audição) quanto a figura do ouvinte tradicional (aquele que valoriza a audição no seu aspecto clássico e através do disco físico).

Além disso, o crítico conclui mostrando-se inseguro com o formato no YouTube e, em tom de lamento, fala: “espero que gostem desse formato aqui. Acessem o site e digam se vale a pena manter o canal”. Toda a postura do autor mostra falta de adaptabilidade à plataforma e, no todo, ao estilo majoritário das produções. Entretanto, essa falta de aspectos modernos e valorização do antigo, pode vir a causar emoções e identificação diante de alguns *headbangers* mais tradicionais.

Em síntese, a resenha é feita com pausas, busca de palavras formais e descrição densa. Ideias mais pertinentes ao formato textual – como resultado, há perda de carga emocional. E a constatação se torna óbvia ao se ter conhecimento do currículo de Ricardo Seelig: um crítico respeitado, no meio especializado, mas que mostra dificuldades em relação ao formato audiovisual. O YouTube, provavelmente, não fez parte de sua formação social/musical e ele demonstra dificuldades nessa adaptação.

Todos os aspectos, no vídeo, de resistência ao novo e performances que mostram desconforto ante ao formato, atuam como mediações. O canal seguiu, durante o período deste trabalho, com poucas atualizações: apenas o site<sup>94</sup> foi sendo bem atualizado por Seelig.

---

<sup>93</sup> Quarto álbum de estúdio, lançado em 2009, da banda. Considerado (pelos fãs e crítica) um dos trabalhos de maior importância do grupo.

<sup>94</sup> Disponível em: <<http://www.collectorsroom.com.br>> Acesso em 10/02/2018.

Figura 25 - Comentários da crítica Emperor of Sand



Fonte: *Frame* do YouTube

Nos comentários (FIG. 25 e FIG. 26), além de sugestões, parte significativa dos amadores respondem ao questionamento do jornalista sobre continuar com o canal (um de seus poucos posicionamentos, fora a análise). E concordam com a crítica, mas não há amplo debate entre eles, comentários negativos ao autor ou disputas: existem apenas afirmações isoladas. Mas tais afirmações deixam claro que o nome do jornalista tem significância para esses amadores.

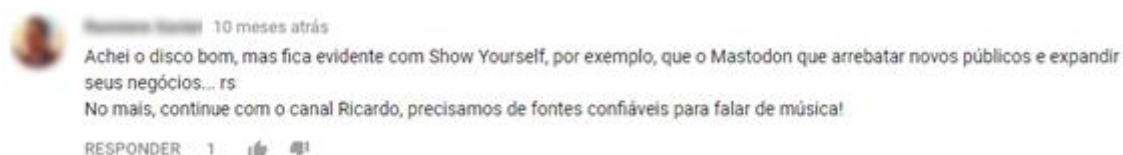
Figura 26 - Comentários da crítica Emperor of Sand



Fonte: *Frame* do YouTube

Um dos comentários (FIG. 27), em específico, evidencia umas das primeiras observações (sobre *Show Yourself*, a faixa “pop”) feitas por Seelig: mesmo tratando-se de uma banda que rejeita o “rótulo heavy metal”<sup>95</sup>, os fãs ainda adotam uma postura anti-*mainstream*. Nota-se que a postura objetiva do crítico pode reverberar em atrair performances de um perfil (mais sério, tradicional) de amador. Ou seja, Seelig tem sucesso em mediar gostos através de reflexões, sugestões e apontamentos para esse tipo de público.

Figura 27 - Comentário da crítica de Emperor of Sand



Fonte: *Frame* do YouTube

## b) Canal Super Metal Brothers: Metallica – *St. Anger* (2003)<sup>96</sup>;

<sup>95</sup> “Mastodon: Brent Hinds odeia e não quer tocar em banda de Metal”. Disponível em: <[https://whiplash.net/materias/news\\_802/225638-mastodon.html](https://whiplash.net/materias/news_802/225638-mastodon.html)> Acesso em 12/02/2018

<sup>96</sup> “St. Anger - Super Análise - Metallica Review” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Q-5uB2-Xq2A>> Acesso em 29/01/2018

Sob uma conduta totalmente oposta ao vídeo anterior, os *youtubers* (FIG.28 - Animal, na esquerda; Majin Boo, no lado direito) seguem uma linha escrachada, improvisada. Não há foco em uma postura profissional: a análise é feita em meio a goles de cerveja e, paralelamente, interações com os amigos – a “produção”. A gravação segue uma estética fixa: um ângulo padrão e, na edição, há a disposição de notas com a ficha técnica do álbum.

Figura 28 - Ambiente descontraído em análise do controverso disco do Metallica



Fonte: *Frame* do YouTube

No geral, as performances de gosto são realizadas de forma aleatória, sob o fluxo de uma conversa, com ênfase no humor *non sense*: “resolvemos fazer uma super ‘anal-lise’<sup>97</sup>, de um dos discos que é considerado um dos piores da história do rock n' roll. Quer uma dica?”. Em seguida, Animal começa a bater um latão. A ‘bateção de latas’ (feita ao longo do vídeo) é uma analogia a produção de bateria de Lars Ulrich no St. Anger.

Neste contexto, é importante ressaltar o fato deste álbum ser hostilizado entre os *headbangers*, pois trata-se de um disco que, apesar das boas vendas, é tido como um fracasso musical – constatação reforçada pelo próprio grupo<sup>98</sup>. Tal fato já torna o vídeo atraente a uma boa parcela dos amadores, sejam fãs do Metallica ou do metal em si.

Apesar do aspecto escrachado, a soma desses fatores traz uma grande possibilidade de conexões emocionais por parte do espectador – neste caso, normalmente um amador, praticante

<sup>97</sup> Há, aqui, um trocadilho infame (evidenciado nas pausas silábicas) entre as palavras análise e anal.

<sup>98</sup> “Metallica: Lars sabe que os fãs não gostam do St. Anger”. Disponível em:

<[https://whiplash.net/materias/news\\_849/134449-metallica.html](https://whiplash.net/materias/news_849/134449-metallica.html)> Acesso em 14/02/2018

do estilo. A dupla consegue gerar mediações através de suas performances, como pode ser constatado em alguns comentários (FIG. 29).

Figura 29 - Interação entre amadores nos comentários



Fonte: *Frame* do YouTube

Para além das performances no discurso, o visual de Animal – com uma camiseta do Iron Maiden e um corte de cabelos (*mullet*) bastante usado pelos *headbangers* nos anos 80 – traz a seguinte conclusão: tratam-se de fãs tradicionais do estilo dentro do *heavy metal*, pois “as camisas de bandas definem fronteiras de sua cultura, atuando em processos de distinção de gosto entre os participantes” (POLIVANOV ; SILVA, 2015, p.81).

Como o próprio nome do canal sugere, os *youtubers* tentam criar um ambiente “de irmandade” entre os fãs: há cerveja, referências *geeks*<sup>99</sup> e amigos “conversando” sob um clima ‘mesa de bar’. Há orgulho em afirmar-se *headbanger* (vide FIG.30). O engajamento do corpo é feito de maneira bastante espontânea: seja jogando latas de cerveja, batendo lata ou expressando desgosto e deboche. O ambiente criado deixa os *youtubers* confortáveis.

<sup>99</sup> Tanto o *layout* do canal quanto seu nome trazem referência ao famoso jogo Super Mario Bross, da Nintendo.

Figura 30 - Página do canal no YouTube



Fonte: *Frame* do YouTube

Após poucos minutos de apresentação, a constante reclamação da ausência de solos, em St. Anger, mostra que o posicionamento dos *youtubers* é clássico, conservador, pois segundo eles “quando terminava a música você falava: porra, cadê o solo? Uma música sem solo do Metallica não existe. Música do Metallica sem solo, não dá; música com mais de oito minutos sem solo, não dá”. E isso também se aplica quando tecem comentários com conotação negativa ao *new metal*<sup>100</sup> e sua lógica de mercado, nos anos 2000: “vale lembrar que, na época, estava acontecendo uma coisa no mundo do rock n’ roll. Uma nova onda, o new metal. E no new metal não tinha solo”.

Inclusive o padrão diferente de afinação, comum ao *new metal*, dos instrumentos de corda (afinação baixa, em termos gerais) é refletido como algo ruim em Frantic (primeiro *single* do registro): “Isso daí é uma coisa que frustrou a gente. Porque a gente, todo *headbanger*, uma vez na vida tocou um instrumento. Porra, vou tirar essa música. E daí você vai baixar a cifra. Vai baixar o bagulho e tá 15 afinação diferente aquela porra, véio! Aí você perde o tesão de tocar o bagulho. Frantic é uma música até que maneira, mas faltou o solo”.

Seguindo a lógica faixa-a-faixa, a descrição é auxiliada com acionamentos corporais: os *youtubers* cantam trechos das músicas (e de *riffs*), batucam e fazem performances humorísticas com referências às composições: “Oito minutos do quê? Lata batendo! E não tem solo”. E seguem com definições breves: “essa outra é sete minutos a menos da sua vida quando você termina de escutar”. No geral, há pouca reflexão e uma descrição mais acelerada.

<sup>100</sup> O estilo incorporou elementos do *rap* e se consolidou, à época, no *mainstream*. Tal subcategoria aciona negatividade diante dos *headbangers* mais ortodoxos.

O estilo de produção do vídeo (e canal) ainda mostra referências a uma geração mais antiga de *headbanger* – vide os gráficos do jogo Super Mario Bros e a possível faixa etária dos *youtubers*, etc – que é reforçado pelos aspectos mencionados.

Há, durante toda a análise, a necessidade de afirmar que o disco é ruim: “Lembrando que a gente teve que escutar o disco inteiro de novo pra fazer essa super análise. E não foi fácil não, cara”. Concluindo a crítica, a dupla reprova o disco e realizam um trocadilho com o termo *kill*<sup>101</sup> (entoado ao fim da última faixa): “eu tenho certeza que se ele falasse *kill yourself*<sup>102</sup>, os fãs iam se matar. Era suicídio coletivo. Isso aqui é pra se matar. Essa hora é: meu deus do céu, ainda bem que tá acabando!”.

Diferente do vídeo anterior, a postura despojada facilita a interação entre fãs e o acionamento de performances de gosto mais emotiva nos comentários (FIG. 31) que são respondidos pela equipe – fato que não foi observado na crítica de Seelig. No geral, o desempenho da dupla é bem divergente a crítica tradicional, mas há sucesso em suscitar interação, disputas, reflexão dos amadores e modular afetos por meio do humor.

Figura 31 - *Headbangers* aprovam o vídeo



Fonte: *Frame* do YouTube

<sup>101</sup> Verbo matar, em inglês.

<sup>102</sup> “Se mate”, em tradução livre.

c) **Canal Disco Voador Rocks:** Sepultura – Machine Messiah (2017)<sup>103</sup>

A comoção do *youtuber* se faz presente nos primeiros segundos: “Machine Messiah é um puta álbum. Sepultura me surpreendeu muito com esse álbum. Eu estava pensando um álbum muito mais pesado e sujo do que veio. E eles me surpreenderam muito com esse álbum. Que, cara, tá animal”. Repetição de palavras e um linguajar informal logo sugerem um lugar diferente da crítica tradicional. O ritmo, no geral, é rápido e típico as produções do YouTube.

Trajando uma camiseta com um símbolo do Sepultura (e bastante empolgação ao falar do grupo), o *youtuber* sinaliza que se trata, possivelmente, de um fã. E essa conexão é aliada a um sentimento de euforia – a banda amada lançou um disco ótimo, segundo o autor – que segue ao longo da produção.

Figura 32 - Análise do disco Machine Messiah, do Sepultura



Fonte: Frame do YouTube

Em distinção aos outros dois vídeos discutidos, há um equilíbrio entre a seriedade e casualidade – uma fórmula usada por muitos *youtubers* do público geral. E, no aspecto técnico, há boa edição e captação de áudio.

Além disso, há o acréscimo de trechos das faixas, ao longo da resenha, que ajudam o espectador materializar a música e, assim, ter melhores conexões entre o conteúdo falado e o objeto de análise. Adornado com pôsteres de bandas (e um cartaz de festival), o cenário é

<sup>103</sup> “SEPULTURA - MACHINE MESSIAH - DISCO VOADOR RESENHA” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KojhTIBLFjo>> Acesso em 09/02/2018

simples: sugere a ambiência de um quarto (FIG. 32). Trata-se de um padrão utilizado por muitos *youtubers* (no sentido de uma marca estilística) e que, no geral, costuma gerar aproximação entre produtor e público. Com relação a crítica em si, o vídeo é dividido em atos: opinião geral, de contextualização, reflexão e análise das faixas.

Tudo isso é desenvolvido em meio a uso da linguagem codificada (ou seja, destinado ao fã) com eventuais usos de termos específicos: “Vocal muito gutural, muito gritado. Neste está muito mais limpo. O Eloy<sup>104</sup> está pegando os tempos e quebrando todos eles. Está diferente de tudo que ele fez. Ele tá trazendo um pouco desse metal moderno ao Sepultura”, conclui.

No geral, o vídeo aproxima-se de um diálogo: um amador tecendo suas opiniões e reflexões para outro. Carregado de cargas emocionais, os depoimentos enfatizam descrição – sem ênfase em grandes reflexões – em que o autor performatiza seu gosto: “dessa vez o Andreas Kissner<sup>105</sup> resolveu trazer sons nordestinos e um pouquinho do oriente médio. Que ficou muito maneiro, muito diferente e muito corajoso pro que o Sepultura vinha fazendo desde então. Eles usaram violino, teclado, sintetizador, modelador de voz e até um violão clássico”.

Ou seja, a performance foge bastante, aqui, da linha clássica da crítica que busca omissão da emoção em busca de uma possível isenção – vide o primeiro objeto de análise. Tudo é analisado de forma relativamente fluída, embora com o linguajar casual, acessível.

---

<sup>104</sup> Eloy Casagrande: atual baterista do Sepultura.

<sup>105</sup> Guitarrista e principal compositor, atualmente, do Sepultura.

Figura 33 - Fãs refletem sobre o disco nos comentários

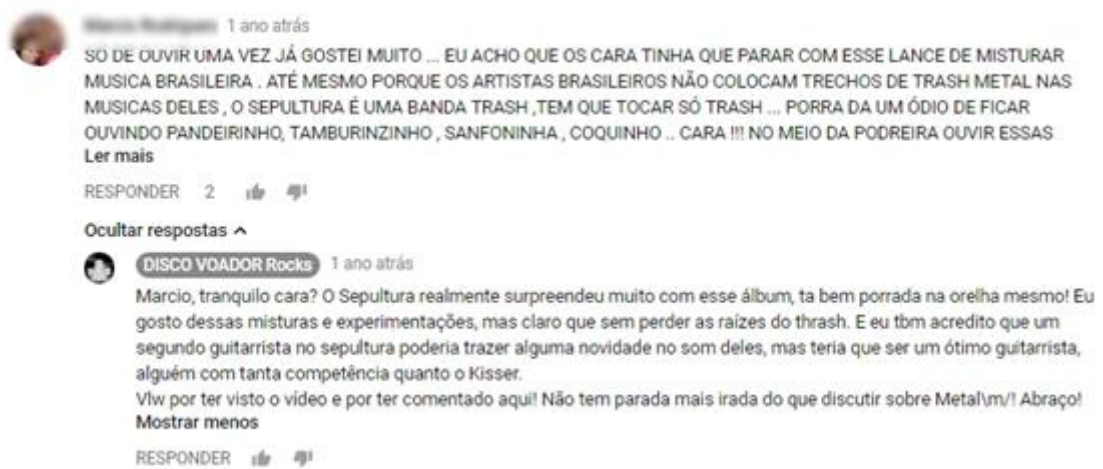


Fonte: *Frame* do YouTube

Nos comentários (FIG. 33), há “tretas” causadas pelo embate entre duas fases do grupo (cada qual com um vocalista específico) e, também, a sonoridade do disco e da banda – o Sepultura é conhecido pelas experimentações. Podemos afirmar que a banda atingiu seu ápice no mercado fonográfico<sup>106</sup> incorporando influências alheias ao metal. Ao passo de que essas características são louvadas pelo crítico – que, positivamente, destaca as sonoridades nordestinas, uso de violinos e influências orientais –, alguns fãs ainda enxergam com repulsa e ódio (vide FIG.34) rendendo performances revoltadas pela influência de gêneros musicais diferentes.

<sup>106</sup> No disco *Roots*, em 1996, especificamente.

Figura 34 - Fã reprova influências étnicas



Fonte: *Frame* do YouTube

Chama atenção, no entanto, a grande participação do autor nas respostas: aqui há uma grande interação entre os fãs. Como apontado por Rincón (2016), o crítico adota uma posição de *webcelebridade* e insere-se junto aos amadores sob performances que sugere naturalidade e, ao mesmo tempo, escancara sua vida para a internet. Temos, assim, um exemplo de produção que equilibrada e que, no todo, adota estratégias condizentes ao YouTube.

## 6 REACTIONS, REACTS, REAÇÕES

### 6.1 Introdução aos reactions: primeiros apontamentos

Reação: efeito ou ação de reagir, uma resposta espontânea. As denominações etimológicas da palavra explicam, em síntese, a adoção do termo para esta prática que se trata de uma reação (em tempo real e, muitas vezes, espontânea) literal de um indivíduo perante um vídeo, uma música ou até consumo de algum alimento – as variações são inúmeras – no YouTube.

Nesse movimento inicial, introduzirei uma reflexão e debate inicial sobre as possibilidades (e transformações) trazidas pelos *reactions*<sup>107</sup> através dos alicerces e percepções da crítica musical, em sentido amplo, tal como encaramos desde o início deste trabalho – ou seja, através dos efeitos do arcabouço teórico desta dissertação.

Por meio do processo de pesquisa, os *reacts* surgiram como um novo norte de investigação nesta pesquisa – o principal, talvez. Tratando-se de um fenômeno recente, não há muitos estudos acadêmicos consolidados, ou seja, busco realizar uma contribuição inicial, sob o contexto desta pesquisa, ao tema. E, como visto, anteriormente: o YouTube se reconfigura constantemente, logo mudam suas práticas (BURGUESS ; GREEN, 2009).

Popularizada na internet em tempos recentes, os *reactions* têm gerado burburinho e garantido visualizações aos produtores de conteúdo no YouTube. Percebendo que as reações permitem atravessamentos de gênero, comoções e disputa simbólicas – mediações, enfim – esta modalidade despertou meu interesse. E, após uma pesquisa inicial, logo surgiu a relação dos *reacts* com a crítica musical. Mas, afinal, seriam as reações uma espécie de crítica? Ou até mesmo uma pós-crítica? Quais as implicações dessa atividade para a concepção da crítica musical em si?

Essas tensões nortearam meu foco e atenção, dentro do meu escopo (da crítica e do metal), para com esta prática. Além disso, procurei também entender quais as motivações gerais diante de tal fenômeno.

Inicialmente, um dos aspectos que parece contribuir para um possível apelo das reações é, justamente, a necessidade do agenciamento de afetos realizadas, pois temos tendência a nos conectar através de experiências, reflexões e performances de outros amadores (HENNION, 2010). Mesmo que muitas vezes essa partilha seja silenciosa, suponho que há uma ligação

---

<sup>107</sup> Para uma abordagem mais diversa, empregaremos os termos reações, *reactions* e *reacts* como de mesma equivalência ao longo do texto – tal como acontece no próprio YouTube.

empática quando presenciamos a reação de outro amador perante algo que já conhecemos – seja esta reação positiva ou negativa, existe uma conexão (no caso dos *reacts*) tecnologicamente mediada e, em alguns casos, potencializada nos comentários.

Em uma busca rápida no YouTube, pode-se notar que, de fato, há vasto interesse pelos posicionamentos e comportamentos alheios diante do objeto amado. Os vídeos sob esse formato são inúmeros. E a modalidade parece ter seu alcance potencializado quando nos deparamos com um *react* de alguém com uma formação diferente e, por vezes, repertórios pessoais drasticamente distintos (FIG.35). Em termos gerais, trata-se de uma prática que desafia as lógicas clássicas de gerações e nichos tendo, enfim, seu enfoque em comunidades imaginárias virtualmente mediadas por dispositivos tecnológicos.

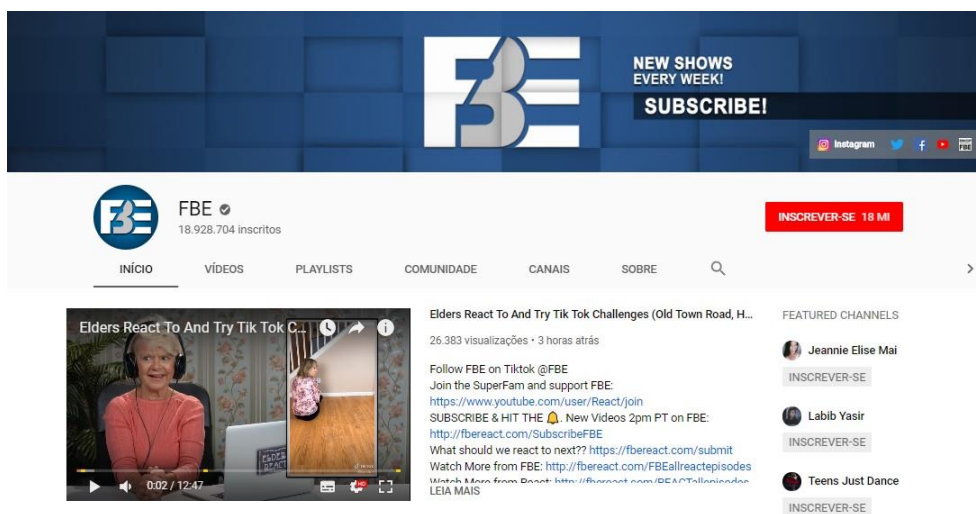
Figura 35 - Idosos reagem as bandas Led Zeppelin e Greta Van Fleet



Fonte: *Thumbnail* do YouTube

Observa-se uma pluralidade enorme nos *reactions*. E, geralmente, a premissa é similar: pessoas reagindo a produtos culturais cujas origens desafiam suas formações sociais. Dentro desse contexto, podemos encontrar crianças reagindo a canções antigas, europeus experimentando alimentos brasileiros, fãs de *hip hop* ouvindo *heavy metal* etc. Classes e formações sociais são tensionadas entorno da comoção gerada. Há canais, inclusive, dedicados apenas a esse tipo de material, como o FBE (FIG. 36).

Figura 36 - Canal REACT (FBE) tem enfoque e produção rebuscada nos reactions



Fonte: Canal no YouTube

“Se inscreva hoje e torna parte da Família REACT!” O canal FBE é, atualmente, a principal fonte de reações no YouTube reunindo mais de 3.698.359.706 visualizações. O canal tem ajudado a popularizar o formato através das mais distintas espécies de reação (desde jogos, música, comida etc.) sob a supervisão, segundo seu *release*, de uma equipe profissional de produtores. Com vídeos de aspecto profissional – ou seja, com ambiente específico de gravação e equipamentos de qualidade – que, no geral, colocam grupos de pessoas (idosos, crianças e pais, por exemplo) diante ao objeto reagido.

O sucesso é tão grande que o canal tem séries com temporadas de vídeos apenas baseado nos *reactions*. E, também, linhas específicas de conteúdo (“coma isso em um segundo” ou “tente não rir”), mas sempre trabalhando a espontaneidade de pessoas sob a vigilância das câmeras. Ajuda a popularização dos vídeos, o fato de disponibilizarem legendas para diversos idiomas.

Todavia, as produções do YouTube, no geral, diferem do requinte do FBE: geralmente são filmagens caseiras feitas (e “reagidas”) pelos *youtubers* – ou pessoas próximas a estes. E o conteúdo é vasto, pois o material varia desde conteúdo político, humorístico, músicas, videoclipes etc. Normalmente, as reações são de produções recentes – há o intuito (explícito, às vezes) de arrecadar visualizações e inscritos, e gerar renda (por monetização). Pode-se perceber, assim, vários atravessamentos e interpelações gerado entre os próprios vídeos da internet. Assim, uma mesma história pode ser contada diversas vezes tendo o ponto de vista de um ídolo, de uma *webcelebridade* admirada (FIG.37).

Não se pode negar, no entanto, as possíveis influências do FBE para a prática da reação: o canal existe desde 2013 e, certamente, ajudou a consolidar o formato e a influenciar outras produções na plataforma.

Figura 37 - O *youtuber* Felipe Neto reage ao clipe de Kevinho



Fonte: *Frame* do YouTube

No geral, essa modalidade de vídeo acaba tendo a proposta de sair do lugar comum e inovar. Ou seja, uma pessoa cujo gosto centra-se na música erudita pode ser, nesse cenário virtual, desafiada a escutar um novo clipe de música pop. E são, justamente, essas reações atípicas que parecem engajar mais as pessoas. As derivações e autoreferências são tamanhas que geram, inclusive, a “reação da reação” – vide (FIG.38)

Figura 38 - Músico reage a crianças reagindo a sua banda



Fonte: *Thumbnail* do YouTube

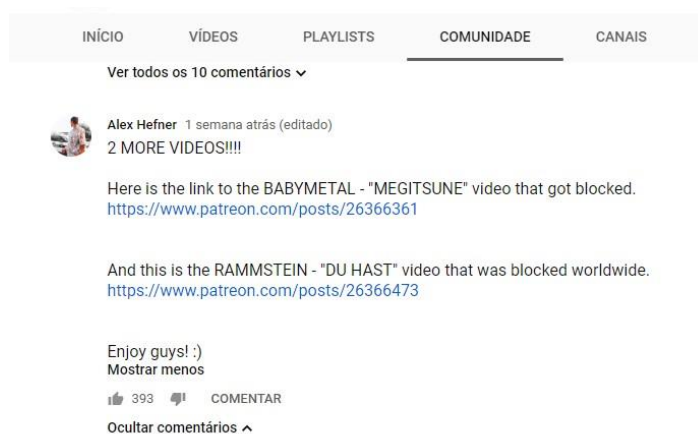
Por conta desse apelo e sucesso na plataforma, os *reactions* têm sido usados, também, como parte das estratégias de divulgação e *marketing* para promoção de produtos. Por exemplo: além de ter um lançamento disponibilizado via *streaming*, a chance de um videoclipe estrelar sob reação de um *youtuber* com muitos seguidores potencializa o alcance permitindo novas materializações de afetos e mediações diversas – inclusive podendo angariar públicos alternativos de formações distintas ao artista. Dessa forma pode-se perceber que, aos poucos, a modalidade vem sendo usada como ferramenta de divulgação através dessas movimentações e tensões nas redes.

## 6.2 Reaction & heavy metal: pós-crítica musical?

Penso, inicialmente, as reações de uma maneira distinta as críticas musicais no YouTube, pois ao invés de reflexões estabelecidas previamente (afinal, o conteúdo foi ouvido e diluído, nessas críticas, antes do vídeo ser gravado) temos um fluxo de considerações feitas de maneira espontânea em que as performances do corpo agregam significância (e apelo afetivo) ao material. Não encaro reação como um termo intercambiável, no geral, com reflexão. Mas considero que, dentro da modalidade, performances reflexivas (considerações e observações) são parte do chamariz da atividade. Relatos de comoções espontâneas, em suma.

O engajamento dos amadores dá uma dimensão maior a essa aproximação, pois “ser fã é muito mais do que participar, é trocar, partilhar, seja através de listas de discussão, tradução de músicas, críticas pesadas ou na criação de material (fanfics, fanvideos, fanzines)” (AMARAL ; MONTEIRO, 2013, p.453). Logo, a modalidade também traz maior capacidade de interações em conjunto as funcionalidades do YouTube (FIG.39).

Figura 39 - YouTuber expõe, aos seguidores, vídeos que foram banidos



Fonte: *Frame* do YouTube

Apesar de alguns *youtubers*, no caso das reações, não serem amadores (afinal, muitos não conhecem a música ou estilo ouvido previamente), as reações podem mostrar, em primeira mão, justamente o nascimento (mediado) de um. Nos *reactions*, o repertório pessoal de gosto do *youtuber* é confrontado diante do objeto reagido. Há um jogo de tensão e expectativa que continua após o vídeo (no campo de comentários). Performance (no momento da escuta) e o repertório individual se chocam e geram, assim, a reação. Penso, aqui, como NOWAK (2016): considerando o gosto como uma “montagem”, levando em conta tanto a performance quanto o repertório do próprio ouvinte.

Trabalhando, também, a noção de gênero musical como uma mediação mútua entre formações musicais e de identidade social, as reações aos estilos estranhos (ao gosto do *youtuber*) podem criar tensões ou estabelecer conexões afetiva entre a ligação deste com a música reagida - a depender, claro, do próprio repertório já estabelecido. Neste contexto, minha hipótese (antes das análises) era de que essas tensões seriam majoritárias e negativas, nesse contexto. Tal padrão quebraria, como resultado, o fluxo de atravessamentos musicais e de performance potencializadas nesses coletivos.

No entanto, as análises feitas no período final da dissertação frustraram essa expectativa/hipótese de tensão/reprovação. Como modo de operação tradicional na modalidade, a maioria dos canais que trabalham com *reacts* recebem material como recomendações dos inscritos (seja nos comentários ou na aba comunidade, do YouTube) – o que gera ligações prévias antes de se ouvir o conteúdo musical.

E, como padrão de envio, a maioria destas recomendações (como veremos nos comentários das análises) buscam surpreender os *youtubers* – esse momento de surpresa pode gerar o clímax (FIG.40) dos *reacts*: um dos momentos mais celebrados e comentados pelos amadores. Trata-se de um ambiente participativo fomentado pelo público desses canais.

Figura 40 - Momento de clímax nos *reacts* é enfatizado nas prévias dos vídeos



Fonte: *Thumbnails* do YouTube

Desde o início desta dissertação, segui um fluxo investigativo tendo como base a crítica musical contemporânea de *heavy metal* na internet. Meu recorte, porém, tem sido nítido ao Brasil. No entanto, ao me deparar com as reações, algo ficou claro: há uma enorme quantidade (e modalidades) de atravessamentos que uma plataforma, como o YouTube, pode proporcionar. Tendo isto em mente, restringir a análise dos *reacts* apenas ao conteúdo nacional pareceu insensato e não bem representativo a modalidade - que agrega, no geral, pessoas de múltiplos lugares, formações e etnias nessas comunidades. Apoiado, novamente, em Lemos & Levy (2010) penso nos mundos mediados e nas possibilidades atuais da comunicação para, justamente, introduzir esta perspectiva.

Diante desse novo paradigmas, proponho encarar os *reactions* musicais, finalmente, como uma pós-crítica. Em linhas gerais, uma manifestação crítica conectada as novas práticas de consumo e escuta musical onde o *youtuber* assume os ares de crítico, sob um novo contexto e outros acionamentos. Um contexto com formas diferentes de mediações, performances e reflexões em relação a crítica tradicional e tensões entre amadores – uma modalidade que favorece atravessamentos de gêneros musicais e novas possibilidades de formações musicais e sociais em seu entorno.

Outra possibilidade dos *reacts* é permitir, também, que o público conheça a música no exato momento em que o *youtuber* reage podendo ambos tornarem-se amadores. Trata-se de uma forma de escuta “atravessada”, mas que pode gerar efeitos vindouros e conexões reais. Novos padrões que surgem não apenas ao ouvinte, mas aos músicos e a indústria como um todo.

Há, normalmente, exercício de julgamento, argumentação, reflexão e tensionamento com o gosto de quem escuta aquela música (os elementos básicos da crítica tradicional), mas sob um panorama distinto possibilitado por novos dispositivos, por objetos, pelo corpo e um coletivo musical virtualmente imaginado.

Ou seja, quando falo crítica musical em sentido amplo agrego, também, tal modalidade. Mais: nessa atividade temos a possibilidade de engajar ainda mais elementos que compõe a performance de gosto. Neste sentido, estes atributos presentes no *reaction* (e alguns até na crítica feita no YouTube) são diferenciais em relação a crítica tradicional.

Além disso, a dita pós-crítica também traz consequências extras no âmbito geral: assessorias de comunicação tem incorporado envio de material aos influenciadores digitais<sup>108</sup>. Fora isso, há um exemplo, nesta própria dissertação, dos *reactions* influenciando a crítica escrita *online* no Whiplash – fato que foi um dos gatilhos iniciais para despertar minha atenção a esta modalidade no processo de pesquisa.

Necessário frisar novamente que muitos *youtubers* não são amadores (não conhecem o artista ou gênero em questão), mas as reações permitem contato amplo os fãs – e, justamente por isso, me interessa. A reflexão é feita de uma maneira distinta e pode, posteriormente, gerar novas conexões – e render um amador.

Coletei produções de forma exploratória durante o último semestre. Todo esse conteúdo foi filtrado de forma que o material estudado representasse uma amostra significativa das práticas e peculiaridades gerais dessa atividade dentro do *heavy metal* – busquei *youtubers* de regiões e formações distintas e, também, procurei englobar uma seleção representativa de gêneros (musicais e dentro do metal). Além disso, foram escolhidos canais focados em *reacts* e outros mais gerais. Logo abaixo, os canais analisados e a quantidade de inscritos atingidos diretamente (FIG. 41).

Figura 41 - Dados dos canais analisados

| Canal                 | Gênero “base”      | Nº Inscritos | Visualizações |
|-----------------------|--------------------|--------------|---------------|
| Marcos de Ros         | Instrumental       | 230.010      | 18.378.599    |
| Disco Voador Rocks    | Heavy Metal        | 23.982       | 1.301.601     |
| Alex Hefner           | Hip Hop            | 287.393      | 53.629.042    |
| Vin and Sori          | Música cristã      | 112.237      | 27.989.565    |
| Rebecca Vocal Athlete | Pop                | 411.047      | 64.176.600    |
| Canal Barbônico       | Heavy Metal        | 62.512       | 2.771.636     |
| Nate Alyn             | Hip Hop/Eletrônica | 21.526       | 2.806.716     |

Fonte: Elaboração do próprio autor

<sup>108</sup> Neste exemplo, *youtuber* comenta (e debocha) de aproximação da assessoria do Sepultura para falar sobre o disco Machine Messiah. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BeiBOMKWznE&t=175s>> Acesso em 30/04/2019

Após seleção, esses canais foram monitorados, ainda no último semestre, para entendimento das práticas dos amadores e, na etapa final, foram escolhidas produções com resultados significativos para uma amostragem sob o contexto desta dissertação. Encarando os vídeos como coletivos, as análises buscam perpassar performances nas reações e tensionar a atividade com a crítica musical balizando as disputas e performances proporcionadas pelo *heavy metal* e seus fãs. Apesar de, nesse sentido, essa modalidade também ajudar a tensionar ainda mais as noções de gênero musical.

Fora a descrição dos vídeos, procurei traçar as performances de modo a exemplificar tanto as peculiaridades da prática quanto para reforçar minha argumentação sobre esse tipo de vídeo, tendo como base todo alicerce teórico-metodológico delineado nesta dissertação e as conclusões descritas acima. Seguirei o formato: **“NOME DO CANAL – Banda – Faixa ‘reagida’”**.

### 6.3 Análise das reações

#### 1) MARCOS DE ROS – Sepultura – Phantom Self<sup>109</sup>

Vindo do cenário da música instrumental, o guitarrista gaúcho Marcos de Ros é um artista de nicho que apostou no YouTube como um novo espaço para sua carreira. E seu canal tem um foco claro: equipamento e ensino de guitarra. Entretanto, os *reactions* correspondem a algumas das exceções deste seu conteúdo base - tal fenômeno acontece em canais das mais variadas espécies o que corrobora, também, para vermos os *reacts* como uma manifestação à parte (e ampla) de performances na plataforma.

No vídeo, o músico se propõe a reagir e analisar um videoclipe recém lançado, à época, da banda brasileira Sepultura. Logo na introdução, o *youtuber* não escuta ou lê muitas informações sobre o material antes da reação – o que não é uma regra comum à prática. Seu vídeo também não traz edições especiais com o clipe sendo mostrado em outra tela – um padrão visto na maioria dos *reactions*. Temos algo bastante direto e que, por falta da edição, não transparece experiência com o formato.

<sup>109</sup> “SEPULTURA - Phantom Self - MACHINE MESSIAH React” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wHB--bZFqmU&t=1s>> Acesso em 10/11/18

Figura 42 - Boneco do Mario acima, boneco Larry na parte inferior



Fonte: *Frame* do YouTube

No geral, é uma recomendação consumida da maneira mais espontânea possível, portanto, isto ajuda a dar validade a este tipo de conteúdo. De Ros explica: “Daí um amigo me avisou e disse o seguinte – ‘De Ros, por que que tu não fala sobre o CD e tal? Comenta o que tu achou do disco’ [...] ‘Deixa de ser burro porque tem clipe no YouTube e faz tempo até’. E me mandou o link. Então estamos aqui com o link, com o vídeo da música já aberto aqui”. A linguagem dos *reactions* segue um padrão próximo a uma conversa coloquial, uma discussão com um amigo.

Além disso, erros não são vistos como uma falha crassa que, muitas vezes, podem tirar a credibilidade do autor, como numa crítica clássica. Pelo contrário: os equívocos, no YouTube, podem facilitar novas possibilidades de performances e engajamento nos comentários. No caso de De Ros, o músico confunde a participação de um quarteto de cordas com o uso de teclados: “Muito legal aquela introdução com o tecladinho, achei massa pra caramba. Vai ter teclado na música? Amei ter esse teclado aí. Ficou muito modernão”. E isso gera burburinho nos comentários, além de informações sobre a obra – vide a FIG.43. Os amadores explicam e complementam o vídeo através dos comentários.

Figura 43 - Comentários corrigem *youtuber*; equívoco gera engajamento dos amadores



Fonte: YouTube

Além de tudo, De Ros mostra um dos aspectos cruciais na reação, o engajamento do *corpo* na performance de gosto. E a bateria traz boas reações do músico: “Nossa senhora, quem é esse baterista? Tem que apanhar”. Nesse sentido, basta dar um sorriso ou, simplesmente, bater cabeça (afinal, trata-se de *heavy metal*): o corpo, aqui, faz surgir mediações empáticas acionando afetos aos amadores. Em seguida, a surpresa de um solo de guitarra curto traz uma reação negativa: “Po? Meio segundo de solo de guitarra? Não.” Mas, pouco depois, surge o solo principal da composição: “Mais solo de guitarra. Aí sim. O Andreas tá na cavaliçice. Show de bola”.

O *youtuber* mostra surpresa com as partes étnicas fusionadas ao metal mais pesado: “Virou uma banda prog metal? Teclado totalmente indiano... Não é indiano. É oriente médio, né? Nossa, tri iraniano. Muito bom. Tecladista em toda música, por favor!” E são, justamente, esses momentos que mais rendem performances corporais. Trata-se de algo impossível fora ao formato audiovisual e, especificamente, das reações; afinal, essa ação do corpo será genuína. E em muitos momentos De Ros age mostrando-se impactado com a obra: “Cara, isso tá muito pesado. Tá show de bola. Isso é pra ouvir na academia fazendo agachamento e morrendo!”

Como veremos nas próximas análises, a capacidade de engajar o corpo nesse tipo de performance é uma característica que agrega potências nesta atividade. As mediações surgem dos detalhes, como os bonecos (dos personagens Mario e Larry) sobre a mesa (FIG.42). Nos comentários, um seguidor diz: “não importa o Sepultura, o que importa é o boneco dos Vegetais ali na mesinha” (FIG.44).

Todavia, uma discussão rouba mais atenção do público: a crítica inicial que o *youtuber* faz ao Spotify e as novas plataformas de *streaming*: “O CD vai ser lançado provavelmente pelo iTunes, Deezer... essas porcalhadas que eu não tenho nado disso. E nem quero ter, sabe? Pelo amor de Deus, existe o YouTube vamos botar as coisas no YouTube e pronto”. No contexto,

De Ros chega a recusar, inicialmente, a indicação do amigo por achar que o *single* estava apenas disponível nessas plataformas.

Trata-se de algo curioso levando em consideração que ele está inserido ao YouTube e fazendo um *reaction*. De Ros faz questão de se posicionar como um cara “das antigas”. Tal atitude pode fazer-nos pensar na ideia de que ele tenta preservar essa persona (pensando seu nicho como uma comunidade imaginária fomentada pela internet) mesmo cedendo a uma tendência moderna (os *reactions*). De toda forma, ele consegue bons resultados utilizando o formato como um dispositivo reflexivo. Nos comentários (FIG.44), seguidores explicam e trazem debate que plataformas de *streaming* são o futuro da música, além de discutirem sobre a pirataria.

Figura 44 - Nos comentários, público debate novas formas de escuta



Fonte: YouTube

## 2) DISCO VOADOR ROCKS – Dimmu Borgir - Concil of Wolves and Snakes<sup>110</sup>

<sup>110</sup> “DIMMU BORGIR - COUNCIL OF WOLVES AND SNAKES | DISCO VOADOR REAGINDO” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=HXOhAOJbcSo&t=1s>> Acesso em 18/01/2019

Nos primeiros minutos, o *youtuber* enfatiza: iniciou uma série de reações como experimento em seu canal: “Vou lançar dois vídeos de *react*. O primeiro já saiu. Esse agora é o segundo dessa semana. E se vocês curtirem esse formato de vídeo eu posso fazer mais pra vocês curtirem”. Para saber se dá prosseguimento (com objeto de dar início a uma série de reações), pede que deem *like* no vídeo e/ou comentem (“Claro, deixa seu *likezinho* se você curtir esse conteúdo”). - o que gera resultados positivo, levando em consideração a quantidade majoritária de *likes*. Sendo uma tendência na plataforma, os *reactions* têm sido utilizados como meio para gerar visualizações.

Possível preocupação com indumentária (camiseta do Kreator), cenário e objetos (com vinis clássicos do Iron Maiden) transparece certo cuidado em criar um “ambiente *headbanger*”. Neste vídeo, fica bem claro o conceito de coletivo virtualmente imaginado, pelo YouTube, levantado anteriormente (FIG.45).

Figura 45 - Ambientação heavy metal



Fonte: YouTube

“Já começa com aquela parada mais macabra que o Dimmu Borgir sempre faz. Essa pegada meio *black metal* sinfônico, assim. Uma parada bem interessante e bem diferente”. Em poucos minutos de vídeo, algo fica evidente: não há uma preocupação em comentários fortes ou observações de ordem mais técnica, reflexões mais sólidas - esta ação pode denotar receio com o formato, com sua posição ou, claro, falta de embasamento.

Através do corpo, podemos traçar um paralelo com os outros vídeos do canal: neste *reaction* há poucas performances deliberadas e comoção, no geral (FIG.46) - em comparação ao material prévio de seu canal, o *youtuber* parece inseguro e retraído. A escolha por um formato mais clássico de edição, permite uma maior familiaridade com quem já é acostumado com as reações - em relação ao *react* analisado no primeiro tópico.

Figura 46 - Performances corporais no react



Fonte: YouTube

No geral, o vídeo foca mais na descrição do que na reflexividade densa. Rende poucos momentos em que há mais apontamentos pessoais, vide: “A batera tá bem tribal. Tá bem diferente do black metal tradicional”. Ou “uma música que parece ser bem cantável do Dimmu Borgir, não consigo cantar aquelas músicas deles clássicas. Parece interessante pra conhecer e, de repente, ir no show”.

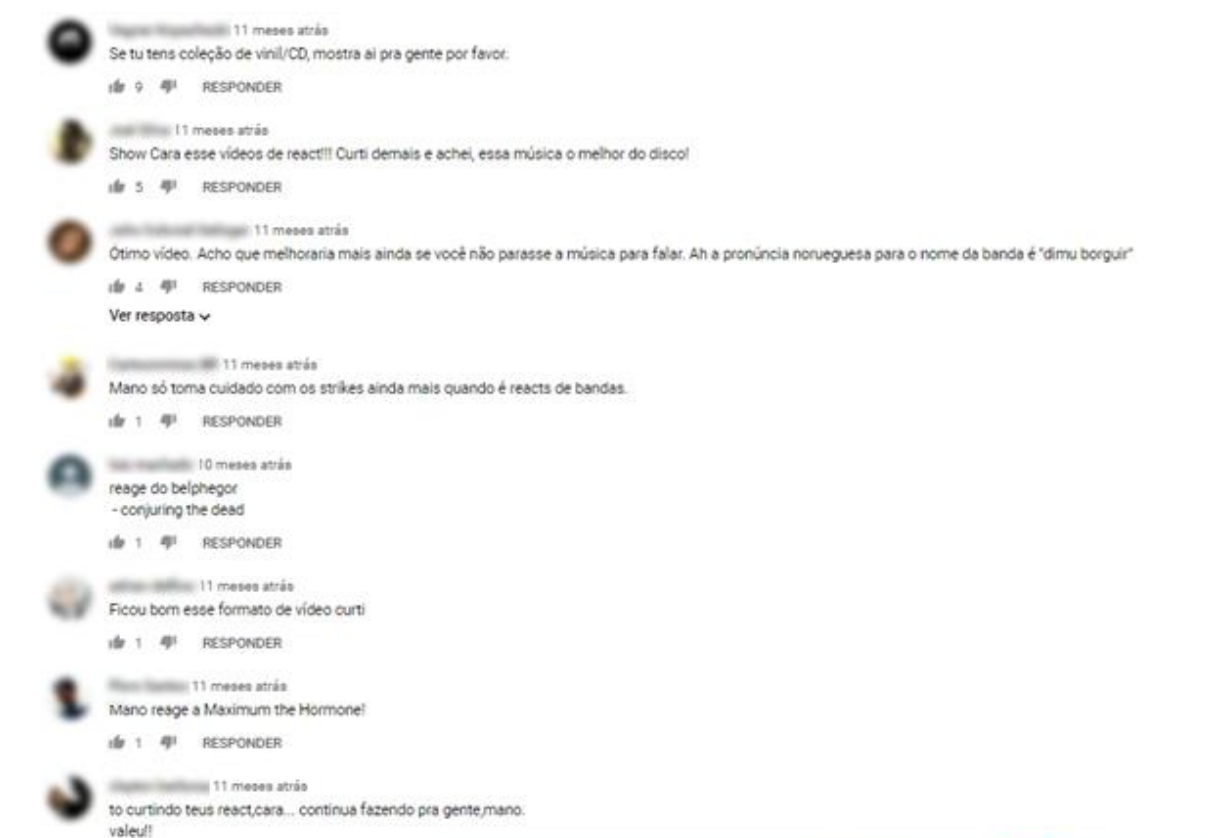
Além de comentários mais breves, o fato do *youtuber* já conhecer a banda faz o elemento surpresa (tão apreciado nesse tipo de vídeo) diminuir e causar menos impacto. Por consequência, podemos pensar o motivo das reações cruzarem as barreiras dos gêneros - como veremos nas próximas análises.

Há também uma necessidade em afirmar conhecimento da banda e suas características, tal comportamento pode refletir o fato deste canal ser apenas focado em *heavy metal*: “Vocal clássico do Dimmu Borgir. Com sinfonia. Que eu gosto muito e faz um diferencial do cacete neles”. Se faz necessário mostrar que, além de entender a banda, o *youtuber* conhece a história

e as características principais do seu gênero base, o *black metal*: “qual o problema do *black metal* com fogo?” Pergunta fazendo uma piada pelo fato de muitas bandas usarem o elemento do fogo em sua estética e performance. Seu repertório pessoal, claro, faz parte do gosto. Mas a autoafirmação traz conhecimento de causa do nicho e do público a quem o vídeo se direciona.

Além de aprovar essa modalidade de vídeo no canal, na seção de comentários, os amadores também alertam sobre possibilidade de o vídeo ser bloqueado pelo fato dos *reacts* (FIG.47) trabalharem com conteúdo autoral – algo, sob o contexto do Artigo 13, relevante. Fora isso, nota-se que muitos não apenas dão dicas: mas sim apontam direcionamentos que o *youtuber* deve seguir nessa atividade. Uma espécie de curadoria virtual.

Figura 47 - Amadores dão dicas para *youtuber* prosseguir com seus *reacts*



Fonte: YouTube

No encerramento, o *youtuber* apenas diz: “tudo que eu quero”. E não entra mais em detalhes sobre seu gosto com reflexões – acaba, no geral, não trabalhando aspectos cruciais e mais fortes dessa modalidade de vídeo, como veremos nas próximas produções.

### 3) ALEX HEFNER – Nightwish - Ghost Love Score<sup>111</sup>

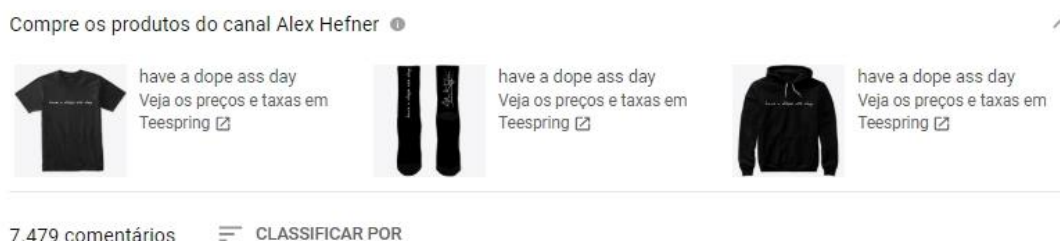
Fã de hip hop, o canal do texano Alex Hefner é voltado a reações de estilos musicais que, inicialmente, ele não estava familiarizado. Contudo, com o passar do tempo (e após diversas sugestões) seu canal acabou focando-se no *rock* e *heavy metal*. Além disso, Hefner ainda investe em vídeos com convidados (como sua própria mãe) reagindo a músicas de metal.

O vídeo em questão é um dos primeiros e mais acessados *reacts* do *youtuber*. “O que está pegando? Volto hoje com mais outro vídeo de reação. Uns dias atrás, eu fiz uma reação ao Epica e li os comentários que eu deveria ouvir Nightwish, que se eu gostei de symphonic metal deveria ouvir Nightwish etc. Então estamos aqui fazendo uma reação ao Nightwish. A música é grande pra caramba. Tem mais de 10 minutos de duração, então vou pular direto para a música”. Repleto de memes e diversas edições, Hefner mostra-se descontraído, com fala rápida e bastante expressivo antes mesmo de iniciar a audição – uma *webcelebridade* que compartilha sua vida e persona.

“Isso vai ser intenso, irmão. Eu não sei se estou pronto para isso”, afirma Hefner em poucos segundos de execução. Segundo o *youtuber*, até então o Epica era sua banda favorita, mas no decorrer da reação ele fica em dúvida: “Espere. O que está acontecendo? O que Nightwish está fazendo comigo, irmão? Estão fazendo eu questionar minha banda de metal favorita até agora”.

Curiosamente, alguns adereços e objetos usados pelo *youtuber* (como camisetas, moletons, *headphones* especiais, cadeiras, etc) são comercializados no próprio canal. A plataforma (e o *react*) servindo como alternativa de comércio por mediações moduladas pelo vídeo FIG.48).

Figura 48 - Na plataforma, loja oferece objetos diversos utilizados pelo youtuber



Fonte: YouTube

<sup>111</sup> ‘Hip-Hop Head's FIRST TIME Hearing NIGHTWISH: "Ghost Love Score (Live)"’ Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nELdScu74D0&t=1s>> Acesso em 10/12/18

Na apresentação, todos os elementos surpreendem Hefner: desde a performance corporal, a música e à empolgação dos inúmeros *headbangers* no evento: “Oh, meu Deus. Há tantas pessoas! Elas parecem formigas”. Os finlandeses faziam uma apresentação lotada no festival Wacken Open Air<sup>112</sup>. “A qualidade de som do vídeo é soberba também. Realmente boa para uma performance ao vivo. Soa quase como uma versão gravada em estúdio”.

É possível notar, neste exemplo, o atravessamento de gêneros provocados pelos *reactions*, pois Hefner (fã de *rap*) acaba sendo direcionado a outros estilos, públicos e mediações através dessa atividade. O *reaction* torna-se, aqui, um amplo dispositivo de mediações musicais. Hefner não poupa performances e elogios ao Nightwish: não houve pesquisa e os comentários são pautados na emoção, ao invés de critérios técnicos-históricos.

Pode-se notar o surgimento, mediado pelo coletivo, de um amador em potencial: “Tem tantas coisas boas em um espaço nessa música que é como se eu ficasse perdido. Se eu prestar atenção em ouvir uma coisa eu perco um monte de outras. Há muita coisa acontecendo. É impossível pegar tudo. Eu não tenho palavras ou coisas para dizer. Eu não consigo controlar meu corpo”. No geral, Hefner realiza pausas no vídeo para realizar comentários e impressões mais longas. Perto do fim, o *youtuber* descreve a performance de Ghost Love Score como uma das mais bonitas que ouviu na sua vida. Hefner diz não conseguir segurar o queixo e tem arrepios (FIG.49).

Figura 49 - Metal sinfônico do Nightwish comove fã de hip hop



Fonte: YouTube

<sup>112</sup> Maior festival de *heavy metal* no mundo, realizado na Alemanha anualmente há mais de 20 anos.

“Essa foi uma das faixas mais bonitas que eu já ouvi na minha vida inteira. É uma música tão bonita desde os vocais, aos instrumentos, energia, atmosfera. Tudo foi inacreditável. Eu não consigo descrever, realmente, o que estou sentindo porque nada faria justiça em nenhum sentido. Não senti como se fossem dez minutos”, declara ao fim do vídeo.

Com base no arcabouço teórico desta pesquisa, pode-se “traduzir” esse momento: o vídeo, com efeitos de presença, materializou afetos gerando um verdadeiro estado de epifania no *youtuber* – quase como se ele materializasse o apogeu em um show. Tal fenômeno é descrito nos comentários como *Floorgasm*<sup>113</sup> (FIG.50) e gera burburinho.

De maneira geral, a maioria dos amadores comenta o quão interessante é ver pessoas conhecendo e se encantando com o grupo. Enquanto, paralelamente, um grupo ainda traz discussões referentes a formação clássica da banda lamentando (“meu novo hobby é tentar trazer a Tarja de volta a Finlândia<sup>114</sup> e reformar o Nightwish para ter minha infância de volta”, reflete um deles) a saída da vocalista original, Tarja Turunen, em 2005. Discussões e tretas entorno as formações são normais nessa cultura de nicho.

Importante frisar como a maioria dos *headbangers* recebem bem as reações (positivas) de um fã de *rap* sem questionar ou endereçar problemáticas ao seu posicionamento. Um dispositivo tecnológico (YouTube) estabelecendo, assim, comunidades imaginárias e aproximando públicos de formações sociais (e musicais) distintas.

---

<sup>113</sup> Trata-se de um trocadilho com o primeiro nome da vocalista do Nightwish, Floor Jensen, somado a palavra orgasmo (*orgasm*, no original).

<sup>114</sup> Tarja Turunen mora, atualmente, na Argentina.

Figura 50 - *Headbangers* aprovam reação positiva de *youtuber*



Fonte: YouTube

#### 4) VIN AND SORI – Mayhem - Freezing Moon<sup>115</sup>

No título do vídeo, Vin e Sori, se denominam um casal cristão. Mas qual a relevância dessa informação? “Vamos continuar a semana black metal. Casos vocês não saibam, é obviamente uma semana black metal. E que nós estamos chegando no encerramento não hoje, mas amanhã”, informa Vin. A dupla norte-americana, do Maine, fez uma série de vídeos (“*black fire*”) reagindo a clássicos de *black metal* – um estilo de metal extremo cuja característica mais marcante entre os artistas é o ataque ao cristianismo (HAGEN, 2015). E, neste vídeo, eles reagem a uma das bandas pioneiras deste movimento<sup>116</sup>, o Mayhem.

<sup>115</sup> “Christian Reaction Mayhem Freezing Moon!!” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=uVgNeCdyDH8>> Acesso em 10/12/18

<sup>116</sup> O movimento norueguês de *black metal* (conhecido como segunda onda do *black metal*), tomou corpo na Noruega, durante o início da década de 90. Cidades como Oslo e Bergen sediaram as primeiras bandas do estilo que, alguns anos mais tarde, ganharia alcance tanto pela música quanto pelas polêmicas dos artistas envolvidos.

“Então, você lembra do cara que esfaqueou seu amigo e tudo mais?”, pergunta Vin (que estudou a história do subgênero previamente antes de gravar) a sua esposa. Após a confirmação de Sori, ele explica que o assassino (Varg Vikernes<sup>117</sup>) fez parte do Mayhem: “Euronymous, ou sei lá qual era seu nome, esse foi o cara que foi esfaqueado e assassinado. E outro cara, antes do Euronymous morrer, se chamava Dead – ele escreveu as letras dessa música e depois se matou. Obviamente, o rapaz tinha uma obsessão com a morte<sup>118</sup>. Era a banda daquele cara, Varg. As pessoas dizem que ele é racista, uma pessoa terrível e tudo isso, você sabe. Eu vi alguns dos vídeos dele e ele parece um separatista, do tipo: Europa para europeus, África para africanos... Contra misturas de raças. Muitas pessoas dizem: ‘não converse com ele. Não dê a esse nazi uma plataforma’. Mas ele já tem uma plataforma, o YouTube! Mas eu quero falar com ele. Se você é próximo ao Varg, diga para ele falar conosco”.

Após isso, iniciam a escuta. Em distinção a um “formato clássico de reação”, ambos escutam (e leem as letras) focados e sem tecer comentários – realizam apenas performances corporais. E, após a audição, refletem sobre a música, a experiência e comentam suas impressões gerais. “Wow, isso foi como um estudo de caso em contrastes. Porque fizemos uma reação do Dimmu Borgir e achamos excelente. E agora temos isso”, diz Vin. Mas, aqui, o resultado é diferente, pois o desconforto e desaprovação de ambos é notável (FIG.51): “Isso foi doloroso, uma experiência terrivelmente longa. Eu não pude acreditar o quão longo senti a duração da música. Foi indo e indo. Eu pensei que eu estava no inferno”, declara uma chocada Sori.

Desde a estética sonora da produção (“Será que é possível que termos uma boa versão dessa música por aí?”), indaga Sori) até as letras: tudo provoca caretas e expressões negativas. Curiosamente, nos comentários, fãs dizem que a intenção era justamente essa: se sentir no inferno – atribuindo, assim, um sentido positivo. O *heavy metal* tem expressões e palavras que no imaginário geral podem soam negativas, mas aqui acionam aspectos positivos aos fãs.

---

<sup>117</sup> Dentre as acusações, o músico foi condenado por queimar igrejas católicas e assassinar o líder do Mayhem, no início dos anos 90. Vikernes se declara pagão e racista antimiscigenação – o que explica as piadas irônicas dos *youtubers*, pois além de serem cristãos são um casal interracial.

<sup>118</sup> Dead significa morto em inglês.

Figura 51 - Casal cristão fica horrorizado ao ouvir clássico do black metal



Fonte: YouTube

Ao final da audição, a dupla faz uma indagação: o que faz aquela faixa um clássico do estilo? Os dois perguntam sob diferentes construções. E demonstram culpa de não ter gostado de um material recomendado por seus inscritos – os coletivos, como aponta Hennion, geram mediações entre seus participantes, se influenciam e são influenciados. Mas, isso não impede de classificarem a composição como "música universalmente ruim". O resultado geral fica claro: é um dos vídeos do canal em que há significativas quantidades de *dislikes*.

Nos comentários, muito justificam ("black metal norueguês soa como black metal norueguês. Ele tem sua própria atmosfera") ou até celebram a reação de ambos ("É uma obra prima do nosso terrível gênero! Black Metal foi criado para assustar pessoas e isso funciona!") – FIG. 52 e 53. Em ambos os casos, tretas são desenvolvidas. Um comentário breve: "Excuse All the Blood ('Me perdoe por tudo o sangue') traz referência de nicho – se refere a carta de suicídio do vocalista Dead, ou seja, mostra conhecimento do movimento. No geral, a desaprovação de ambos acaba irritando os fãs – que, ofendidos, fazem desdém e tentam menosprezar o gosto do casal. Há uma relação passional forte desses amadores para com o objeto amado.

Figura 52 - Reação negativa engaja diversas disputas sobre o black metal e seu imaginário



Fonte: YouTube

Figura 53 - Reação negativa engaja diversas disputas sobre o black metal e seu imaginário



Fonte: YouTube

Curiosamente, ambos (Vini e Sori) não tinham conhecimento vasto na música pesada antes de abrirem o canal. Ou seja, o repertório de gosto do casal tem sido mediado, justamente, através das dicas de seus inscritos – o foco da dupla é quase exclusivo em *reactions*. No geral, há uma intensa comunicação com o público para determinar o conteúdo dos vídeos. No que tange as roupas e cenário, o canal preza por neutralidade: não há indicativos de peças, adornos ou itens do universo *headbanger* nos vídeos, ou seja, eles não há um engajamento forçado ao seu público – predominantemente *headbangers*, por causa do material “reagido”. Realizando até entrevistas com artistas que viraram fãs (após *react*), Vin e Sori são exemplos de *youtubers* que se tornaram amadores através desses tipos de mediações.

Em linhas gerais, temos um coletivo inserido a plataforma cujos amadores (público do canal) interage (através de mediações) com seus criadores até em *lives*<sup>119</sup>. Tal fato foi destacado logo no início do *react* e Vin se mostrou informado sobre a história (e mitologia) envolta aos grupos noruegueses daquele período – vide as piadas com um dos pioneiros do gênero, o músico (e, hoje, *youtuber*) Varg Vikernes.

##### 5) REBECCA VOCAL ATHLETE – Jinjer - Pisces<sup>120</sup>

Uma das possibilidades dos *reactions* é permitir que o *youtuber* escolha o direcionamento do seu vídeo - seja com enfoque em sua expertise ou não. Dentro desse universo, profissionais de canto têm aderido ao formato com foco quase que exclusivo nas performances vocais. O vídeo da britânica Rebecca vem representar essa categoria em ascensão na plataforma – basta ver a quantidade de inscritos no canal.

Tratam-se de reflexões diversas que, ao pensarmos num todo, se complementam mediando e performatizando gosto entre os amadores. Não temos um especialista em todos os aspectos musicais, mas uma profissional focada na voz. Seria difícil ler uma crítica musical clássica focada em apenas um aspecto da música<sup>121</sup>.

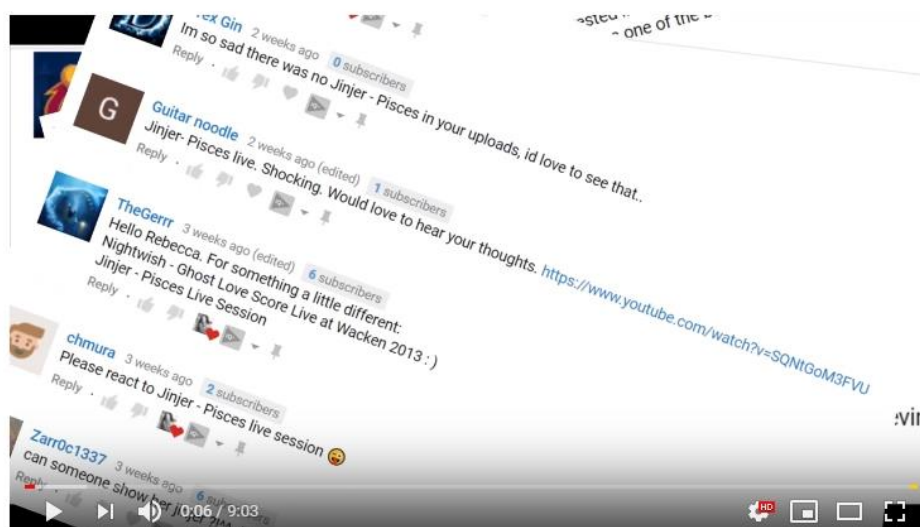
Atendendo diversos pedidos (FIG.54), Rebecca inicia o *reaction* mostrando inúmeras recomendações dos inscritos para ouvir essa faixa. O Jinjer é uma banda ucraniana de metal moderno cujo principal diferencial seja, talvez, a constante alternância de vocalizações agressivas (guturais) entre vocais limpos (mais acessíveis e pop, por consequência).

<sup>119</sup> Categoria de vídeo transmitida, via *streaming*, com interação através dos seguidores nos comentários.

<sup>120</sup> “Vocal Coach REACTS to JINJER- PISCES (LIVE SESSION)” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QrRgSN2i2CM>> Acesso em 05/04/2019

<sup>121</sup> Nem mesmo em uma publicação especializada em guitarras o foco das críticas é pautado apenas nisso, como observa NOGUEIRA (2013).

Figura 54 - Rebecca destaca a quantidade de pedidos para esta reação



Vocal Coach REACTS to JINJER- PISCES (LIVE SESSION)

765.056 visualizações

15 MIL 1,2 MIL COMPARTILHAR SALVAR ...

Fonte: YouTube

Quem já conhecia os ucranianos (ou a música, em específico) já poderia prever o resultado. Do contrário, o mais normal é se surpreender, como Rebecca (FIG.55) – esse vídeo tem sido uma espécie de “hit” entre os adeptos aos *reactions* por trazer um misto de momentos intensos. Por funcionar bem ante ao formato, a música tem sido amplamente recomendada.

Figura 55 - Vocal gutural surpreende youtuber e garante o clímax do vídeo



Vocal Coach REACTS to JINJER- PISCES (LIVE SESSION)

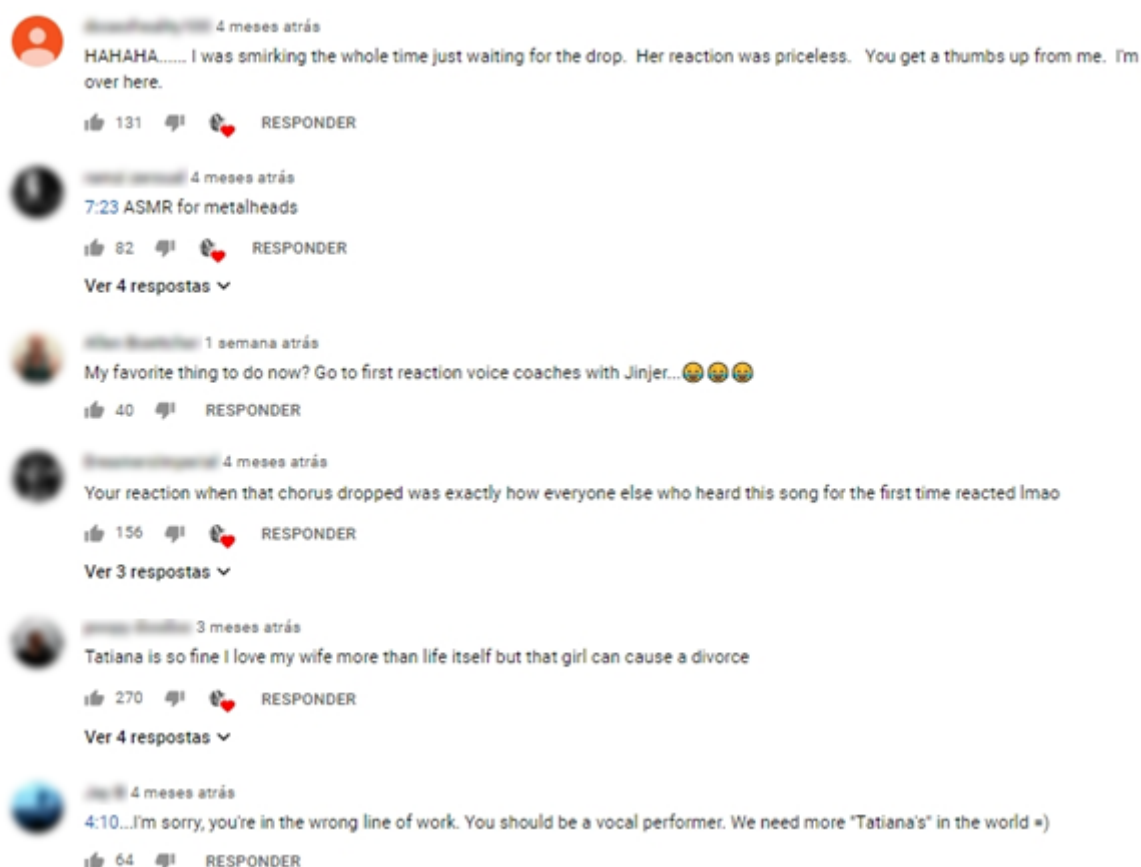
765.056 visualizações

15 MIL 1,2 MIL COMPARTILHAR SALVAR ...

Fonte: YouTube

Após alguns minutos elogiando Tatiana Shmailiuk (vocalista) e a música do Jinjer, surge o primeiro refrão da faixa trazendo o peso e vocalizações guturais: “Legal. Ela aparece deslumbrante. Ótimo até agora. Ótimo trabalho musical... O que foi isso? Eu não estava esperando isso. Gritos e ótimas projeções. Ela trabalha demais o diafragma para fazer isso. Ela é interessante”. Esse tipo de técnica vocal está bastante associado à música extrema (KAHN HARRIS, 2007) e, normalmente, causa estranhamento a quem não está familiarizado com o metal extremo e suas variantes. A surpresa nesse momento é o clímax do *reaction*, algo que move muito dos que assistem esse conteúdo (FIG. 56). Nos comentários, muitos destacam o clímax (“sua reação foi impagável”) e a performance de Rebecca: seus guturais, em especial. “ASMR<sup>122</sup> para fãs de metal”, afirma um deles.

Figura 56 - Público destaca surpresa e performance gutural



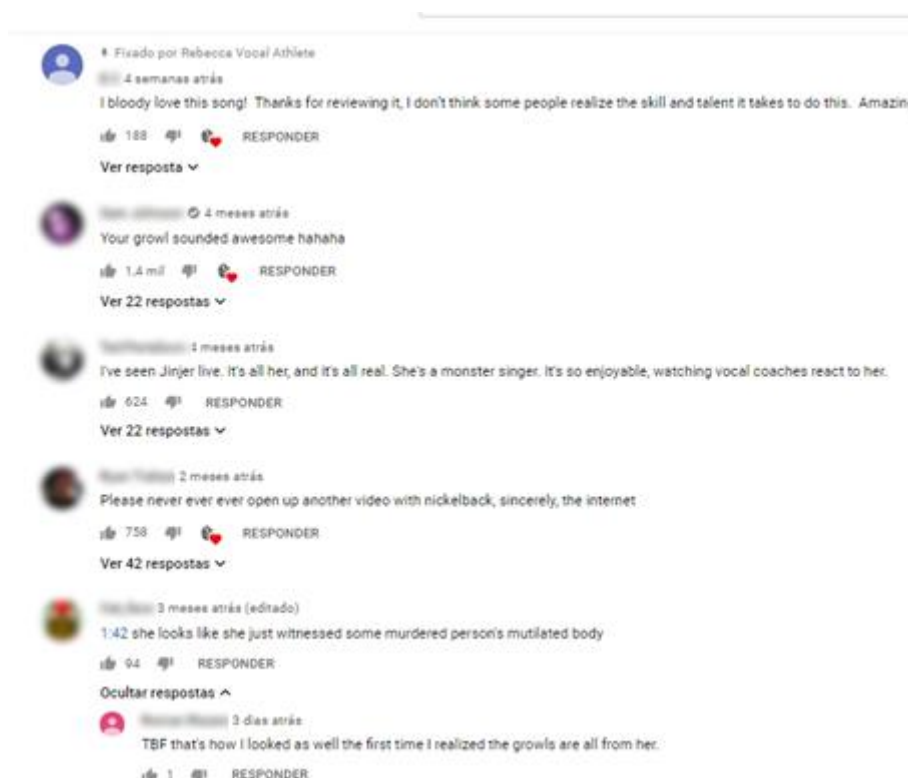
Fonte: YouTube

<sup>122</sup> Autonomous Sensory Meridian Response (em português: Resposta Sensorial Autônoma do Meridiano). Faz referência a uma sensação de relaxamento. No caso, o comentário faz uma brincadeira com o momento em que ela realiza o gutural.

Por ser uma professora na área, Rebbeca aproveita diversos momentos para cantar em uníssono, executar melismas e harmonias em conjunto com o vídeo. Também destaca e elogia a cantora, explicando técnicas vocais: “Muito boa. Ela é uma ótima performer. Ela é uma besta nos vocais, que vai destruir você. Em um bom sentido. Não é um algo que eu ouviria assim que eu acordasse de manhã. Eu penso que a uma hora e um lugar para qualquer gênero musical. Há tantas emoções diferentes”. Paralelamente, dá dicas de canto: “Você precisa trabalhar isso. Descansar e saber o que você está fazendo porque você pode realmente machucar você fazendo o tipo de coisa que ela está fazendo sem ter ideia. Comece antes a fazer uma base de canto antes, ok? Desenvolver uma projeção, músculos”. Performances que acionam conexões com os amadores, nesse contexto.

Curiosamente, a professora arrisca vocais guturais e reforça o cuidado com a voz nesse tipo de canto - o que gera bastante comoção (FIG.57). Trata-se de um *reaction* que, além da reação em si, a *youtuber* aproveita o espaço para promover seu próprio trabalho indiretamente. E, de toda forma, permite um intercâmbio de gêneros e performances. Em outra parte da seção de comentários, desempenho gutural de Rebecca é elogiado, além dos amadores enfatizarem o quanto gostam de ver esse tipo de conteúdo. Provavelmente pelo fato de Rebecca ter sido polida, não há disputas nem tretas na seção.

Figura 57 - Público enfatiza a performance gutural da cantora



Fonte: YouTube

É importante, neste contexto, ressaltar também que algo que comove e provoca surpresas nas pessoas é o fato de Tatiana ser mulher, pois não se espera (na concepção de hegemonia masculina no metal, mencionada no Capítulo 4) que, de um corpo feminino, saia um vocal gutural, mas sim um canto suave ou lírico – como a Floor Jensen, da terceira análise.

Novamente nos deparamos com problemáticas questões de gênero (*gender*) entorno ao metal. Problemáticos no sentido em que outras possibilidades (sem ser o homem, heterossexual) podem ser assumidas, mas desde que haja um engajamento aceitável dentro do nicho (ou seja, uma personificação tipicamente masculina). Por exemplo, o vocalista Rob Halford (do Judas Priest). O artista assumiu a homossexualidade publicamente, em 1998, e foi aceito no meio do metal, mas sua performance e conduta são predominantemente másculas, como CLIFFORD-NAPOLEONE (2015) observara. Assim:

Outro aspecto do pressuposto da exclusividade masculina tensiona o conceito ainda mais, sugerindo que a mulher no heavy metal e no rock, de fato, é um brinquedo do homem. [...] Ao marcar a reificação feminina como sendo masculina, os acadêmicos não fazem esforço para compreender a masculinidade em si.<sup>123</sup> (CLIFFORD-NAPOLEONE, 2015, p. 22, tradução minha).

Penso, no geral, que há uma reificação feminina sendo masculina do próprio público que consome *heavy metal* – inclusive os que vem ouvir este gênero musical de fora do nicho, como é o caso de Rebecca. Para todos efeitos, isso está condicionado no imaginário que se tem do metal. Questões complexas e que, por si só, merecem um estudo específico e aprofundado.

## 6) CANAL BARBÔNICO – Slipknot – All Out Life<sup>124</sup>

“Hoje a gente vai fazer um vídeo diferente pro canal. Não diferente pro YouTube. Muita gente faz isso. Conteúdo manjado, muita gente faz isso, que é o *react*”. Com essas definições, o Canal Barbônico (focado em biografias e discussões de bandas do *rock/heavy metal*) dá início ao seu primeiro *react*. O mote do vídeo é a recém lançada faixa do grupo de *new metal* norte-americano Slipknot.

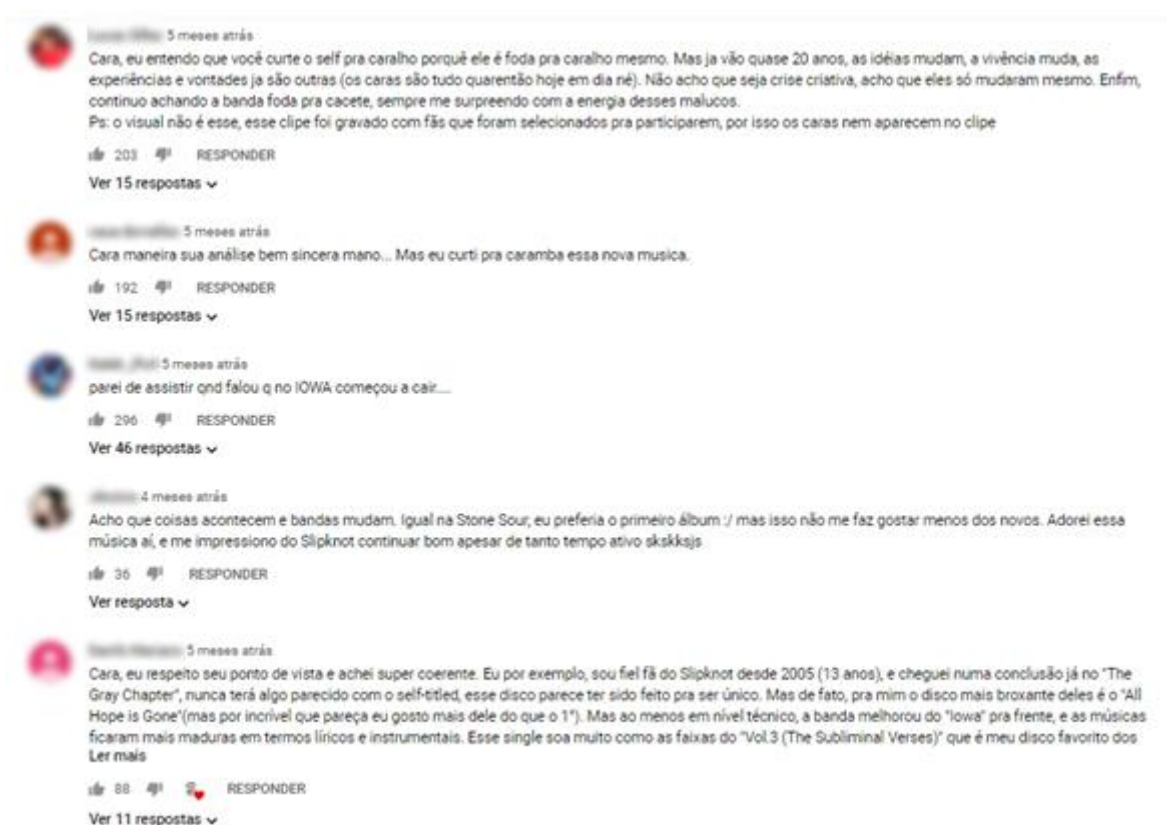
<sup>123</sup> One other aspect of the male exclusivity assumption pushes the concept even further by suggesting the female in heavy metal and rock is, in fact, a plaything of the male (...) By marking the female as male reification embodied, scholars make no effort to understand the masculinity itself

<sup>124</sup> “REAGINDO AO NOVO CLIPE DO SLIPKNOT - ALL OUT LIFE” Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=snNdfY6nvck>> Acesso em 05/04/2019

Logo de início, alguns minutos são dedicados para refletir a discografia da banda e reafirmar o gosto do *youtuber*, para ele apenas o debut<sup>125</sup> tem relevância: “Esse novo vai ser o quarto ou quinto disco. Eu não sei porque eu parei de acompanhar o Slipknot”. E, pouco depois, ele repete a mesma explicação: “Sou um fiel fã do primeiro disco. Acho que aquele disco deveria ser o norte do Slipknot. E acho que no Iowa<sup>126</sup> lá eles começaram a perder um pouco aquilo que eles traziam, aquela inovação do primeiro disco”.

Tal declaração aciona disputas simbólicas nos comentários (FIG.58). Apesar de muitos respeitarem o posicionamento do *youtuber* a opinião geral ficou dividida: a afirmação gerou várias disputas. Um comentário em especial (“parei de assistir quando falou que no IOWA começou a cair”) recebeu 296 curtidas – mostra que muitos que discordaram não comentaram.

Figura 58 - Posicionamento crítico gera disputas



Fonte: YouTube

Dando prosseguimento ao *react*, o *youtuber* realiza pausas constantes e enfatiza críticas comparando tanto a composição quanto a estética do Slipknot atual com o antigo<sup>127</sup> (FIG.59).

<sup>125</sup> Disco autointitulado (Slipknot) lançado em 1999.

<sup>126</sup> Segundo álbum de estúdio, de 2001, da banda.

<sup>127</sup> Um dos fatores estéticos predominantes do Slipknot é o uso de máscaras por parte dos músicos. Essas máscaras são trocadas de acordo com as fases do grupo.

Para ele, aquilo não traz a mesma experiência e qualidade de outrora: “Olha, se essas aí são as máscaras novas tá faltando criatividade”. As críticas negativam contemplam diversos âmbitos.

“O som assim... saca, não é igual a experiência que eu tive com a Spit It Out. Aquilo foi realmente impressionante. Era uma música do caralho”. Com um repertório de gosto estabelecido e declarações fortes, antes mesmo de experimentar a música era possível deduzir que o *youtuber* não aprovaria este lançamento. Há mensagens diretas para os fãs da banda (os mais devotos, em especial): “Não adianta vir me xingar nos comentários aí, menino maroto. Quando você tava mamando nas tetas da tua mãe eu já estava ouvindo essa porra aqui, véio, tá ligado? E tomando esporro de true metal<sup>128</sup> porque estava com camiseta dessa banda”.

Figura 59 - Youtuber reage negativamente ao Slipknot



Fonte: YouTube

Chama atenção, especificamente, o momento em que há um ataque à música popular, atualmente, no Brasil. Mesmo a faixa sendo fraca, segundo ele, seria preferível que a juventude ouvisse o Slipknot atual ao invés do funk e sertanejo: “Nada vai superar o primeiro. Desculpa. Você é fã, eu prefiro que você escute isso. A juventude tá toda podre, cara, ouvindo funk, sertanejo” – o que traz em mente discussões de AMARAL ; MONTEIRO (2013) e PEREIRA DE SÁ (2014) sobre a hostilidade dos roqueiros/*headbangers* com gêneros musicais considerados inferiores. Fechando a reação, o *youtuber* ainda elenca novamente as razões que

<sup>128</sup> O *youtuber* faz referência aos *headbangers* que censuravam as bandas de new metal.

validam todas suas críticas ao grupo: ele já era idolatrava o primeiro disco da banda antes de muitos fãs mais novos sequer nascerem. E conclui: “Nada surpreendente, me desculpa. Se for o novo visual dos caras achei uma bosta”.

Não há muito engajamento do corpo neste vídeo: podemos interpretar como um reflexo de apatia do autor para com o formato e objeto reagido em si. Neste *reaction*, se percebe que o gosto (com repertório estabelecido) atrelado as convicções do YouTube causam bloqueios as possíveis mediações e performances que a prática poderia trazer. Pensemos que, desde o início, a própria atividade é vista com certo desdém pelo *youtuber* – um indício de indiferença e resistência. Há um senso de comunidade e características a um clássico comportamento de nicho *underground* do fã de metal (CAMPOY, 2008). O resultado? Barreiras que podem frear o atravessamento de gêneros, pois antes mesmo de experienciar o gosto há um repertório montado que está estanque ao novo. Além de reforçar antigos estereótipos - muito embora isso também atraia pessoas com pensamentos similares (FIG.60).

Figura 60 - Correções e dicas nos comentários



Fonte: YouTube

## 7) NATE ALYN – Death - Voice of the Soul<sup>129</sup>

Pelo título, o objetivo é claro: Nate Alyn (fã de *hip hop* e produtor norte-americano de música eletrônica) vai sair de sua zona de conforto ouvindo um estilo completamente distinto a sua formação como fã de música, como amador de rap/música eletrônica. E, nos primeiros segundos, o vídeo já exhibe um corte com o clímax da reação - o momento em que Alyn chora durante a audição (FIG.61).

Figura 61 - Fã de hip hop chora ao ouvir composição do Death



Fonte: YouTube

Nas performances iniciais do *youtuber* (batendo cabeça), podemos notar que é esperado uma composição “brutal e extrema” (fazendo jus ao seu gênero, o *death metal*), todavia: “Logo no início, estou pegando uma boa camada de emoções aqui. A maneira que as guitarras são mixadas aos violões são lindas”. Mas os primeiros comentários, assim como a composição já trazem outras espécies de modulações.

No entanto, a faixa escolhida é uma exceção na discografia do Death, pois trata-se de uma peça instrumental melancólica, pautada apenas em poucas camadas de guitarras e violões (“com timbres absolutamente lindos”, segundo Alyn), sem instrumentos percussivos.

<sup>129</sup> “I CRIED! | Hip Hop Head REACTS to DEATH! (VOICE OF THE SOUL REACTION!) @NateAlyn” Disponível em: < <https://www.youtube.com/watch?v=RSbVcRGbREI&t=4s> > Acesso em 12/11/2018

É curioso ver as performances corporais enquanto o *youtuber* ainda espera a entrada de uma bateria acelerada. Mas conforme a faixa avança, seus comentários e reações vão cedendo a emoção e sua expectativa por algo pesado cessa: “Eu adoro tudo que está acontecendo agora. É um completo ‘orgasmo aos ouvidos’. O modo que isso é lindamente arranjado e as mudanças sobem e descem são imprevisivelmente lindas e meticulosamente bem feitas”. Em linhas gerais, a música impacta e gera um nível de conexão afetiva inesperado: “Isso equivale a uma heroína musical”, afirma.

O que antes era uma curiosidade (indicada pelos seus inscritos) e até motivo de chacotas, com as brincadeiras no início, logo se transforma em um momento de epifania genuíno: “Tão bonito. Eu juro. Eu realmente não estava esperando isso. Oh, meu deus. É constrangedor. Mas isso é uma música linda”. E que comove (FIG.62) e atrai os próprios *headbangers* nos comentários: “Nunca fique envergonhado por ter emoções genuínas. Aqueles que te julgam por elas não são seus amigos” e “Você captou isso, cara. A maioria das pessoas só escuta música, apenas som. Eles nem piscam um olho para isso. Você se conectou com o metal na perspectiva correta”.

Figura 62 - Fãs incentivam *youtuber* a não segurar seus sentimentos



Fonte: YouTube

O vídeo ilustra bem, em geral, as possibilidades de conexão trazidas pelos *reacts*, pois a atividade inclui múltiplas formas de mediações trazidas pelo audiovisual e pela internet. Em

síntese, permite que uma pessoa pertencente a comunidades e círculos sociais distintos possam ouvir gêneros fora de seu interesse e realidade social. Os resultados podem ser positivos, como foi com Alyn, e gerar mediações (entre nichos e comunidades diversas) que não anula o repertório de gosto do indivíduo, mas soma novas formas e conexões – o *youtuber* demonstra percepções oriundas de formações musicais diferentes, ao longo de suas observações/reflexões. Esse resultado traz grande valia ao pensarmos a ideia de atravessamento e gêneros musicais na contemporaneidade.

## 7 CONCLUSÃO

### 7.1 Apontamentos finais, novos desafios & a pós-crítica

A ideia do *reaction* como uma pós-crítica musical surgiu, em geral, acoplada ao YouTube, as novas formas de escuta, de interação, de consumo. Roubou atenção e tornou-se a principal chamariz do trabalho: seja engajando amadores, *youtubers*, coletivos, gerando atravessamentos musicais e ressignificações diversas em comunidades imaginárias virtuais.

Nos *reactions*, a modalidade musical enfatizada é o *single*. Ou seja, a análise é restrita a uma única música - normalmente um videoclipe ou performance ao vivo diferenciada. Essa característica acaba por entrar em sintonia com o consumo moderno da música. Em linhas gerais, torna-se perceptível que a prática de *streaming* (e até mesmo a escuta de arquivos mp3) facilitam a audição de faixas isoladas, em detrimento a uma audição "clássica" (do álbum), com a mídia física. Já afirmei: os paradigmas mudaram o consumo da música. E a crítica tradicional mudou. Além de todas as mudanças, o *reaction* vem preencher, suponho, a lacuna de uma resenha moderna, despojada e mais independente ao conceito de álbum musical – tanto na escuta quanto na própria atividade crítica.

Acredito que, desde a gravação física da música, nunca vivemos um momento tão significativo no que se refere ao consumo (e confecção) dessa arte. É uma pluralização. Uma circulação da música, da performance e reflexão, a seu modo, pela internet. Em sintonia com tais mudanças, acredito que a crítica musical se transforma tal qual suas formas de escuta e consumo. Encaro esta modalidade como uma reação (literalmente) a essas novas possibilidades. E, também, de suma importância para poder materializar e investigar desdobramentos recentes, nessa pesquisa, sem existirem múltiplos choques com os conceitos tradicionais da crítica.

Podemos, assim, encarar os *reactions* como um formato, cuja consolidação é recente, de comunicação e que, com sua metalinguagem, traz toda uma série de autoreferências e novas modulações de linguagem que podem vir a fomentar pesquisas vindouras. Os gêneros são consumidos de novas maneiras, de “formas atravessadas”<sup>130</sup>. E conforme os suportes tecnológicos mudam, a tendência é que este fenômeno se expanda. Ou seja, para entender essa amálgama de processos, busquei raciocinar não apenas gênero musical de uma maneira distinta, mas também o próprio fã e os esforços realizados envolta a música – no caso deste trabalho, a ênfase foi na crítica musical.

---

<sup>130</sup> Um cenário já sob transformações e diferente ao que Nogueira (2013) dissecou.

Sabendo que os *reacts* se consolidaram e que, através do YouTube, podem gerar renda financeira, torna-se pertinente pensar nas variáveis que influenciam essa modalidade – incluindo o próprio *youtuber*, seus códigos e formas de se expressar. Mas até que ponto essas reações são reais? Em busca de visibilidade, o *youtuber* poderia, simplesmente, fingir e trabalhar suas performances corporais para convencer, gerar embates.

Contudo, surge uma nova pergunta: o espectador se importa em questionar isso? Na etapa final deste trabalho (em que me dediquei as reações) assisti inúmeras produções e li seus comentários. Vi, claro, pessoas não interessadas na opinião de outrem. Mas não notei postagens que questionassem a validade do material – o que é bem mais comum em vídeos de *trollagens*<sup>131</sup>.

No caso dos *headbangers*, faz parte do seu ethos buscar conhecer (e mostrar que sabe) múltiplos aspectos em torno da música amada em suas performances. Nesse sentido, observei que há toda uma cadeia que vai da recomendação até os comentários sobre as reações. As indicações não são concedidas apenas visando divulgar uma canção favorita. Em muitos dos casos, no entanto, percebi que o conteúdo recomendado é indicado para render, justamente, surpresas e chocar o *youtuber*. Fazer essas mediações traz, portanto, satisfação a esses amadores enquanto permite que eles discutam e testem seus conhecimentos. Em linhas gerais: são, portanto, padrões dos costumes dos *headbangers* nesta plataforma.

Pelos comentários, pude perceber que esse tipo de fã tem tendência a se solidarizar quando sua música (o metal) é apreciada por outrem: ele se engaja, se motiva e indica novo material. Em geral, as reflexões que geram comoções literárias dos *headbangers* são engajadas e emocionais, visam não apenas performatizar o gosto, mas gerar mediações. No entanto, quando seu objeto de amor é negado (ou simplesmente desprezado) a tendência é o oposto: adotam a carapuça da superioridade (“você que não tem capacidade para entender”) e/ou xingam. Nesse caso, notei que as reflexões tendem a cessar, principalmente nos *reactions* – uma modalidade que traz ainda mais pessoas de múltiplas formações.

Nesse contexto, existe outra prática em voga: os *youtubers* que buscam “hits” (nesse sentido, compreendo por obras ‘reagidas’ em demasia na plataforma) apenas para buscar novas conexões e se integrarem as sugestões dos algoritmos – se consolidarem como *webcelebrities*, enfim. E quem fomenta? Os próprios amadores.

De toda a forma, a música é consumida com novas formas de articulações de produção e consumo. Com os pós-clipes pós MTV e a ênfase nas tretas, PEREIRA DE SÁ (2016)

---

<sup>131</sup> Vídeos focados em criar pegadinhas, situações embaraçosas com outras pessoas.

delineou um caminho para essa entrarmos nessa rota. E acredito que essa nova forma de crítica é um reflexo dessas novidades.

No geral, essas mudanças reverberam diretamente na indústria fonográfica reconfigurando estratégias de *marketing* dando novos contextos e significâncias para a escuta e consumo. Durante a etapa final dessa pesquisa, tive a oportunidade de ministrar uma aula, na Unisinos, para discutir justamente algumas dessas ideias e potências das plataformas (e modalidades, como os *reacts*) para uma turma de Produção Fonográfica.

Pôde ser percebido que, em diversas etapas desta pesquisa, a contribuição dos estudantes reverberou bastante – e não foi diferente desta vez, fora de Pernambuco. Apesar de ter compartilhado um recorte específico desta dissertação (com algumas definições e conceitos canônicos entorno a atividade crítica) com eles, a reflexão coletiva sempre trouxe resultados mais amplos, em meu caso. O fluxo de ideias pairou no impacto, na atual conjuntura, de outras plataformas além do YouTube – o Instagram, por exemplo – e as consequências para os fãs e artistas no aspecto do mercado. Pensamento este desenvolvido por meio de indagações e provocações dos próprios discentes, diga-se.

Em meio ao debate com os estudantes, novos pontos chegaram: as reflexões dos amadores, na internet, trazem possibilidades múltiplas para outros tipos de vídeos musicais: cenas isoladas de grupos (ou músicos) tocando são analisadas (os *playthroughs*) e, também, *lyricvideos*<sup>132</sup>. Seriam essas modalidades também parte dos videoclipes-pós MTV? Mais: todo esse tipo de conteúdo pode ser usado como estratégias de comunicação para os artistas? Os desafios são enormes: como Burgess & Green apontavam, a potência do YouTube é imensa. Penso o mesmo para o Instagram.

Mas tal como os fenômenos na plataforma mudam rapidamente, a aprovação do Artigo 13, por exemplo, poderia ruir todas essas possibilidades e mediações. É necessário investigar constantemente as transformações no YouTube – e, também, em outros dispositivos. Apesar de existirem diversos vídeos de uma modalidade como o *reaction*, seu foco e influência nos domínios musicais ainda é incerta. Porém nada impede que surjam novas transformações e migrações – até mesmo para uma outra plataforma: o Patreon e o Dailymotion, por exemplo, andam recebendo vídeos cujo envio original rendera *strikes* no YouTube. Alternativas extras cada vez mais consideradas pelos *youtubers* penalizados ou insatisfeitos com os rumos atuais da plataforma.

---

<sup>132</sup> Modalidade de vídeo em que, ao invés de um clipe em si, o formato audiovisual enfoque em mostrar a letra da composição.

Ou seja, a questão tecnológica tem uma forte significância na pós-crítica: os dispositivos materializam e modulam constantemente a forma como o ofício é feito e acessado. São traços que, portanto, diferenciam esta crítica do modelo tradicional e permitem que eu enxergue os *reacts* como uma atividade diferenciada dentro do escopo amplo da crítica. Diferenciada no sentido de que sua transformação é constante, tal como os fluxos e mudanças nas plataformas em que ela se manifesta.

E a crítica tradicional deve permanecer: seja *online* ou nos *fanzines* – basta existir amadores dispostos a realizarem os devidos esforços. Contudo, vejo o espaço enorme de outrora com tendência a se limitar cada vez mais – tal como presenciei três revistas<sup>133</sup>, antes presentes no meu anteprojeto, saírem de circulação, como aponto no Capítulo 3.

Torna-se necessário, para esforços futuros, buscar compreender além das práticas musicais atrelados aos amadores: pensar as relações e contato que eles têm ante aos objetos tecnológicos – compreendendo, assim, o tipo de usuário e como ele organiza sua escuta e práticas envolta a música. E, como foi dito, observar outras plataformas: por exemplo, o BandCamp, apesar de não ter o alcance do YouTube, traz opções alternativas de escuta e a possibilidade de o usuário tecer comentários enfatizando faixas favoritas. Porém ainda é uma plataforma mais modesta (em alcance e uso) que o YouTube ou o Spotify.

E quem ocupa o lugar do crítico? Penso que não há um lugar definido, estático. Mas sim múltiplas opções e espaços oferecidos pela internet. O crítico é o amador e o não-amador. Todos nós temos nossas opiniões e reflexões, enfim. Mas há aqueles que engajam mais e desenvolvem formas específicas de criticar e comover os amadores – capacidade que vejo como fundamental num contexto em que o ofício crítico vem sendo buscado, muitas vezes, como pós-consumo.

Diante de um panorama com múltiplas opções de escuta, artistas e exposição a música, notei que existe espaço (e público) para todas as formas dessa atividade, pois além da opinião crítica (opinativa e reflexiva) as pessoas estão interessadas em se conectar, gerar coletivos, mediar. Nesse sentido, acredito que os *reactions* vem cumprindo essa posição com mais efetividade – além de gerar mais acessos e comentários – que as próprias críticas no YouTube, como constatei. E os *youtubers* almejam visualizações. Logo o foco volta-se ao que rende acessos dos públicos, mesmo que isso signifique cruzar fronteiras entorno ao repertório e formação pessoal dos produtores de vídeos.

Parti da premissa inicial que há, de fato, novas formas de críticas sendo produzidas, assimiladas. E que, justamente, a interação dos amadores com os novos dispositivos possibilita

---

<sup>133</sup> Rock Brigade, Total Guitar e GuitarPlayer.

isso. As transformações desses conteúdos são constantes e devem ser observadas; afinal, seguem o fluxo ascendente do ambiente em que estão inseridas: a própria internet.

Como gênero musical, o *heavy metal* tem seus fundamentos e alicerces, mas as análises dos *reacts* mostraram atravessamentos e discussões musicais pacíficas entre amadores (*headbangers* e *rappers*, por exemplo) impensadas por mim – anos antes desse esforço. Acredito que os fundamentos triviais do estilo permanecem, mas as novas formas de crítica (a pós-crítica) possibilita mediações tão vastas que, ao longo do tempo, talvez altere mais profundamente as práticas do gênero – ao menos há um engajamento inicial com os *reactions*.

Ver *headbangers* comovidos (com comentários e *likes*) pedindo para que um *rapper* expressasse seus sentimentos acaba sendo uma performance que fez-me refletir alguns fundamentos e compreensões tidas como verdades absolutas diante desse nicho – o comportamento implacável (e masculino) atribuído ao *headbanger* se choca diante de situações como essas. As mediações provocadas por essas transformações podem render novos hibridismos e experiências sonoras no metal – e em outros gêneros. Novas formas de escuta. E, talvez, reduzir os choques culturais provocados por códigos e contextos distintos. Afinal, o gosto é transformado pelos amadores a todo momento e é mediado pela vida: dispositivos tecnológicos não enfrentam fronteiras espaciais para efetuar vinculações entre pessoas.

Por fim, apesar de enfatizarmos o *heavy metal*, neste trabalho, a lógica (tendo o gosto como aparato) pode ser raciocinada e aplicada, nas devidas proporções, para outros gêneros musicais, para outros públicos e objetos de amor – enfim, às peculiaridades gerais de uma comunidade, de um coletivo. Ou seja, há desafios de diversas ordens: de gênero (*gender x genre*), políticos, tecnológicos etc. Nossas formações de gosto impactam diretamente em nosso repertório pessoal e como vamos agir diante ao diferente.

Assim como as recentes formas de escuta estão sendo estudadas, os novos modos de performance e reflexão (como as atividades críticas) também necessitam desse olhar, pois todos esses vetores se complementam nas engrenagens do consumo, divulgação e feitura da música. A pós-crítica é, portanto, um movimento ainda inicial de compreensão dessa atividade e é claramente passível a transformações e novas modulações no futuro. Não me espantarei se, em breve, os amadores seguirem transformando seu objeto de amor novas formas de fomento surgirem; afinal, não é essa uma de suas principais características?

Se a cadeia produtiva da música se altera, logo transformam-se as diretrizes que regem os gêneros musicais, sejam em aspectos mercadológicos, sociais, semióticos etc. A crítica não seria exceção. Sob um contexto em que evidenciamos as materialidades da comunicação, a Pragmática do Gosto foi apresentada como principal alicerce teórico para detectarmos e

refletirmos, assim, sobre variados conjuntos de afetos e formas de interação, tendo as críticas, como norte nos coletivos de *headbangers* tecnologicamente mediados. Comunidades virtuais imaginárias que unem amadores entorno ao objeto de amor. E que geram mediações que repercutem diretamente nas formações dessas pessoas.

Corpo, objeto, dispositivos e coletivos funcionaram como lentes para a reflexão sobre como essas mediações se apresentam e se comportam. Felizmente, esta trajetória rendera mais pontos do que os imaginados inicialmente: algumas respostas e indagações. Caminhos vindouros a serem percorridos.

Nesta pesquisa, há um termo recorrente: *amador*. Discorri, ao longo de todo esse texto, sobre o sentido e noções etimológicas empregadas nesta palavra, claro. Contudo, algo tem de ser destacado: não há mais *amador* do que este - este que vos escreve. Em sentido amplo. Prosaico, clássico ou, como a música popular do Recife: *brega*. Não há problemas, agora, em assumir a carapuça de uma suposta *pieguice*, acredito.

Esta dissertação não é apenas resultado de pouco mais de dois anos de pesquisa, mas sim dos vários dias como observador, consumidor e atuante diante do objeto do amor: o *heavy metal*. Por mais que fosse indomável ou não rendesse os louros esperados, esse tripé se manteve - e se mantém. Afinal, não é disso que uma dedicação (e conexão afetiva) se trata? De um estabelecimento "de presença" para além da explicação, tangível a substância, talvez? Apesar de admirar seu vislumbre, meus esforços e olhares estão para além das "torres de marfins". Eles estão mais conectados, com satisfação, as casas de shows e as salas de aulas. Sob o gosto, eles estão mais sintonizados à perseverança e em sintonia ao som e ruído. À música.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor W. **Filosofia da nova música**. Tradução de Magda França. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007
- AMARAL, Adriana. **Manifestações da performatização do gosto nos sites de redes sociais: uma proposta pelo olhar da cultura pop**. Revista Ecopós. Comunicação e Gosto, v.17, nº3. 2014
- \_\_\_\_\_; MONTEIRO, Camila. **“Esses roqueiros não curtem”: performance de gosto e fãs de música no Unidos Contra o Rock**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, PUCRS, V.20, N.2, 2013.
- ANDRADE, João Paulo. **Entrevista concedida a Thiago Pimentel Barbosa Lima**. Recife, 29 jan. 2019.
- BARBERO, Jesus Martin. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2006
- BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BENJAMIN, W. **A Obra de arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica** (Org. e Prefácio – Márcio Seligmann-Silva), Tradução: Gabriel Valladão Silva, 1ª Edição, Porto Alegre, RS: L&PM, 2013.
- BORN, Georgina. **Music and materialization of identities**. Journal of Material Culture, Sage, vol.16, n.4, p.376-388, 2011.
- BOURDIEU, Pierre. **A distinção. Crítica social do julgamento**. São Paulo: EDUSP, 2008
- BURGESS, J.; GREEN, J. **YouTube e a Revolução Digital: como o maior fenômeno da cultura participativa transformou a mídia e a sociedade**. São Paulo: Aleph, 2009.
- CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **TREVAS NA CIDADE: O UNDERGROUND DO METAL EXTREMO NO BRASIL**, Dissertação de Mestrado para a Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.
- CAVALCANTE, Eleandro de C.G. **Cadernos do Sociófilo (Segundo Caderno). Algumas contribuições teóricas de Antoine Hennion para Sociologia da Música**. IESP-UERJ, 2012.
- CLIFFORD-NAPOLEONE, Amber R. **Queerness in heavy metal music: Metal Belt**. New York: Routledge, 2015.
- FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge/ Massachusetts: Harvard University Press, 1996
- FULLER, John ; HUBENER, Lauren ; KIM, Yea-Seul ; LEE, Jin Ha. **Elucidating user behavior in music services through persona and gender**. Proceedings of the 17th ISMIR Conference, New York City, USA, August 7-11, 2016.

GILMORE, Mikal. **Ponto Final: crônicas sobre os anos 1960 e suas decepções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

GOMES, Itania. **Gênero televisivo como categoria cultural: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero**. Revista Famecos, PUC-RS, vol. 18, n.1, p. 111-130, 2011.

GROSSBERG, L. **Cultural studies in the future tense**. Durham/London: Duke University Press, 2010.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Trad: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto; Ed. PUC-Rio, 2010

HAGEN, R. **Musical Style, Ideology and Mythology in Norwegian Black Metal**. In: In: J. Wallach. H. Berger. P. D.Greene, 2011. Metal Rules The Globe: Heavy Metal Music Around The World. Durham & London: Duke University Press.

HERSCHMANN, M. **A Indústria da Música como "Laboratório": Como as cadeias digitais têm transformado a cadeia produtiva da música**. Revista Observatório Itaú Cultural / OIC – n. 9, jan/abr 2010. Disponível em: <<http://albumitaucultural.org.br/secoes/a-industria-da-musica-como-laboratorio/>>. Acesso em: 15/04/2019

HENNION, Antoine. **Pragmática do Gosto**. Tradução de Frederico Barros. Desigualdades & Diversidade – Revista de Ciências Sociais da PUC - Rio, nº 8, jan./jul., p. 253-277, 2011.

\_\_\_\_\_. **Reflexividades: A Atividade do Amador**. Estudos de Sociologia. Rev, do Progr. de Pós-Graduação em Sociologia da UFPE. v. 16. n. I. p. 33 - 58, 2010.

HODKINSON, P. **'Insider Research' in the Study of Youth Cultures**, Journal of Youth Studies, 8:2, 131-149, 2006.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder ; ALCÂNTARA, João André da Silva. **O QUE É UM VIDEOCLÍPE APÓS A MTV? Uma análise das mediações e modulações afetivas do videoclipe Flei de Daniel Peixoto**. Revista FAMECOS, Porto Alegre, PUCRS, 2017.

\_\_\_\_\_. **ROCK ME LIKE THE DEVIL: A Assinatura das Cenas Musicais e das Identidades Metálicas** (E-Book). Porto Alegre: Simplíssimo, 2014.

\_\_\_\_\_; NOGUEIRA, Bruno. **Um Museu de Grandes Novidades: crítica musical e jornalismo cultural em tempos de internet**. In: Simone Pereira de Sá. (Org.). Rumos da Cultura da Música: negócios, estéticas, linguagens e audibilidades. 1 ed. Porto Alegre: Editora Sulina, 2010

\_\_\_\_\_. **Heavy metal com dendê: rock pesado e a mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. São Paulo: Aleph, 2008

KAHN-HARRIS, Keith. **Extreme Metal: Music and Culture on the Edge**, KindleEdition, 2007

KOZINETTS, Robert. **Netnography 2.0**. In: R. W. BELL, **Handbook of Qualitative Research Methods in Marketing**. Edward Elgar Publishing, 2007

LATOUR, Bruno. **Reagregando o Social: uma introdução à teoria do Ator-Rede**. Trad. Gilson César Cardoso de Sousa. Edição: 1ª. Salvador – Bauru: EDUFBA – EDUFSC, 2012

LEMOS André ; LÉVY, Pierre. **O Futuro da Internet: em direção a uma ciberdemocracia planetária**. São Paulo, Paulus, 2010.

MONTEIRO NETO, Antonio. **Entrevista concedida a Thiago Pimentel Barbosa Lima**. Recife, 19 mar. 2019.

NERCOLINI, Marildo J. & WALTENBERG, Lucas. “**Novos mediadores na crítica musical**”. In: PEREIRA DE SÁ, Simone (org.). **Rumos da cultura da música**. Porto Alegre: Sulina, 2010.

NOGUEIRA, Bruno. **Go With the Flow: A nova crítica de música a partir do fluxo fragmentado de mensagens nos sites de redes sociais**. Tese de doutorado para a Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

NOWAK, Raphaël. **Consuming Music in the Digital Age: Technologies, Roles and Everyday Life**. Hampshire and New York, Palgrave Macmillan, 2016.

PEREIRA DE SÁ, Simone. **O dia em que Beyoncé se tornou negra: notas para análise do videoclipe “pós MTV”**. In: AMARAL, Adriana; Bonfim, Ivan; CONTER, Marcelo; FISCHER, Gustavo; GODDARD, Michael; SILVEIRA, Fabrício (Orgs.). **Mapeando Cenas da Música Pop Vol 2**. Logos: João Pessoa, 2018.

\_\_\_\_\_. JANOTTI JUNIOR, Jeder. **Revisitando a Noção de Gênero Musical em Tempos de Cultura Digital**. Trabalho Apresentado ao GT Estudos de Som e Música, XVIII Encontro Anual da Compós, PUC-MG, 2018.

\_\_\_\_\_. **Somos Todos Fãs e Haters? Cultura Pop, Afetos e Performance de Gosto nos Sites de Redes Sociais**. EcoPós, Rio de Janeiro, v. 19, n.3, 2016.

\_\_\_\_\_. **Contribuições da Teoria Ator-Rede Para a Ecologia Midiática da Música**. Salvador: Contemporanea, p. 537-555, 2014.

\_\_\_\_\_.; CUNHA, Simone Evangelista. **Controvérsias do funk no YouTube: o caso do Passinho do Volante**. EcoPós, Rio de Janeiro, v. 17, n.3, 2014.

POLIVANOV, Beatriz ; SILVA, Melina Aparecida dos Santos. **"Mar de camisas pretas": camisas de bandas como mediadoras de sentidos e experiências na cena do heavy metal"**. Revista LOGOS 43 Dossiê: Cotidiano e Experiência, UERJ, Vol.22, Nº 02, 2º semestre, 2015.

RINCÓN, Omar. **O Popular na Comunicação: Culturas Bastardas + Cidadanias Celebrities**. Revista Eco-Pós, UFRJ, Vol.19, n.3, p. 27-49, 2016.

SILVA, Jaime Luis. **O heavy metal na Revista Rock Brigade: aproximações entre jornalismo musical e produção de identidade**. Dissertação de mestrado em Comunicação e Informação para a Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

SOARES, Thiago. **Cultura pop: Interfaces Teóricas, Abordagens Possíveis**. Anais Intercom 2013. Fortaleza, 2013.

SHUKER, Roy. **Vocabulário da Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

THORNTON, Sarah. **Club cultures. Music, media and subcultural capital**. London: Wesleyan University Press, 1996.

WALSER, Robert. **Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music**. Hanover/London: Wesleyan University Press. 1993.

WEINSTEIN, D. **The Globalization of Metal**. In: J, Wallach. H. Berger. P, D. Greene. Metal Rules The Globe: Heavy Metal Music Around The World. Durham & London: Duke University Press. pp.34-62, 2011.

WEINSTEIN, D. **Heavy Metal: The music and its culture**. Boston: Da Capo Press, 2000.