

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE GEOCIÊNCIAS  
CURSO DE LICENCIATURA EM GEOGRAFIA

Luciano Reis

**A MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA NO AMBIENTE URBANO INDUSTRIAL**

Porto Alegre

2018

LUCIANO REIS

**A MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA NO AMBIENTE URBANO INDUSTRIAL**

Trabalho de conclusão de curso do Curso de Geografia apresentado ao Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Geografia.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Rego.

Porto Alegre

2018

---

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)**

---

R375 Reis, Luciano.  
m A manifestação artística no ambiente urbano industrial / Luciano  
Reis. – 2018.  
113 f. : il. color. ; 30 cm.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) – Universidade  
Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Geociências, Licenciatura  
em Geografia, Porto Alegre, RS, 2018.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Rego.

1. Educação. 2. Música. 3. Rock. 4. Geografia. I. Rego, Nelson,  
orient. II. Título.

CDU 37.091.33-027.22:78.091

---

Bibliotecária responsável  
Patrícia Mentz CRB 10/2143

LUCIANO REIS

**A MANIFESTAÇÃO ARTÍSTICA NO AMBIENTE URBANO INDUSTRIAL**

Trabalho de conclusão de curso do Curso de Geografia apresentado ao Instituto de Geociências da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Geografia.

Aprovado em: 18 de janeiro de 2018.

Conceito: A

**BANCA EXAMINADORA:**

---

Orientador: Prof. Dr. Nelson Rego (UFRGS)

---

Prof. Dra. Adriana Dorfman (UFRGS)

---

Prof. Dr. Luiz Fernando Mazzini Fontoura (UFRGS)

Aos meus pais, Vera e Dirceu, que me  
presentaram com a primeira guitarra no  
momento em que eu ingressava no mundo da  
metalurgia.

## AGRADECIMENTOS

Às pessoas que prestaram inestimáveis contribuições a esta pesquisa:

À colega de física e geografia, Louise Bassini – que teve o privilégio de conhecer pessoalmente o Sr. Lou Reed – eu não encontraria melhor fonte para consultar;

Carlos Panzenhagem – uma pessoa generosa como poucas neste mundo e que muito contribuiu com material de pesquisa;

Nelson Sambaqui Gruber – por prontamente dar acolhimento e orientação sempre que um aluno precisa e por prestar efetiva ajuda e solidariedade em dois momentos difíceis da minha trajetória (grande ser humano e guitarrista de raro bom gosto);

Marju de Marchi – pela ajuda na reta final (e também por arranhar latarias de Maverick “zerinho”, de Mobilete, comigo. E me ajudar a escapar do castigo);

João Gabriel Padilha – organizou minhas ideias para este trabalho (Tommy, can you hear me?), tocou bateria e deixou uma lacuna incalculável na música e corações leopoldenses;

Nelson Rego – mesmo pensando que o Motörhead utilizou playback em 1989 (é que eles eram precisos como máquinas, professor \m/). Pela confiança em mim depositada, serenidade, orientação e iluminação. Obrigado por ser tão sensível a todos os saberes e um grande ser humano;

À professora Aline dos santos Grais – pela confiança depositada em mim através da turma 104;

Cristiano Pereira da Silva - por sempre me presentear com uma coleção de livros quando eu só queria tirar uma dúvida. “Isto é a prova cabal, ou a cabal prova” de que és um autêntico professor;

Roberto Arbo – por literalmente salvar minha vida em duas ocasiões;

Marco Dimartino – por heroicamente carregar a bandeira da música com integridade artística, neste cenário duro e árido;

Alba Katarina – por ajudar a organizar este trabalho nos piores momentos e sempre encontrar uma solução;

Armando Ribeiro – por me ensinar a ter foco justamente neste período acadêmico;

Patrícia Mentz – pelas dicas, lições valiosíssimas, formatação e organização;

Layla Maurer – por me revelar a face crua do mundo e do ser humano, para me tornar um homem adaptado (nada seria mais geográfico do que isto).

## RESUMO

Esta pesquisa propõe o uso da música como recurso pedagógico em sala de aula. Existem outras iniciativas do uso da música neste contexto, entretanto o emprego desta forma de arte costuma trazer a música como veículo do conteúdo – similar a outras mídias, como revistas, jogos, vídeos - e não como o foco de estudo. A proposta então sugerida é a utilização da música como objeto de estudo, não no sentido de estudar geografia em sala de aula, não como ferramenta didática apenas, mas mostrando ao aluno como estudar usando a geografia como ferramenta metodológica. Na gênese da música se encontram conceitos como: ambiente, industrialização, tecnologia, urbanização, luta de classes, meio informacional, espacialização de elementos culturais, taylorismo e alienação. A presente pesquisa focou-se em alguns destes elementos: ambiente urbano/industrial - mais precisamente Birmingham e Black Country, no Reino Unido; as relações humanas e alguns conceitos relacionados a este meio; os sons do meio industrial e do urbano; a música relacionada a estes meios. Procura auxiliar a encontrar resposta para um questionamento muito comum na escola: “Para que serve a geografia na minha vida?” A geografia não está apenas na sala de aula ou no livro didático, ela está presente na realidade do aluno. É necessário aproximar os conceitos geográficos da realidade do aluno para que a geografia cumpra um de seus papéis mais importantes: permitir a leitura da realidade.

**Palavras-chave:** Educação. Geografia. Música. Rock. Heavy metal. Industrialização. Ambiente.

## ABSTRACT

This research proposes the use of music as a pedagogical resource in the classroom. There are other initiatives to use music in this context, however the use of this art form is usually considered as a vehicle for content – similar to other media such as magazines, games, videos - and not as the focus of study. The suggested approach is the use of music as the focus of the study, not in the sense of merely studying geography in the classroom, as well as not only as a didactic tool, but, instead, showing to the student how to learn using geography as an informational tool which deals with the spatialization of cultural elements, Taylorism, alienation, and the like. The present research is focused in some of these elements: Industrial and urban environment - more precisely Birmingham and Black Country, in the United Kingdom; the human relations and some concepts related to this environment; the sounds of the industrial and urban surroundings; the music related to these environments. This research seeks to find possible answers to a very common question in school: "What is the use of geography in my life?". Geography is not only in the classroom or in a textbook, it is present in the student's reality. It is necessary to approximate the geographic concepts to the reality of the student for geography to fulfill one of its most important roles: allow the reading of reality.

**Keywords:** Education. Geography. Music. Rock. Heavy metal. Industrialisation. Environment.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

<b>Figura 1 – Fotografia de Widnes no final do século XIX</b>	<b>35</b>
<b>Figura 2 – Prensa para dobrar metal</b>	<b>38</b>
<b>Figura 3 – Fábrica de automóveis, Birmingham, 1959</b>	<b>57</b>
<b>Figura 4 – Reino Unido, com West Midlands em roxo</b>	<b>59</b>
<b>Figura 5 – Região da Grande Birmingham e “Black Country” (Walsall, Bromwich, Dudley, Wolverhampton)</b>	<b>60</b>
<b>Figura 6 – “Black Country”, furnace at night, Bilston Steelworks, 1960</b>	<b>61</b>
<b>Figura 7 – “Black Country”, landscape</b>	<b>61</b>
<b>Figura 8 – Primeiro álbum da banda Black Country Communion</b>	<b>63</b>
<b>Figura 9 – Segundo álbum da banda Black Country Communion</b>	<b>63</b>
<b>Figura 10 – Birmingham, “Black Country”, 1930</b>	<b>65</b>
<b>Figura 11 – Fundição em “Black Country”, (Walsall), 1960</b>	<b>66</b>
<b>Figura 12 – Indústria metalúrgica em “Black Country”.</b>	<b>67</b>
<b>Figura 13 – Álbum, Judas Priest – Britsh Steel, 1980</b>	<b>69</b>
<b>Figura 14 – Judas Priest, promo photo, 1982</b>	<b>69</b>
<b>Figura 15 – Fábrica da Singer, Birmingham, 1960</b>	<b>70</b>

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b>	<b>9</b>
1.1 APLICAÇÃO EM SALA DE AULA	10
1.2 A PESQUISA: ENGENHARIA REVERSA DA MÚSICA	27
<b>2 O UNIVERSO HUMANO PÓS REVOLUÇÃO INDUSTRIAL</b>	<b>31</b>
2.1 MODIFICAÇÃO DO AMBIENTE APÓS A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL: O PROCESSO DE INDUSTRIALIZAÇÃO, URBANIZAÇÃO E A NÃO-ADAPTAÇÃO (OS EFEITOS DO MEIO ARTIFICIALIZADO SOBRE O SER HUMANO)	31
2.2 RELAÇÕES HUMANAS: TRABALHO, ALIENAÇÃO, COMPORTAMENTO E PERCEPÇÃO DO MUNDO	42
<b>3 “O BERÇO DO HEAVY METAL”: BIRMINGHAM, BLACK COUNTRY, “BRUM”</b>	<b>58</b>
<b>4 OS SONS COMO GATILHOS SENSORIAIS</b>	<b>71</b>
4.1 OS SONS NA NATUREZA; TEMOR; RELAÇÃO ENTRE FREQUÊNCIA E DIMENSÕES FÍSICAS DOS EVENTOS E OBJETOS	71
4.2 O USO DOS SONS EM BATALHAS; IMITAÇÃO DOS SONS DA NATUREZA	74
4.3 A IMITAÇÃO SONORA DE DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS E DO COTIDIANO	79
4.3.1 Metal Machine Music e a urbanização densa	85
<b>5 APOCALIPSE (ANOS 60-70-80) E O MUNDO PÓS APOCALÍPTICO: REPRESENTAÇÃO DO COTIDIANO URBANO/INDUSTRIAL NA MÚSICA POP</b>	<b>94</b>
<b>6 CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>103</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>107</b>

## 1 INTRODUÇÃO

A presente pesquisa será apresentada em duas partes, ainda que no decorrer dos capítulos estas partes conversem entre si e com os rumos dos assuntos abordados, pois se trata exatamente disso: os eventos não podem existir isoladamente, e como se usa esta interação entre várias realidades para tratar de conceitos geográficos em sala de aula. Como este entendimento envolve a música se deve alertar para o fato que esse não é apenas um trabalho a ser lido (embora isto seja sempre essencial), ler não esclarece tanto quanto ouvir. E ouvir exige um tanto de sensibilidade e atenção, além de alguma intimidade com a música. Neste caso também se aconselha o hábito de ouvir conscientemente/criticamente o ambiente à nossa volta. O emprego de música como recurso didático costuma se resumir a análise da letra, quando a mesma traz elementos de interesse para o desenvolvimento do conteúdo, como ferramenta didática apenas. Com a finalidade de despertar o interesse do aluno para os conteúdos programados, a música se soma a outras ferramentas: mídias contemporâneas, vídeos, jogos, revistas, etc. Elas são os veículos do conteúdo, e não o objeto de estudo. Se busca aqui, uma abordagem mais aprofundada.

Tratar dos elementos que definem a estética de algumas manifestações artísticas e culturais não é comum para o geógrafo. Porém, é a geografia que pode mapear e compreender na plenitude como estes elementos transitam entre ambientes e sedimenta o que no futuro poderá ser considerado manifestação artística típica ou mesmo tradição. Assim como um mapeamento genético pode ajudar a compreender como algumas culturas migraram entre regiões distantes e como a miscigenação resultou em algumas etnias atuais, a observação atenta dos elementos estéticos que compõem o vestuário, a culinária, os dispositivos tecnológicos, a gramática, e no caso abordado mais especificamente aqui, a música, ajuda a compreender que os elementos estéticos culturais se misturam e se transformam, modificando os costumes e a sociedade. Mas, principalmente, e este é o interesse maior deste trabalho de pesquisa, fazer uma leitura de como o ambiente urbano/industrial afeta o elemento humano a ponto de ser percebido na estética musical contemporânea e através desta estimular o interesse pela geografia em sala de aula.

A aplicação do estudo da música em sala de aula, no primeiro ano do ensino médio, revelou resultados animadores: interesse renovado na disciplina, maior participação em aula e nas tarefas extraclasse, percepção da geografia como instrumento de pesquisa/investigação por parte dos alunos. A aplicação desse recurso, neste caso, não serviu apenas como elemento pedagógico auxiliar e sim como foco de estudo por parte da geografia. Tarefa que exigiu a

interdisciplinaridade, abordagem de vários conceitos geográficos e o uso de tecnologias para reprodução de som e áudio, assim como para empreender pesquisa.

A geografia não ignora os elementos diversos, ou não deveria ignorar, que, combinados, resultam em um fenômeno específico. Ignorar um destes elementos deixa uma lacuna que dificulta a compreensão ou que distorce conclusões acerca deste fenômeno. A música como se apresenta na contemporaneidade, e o mesmo acontece a outras expressões culturais, chegou a esta forma moldada por diversos agentes: interações entre o ser humano com o meio, migrações e/ou difusão midiática, trabalho e alienação, paisagem sonora, relações sociais, física, psicologia, linguística, evolução tecnológica, diversidade cultural: a interdisciplinaridade.

Em primeiro lugar é relatado aqui a experiência em sala de aula, lecionando para a disciplina Geografia durante estágio obrigatório para o primeiro ano do ensino médio, turma 104, no Colégio Estadual Florinda Tubino Sampaio, os conceitos abordados, e as reações dos discentes. A turma 104 foi gentilmente cedida pela professora Aline dos Santos Grais, formada em licenciatura em Geografia pela PUC no ano de 2014. A turma 104 consistia de 20 alunos e como a sala não era grande, a comunicação, mesmo com os alunos do fundo, não era difícil.

Em segundo lugar, a pesquisa foca nestes conceitos, a fim de comprovar sua legitimidade e aplicabilidade em sala de aula.

### 1.1 APLICAÇÃO EM SALA DE AULA

Para a realização do estágio obrigatório que originou esta pesquisa foi cedida uma turma – turma 104, primeiro ano do ensino médio – e foi decidido em conjunto com a professora titular seguir um cronograma de conteúdo sincronizado, paralelo ao que a própria mantinha com as outras turmas sob sua responsabilidade. Desta maneira, além de um controle mais efetivo sobre o cronograma, em caso de algum evento imprevisto que impossibilite a continuidade dos trabalhos, a turma 104 estaria mantendo o programa curricular da escola nesse período ao restante das turmas. Bastaria então a professora titular reassumir a turma seguindo as aulas normalmente.

A professora titular informou não fazer uso do livro didático, mas que os mesmos se encontravam à disposição caso necessário. Foi decidido pelo pesquisador fazer uso dos livros, pois além de facilitar o controle cronológico sobre os conteúdos, eles permitem ensinar os

alunos a realizar pesquisa, familiarizar-se com conceitos, consultar índices de conteúdo, gráficos, imagens, etc.

A condução das aulas após as apresentações iniciais foi “confortável”, considerando o comportamento dos alunos, pelo menos naquele grupo específico sob minha responsabilidade, e também considerando o amparo da universidade na figura do meu orientador no referido estágio. Entretanto, alguns questionamentos surgidos em sala de aula quanto à disciplina geografia eram recorrentes. Não estavam relacionados a algum tema específico e acredito que representam o senso comum: *“Onde vou usar essas coisas ‘sor’? Longitude?”*; *“Vamos aprender mapas?”*; *“Dá pra saber a previsão do tempo na internet?”*; *“Hoje todo mundo tem GPS no celular. Pra que geografia?”*; *“Vamos ter que decorar todas as capitais?”*, etc.

Foi percebido em relação a esses questionamentos que se os alunos não conectassem a geografia com a sua realidade o mais rápido possível, iriam perder o interesse pela disciplina, a despeito do trabalho realizado pelos professores anteriores. A visão que tinham sobre a geografia era que se tratava de um conhecimento absolutamente alienado à sua realidade, e bastava memorizar alguns conceitos para obter aprovação. E ainda imaginavam que a geografia se resumia à cartografia e climatologia, quando muito. A participação em aula dependia mais do bom relacionamento do professor com a turma do que com o real interesse pela disciplina.

A transmissão do conteúdo não pode se amparar simplesmente em carisma, simpatia, ou talento para oratória, que são características pessoais, individuais. Então, se faz necessário um método mais eficiente, baseado em conteúdo multidisciplinar. Esta dificuldade em despertar ou mesmo manter a atenção do aluno é assunto frequente na sala de professores ou mesmo de inúmeros trabalhos acadêmicos voltados à propostas de práticas metodológicas com o objetivo de superar estas deficiências.

Os professores frequentemente têm encontrado grandes dificuldades para atrair a atenção de seus alunos, especialmente nas discussões de temas que esses últimos consideram enfadonhos e maçantes. Geralmente, trata-se de temas relacionados ao meio ambiente, sobretudo seus desdobramentos políticos, econômicos, bem como as contradições e os conflitos sociais. (OLIVEIRA et al., 2005, p. 73).

Pensando em superar estas dificuldades, no caso aqui relatado, foi acordado com a professora titular relacionar o conteúdo com fatos cotidianos sempre que possível, para alcançar melhores resultados no processo de aprendizagem, contabilizando o tempo disponível para o cronograma. Considerou-se necessário que os alunos percebessem a utilidade da geografia como ferramenta que possibilitasse uma leitura de suas próprias

realidades. Uma vez atingido este objetivo, sua construção do conteúdo estará mais amparada em um autêntico sentimento de curiosidade, pois saberão da relevância da disciplina em suas realidades. Gerando um interesse mais racional do que emocional, mais embasado na iniciativa do aluno em saber e aprender do que em “pirotecnias” que se costumam realizar em sala de aula a fim de que mantenham o interesse pela disciplina.

Não se desejou no caso relatado usar de elementos de distração – talvez o termo “distração” seja inadequado ao contexto, uma vez que se quer superar as distrações – a fim de que os alunos se focassem nas aulas. A ideia era apresentar um conteúdo que lhes despertasse o desejo de dissecá-lo, e a cada camada dissecada um novo conceito geográfico pudesse ser apresentado e utilizado a fim de compreendê-lo. Se estes conceitos estivessem programados de acordo com os planos de aula para o ano letivo, o conteúdo a ser estudado seria aplicado. Desta maneira, poderia contornar algumas exigências impostas ao professor que extrapolam as atribuições para as quais ele foi preparado, e que pouco se relacionam com a qualidade do conteúdo por ele aplicada. Estas exigências pouco têm a ver com as reais atribuições de um transmissor de conhecimento. Conforme Rego (2009):

Acentuam-se do mesmo modo as exigências descarregadas sobre o professor — ser um repassador competente de informações; ser um recreacionista; ser um comunicador de auditório; ser um disciplinador ao qual se delega a tarefa de preencher lacunas deixadas pelos pais, por diversas razões econômicas e culturais, ausentes; ser um ser cordato para com os ditames da direção escolar e de alunos e pais, considerados, pela direção escolar, como clientes; e apenas por último, e muito secundariamente, ou até mesmo de modo dispensável, ser um conhecedor/pesquisador dos conteúdos de sua área e um educador para além do mero repasse de informações. Em suma, ser um ser achatado. (REGO, 2009, p. 13).

Como observou Resende (1989), se o estudante for visto sob uma perspectiva que o intérprete como um livro em branco, neutro, como se o momento histórico atual e mesmo o passado não lhe afetasse, a geografia se torna alheia à ele. Esta alienação das disciplinas em relação à própria realidade é o elemento mais importante – dentre tantos outros - para levar ao desinteresse dos alunos e o baixo rendimento escolar. Realmente, qual é a lógica de dedicar-se a uma tarefa que não resulte em algo útil, sem que a mesma tenha simplesmente um caráter recreativo? Nesse contexto, como conclusão sobre as causas para este problema, elucidadas durante sua pesquisa sobre o ensino de geografia, Landim Neto e Barbosa (2011, p. 177) apontam que:

- a) os professores, em sua maioria, não têm a habilitação em Licenciatura em Geografia;

- b) os professores utilizam apenas a aula expositiva como metodologia para trabalhar com essa matéria de ensino, por isso as aulas são monótonas, enfadonhas, o que acaba gerando indisciplina;
- c) os professores utilizam o livro didático como único recurso para preparar as aulas;
- d) os alunos são desmotivados, pois são sempre submetidos às mesmas aulas;
- e) a formação inicial desses professores é desqualificada, pois estes desconhecem outras maneiras de trabalhar a Geografia de forma mais criativa;
- f) há falta de formação continuada para melhorar a prática de ensino;
- g) não há participação da família no acompanhamento do aluno, deixando para a escola toda a responsabilidade de educar.

Considerando os problemas e as possíveis soluções, decidiu-se, baseado em soluções ao nosso alcance, preparar uma aula que empregasse métodos capazes de resultados mais efetivos. No momento de abordar o processo de industrialização e seu protagonismo no mundo que conhecemos, considerou-se abordar os conceitos de maneira que os alunos não tivessem contato com estes conceitos de maneira distanciada, como uma realidade observada ao telescópio, e a cada fato histórico ou elemento apresentado questionava-se onde estes elementos podiam ser encontrados também em nossas realidades.

É preciso que o desenvolvimento de um conceito espontâneo tenha alcançado um certo nível para que a criança possa absorver um conceito científico correlato [...] os seus conceitos geográficos e sociológicos devem se desenvolver a partir do esquema simples 'aqui e em outro lugar'. (VYGOTSKY, 1993, p. 93).

Cavalcanti (2005) entende que esta colocação de Vygotsky se refira a relação entre o cotidiano, mediação pedagógica e formação de conceitos no desenvolvimento do processo de ensino-aprendizagem. Quando se trata do ensino de geografia é preciso evitar que os conteúdos sejam abordados de maneira unicamente teórica, desconectados do cotidiano dos alunos. Pode ser mais efetivo, ao contrário de procurar entender o espaço geográfico apenas através do livro didático – assim como outros conceitos – para então fazer a relação com a realidade (o que nem sempre é feito), fazer a leitura da geografia cotidiana e então relacioná-la à teoria. Ou fazer esta construção mental de maneira simultânea. No confronto da geografia cotidiana com a geografia teórica é que o aluno encontra maiores probabilidades de entendimento. Esta prática, que se vai aperfeiçoar, vai facilitar a formação de conceitos científicos. Aquele que se tornou leitor da realidade, de seu espaço, se tornará um agente transformador desta realidade, e aí reside a importância do papel do professor como formador

de cidadãos. Correia (2012) parafraseou Kaercher (2000), 12 anos após o primeiro, alertando para um problema, comum não só à geografia quanto a outras disciplinas, que prejudica a formação do aluno: a abordagem conteudista e alienada à realidade praticada pelos professores.

[...] os alunos pensam que a geografia é coisa da escola e dos professores de geografia. Para chegar a essa conclusão, muito semelhante a preocupações deste artigo, ele relata que o ensino desta disciplina é árido, classificatório, distante da realidade, acentuadamente baseado na memorização, conteudista e muito presa aos livros didáticos, entre outros. No entanto, lembra que essas não são características apenas da geografia instituída na escola, pois atinge todas as outras disciplinas. Por outro lado, repara que esses procedimentos, usados com frequência, podem anular ou prejudicar o conhecimento praticado no ambiente escolar. (KAERCHER, 2000, p. 136-138 apud CORREIA, 2012, p. 144).

Esta maneira de praticar a docência não é nova, é constantemente abordada durante a formação dos professores para que se encontrem maneiras de superá-la, mas com o passar do tempo e a acomodação resultante da falta de vigilância acaba por ser ainda reproduzida.

Conforme combinado previamente com a professora titular as aulas que trariam a questão da industrialização seriam ministradas de maneira não convencional. Além de vídeos e da conexão com outros conceitos seriam também utilizados elementos musicais. Quanto aos conceitos apresentados durante estas aulas específicas houve um planejamento prévio, combinado com a professora titular, que seguia cronograma similar com outras turmas. Observou-se então que o tempo de duas aulas – quatro períodos – seria o mínimo necessário para o programado. Entretanto, além da maneira diferenciada como estes conceitos seriam apresentados, foi flexibilizado a introdução de outros conceitos no decorrer das atividades. E qual a justificativa para possíveis desvios de conteúdo durante esta aula? Justamente para que os alunos formassem uma visão de seu espaço cotidiano de maneira espontânea, de acordo com os seus próprios questionamentos. Isto possibilitou que os conceitos de segregação espacial e identidade cultural surgissem espontaneamente no decorrer das aulas, por iniciativa dos alunos, e assim as duas primeiras aulas inicialmente previstas se somaram a mais uma de dois períodos com a discussão participativa de conceitos que seriam abordados de maneira convencional mais adiante. Um ambiente onde 20 alunos interagem não é previsível e controlável de acordo com o programado. Então se decidiu usar o imprevisível a favor das aulas, e se algum assunto surgisse e fosse possível conectá-lo “geografando” isso seria feito. Quaisquer conceitos sugeridos receberiam alguma atenção, mesmo aqueles que pareciam desconectados dos mais elementares. Mostrar a inter-relação entre eles promove a prática de analisar a realidade.

Alguns conceitos são mais gerais e elementares ao raciocínio geográfico, como os que tenho trabalhado em outros textos, que são: natureza, lugar, paisagem, região, território. Além desses, vários outros são essenciais para compor um modo de pensar que seja instrumento de análise da realidade do ponto de vista espacial, como: ambiente, cidade, campo, identidade cultural, degradação ambiental, segregação espacial, e uma infinidade de outros que compõem a linguagem geográfica. (CAVALCANTI, 2005, p. 201).

Foi então programado para estas aulas o processo de industrialização e seus desdobramentos. Entretanto, para que este conteúdo tomasse forma fora do livro didático como um evento real, se escolheu relacionar com ambiente, trabalho, tecnologia, economia, política, comportamento humano e arte. Expor situações resultantes das interações entre estas áreas. Ainda que o tempo disponível fosse curto para cada conteúdo, pois o cronograma foi apertado, só o fato de que tiveram um breve contato com cada conceito, relacionando com acontecimentos reais dos quais lembravam, e conhecendo suas implicações, foi ainda mais produtivo do que simplesmente memorizar “pilhas de textos” sobre os temas.

[...] os nossos maiores problemas não são de conteúdo, mas sim da falta de clareza, para nós mesmos, professores de Geografia, do papel da nossa ciência. Ou a geografia se torna útil para os “não geógrafos” (nossos alunos em especial), ou ela tende a desaparecer! Ou vai continuar diluída com mera “ocupação” dos alunos com informações diversas. Uma espécie de “programa de variedades” que fala todos os lugares e povos diversos e distantes. Só que sem cores e sons. Chatice, portanto. (KAERCHER, 2009, p. 230).

O processo de industrialização seria abordado de uma maneira que mostrasse um resultado inusitado, considerando as expectativas da turma, mas este resultado faria a conexão entre o conteúdo e a realidade dos alunos: a música contemporânea. Para estas aulas foi utilizada uma sala equipada com os dispositivos necessários à tarefa: quadro branco, computador, um projetor *data show*, equipamento de áudio. Os alunos utilizaram o livro didático, o caderno para anotações, aparelhos de telefonia celular, tablets, notebooks, ou qualquer dispositivo de sua posse que possibilitasse pesquisa em tempo real. A finalidade foi contribuir com a aula pesquisando sobre os temas na Internet quando solicitado. Aliás, o uso destas tecnologias a fim de contribuir com o conteúdo abordado foi incentivado desde a primeira aula. Em relação à utilização de tecnologia para reprodução de vídeos e áudio em sala de aula esbarra-se em um problema comum à maioria dos estabelecimentos de ensino no país: é necessário o agendamento para a utilização destes equipamentos ou da sala onde os mesmos possam estar instalados fixamente. Esta é a realidade comum das escolas, principalmente as estatais, e deve-se alertar para o fato de que em algumas regiões do Brasil,

nos estabelecimentos de ensino para os quais são direcionados poucos recursos, sequer existem equipamentos do tipo. Quanto a esta realidade, Bertazzo (2014, p. 59) relata, baseado em pesquisa de campo direcionada ao ensino de geografia no município de Catalão (GO) e os métodos utilizados pelos professores, que “muitos professores são, predominantemente, de verbalização”. São dialógicos, quando encontram disposições de diálogo em seus interlocutores. Alguns levam para seus alunos imagens que são mostradas através do *data show*. Entretanto, raras escolas privadas ou a públicas, durante nossas pesquisas, possuíam aparelhos multimídias fixados nas salas de aulas. Então, o professor de Geografia tem disponibilidade de usar este equipamento através de rodízio e por agendamento. Resta-nos a obrigação de concluir que a ilustração possível para as aulas de Geografia é ainda aquilo que disponibiliza o livro didático.

Há também uma tendência, embora pequena, de trabalhar com os conhecimentos espontâneos dos alunos e de valorizar os pré-requisitos que eles trazem dos estudos anteriores ou das informações que podem acessar. Estas práticas pedagógicas são importantes para que os alunos se sintam inseridos nos objetivos propostos pelos professores e pelo programa de ensino. (CALLAI; CASTROGIOVANNI; KAERCHER, 2000; PONTUSCHKA; OLIVEIRA, 2002).

Esta preocupação com o acesso imediato e sem prévio agendamento aos equipamentos de reprodução de imagens e pesquisa é pertinente, pois este recurso possibilita otimizar a exposição de conteúdo. O recurso visual/sonoro se aproxima muito mais da realidade do aluno do que o conteúdo “estático” contido no livro didático, a despeito da excelência deste como recurso. Aliás, o referido livro serviu também de guia e apoio no decorrer destas aulas para demonstrar também que seu conteúdo se conecta com a realidade, apesar das impressões iniciais demonstradas pela turma, nos seus questionamentos quanto à aplicabilidade da geografia na sua vida fora da escola. Entretanto, os recursos tecnológicos multimídia, utilizados como um complemento metodológico, constituem instrumentos facilitadores à transmissão de conteúdo, e na superação de algumas barreiras do processo de ensino-aprendizagem.

Imersos em um universo audiovisual cada vez mais complexo, crianças e jovens devem assimilar e reacomodar seus códigos comunicacionais para captar o ritmo vertiginoso e as mudanças que a realidade lhes impõe. Expostos diariamente às linguagens audiovisuais, como novas formas de expressão e comunicação, as crianças e os jovens continuam recebendo, em contrapartida, uma educação verbalista e reprodutora que desconhece, ou não se aproveita das novas linguagens de uma 'escola paralela' representada pela tão amada tevê. (PACHECO, 1991, p. 9).

Desta maneira se pode demonstrar que estas tecnologias não servem apenas como entretenimento ou comunicação, deslocando-as da posição de empecilho à concentração em aula, para as de auxiliares. Isto também pode servir de incentivo para a busca do saber através destas tecnologias. Também coloca o aluno na posição de protagonista na troca de conhecimento, tanto no sentido alunos/professor, mas também entre eles mesmos.

[...] as novas tecnologias podem reforçar a contribuição dos trabalhos pedagógicos e didáticos contemporâneos, pois, permitem que sejam criadas situações de aprendizagem ricas, complexas, diversificadas, por meio de uma divisão do trabalho que não faz mais com que todo o investimento repouse sobre o professor uma vez que tanto a informação quanto a dimensão interativa são assumidas pelos produtores dos instrumentos. (PERRENOUD, 2000, p. 139).

Como visto anteriormente, a duração prevista para as atividades deveria ser de duas aulas de dois períodos cada uma. Entretanto, devido à receptividade na primeira experiência e da quantidade de conceitos que poderiam ser abordados, o cronograma se estendeu para três aulas de dois períodos cada. Desta maneira, conceitos que seriam transmitidos isoladamente mais adiante, mas que se inseriam e interagiam com os apresentados, foram abordados nos questionamentos da classe de modo de que não se poderia perder a oportunidade de contextualizá-los. Os temas abordados foram: Revolução Industrial, alteração do ambiente no entorno das indústrias resultante do processo de industrialização, urbanização e o ambiente artificializado da cidade, condições do ambiente de trabalho nas fábricas e das pessoas nas cidades, insatisfação provocada por estas condições, os sentimentos e comportamentos comuns às pessoas no meio urbano e as manifestações decorrentes em forma de expressão artística – música e grafite (assunto abordado devido à estrutura das letras de música e pelo interesse dos alunos). Foram apresentadas imagens retratando estes ambientes (indústrias, máquinas, condições de trabalho, ambiente degradado, ambiente urbano) e as manifestações urbanas em forma de pichação, letras de música estruturadas no formato de pichação, etc. Também foram utilizados vídeos – sonorizados – mostrando o funcionamento do maquinário industrial, a poluição sonora, o trânsito caótico das cidades (veículos e pessoas), e de músicas que reproduziam o funcionamento do maquinário. A compreensão de que o comportamento humano está relacionado com o ambiente em que vivemos e que a manifestação artística – picho e grafite como forma de externar insatisfação e música – estava impregnada com as características destes ambientes foi bastante satisfatória.

Oliveira Júnior recorda-nos que, se temos certa dificuldade de nos encontrarmos enquanto pessoas nas estatísticas e nos mapas, temos uma grande facilidade de nos

colocarmos no corpo de algum dos personagens dos audiovisuais, e sentirmos que eles falam mais da vida e do mundo real do que aulas que se pautam por utilizar a fórmula da generalização — e aqui, em apoio a Oliveira Júnior, é proveitoso lembrar que recordar, em sua origem grega, significa passar de novo pelo coração. (REGO, 2009, p. 11).

No início da primeira aula foram apresentadas imagens retratando ambientes industrializados, fábricas, máquinas, condições de trabalho, ambiente degradado e ambiente urbano. As imagens foram apresentadas após um aluno voluntário ler para a turma a introdução do capítulo sobre a industrialização brasileira no livro didático. Então alguns alunos relataram fatos sobre os bairros onde residem, o tipo de emprego onde seus pais trabalham, os lugares por onde o ônibus passava no caminho para a escola, etc. Caracterizavam os lugares e procuravam relacionar as características destes lugares com o que estava sendo exposto no conteúdo em vídeo. Então, lhes foi solicitado que, utilizando de seus dispositivos eletrônicos pessoais, buscassem imagens desses lugares para mostrar ao restante da turma. Assim, viam que a realidade do entorno era bastante similar àquela retratada no livro didático ou nos vídeos apresentados. O foco de interesse eram justamente as paisagens artificializadas, industrializadas, degradadas. Estas características da cidade vão se tornando invisíveis a todos nós, talvez por costume, até o momento em que ficamos diante de alguma paisagem natural, ou somos alertados para prestar atenção a esta faceta da realidade. Vive-se na cidade sem perceber sua funcionalidade, sua dureza, sua brutalidade em selecionar quem se adapta e quem é empurrado para a periferia.

Na leitura interrogante dos desenhos, Frange, Vasconcellos e equipe sugerem, nas imagens, a emergência de um outro urbano que se contrasta com a cidade funcional, voltada para a produtividade e que vai se tornando grande em ritmo acelerado, e sobre a qual se costuma conhecer apenas uma parte de sua história, de suas vitórias e derrotas. [...] Frange, Vasconcellos e equipe encontram nos desenhos uma profusão de relações humanas colocadas para além do produtivismo, representadas em espaços à margem (e, às vezes, no centro) de espaços urbanos enclausurados em paisagens de concreto e fumaça. (REGO, 2009, p. 6).

Durante o desenvolvimento destas aulas, assim como nas posteriores, o livro didático foi utilizado constantemente, pois o mesmo se revela uma ótima ferramenta auxiliar em sala de aula. Serve de apoio e orientação em relação ao cronograma, ordem dos conteúdos e possui ótimas imagens e gráficos, exercícios, etc. Entre as imagens expostas através do Datashow como auxiliares ao conteúdo, semelhantes a algumas presentes no livro didático, se encontravam ambientes urbanos poluídos. O aluno “X” relatou que a indústria instalada próxima à sua residência havia poluído o córrego que passa pelo bairro e foi multada. Foi um

momento propício para sugerir à classe que procurassem no livro didático o relato de situação de degradação ambiental análoga. Como foi muito bem colocado por Kaercher (2009, p. 5): “falta relacionar escola e vida, a fim de que o aluno perceba o vínculo dos assuntos trabalhados com sua vida extra-escolar”.

O professor em sua prática docente organiza as situações de aprendizagem que se sucedem durante a aula. É essencial que atue assim. Então, quando está a dialogar com os saberes dos alunos e os compreende como uma forma diferente de produção de conhecimentos, faz com que os alunos se sintam sujeitos do processo e lhes dão motivos para interessarem-se pelos assuntos (conhecimentos) que o professor lhes descortina durante as aulas. [...] Em cada tema o professor vai se perguntando os rumos que deve tomar para inserir aqueles conteúdos nas suas aulas. O livro didático não faz isto pelo professor. (BERTAZZO, 2014, p. 59).

Principalmente durante a realização destas atividades fui tomando consciência deste antagonismo entre a prática de ensino denunciada por Lacoste (1989) - onde a geografia escolar apoiava-se basicamente na capacidade de memorização, logo, não precisava ser compreendida/entendida/aprendida, mas apenas decorada/memorizada para atender as demandas apresentadas pelos discentes e poder atingir a média em exames escolares e onde o aluno não sabe a aplicação prática fora do sistema de ensino - e a prática de ensino defendida por Kaercher (2009) onde a escola não encerra um fim em si mesma, ao contrário, prepara para a vida.

Adiante, enquanto explicava conceitos sobre taylorismo nos ambientes fabris e a alienação na nossa sociedade, e como isto poderia ser percebido em manifestações inusitadas como a música, foi se tornando claro que naquele ambiente escolar também estávamos reproduzindo aqueles comportamentos em alguns momentos. Seria a escola então uma fábrica, onde os sonhos e anseios daqueles indivíduos assumem uma posição secundária em relação aos interesses do mercado? Onde tanto a rede escolar tradicional quanto os cursos técnicos, principalmente estes, encaminham os indivíduos para destinos planejados de acordo com a lógica econômica, para servir aos meios produtivos. Estas indagações surgiram no decorrer destas aulas, provando que professor e aluno não são posições fixas no tabuleiro. Deve-se aprender durante o ato de lecionar.

Logo, os próprios alunos percebiam que o processo de industrialização estava conectado às condições ambientais e a espacialização das indústrias na cidade. Percebiam que os bairros onde se concentravam um número maior de indústrias eram “mais feios” e distantes, exigindo “quase uma hora andando de ônibus”, de acordo com seus depoimentos. Logo mais, um aluno argumentou que as pessoas que “tinham mais dinheiro moravam em

bairros residenciais ou perto do Centro, e não nestes industriais”. Foi uma boa oportunidade para introduzir noções de segregação sócio-espacial. Foi bastante satisfatório perceber que os alunos estavam fazendo a conexão entre conceitos e relacionando-os às suas realidades.

A experiência pedagógica nos ensina que o ensino direto de conceitos sempre se mostra impossível e pedagogicamente estéril. O professor que envereda por esse caminho costuma não conseguir senão uma assimilação vazia de palavras, um verbalismo puro e simples que estimula e imita a existência dos respectivos conceitos na criança mas, na prática, esconde o vazio. Em tais casos, a criança não assimila o conceito mas a palavra, capta mais de memória que de pensamento e sente-se impotente diante de qualquer tentativa de emprego consciente do conhecimento assimilado. No fundo, esse método de ensino de conceitos é a falha principal do rejeitado método puramente escolástico de ensino, que substitui a apreensão do conhecimento vivo pela apreensão de esquemas verbais mortos e vazios. (VYGOTSKY, 2001, p. 247).

Como foi bem colocado por Cavalcanti (2005, p. 203):

[...] o ensino voltado para a formação de conceitos aborda o tema da cidade buscando o encontro/confronto da experiência imediata e cotidiana do aluno com sua cidade e o conceito abrangente, se se quiser científico, de cidade, envolvendo um sistema conceitual. Nesse intuito, as definições e as informações são secundarizadas no processo, dando-se prioridade para a comunicação e a atribuição/negociação de significados sobre determinadas palavras ou conjunto de palavras: pode-se começar, por exemplo, com a cidade como arranjo espacial – discute-se aqui o que caracteriza a cidade (a vivida pelo aluno e outras apresentadas pelo professor), do ponto de vista da organização da paisagem (discutindo-se o que pode ser entendido como paisagem urbana).

Em alguns momentos durante o debate entre os alunos sobre as suas realidades pode-se ter a impressão de que não é mais necessária a intervenção do professor. Entretanto, mesmo nestas horas, sua presença como observador/mediador é importante. Nestes momentos foi permitido verificar quais métodos se mostraram mais eficientes para despertar o interesse e provocar no aluno uma atitude menos passiva – a utilização de vídeos traz realmente resultados notáveis. Também se faz necessário solicitar que se dê voz a um ou outro aluno mais tímido que tenha manifestado desejo de se expressar. Em relação a esta mediação Cavalcanti (2002, p. 18) coloca que: “[...] no ensino formal, a atividade do aluno, seu processo intelectual de construção de conhecimentos, é dirigida, não é uma atividade espontânea. É uma atividade mediada, que requer uma intervenção intencional e consciente do professor”.

Como surgiu a possibilidade de introduzir o tema segregação sócio espacial nas cidades, usando de uma rápida busca na internet com auxílio de uma aluna e de seu tablet, foi solicitado a busca pela letra da música Homem Na Estrada, do grupo paulista Racionais Mc’s.

Interessante notar a satisfação que demonstram ao realizar estas pequenas tarefas, em vez de ter que assumir uma postura passiva neste processo. Interessante também o retrato que esta música faz de um ambiente ignorado pelo poder público, e de como uma de suas estrofes faz um retrato preciso de uma área de risco. Poucos exemplos seriam tão úteis à geografia a fim de conectar conceitos:

Equilibrado num barranco, um cômodo mal acabado e sujo  
 Porém, seu único lar, seu bem e seu refúgio  
 Um cheiro horrível de esgoto no quintal  
 Por cima ou por baixo, se chover será fatal  
 Um pedaço do inferno, aqui é onde eu estou  
 Até o IBGE passou aqui e nunca mais voltou  
 Numerou os barracos, fez uma pá de perguntas  
 Logo depois esqueceram, filha da puta! (BROWN, 1994).

Como complemento e para mostrar que se algo fazia parte de nossa realidade também poderia se reproduzir em outra parte do mundo, em outra cultura, pois se trata justamente disso: “se acontece lá, será que acontece aqui?”. Aproveitou-se o ensejo e rodamos o videoclipe legendado da música Subdivisions, da banda canadense Rush, de 1982. Guardadas as diferenças culturais e as proporções estruturais e de urbanização entre as duas realidades, fica muito evidente a questão da segregação sócio-espacial também naquela realidade “tão distante”. As imagens de bairros residenciais da periferia mostravam a falta de identidade em um lugar onde cada casa, cada rua e cada quadra era igual à vizinha, isolados espacialmente das possibilidades que o centro da metrópole oferece. Reproduzimos abaixo dois momentos da letra:

Espalhados nos confins da cidade  
 Em ordem geométrica  
 Uma fronteira isolada  
 Entre as luzes brilhantes  
 E o distante e obscuro desconhecido  
 Crescendo, tudo parece tão parcial  
 Opiniões todas arranjadas  
 O futuro pré-decidido  
 Separado e subdividido  
 Na zona de produção em massa  
 Em lugar algum estão os sonhadores  
 Ou os excluídos tão solitários  
 Subdivisões?  
 Nos corredores do colegial  
 Nos shoppings  
 Ajuste-se ou fique de fora  
 Qualquer fuga pode suavizar  
 A verdade que não é atraente  
 Mas os subúrbios não possuem charme para acalmar  
 Os sonhos inquietos da juventude. (PEART; LEE; LIFESON, 1982).

O fato de que a música descreve diversas situações do cotidiano, com letras e melodias que retratam as diferentes formas de paisagem, ela poderá ser de grande valia quando se trata de trabalhar a paisagem dentro do ensino de geografia na sala de aula. Existem inúmeras músicas que trazem como temática os assuntos dessa disciplina tais como: lugar, território, migração, economia, política, preconceito, dinâmicas naturais dentre outras. (SILVA, 2015, p. 10).

Os conteúdos apresentados ao longo destas aulas foram direcionados para um ponto de convergência onde, apesar de dedicarmos um tempo para cada conteúdo separadamente, eles iriam interagir e gerar um resultado. Mostrar que nada acontece isoladamente, imune a outros acontecimentos, mesmo geograficamente distantes. Seria uma distorção da realidade tentar isolar fenômenos que devem suas características à interação com outros eventos. Mostrar que aquilo que estava sendo abordado fazia parte de seu dia a dia, da sua realidade, da sua vida.

Além de dominar conteúdos, é importante que o professor desenvolva a capacidade de utilizá-los como instrumentos para desvendar e compreender a realidade do mundo, dando sentido significativo à aprendizagem. À medida que os conteúdos deixam de ser fins em si mesmos e passam a ser meios para a interação com a realidade, fornecem ao aluno os instrumentos para que possa construir uma visão articulada, organizada e crítica do mundo. (PONTUSCHKA; PAGANNELLI; CACETE, 2009, p. 97).

Já na segunda aula, foram apresentados vídeos de maquinário industrial em funcionamento: frezadoras, máquinas de fabricar pregos, prensas, etc. O ruído produzido é incômodo em alto volume. Também se torna desagradável por ser repetitivo. Uma aluna cobriu as orelhas com as mãos e pediu para que se baixasse o volume do equipamento de som. Expliquei que aquele equipamento de som, apesar de incômodo, não possuía potência para reproduzir aqueles sons na mesma intensidade – em decibéis – que aquela máquina de fazer pregos produzia. Então, a realidade era que o trabalhador junto à máquina durante a gravação se expôs a um nível de ruído muito superior. Como não fazia sequer um minuto que o vídeo estava rodando, e que os trabalhadores ficavam expostos a níveis de ruído muito superiores por períodos às vezes superiores a 8:00h diárias, algumas vezes por volta de 30 anos ou mais durante a vida, poderíamos seguramente “aguentar” mais um minuto de vídeo sem problemas e sem necessidade de atenuar a intensidade. Isto foi feito para que houvesse uma compreensão plena das condições de trabalho a que são submetidas as pessoas no ambiente fabril, pelo menos na questão sonora, o que já configura um ambiente insalubre.

Segundo Schafer (2001, p. 115), “o aumento da intensidade da potência de som é a característica mais marcante da paisagem sonora industrializada. A indústria precisa crescer: portanto, seus sons precisam crescer com ela. Esse é o tema estabelecido nos últimos duzentos anos”.

Após estes vídeos e as explicações sobre as condições de trabalho, alguns alunos fizeram relatos sobre seus pais e outros parentes que atuam ou atuaram em atividades fabris. Apenas um dos alunos verbalizou que gostaria de trabalhar na indústria e tem interesse em matricular-se em um curso técnico.

Depois foi o momento de apresentar vídeos do ambiente urbano: principalmente o trânsito nas ruas. Também foram apresentadas imagens de grafitegens e pichações nas cidades de São Paulo, Nova York e Porto Alegre. Após um debate sobre as mensagens contidas nas fotos e dos motivos para a realização daquele tipo de expressão, os alunos foram incentivados a lembrar de manifestações similares na cidade de Porto Alegre. Alguns citaram algum grafitti marcante no centro da cidade, outros em seu bairro. Houve quem achasse que este tipo de manifesto sujava a cidade, mas sabia que muitas vezes a mensagem carregava uma denúncia contra alguma injustiça. O debate em aula centrou-se na insatisfação que as pessoas que trabalhavam em ambientes “ruins” e com baixos salários costumavam sentir. Também se falou que as pessoas que moravam em bairros violentos na periferia também experimentavam estas sensações de insatisfação. Eram desassistidas pelo poder público na estrutura dos bairros, postos de saúde, etc.

Lhes foi então sugerido que aquela forma de expor uma ideia, com sentenças curtas e que carregavam um significado completo, mas que possibilitava a interpretação, passou a ser utilizado em outras formas de expressão: poesia, letras de música. Para exemplificar foram apresentadas via *datashow* algumas letras de música com este formato. Quando foram apresentados alguns trechos de letras da banda mineira Sepultura - Arise e Inner Self - dois alunos reconheceram à que músicas pertenciam, de imediato.

Após isto chegou o momento de apresentar o áudio de uma destas músicas e, após ela, um videoclipe com um trecho de show da banda citada. Nos primeiros segundos da música escolhida para audição, Arise, Sepultura (1993), uma das alunas reconheceu a reprodução sonora das máquinas industriais assistidas em vídeo anteriormente. Após esta manifestação outros alunos concordaram e houve um grande burburinho em aula. Esta conclusão, com apenas alguns segundos de audição, foi extremamente satisfatória e demonstrou que todo o preparo de aula foi recompensador. A partir deste momento, e nas aulas subsequentes, fizeram questionamentos frequentes sobre o assunto, demonstrando curiosidade e um interesse autêntico, pois até aquelas aulas especificamente não haviam percebido a conexão entre industrialização, urbanidade e seu próprio dia a dia. Principalmente nas expressões musicais. Na terceira aula alguns trouxeram exemplos diversos: músicas, letras de música, imagens de grafitegem fotografadas pelo próprio aluno, etc. Nesta aula fiz passar, de classe em classe,

alguns utensílios tal como um headphone de 1939 ainda em funcionamento. Falamos então sobre obsolescência programada, a pouca durabilidade das mercadorias atuais e sobre a enorme quantidade de lixo gerada, degradando o ambiente.

Conforme Cavalcanti e Guerrero (apud REGO, 2009, p. 10), “quanto à formação do professor, a associação entre a necessidade de desenvolver as linguagens e a necessidade de compreender, através do vivido, as relações em construção entre o lugar e o mundo”.

Como resultado destas três aulas, as participações nas aulas de geografia apresentaram enorme melhoria. O interesse demonstrado era perceptível na iniciativa em participar das tarefas. Na etapa seguinte, sobre os períodos geológicos, foi também possível relacionar o período carbonífero com o processo de industrialização e mostrar que a exploração de fontes energéticas para a industrialização levou à descoberta de outros períodos: permiano, cambriano, etc. Mais uma vez trouxeram para as aulas exemplos que os próprios colheram, provenientes de diversas fontes: revistas, internet, jornal, etc.

[...] será pela palavra do outro – de muitos outros – que cada aluno virá a refazer a palavra que lhe era prévia a esse encontro. Sendo que as palavras desses muitos outros remetem ao mundo composto por interações entre escalas, pois, agenciadas pela mediação do professor, tais palavras não se limitam àquelas pronunciadas pelos alunos situados numa mesma horizontalidade. São palavras atravessadas desde outros lugares: vindas do jornal, do rádio e da TV, dos sites de informação e de relacionamentos. São também as palavras encontradas na música, no filme e na charge. São palavras colhidas na leitura mais atenta do livro didático, agora contrastado pela leitura de outras fontes. (SCHÄFFER; KAERCHER, 2008 apud REGO, 2009, p. 5).

Nesta etapa a curiosidade já estava instalada facilitando a transmissão/troca de conhecimento. A curiosidade é um excelente combustível para a interação aluno/conteúdo/professor. Aliás, ela estabelece um sentido: aluno > professor. Parte também do aluno a iniciativa para que a aula aconteça. Também horizontaliza a relação professor aluno pois, o conhecimento se torna uma ponte e não uma imposição. Entretanto, é apenas um dos elementos na equação. É necessário também mostrar como usar esta ferramenta que é a geografia. Como ela nos permite investigar, fazer associações, utilizando de todas as informações disponíveis, desvenda a realidade. Nos mostra onde estamos no mundo, e não apenas no sentido cartográfico. Juntos iremos descobrir nossa orientação, nossa localização, culturalmente, ideologicamente.

A perspectiva socioconstrutivista [...] concebe o ensino como uma intervenção intencional nos processos intelectuais, sociais e afetivos do aluno, buscando sua relação consciente e ativa com os objetos de conhecimento [...]. Esse entendimento implica, resumidamente, afirmar que o objetivo maior do ensino é a construção do

conhecimento pelo aluno, de modo que todas as ações devem estar voltadas para sua eficácia do ponto de vista dos resultados no conhecimento e desenvolvimento do aluno. Tais ações devem pôr o aluno, sujeito do processo, em atividade diante do meio externo, o qual deve ser 'inserido' no processo como objeto de conhecimento, ou seja, o aluno deve ter com esse meio (que são os conteúdos escolares) uma relação ativa, uma espécie de desafio que o leve a um desejo de conhecê-lo. (CAVALCANTI, 2002, p. 31-32).

Nas propostas construtivistas do ensino interessa trabalhar com os conteúdos escolares para torná-los mediação simbólica dos objetos reais. Desta maneira interferindo nas atividades dos alunos enquanto sujeitos do conhecimento. Estas atividades, então, são impulsionadas pela busca de atribuir significados aos conteúdos que lhe são apresentados. Segundo esta concepção, os professores ao ensinarem geografia, devem ter em mente que esta disciplina se constitui em uma ferramenta de interação entre conhecimentos de uma área científica que pretende realizar uma análise da realidade.

Então, enquanto à primeira vista se realizavam as aulas descritas, embora não possam ser classificadas de convencionais, uma pesquisa era realizada diante dos alunos e com a participação deles, fazendo questionamentos, debatendo, pedindo para que utilizassem o celular ou outro aparelho para realizar pesquisas na Internet no decorrer da aula - mesmo que aquele material já estivesse pronto e disponível de antemão. O objetivo mais importante, e este estava sob a superfície, não era ensinar industrialização, alienação e mais-valia, urbanização ou música, era mostrar como usar a geografia como instrumento de investigação.

Nessa prática, evidencia-se que será impossível ao professor ser a fonte de todas as informações e de todos os argumentos. Deverá ser, então, aquele que indica possibilidades para a realização das buscas e faz mediações entre as descobertas e as falas. (REGO, 2009, p. 5).

A Geografia, como ciência social, quando estudada deve também considerar a realidade do aluno presente, in loco. Entretanto, mais do que ser estudada, ela deve ensinar a estudar. Ensinar a observar, fazer relações, estabelecer conexões e relações de causa e efeito. Mostrar como fazer a leitura da realidade. Para que o aluno aprenda a se situar. Saber qual sua localização na sociedade. Também não pode ser praticada apenas através de descrições ou conceitos embasados em realidades distantes, alienadas ao aluno. Estudada apenas conceitualmente, descontextualizada da realidade do aluno, ele se torna estéril, sem efeito. Estabelecer as relações entre conceitos e realidades, realidades distantes e realidades vividas, possibilita a formação de pessoas conscientes e críticas. Neste sentido, a idealização de geografia escolar deve considerar que:

[...] o aluno se perceba como participante do espaço que estuda, onde fenômenos que ali ocorrem são resultados da vida e do trabalho dos homens e estão inseridos num processo de desenvolvimento [...]. O aluno deve estar dentro daquilo que está estudando e não fora, deslocado e ausente daquele espaço, como é a geografia que ainda é muito ensinada na escola: uma geografia que trata o homem como um fato a mais na paisagem, e não como um ser social e histórico. (CALLAI, 2001, p. 58).

A experiência do real é muito mais poderosa na capacidade de ensinar do que o conteúdo teórico. Este conteúdo teórico, por outro lado, é indispensável ao processo de ensino e nos serve de bússola. Refletir este conteúdo teórico na realidade vivida do aluno parece ser o segredo para um aprendizado eficiente, crítico.

Na experiência descrita, através destas três aulas, o elemento aglutinador de todos os conceitos e fenômenos expostos em aula, foi a música. Todas as características apresentadas foram convergindo para reaparecerem na forma musical. Mais especificamente o heavy metal, exemplificado através da banda Sepultura. Ali estava a velocidade, a urgência, da vida urbana. A violência urbana evidente na agressividade da interpretação. Os sons do maquinário industrial com seus ritmos e repetição. A temática poética estruturada, tal qual as pichações pelas ruas da cidade, concisas, mas ainda permitindo interpretações, revelando a falta de perspectiva dos excluídos e seu temor/aceitação em perecer devido aos avanços da tecnologia.

Com o êxito obtido através desta experiência em sala de aula decidi aprofundar o tema e realizar esta pesquisa a fim de focar em um aspecto, ou manifestação, e baseado nele delimitar geograficamente e temporalmente sua gênese: a música. Mais especificamente a música surgida por influência do ambiente urbano/industrial. Através dos temas apresentados foi também possível mostrar aspectos sociais e ambientais análogos aos das suas realidades. Ficou evidente o protagonismo dos conceitos apresentados na criação musical, e por consequência, na realidade dos alunos. A música é um interessante elemento “arqueológico” no sentido de ajudar a compreender a realidade de uma época, ou grupo, através dos elementos que a constitui. Também é um elemento que desperta enorme interesse entre os jovens, tornando-se ótima ferramenta em sala de aula.

Aliar essa facilidade de assimilação encontrada nos mais diversos gêneros musicais às propostas metodológicas e curriculares da Geografia pode gerar bons resultados. Dificilmente se encontrará algo mais atrativo, entre crianças e jovens, do que o compartilhar suas preferências, sua reprovação ou aprovação às obras musicais, com seus colegas e professores. (OLIVEIRA et al., 2005, p. 74).

A decisão de usar a música como meio para trazer o conteúdo para a sala de aula se deu pela característica que a música tem que estar acompanhada de vários elementos que envolvem - ou remetem a - outros universos: letras com temáticas diversas, ideologias,

política, arte gráfica nas capas de discos, origem geográfica da obra ou do artista, territorialidade, etc. Evidente que a música em si – não confundir com letra – já carrega elementos geográficos suficientes para ser foco de estudo e compreensão da realidade a qual está associada.

Sabe-se que a mídia, em suas diferentes acepções, tem um grau de aceitação muito grande no cotidiano das pessoas, especialmente dos jovens. Está presente nos momentos de lazer, de reflexão e até mesmo contribui para a definição do estilo de vida de muitos indivíduos, como é o caso dos cowboys, punks e, especialmente dos roqueiros. (CORRÊA; OLIVEIRA, 1991).

## 1.2 A PESQUISA: ENGENHARIA REVERSA DA MÚSICA

Para conduzir a pesquisa sobre os temas apresentados em aula foi necessário certificar-se de que a Geografia, de acordo com suas definições, daria “conta do objeto”. Ou seja, que o fenômeno em foco tenha expressão geográfica. Para isto é necessário familiarizar-se com o conceito de Geografia. Segundo Antonio Carlos Colangelo, Professor Doutor do Departamento de Geografia - FFLCH – USP, “tudo que de alguma maneira se instale ou apresente consequências, diretas ou indiretas, sobre a superfície da Terra” é de interesse da geografia. De acordo com esta lógica, ele afirma: [...] a Geografia é a ciência que estuda a localização, gênese e evolução espaciais de objetos (coisas e eventos), naturais e culturais à superfície da Terra” (COLÂNGELO, 2004).

Ainda que a área coberta por seu artigo seja objeto de estudo da Geografia Física (GEOGRAFIA FÍSICA, PESQUISA E CIÊNCIA GEOGRÁFICA) sua definição é satisfatória a esta pesquisa no sentido de ser perfeitamente compatível com os conceitos do objeto estudado. E autenticamente geográfica.

Pode-se indagar a relevância de tal preocupação: se o objeto de estudo é ou não pertinente à ciência geográfica. A geografia é tão abrangente e prolífica no que pode observar e compreender que acaba por fomentar esta discussão constantemente, a ponto de se afirmar que:

Na produção acadêmica, pelo menos na Universidade de São Paulo, elas são raras – devido a aparente estranheza da temática musical aos estudos geográficos. No leque de opções dos pesquisadores, música e geografia aparecem como universos tão distintos quanto água e óleo. Pois, de modo inverso, é possível encontrar uma infinidade de trabalhos de geografia sobre os mais variados assuntos, supostamente “mais concernentes”. Porém, iniciativas que buscam situar a música na geografia e vice-versa são deveras escassas. [...] mas a música continua confinada a um reduto inexpressível entre os interesses geográficos, algo que é, a nosso ver, um absurdo. (GONÇALVES, 2012, p. 1-2).

A discussão atravessa outras áreas filosóficas da geografia, e em *A Natureza do Espaço*, Milton Santos mostra que para ele a discussão sobre o que é geografia, e por consequência, o que é pertinente de ser seu objeto de estudo, é bastante relevante, entretanto o fundamental é não perder de vista o objeto.

Este livro resulta sobretudo de uma antiga insatisfação do autor diante de um certo número de questões. A primeira tem que ver com o próprio objeto do trabalho do geógrafo. A essa indagação, com frequência a resposta é buscada numa interminável discussão a respeito do que é geografia. Tal pergunta tem recebido respostas as mais disparatadas, raramente permitindo ir além de formulações tautológicas. Se não pelo que alguns geógrafos afirmam explicitamente, mas pelo que muitos praticam, a geografia é o que faz cada qual e assim há tantas geografias quanto geógrafos. Desse modo, à pergunta "o que é geografia", e a pretexto de liberdade, a resposta acaba por constituir um exercício de fuga. Discorrer, ainda que exaustivamente, sobre uma disciplina, não substitui o essencial, que é a discussão sobre seu objeto. (SANTOS, 2006, p. 10).

É tentador observar, estudar e analisar um fenômeno de forma compartimentada. É mais fácil entender o funcionamento de uma área, de uma parte, e depois outra parte, e assim por diante, para então juntar tudo e esperar que a verdade apareça diante de nossos olhos. Mas nem sempre, ou raramente, isto vai acontecer quando observamos fenômenos dinâmicos, que interferem uns com os outros o tempo todo, e durante o tempo em que são observados/estudados. Continuam em processo de transformação e interferência recíproca a cada momento, e principalmente, porque os principais agentes propulsores desta dinâmica são extremamente sensíveis a qualquer mudança e agente externo. Quando compreendemos e reconhecemos características típicas de uma área, esquecendo da interferência entre elas, passamos à próxima. Entretanto, enquanto focamos nossa atenção em novo alvo de estudos, o fenômeno anteriormente estudado já deixou de ser como era, distorcendo nossas conclusões.

O grande desenvolvimento das diferentes ciências particulares, durante este século, contribuiu para grandes avanços científicos e tecnológicos, mas também levou a uma extrema especialização do saber, cuja consequência é, frequentemente, o comprometimento do próprio entendimento do mundo. A possibilidade de os saberes antigos sucumbirem aos saberes novos faz com que os prisioneiros de uma visão imobilista corram o risco de ficar à deriva diante da tarefa de interpretação do presente. [...] Não levar em conta a multiplicidade de prismas sob os quais se apresenta aos nossos olhos uma mesma realidade pode conduzir à construção teórica de uma totalidade cega e confusa. (SANTOS, 2006, p. 2).

Este modo de investigar a realidade sob a ótica do materialismo tende ao reducionismo, que é uma tendência à compartimentação do saber e da investigação. Uma maneira de pensar segundo a qual o todo poderia ser explicado através das partes as quais ele foi reduzido. O paradigma reducionista/mecanicista estabelecido após o surgimento da ciência

moderna não encontra mais respaldo em áreas do conhecimento e da investigação como a sociologia, a linguística, a psicologia, ... E também a geografia. Para o pleno entendimento do fenômeno aqui estudado é necessário compreendê-lo como resultado de um sistema. Como uma das características e/ou resultado de uma estrutura organizada de elementos inter-relacionados. Deste modo, para ser adequadamente compreendido, o todo não pode apenas ser dividido e “observado ao microscópio”, com cada uma de suas partes estudadas isoladamente. Estas partes, representadas nas diversas áreas abordadas, devem ser entendidas conjuntamente através das relações que estabelecem entre si, e a cada momento mantendo como referência o todo. De maneira genérica esta tendência no enfoque do conhecimento é conhecida como holismo. Entretanto, por uma questão metodológica é cabível adotar uma postura flexível em relação a natureza holística deste trabalho e abordar os desdobramentos do tema pontualmente, por ordem cronológica, a fim de evidenciar seus desdobramentos no tempo e no espaço. Não se trata de uma abordagem contraditória, apenas leva em conta a tese defendida por Edgar Morin, pensador francês, que sugere que para a plena compreensão da complexidade do mundo é necessário adotar simultaneamente as duas abordagens: holista e reducionista. A perspectiva do todo e das partes simultaneamente.

Para o entendimento desta proposta, também é necessário abordar, mesmo que de maneira breve, alguns conceitos, a fim de que as características estruturais e estéticas da música contemporânea – esta sim, nosso foco principal – sejam compreendidas em profundidade. Uma vez atingido este objetivo, se pode aplicar o mesmo olhar para a poesia que a música carrega – palavra escrita ou “letra” – assim como em outras áreas da cultura e da arte na contemporaneidade, como na cultura hip-hop, as artes gráficas e poesia urbanas. Abaixo, listados, encontram-se estes conceitos:

- a) processo de industrialização, seus métodos e suas consequências sobre o comportamento humano (exploração de mais valia, alienação);
- b) alteração do ambiente;
- c) física;
- d) evolução tecnológica e da difusão da informação.

Embora possam ser apresentados separadamente, eles, em muitos pontos atuam em conjunto ou são resultado de causa e consequência: processo de industrialização e modificação do ambiente, que por sua vez influenciaram o comportamento humano, etc. O sujeito, que posteriormente iria ser agente transformador a influenciar outros, foi transformado antes, ou simultaneamente, à sua ação. O novo agente nem sempre teve contato direto com os agentes originais, como o ambiente, mas pode ser fruto de seus efeitos, da

cultura de massas, ... A maneira de fazer a leitura deste sistema sem desconsiderar algum dos atores envolvidos é possibilitada pela geografia, mas também é levada em consideração em outras áreas do conhecimento.

O método da totalidade engloba o método autocrítico porque tende não só a encarar um fenômeno em suas interdependências, mas, também, a encarar o próprio observador no sistema de relações. O método autocrítico, desentulhado o moralismo altivo e a agressividade frustrada, e o anti-kitsch desembocam naturalmente no método da totalidade. De uma só vez, podemos evitar o sociologismo abstrato, burocrático, do investigador interrompido em sua pesquisa, que se contenta em isolar este ou aquele setor, sem tentar descobrir o que une os setores uns aos outros. (MORIN, 1984, p. 20).

Quanto a utilização da música como veículo para a abordagem de diversos conceitos geográficos em sala de aula não é estranho que ainda desperte surpresa - felizmente em número cada vez menor - dentro do meio acadêmico. Como se esta abordagem não representasse uma visão “séria” da ciência geográfica. Entretanto, é cada vez mais perceptível que toda a área de atuação humana, pode se tornar objeto de estudo da geografia.

É bem razoável pensar que um ranço positivista pegajoso ainda contamine a geografia em todo o seu âmago, em seus órgãos vitais, e daí o material musical como elaboração sonora (abstrata) não estaria ao alcance dos sentidos visuais, claramente isolados pela observação e, deste modo, apreendidos pela descrição. Assim, presunçosamente, a pesquisa historiográfica é concebida pelos geógrafos não como ciência efetiva, mas, cultura, e, por isso, teria mais liberdade para se embrenhar nesta esfera “supérflua” da vida que é a arte. [...] Quanto à geografia, orgulhosamente perfilada às ciências duras da “natureza”, seu objetivo volta-se, de um lado, à “estrutura” do real e, de outro, às atividades tecnocráticas do planejamento estatal tutelado por empresas particulares (leia-se mercado). Aliás, ganhar a simpatia do mercado, eis a apoteose dos devaneios mais profundos dos geógrafos! (GONÇALVES, 2012, p. 2).

## 2 O UNIVERSO HUMANO PÓS REVOLUÇÃO INDUSTRIAL

### 2.1 MODIFICAÇÃO DO AMBIENTE APÓS A REVOLUÇÃO INDUSTRIAL: O PROCESSO DE INDUSTRIALIZAÇÃO, URBANIZAÇÃO E A NÃO-ADAPTAÇÃO (OS EFEITOS DO MEIO ARTIFICIALIZADO SOBRE O SER HUMANO).

A leitura geográfica do meio ambiente costuma ser mais praticada em um sentido: como, e o quanto a ação antrópica influencia o meio. Como e o quanto é modificado e adaptado de acordo com as ações e interesses vigentes. O espaço e os dispositivos que têm funções específicas de acordo com um projeto pré-determinado também produzem resultados colaterais sobre a existência e comportamento dos cidadãos. Sendo estes resultados previstos, admitidos ou não. Para a plena compreensão das manifestações artísticas contemporâneas, principalmente a música, na sua estrutura e também a poesia que ela carrega, é necessário tomar ciência de que esta relação é uma “via de mão dupla”. Nossa percepção do mundo, nossos sentimentos, nossas perspectivas de futuro, e por consequência, nosso comportamento, são também influenciados pelo meio que anteriormente transformamos.

A história do homem sobre a Terra é a história de uma ruptura progressiva entre o homem e o entorno. Esse processo se acelera quando, praticamente ao mesmo tempo, o homem se descobre como indivíduo e inicia a mecanização do planeta, armando-se de novos instrumentos para tentar dominá-lo. A natureza artificializada marca uma grande mudança na história humana da natureza. Agora, com uma tecnociência, alcançamos o estágio supremo dessa evolução. (SANTOS, 1994, p. 16).

O *homo sapiens sapiens* (e mesmo algumas outras espécies), até onde se sabe, sempre alterou o ambiente a fim de sobreviver, devido a sua fragilidade física. Seja produzindo algum tipo de vestimenta para suportar as variações de temperatura ao longo do dia, já que seu corpo é demasiadamente desprotegido neste aspecto na maior parte do planeta, seja utilizando ferramentas a fim de obter alimento ou para se defender. Até a proteção que um vestuário proporciona é, ainda que minimamente, uma artificialização/adaptação ao ambiente exterior. Como ilustra o arqueólogo australiano Gordon Childe (1892-1957), o corpo humano não é bem adaptado ao clima, à caça, ou mesmo à fuga, porém, ele pode se igualar ou mesmo superar as outras espécies nas habilidades específicas de cada uma:

O ser humano pode ajustar-se a um número maior de ambientes do que qualquer outra criatura, multiplicar-se infinitamente mais depressa do que qualquer mamífero superior, e derrotar o urso polar, a lebre, o gavião e o tigre, em seus recursos especiais. Pelo controle do fogo e pela habilidade de fazer roupas e casas, o homem

pode viver, e vive e viceja, desde os polos da Terra até o Equador. Nos trens e automóveis que constrói, pode superar a mais rápida lebre ou avestruz. Nos aviões e foguetes pode subir mais alto do que a águia, e, com os telescópios, ver mais longe do que o gavião. Com armas de fogo pode derrubar animais que nenhum tigre ousaria atacar. Mas fogo, roupas, casas, trens, automóveis, aviões, telescópios e armas de fogo não são parte do corpo do homem. Elas não são herdadas no sentido biológico. O conhecimento necessário para a sua produção e uso é parte do nosso legado social. Resulta de uma tradição acumulada por muitas gerações e transmitida, não pelo sangue, mas através da linguagem (fala e escrita). A compensação que o homem tem pelos seus dotes corporais relativamente pobres é o cérebro grande e complexo, centro de um extenso e delicado sistema nervoso, que lhe permite desenvolver sua própria cultura. (CHILDE, 1971, p. 40-41).

Tendo em vista esta característica humana, se pode concluir que o ser humano além de ser um ente biológico produzido pela natureza, também é um ser que modifica o estado da mesma. É um agente transformador que, por sua natureza, modifica a condição natural das coisas. É intrínseco a ele esta característica. O ser humano é também um ser cultural. Com todas as vantagens e desvantagens que isto pode acarretar. Desta sua característica pode advir sua perpetuação ou sua extinção, de acordo com o uso que faz da tecnologia por ele desenvolvida e transmitida às novas gerações através da cultura. Se arqueologicamente talvez seja impossível determinar onde acaba no ser humano a natureza e onde começa a cultura, é ainda mais difícil, senão impossível também, determinar esta fronteira filosoficamente ou psicologicamente.

Ao longo de sua evolução, ainda que o ser humano alterasse parte do ambiente em maior ou menor grau, sempre houve algum equilíbrio entre o ambiente natural e o artificializado - pelo menos sem um impacto ecológico significativo a ponto de constituir ameaça à própria espécie. Este equilíbrio começou a ser quebrado de maneira global, intensamente e rapidamente, a partir da Revolução Industrial. Na primeira metade do Século XX já existiam populações vivendo em ambientes totalmente artificializados, bairros ou cidades industriais voltados à lógica da produção, de maneira que se algum elemento natural estivesse presente a incompatibilidade entre este elemento e o meio acarretaria em conflito.

As mudanças são quantitativas, mas também qualitativas. Se até mesmo nos inícios dos tempos modernos as cidades ainda contavam com jardins, isso vai tornando-se mais raro: o meio urbano é cada vez mais um meio artificial, fabricado com restos da natureza primitiva crescentemente encobertos pelas obras dos homens. A paisagem cultural substitui a paisagem natural e os artefatos tomam, sobre a superfície da terra, um lugar cada vez mais amplo. (SANTOS, 1988, p. 16).

Um exemplo cotidiano da artificialização do ambiente das cidades é que se uma árvore cresce na calçada, sem o planejamento humano, ela entra em conflito com os dispositivos urbanos. A saber: fiação elétrica, tubulações, vias de rodagem, etc. O mesmo costuma

acontecer com animais e até mesmo com aqueles indivíduos que, por motivos diversos, vivem à margem da sociedade ocupando espaços idealizados para outros fins que não a moradia. É preciso um olhar atento para o planejamento do meio onde vivemos. A lógica das cidades é possibilitar a existência da população de maneira plena? Ou o planejamento deste meio prevê apenas a lógica de mercado, da produção, de modo que até as pessoas que atuam nestes dispositivos urbanos são um empecilho logístico nos momentos em que não estão exercendo sua função/atividade profissional? Mesmo o indivíduo economicamente e socialmente inserido nesta lógica urbana sente algum grau de “não-pertencimento”, devido à natureza dura dos centros urbanos. Uma grande parcela desta alteração ambiental resulta não da alteração planejada, mas como consequência disso é aleatória, residual. A modificação ambiental é em grande parte resultado de degradação, mais do que transformação calculada.

O componente internacional da divisão do trabalho tende a aumentar exponencialmente. Assim, as motivações de uso dos sistemas técnicos são crescentemente estranhas às lógicas locais e mesmo nacionais, e a importância da troca na sobrevivência do grupo também cresce. Como o êxito, nesse processo de comércio, depende grandemente da presença de sistemas técnicos eficazes, estes buscam ser cada vez mais presentes e cada vez mais eficazes. A razão do comércio e não a razão da natureza é que preside a sua instalação. Em outras palavras, sua instalação torna-se crescentemente indiferente às condições preexistentes. A poluição e outras ofensas ambientais ainda não tinham esse nome, mas já são largamente notadas - e causticadas - no século XIX, nas cidades inglesas e continentais. (SANTOS, 2006, p. 7-8).

Costumamos acreditar que adaptamos os ambientes segundo as nossas necessidades, mas, analisando o comportamento humano nesses ambientes, podemos supor que a ausência de elementos naturais tem se revelado prejudicial ao nosso bem estar. Ou seja, não adaptamos o ambiente onde vivemos de acordo com nossas necessidades. Mas adaptamos segundo a lógica da produção e do mercado, e por fim não nos adaptamos a este meio artificializado. Então o ser humano também entra em conflito com este meio, apesar da crença de que ele serve a nós, e não nós a ele. Isto acarreta um estado de tensão psicológica que precisa, e vai, encontrar uma válvula de escape. Nos casos mais interessantes essa tensão resulta em expressão artística.

O antropocentrismo acabou por separar o homem da natureza. O homem se considerou superior aos outros animais, e ainda o faz. Difundiu-se a crença de que somos os senhores da natureza e que é nosso sacrossanto direito explorá-la impiedosamente. Se no passado ainda havia algum equilíbrio entre exploração e meio-ambiente, com a revolução industrial este equilíbrio não existiria mais. A necessidade de recursos energéticos e de matéria prima para suprir a produção no mundo industrializado provocou uma sistematização da exploração de

recursos que envolveu o desenvolvimento de técnicas para este fim, e em quantidades inéditas. E o que deveria ser uma vantagem - a capacidade de dominar e explorar a natureza - acabou por provocar um problema de tal magnitude que a resolução apenas parcial deste quadro pode levar a uma extinção de espécies sem precedentes na história da Terra desde o Permiano.

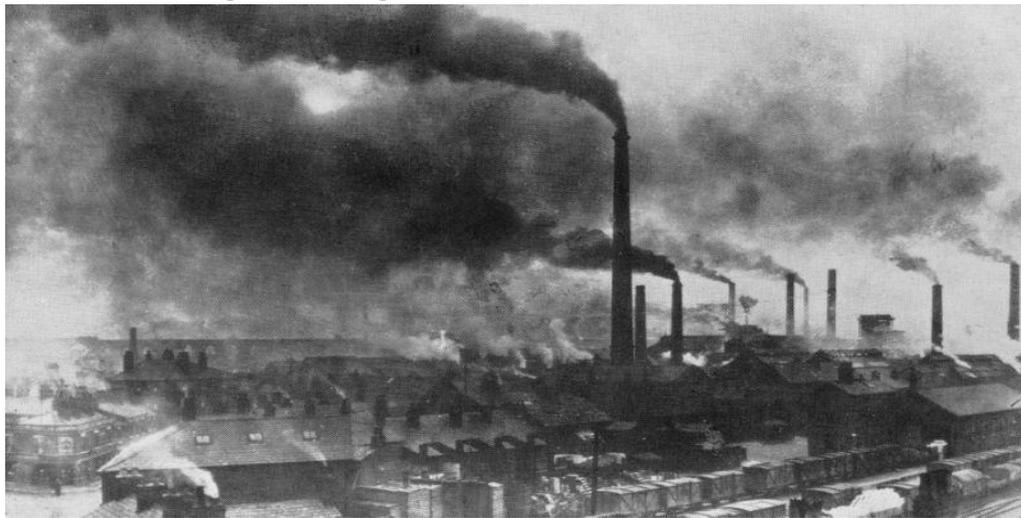
O exame do que significa, em nossos dias, o espaço habitado, deixa entrever, claramente, que atingimos uma situação-limite, além da qual o processo destrutivo da espécie humana pode tornar-se irreversível. O espaço habitado se tornou 'um meio geográfico completamente diverso do que fora na aurora dos tempos históricos. Não pode ser comparado, qualitativa ou estruturalmente, ao espaço do homem anterior à Revolução Industrial. [...] O fenômeno se espalha por toda a face da terra e os efeitos diretos ou indiretos dessa nova composição atingem a totalidade da espécie. Senhor do mundo, padrão da Natureza, o homem se utiliza do saber científico e das invenções tecnológicas sem aquele senso de medida que caracterizará as suas primeiras relações com o entorno natural. O resultado, estamos vendo, é dramático. (SANTOS, 1988, p. 16).

Exploração de carvão, petróleo, minérios, madeira e afins, somado à pecuária e monoculturas, para sustentar uma população cada vez maior - ou apenas para acúmulo de riquezas - gerando dejetos em quantidades muito superiores às que o planeta pode absorver e degradar, aquecimento global devido a queima de combustíveis fósseis e emissões de carbono e poluentes diversos na atmosfera, isto tudo movido por um consumismo desenfreado, acabou por culminar na crise ecológica atual. A capacidade humana de criar um mundo novo foi posta em prática e realmente o fez, porém este mundo novo em nada se parece com aquele idealizado pelos entusiastas do desenvolvimento científico do século XIX. Asfalto e concreto como paisagem - substituindo as paisagens naturais - e a poluição do meio (ar, água) passaram a ser uma constante em ambientes urbanos, principalmente aqueles voltados à atividade industrial. Vide exemplos como Cubatão no Brasil, Manchester e Birmingham (Inglaterra), Detroit nos EUA e algumas cidades do Japão no pós-guerra.

O que hoje se chamam agravos ao meio ambiente, na realidade, não são outra coisa senão agravos ao meio de vida do homem, isto é, ao meio visto em sua integralidade. Esses agravos ao meio devem ser considerados dentro do processo evolutivo pelo qual se dá o confronto entre a dinâmica da história e a vida do planeta. A história do homem sobre a Terra é a história de uma ruptura progressiva entre o homem e o entorno. Esse processo se acelera quando, praticamente ao mesmo tempo, o homem se descobre como indivíduo e inicia a mecanização do planeta, armando-se de novos instrumentos para tentar dominá-lo. A natureza artificializada marca uma grande mudança na história humana da natureza. Agora, com uma tecnociência, alcançamos o estágio supremo dessa evolução. (SANTOS, 1994, p. 16).

Mais adiante, neste trabalho, veremos o caso da cidade de Birmingham, Inglaterra - e também arredores - um panorama mais localizado destas características ambientais. Embora este panorama seja análogo à maioria dos ambientes urbano/industrializados pelo globo e as manifestações musicais locais. Manifestações estas que posteriormente se globalizaram, ainda que este processo já ocorresse em outros locais simultaneamente, de maneira bastante similar em sua estética agressiva.

**Figura 1 – Fotografia de Widnes no final do século XIX**



Fonte: Hardie (1950).

Os processos dinâmicos em ação nos ambientes urbanos, principalmente os das localidades altamente industrializadas, produzem efeitos muito além da simples modificação da paisagem, sendo ela visualmente desagradável ou não para o observador. Ruídos, detritos, fluxo excessivo de veículos, dificuldade de mobilidade, gases tóxicos, entre outros... Um decréscimo para a qualidade de vida. O geógrafo Aziz Ab'Sáber compara as grandes cidades a organismos, com metabolismo próprio, onde tudo o que foi metabolizado teria que sair sob forma de *material secundário*. Não é possível conceber o funcionamento deste enorme metabolismo desconsiderando o elemento humano. Parece impossível conceber o elemento humano transformando/alimentando/movendo este organismo sem ser também por ele transformado. Sendo ele, o grande motor deste organismo, o grande transformador/transformado, um ser biológico e senciente. A característica de ser senciente é o que o torna plástico, transformável. Por fim, ele mesmo, o transformador/poluidor, é quem vai “*gritar*”, por intermédio da arte, contra esta metamorfose deformante do meio. E a arte é o mais nobre entre os materiais secundários.

O metabolismo dos grandes organismos urbanos se completa por uma série de diferentes tipos de descargas, relacionadas a processos biológicos, atividades industriais e comerciais, circulação de veículos e resíduos de todos os tipos. Tudo o que entrou e transitou através de fluxos complexos terá de sair sob a forma de materiais secundários, profundamente modificados pela metabolização. E nesse sentido, numa grande metrópole, com milhões de habitantes acontecem incontáveis processos metabólicos derivados das próprias condições biológicas dos homens, de suas inúmeras atividades no mundo urbano, das tecnologias que respondem pela industrialização e do uso de veículos automotores. São milhares ou milhões de automóveis que transitam no corpo urbano metropolitano em deslocações quase contínuas – por todas as horas do dia, dos meses e dos anos – expelindo gases para a atmosfera, criando impactos altamente negativos ao ambiente urbano. (AB’SÁBER, 2004, p. 489).

Da mesma maneira alguns sentimentos são comuns a quem vivia nestes lugares, resultado da lógica ocidental de privilegiar a especialização em atividades de produção em detrimento dos anseios mais elevados das pessoas, principalmente os jovens. A rotina diária, as atividades repetitivas, a falta de noção do “todo” no processo de produção (característica do taylorismo), o ambiente urbano degradado ou excessivamente artificializado, a falta de opção dentro da realidade do meio urbano/industrial para a classe trabalhadora – se pode escolher entre trabalho operário ou desemprego - etc. O relato de Terence Michael Joseph “Geezer” Butler, baixista do Black Sabbath, reproduzido por Mick Wall para a biografia não autorizada da banda, revela a insatisfação por viver em Birmingham nos anos 1960, cidade industrial da Inglaterra, e seus anseios por escapar dali.

Meu autor favorito quando moleque era H. G. Wells. Ainda adoro todas aquelas coisas — A máquina do tempo, O homem invisível, todos os clássicos. Era incrível. Eu estava vivendo em Aston (distrito de Birmingham), o pior lugar na Terra, e como sempre tive uma forte imaginação, a ficção científica me levava a outros lugares, a coisas que poderiam acontecer e me inspiravam a imaginação. (WALL, 2014, p. 14).

Abaixo, algumas características dos lugares e sentimentos experimentados pelas pessoas que atuavam/atuam em atividades industriais ou que apenas viviam/vivem em localidades dos tipos citados:

- a) locais de trabalho fechados em que o trabalhador tem uma jornada de trabalho longa e sensação de confinamento: em algumas épocas do ano a jornada de trabalho começa antes de o sol estar no horizonte e termina após este se pôr; ambiente com pouca luminosidade e quando bem iluminado predomina a iluminação artificial;
- b) ambientes monocromáticos: predominam concreto, estruturas de metal, ou mesmo edificações degradadas em bairros decadentes, pavimentação de cimento ou asfalto; predominância da cor cinza e tons escuros. O mesmo vale para os bairros

industriais, ou mesmo cidades industriais mal planejadas ou planejadas apenas sob a ótica da produtividade/mercado.

Não é raro a referência a estas características já citadas na poesia da música Rock a partir dos anos 60.

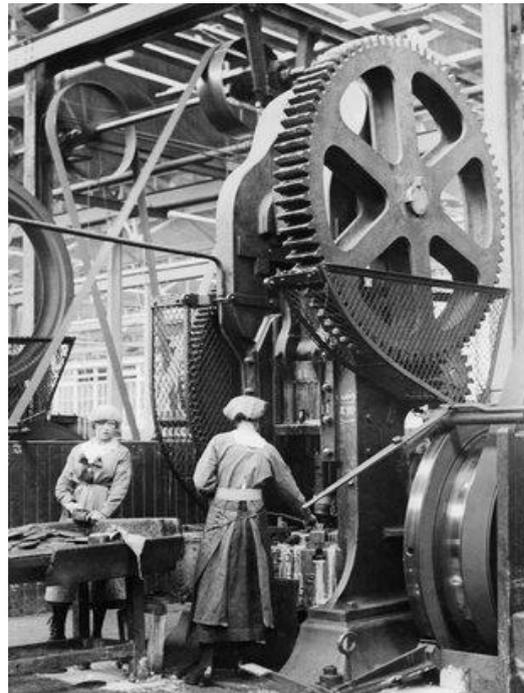
Mar metálico, altos prédios, eletricidade a mil...  
 Mar metálico, chaminés, nuvens de gás mortal... mortal!  
 Pelas ruas homens com armas na mão, máquinas de matar, ideais  
 Peças de cimento e o ronco do meu motor  
 Mar metálico, fim da linha  
 Mar metálico, fim da linha... (PATRULHA DO ESPAÇO, 1982).

c) Ambiente barulhento e estressante: tanto no ambiente fabril, nos locais de trabalho, quanto no ambiente público comum das cidades. Opressor costuma levar a quadros de depressão.

O trabalhador da indústria também vive sob constante temor pela possibilidade de sofrer ferimentos, ou mesmo morte provocada por acidentes de trabalho. Experimenta uma sensação de insignificância ou impotência diante das máquinas. A integridade física do trabalhador só recebe prioridade, e o maquinário oferece maior segurança durante a realização das tarefas, quando a legislação que estabelece os direitos trabalhistas vigente prevê indenizações onerosas em caso de ferimentos decorrentes das atividades. A fragilidade do corpo humano é evidente em comparação ao maquinário industrial. E a menos que os sindicatos tenham feito um bom trabalho no sentido de garantir os direitos do trabalhador - porque em muitos casos sequer o atendimento adequado em caso de acidentes é devidamente planejado - o ambiente fabril é seguro e salubre. Como se pode observar no relato abaixo:

[...] voltei ao trabalho. Havia uma senhora ao meu lado na linha de produção que dobrava pedaços de metal em uma máquina e depois trazia as peças até mim para que eu as soldasse umas nas outras. Esse era meu trabalho. Mas a mulher não apareceu naquele dia, então me colocaram para trabalhar na máquina dela. Era uma prensa de guilhotina enorme, com um pedal meio solto. Você colocava uma folha de metal, metia o pé e, bum, uma prensa industrial gigantesca descia com força e dobrava o metal. Eu nunca tinha usado aquilo antes, mas as coisas iam bem até que eu perdi a concentração por um instante, talvez sonhando em estar no palco na Europa, e, bum, a prensa bateu bem em cima da minha mão direita. Puxei a mão para trás em um reflexo e a maldita prensa arrancou as extremidades dos meus dois dedos do meio. Eu olhei para baixo e os ossos estavam para fora. Aí só vi o sangue se espalhar por todos os lados. Eles me levaram para o hospital, fizeram eu me sentar, colocaram minha mão em um saco e se esqueceram de mim. Pensei que iria sangrar até a morte. Quando alguém com alguma consideração trouxe meus dedos ao hospital (em uma caixa de fósforos), os médicos tentaram transplantá-los novamente. Mas era tarde demais: eles estavam pretos. Assim, em vez disso, eles tiraram pele de um dos meus braços e a enxertaram nas pontas dos meus dedos machucados. Eles remexeram um pouco mais para tentar garantir que o enxerto de pele desse certo e foi isso: estava feita a história do rock'n'roll. (IOMMI, 2011, p. 14.

Figura – Prensa para dobrar metal



Fonte: TWO... ([s.d.]).

O relato acima tem uma importância decisiva a esta pesquisa pois fornece alguns pontos de esclarecimento. Este relato coloca um ator importante para a criação da estrutura e da estética da música contemporânea, como reprodutora e/ou influenciada pelos sons industriais, dentro do ambiente fabril. Justamente como operário, classe da qual fazia parte. Prova a insegurança das atividades neste ambiente e do descaso para com o trabalhador, tanto pela irresponsabilidade em colocá-lo improvisadamente em uma função para a qual não foi preparado, quanto no despreparo da empresa para lidar com uma situação de acidente com lesão física. Por fim, dá uma pista do quanto este evento trágico foi marcante na sua vida e na sua arte (conforme relato posterior do músico). E ainda em relação aos desdobramentos que este incidente teve para a sua maneira de fazer música, mudando a sonoridade que conseguia obter, e para as gerações posteriores, o jornalista Mick Wall assim descreveu quase 30 anos depois:

Anos depois, o som de Iommi seria tão imitado, tão idolatrado e estudado que jovens guitarristas iriam discutir acaloradamente sobre trítonos, afinação mais baixa, voltagem de amplificadores como se, de alguma forma, possuísem os segredos do som pesado único que seria imediatamente identificado com o som do Sabbath. Mas era como tentar segurar mercúrio na palma da mão. No fim das contas, tudo se resumiu ao que ele podia e não podia mais fazer sem aqueles dois dedos. A como “alguns acordes eu nunca mais pude tocar” e a como ele conseguiu ultrapassar esse obstáculo, um rio de sons ultrapassando a barreira de impossibilidades apresentadas

por ter somente três bons dedos para manipular sua feroz Stratoscaster branca. (WALL, 2014, p. 11).

Sensação similar de insegurança e fragilidade temos em nossa relação com o trânsito urbano. O ser humano e os animais no meio urbano hierarquicamente ocupam uma posição secundária em relação aos veículos automotores. As vias de trânsito foram projetadas para os veículos e o elemento humano não é considerado, e embora existam iniciativas cada vez mais difundidas pelos meios de comunicação para mudar este quadro, pelo menos no Brasil, a mortalidade do trânsito aumenta. A vida e a integridade física tem pouco valor diante da máquina quando o elemento humano “erra” e se coloca em lugar fora daquele demarcado para seu trânsito diário.

Os “lugares” são projetados para o uso do elemento humano. Entretanto, leia-se a palavra “uso” no sentido de exploração. O “homem” pertence à cidade porque tem uma utilidade, tem uma função. Ali se encontra para ser usado por quem dispõe de sua força de trabalho e caso não consiga mais se enquadrar nesta lógica sua relação com a cidade toma outro viés. Quando desempregado e desprovido de poder financeiro, ainda que incipiente, que o trabalho proporciona, não pode mais “comprar” seus direitos básicos. Neste caso, o próprio ser humano pode ser considerado “uma praga” e um empecilho quando não se enquadra na lógica produtiva das cidades, tal como animais de rua, detritos, etc. Este problema tendeu a aumentar e se globalizar ao fim do século XX com o novo viés capitalista, a expansão do neoliberalismo, privatização de estatais e serviços públicos, acarretando naturalmente o sucateamento do sistema de proteção social, obrigação básica do estado; agravando, também, o quadro pela revolução tecnológica, que automatiza o sistema produtivo, sem com isto gerar postos de trabalho, ao contrário, os extingue. Sequer consegue diminuir a carga horária para aqueles que estão inseridos no mercado de trabalho. Como colocou Bursztyn (2000): Ao invés do progresso esperado ao optar pela via industrial capitalista liberal o que ocorreu foi o aumento da pobreza onde quer que este sistema tenha se instalado, levando, de maneira paradoxal, a características de terceiro mundo às periferias de países ricos. O “novo pobre” não era apenas um excluído, é um “inimpregável”. Segundo Bursztyn (2000, p. 37): “Merece referência, como ponto de convergência entre tendências nos países ricos e pobres, o fato de que vem aumentando o estigma social de desnecessidade dos excluídos do mercado de trabalho”.

Ao não se enquadrar ou não se inserir no mercado de trabalho ou nos padrões comportamentais socialmente aceitáveis acaba por ficar desalojado, ocupando um espaço que não lhe cabe segundo a lógica de ocupação urbana: calçadas, praças, sob marquises de

prédios, viadutos e pontes, etc. Tal qual outras espécies em situação de abandono dentro do mesmo contexto.

Por conta dessa tendência, que é mundial, cresce a população de rua (sem teto, homeless). Já não são mais apenas os mendigos tradicionais, os clochards, os hippies, os squatters, os deficientes físicos ou mentais, ou os vagabundos, como em outros tempos. Agora, a estes se juntam os involuntariamente desvinculados do mundo do trabalho. (BURSZTYN, 2003, p. 30).

É possível que esta relação homem/cidade seja nociva à saúde mental e física do ser humano ou no mínimo influencie seu comportamento, individualmente ou como grupo, mesmo para aqueles “bem enquadrados” na sociedade, ainda que em menor grau. O cidadão perfeitamente enquadrado na sociedade cada vez mais encara com normalidade experimentar sensações de ansiedade ou tristeza por períodos prolongados ou mesmo o uso contínuo de antidepressivos. Da mesma forma, está cada vez mais insensível aos problemas alheios, sendo a empatia um “problema” em vez de uma solução para o bom funcionamento da sociedade.

Também o temor do desemprego, constante, funciona como rédea para as pessoas no sistema capitalista. Relações trabalhistas desvantajosas para o empregado são encaradas como oportunidade e privilégio a ser mantido a qualquer custo pelo trabalhador, principalmente em tempos de crise. Esta alienação da realidade é alcançada através da administração de crises versus oferta de postos de trabalho e da manipulação da informação através das mídias de comunicação. Esta característica de alienação da realidade e exigência de produtividade/competitividade não é exclusividade do trabalhador da indústria, mas de quase todo morador da cidade, independente do setor. Sua produtividade e comportamento são constantemente e rigorosamente avaliados, e a perda do posto de trabalho significa inadequação à sociedade, perda de moradia e até fome. Sendo considerado um perdedor, fracassado, “castrado”. O “fracasso”, e este termo pode adquirir características diversas em cada sociedade, é um dos maiores temores na sociedade moderna. E pode alcançar inúmeros significados entre: estar desempregado, não ter uma boa formação, receber baixos salários, não possuir uma casa própria, veículo novo, não ostentar um padrão de vida “ideal”, etc.

A classe trabalhadora também costuma experimentar a sensação de constante vigilância no ambiente de trabalho. Os trabalhadores são induzidos a vigiar e até delatar colegas que não seguem os padrões de comportamento e produtividade considerados satisfatórios para o empregador. A competição e a deslealdade entre os trabalhadores é estimulada. Esta característica foi muito comum para o trabalhador da indústria no século XX,

embora seja atualmente menos explícita. Entretanto, em alguns ambientes de trabalho ainda é corrente, apesar de nem sempre ser admitida abertamente.

O morador dos grandes centros urbanos costuma ter a sensação de estar constantemente atrasado. Convive com a ansiedade como se fosse um estado psicológico natural e aceitável. Normaliza esta condição. A sua percepção do tempo é diferente daquela experimentada pelas pessoas que habitam localidades rurais ou com características similares de interação com a natureza e paisagens naturais.

O cidadão da metrópole tem o tempo meticulosamente contabilizado no sentido de que não lhe sobra um minuto sequer para o ócio. Aliás, o ócio, que é tido como salutar por alguns estudiosos do comportamento humano, acaba por provocar uma autocrítica dura quando praticado, pois é taxado pelo senso comum como comportamento improdutivo e vergonhoso. Quando vendemos nossa força de trabalho o que é contabilizado é o tempo que nos tomam. O que vendemos são “horas semanais”. Uma parte de nossa existência que não poderá ser recuperada. Temos hora marcada e cronometrada até para o descanso ou o lazer. Estamos sempre atrasados e cada minuto ganho vale muito, ainda que nos acostumamos atribuir um valor irrisório a este minuto nas relações trabalhistas. Esta é uma das características que contribui para que as relações no trânsito sejam tão agressivas, por exemplo. Assim que começamos o deslocamento de um lugar para outro, cremos que deveríamos estar no local de destino imediatamente, embora seja paradoxal, desconsiderando a ordem natural das coisas: Saída > trajeto > chegada e o tempo decorrido para completar esta ordem de eventos. Na equação que inclui distância (trajeto), velocidade de deslocamento e tempo, tentamos não apenas comprimir o tempo estendendo a velocidade até o infinito, simplesmente ignoramos o trajeto. Ele se torna não um meio para nossa circulação, mas uma barreira que nos parece intransponível. Ou apenas invisível.

Enquanto isso, na vida cotidiana, meios de comunicação disseminam regularmente informações que provocam medo. A manipulação midiática da opinião pública mediante a disseminação do temor com ameaças externas e/ou internas ajuda a decidir as disputas eleitorais de nações como os EUA e Brasil, por exemplo. De meados dos anos 50 até o fim dos 80 o grande medo no ocidente era a iminência de uma guerra nuclear de proporções mundiais provocada pela dualidade EUA/URSS. O mundo “pós-apocalíptico” resultante deste evento era tema constante em filmes, livros e até música. E aterrorizava o imaginário popular.

Bursztyn (2003, p. 30) menciona que “[...] a guerra fria se encarregava de pintar, em cada lado, um quadro sombrio do adversário. E a propaganda, juntamente com pressões de natureza geopolítica, induzia o acoplamento de cada um na ordem mundial bipolar”.

Após o fim da URSS outros perigos foram utilizados para influenciar a opinião pública: terrorismo, nações “não-democráticas” de posse de armas de destruição em massa, crises financeiras, violência social, etc. O fato de que o Brasil experimenta um dos mais contundentes exemplos de manipulação midiática que se tem registro neste exato momento - sob interesses políticos obscuros - revela que esta prática ainda vai ser largamente utilizada. O inimigo eleito pelo neo-fascismo é novamente o comunismo, por exemplo.

A soma de muitas destas características da sociedade onde vivemos pode também provocar uma sensação de insignificância ou de impotência diante da imensidão e força dos fenômenos. Algo experimentado pelo homem primitivo diante da força e dimensão dos fenômenos naturais. Entretanto, os fenômenos que nos aterrorizam atualmente e que cremos estar acima da nossa capacidade de intervenção não são apenas os fenômenos naturais. Eventos como crises financeiras, guerras, terrorismo, poder alheio as nossas escolhas políticas e ideológicas, corrupção política decidindo nossos destinos, escassez de alimentos em larga escala, miséria, mudanças climáticas, e afins, nos “mantêm na linha” através do medo, provocando uma insatisfação profunda e crescente. Algumas pessoas vão externar esta insatisfação através de manifestações artísticas e culturais: literatura, música, poesia, artes gráficas, etc. Temos, ainda, expressões *multimídia* que mesclam tudo isso.

## 2.2 RELAÇÕES HUMANAS: TRABALHO, ALIENAÇÃO, COMPORTAMENTO E PERCEPÇÃO DO MUNDO

Começamos a gravar com uma banda e terminamos com outra. Ninguém quer que a banda se separe, mas, quando acontece, a gente arruma outra pessoa e, se isso mudar de novo, mais uma pessoa, mas se mudar um pouco mais, aos poucos vai se distanciar do que a banda foi um dia. Perdi isso de vista no fim, pois havia gente demais entrando e saindo em um período curto demais. Sempre pensei que é preciso substituir alguém quando a pessoa sai. É como ter uma fábrica: se alguém sai, a fábrica não fecha, mas o substitui. Não era tão frio assim, na verdade: eu sempre procurava encontrar alguém que pudesse reproduzir também uma amizade, mas nunca o encontrei. Certamente nunca fui capaz de repetir a amizade entre os quatro integrantes originais do Black Sabbath. Foi o mesmo com a formação do Heaven & Hell, com Ronnie. Não dá pra achar algo assim novamente. Você acha que dá, mas nunca consegue. (IOMMI, 2011, p. 287).

Este capítulo começa com a citação de um músico essencial para a música pop contemporânea, Anthony Frank Iommi. Na sua história se encontram vários dos elementos aqui abordados que acabam por comprovar a conexão destes conceitos com a estrutura/estética musical do Rock e suas vertentes, principalmente a partir dos anos 70.

Cresceu em uma cidade industrial, Birmingham, uma das primeiras a se industrializar, logo depois de Manchester, sua vizinha. O ambiente de Birmingham, na época, reunia as características urbano/industriais listadas no capítulo anterior, análogas a outros ambientes industrializados/urbanizados pelo mundo, tais como: Manchester, Detroit, New York e São Paulo. No mesmo capítulo, em outra citação (sobre as condições de segurança no trabalho, p. 40 e 41), se encontra seu depoimento acerca do acidente que lhe decepou as pontas de dois dedos da mão, trabalhando em uma prensa, em uma das indústrias da cidade. Devido ao acidente teve que desenvolver uma maneira adaptada para tocar guitarra, deixando sua sonoridade ainda mais diferenciada, pessoal e agressiva. Se tornou um dos mais influentes guitarristas da história, provavelmente o mais influente - considerando a sonoridade das inúmeras vertentes e subgêneros do rock após sua aparição no cenário musical mundial. Por fim, o músico passou a reproduzir muitas características das sonoridades industriais (ainda que inconscientemente) nas composições da banda da qual fazia parte: Black Sabbath. Mais adiante, neste capítulo, encontram-se depoimentos de seu colega de banda, John Michael Osbourne, também um ex-operário das fábricas de Birmingham, quanto à alienação e repetitividade nas atividades fabris.

O trabalho na indústria teve um papel bastante significativo na história do músico citado, tanto na estrutura e estética de sua obra quanto na condição física particular que ajudou a moldar esta estética. Mas seria isto um caso isolado? Apenas uma infeliz coincidência? Buscamos adiante fazer uma leitura da realidade onde ele e outros músicos influentes estavam inseridos.

Assim como o ser humano transforma o meio, ele não está imune ao ambiente que habita e se manifesta como resultado da sua percepção deste meio. O meio, principalmente o ambiente artificializado, tem um peso enorme em como o ser humano se sente, e como consequência disso, como se expressa culturalmente/artisticamente. O meio também o transforma.

O indivíduo tem a sua percepção e comportamento influenciados pelo meio, por consequência isto afeta a sociedade como um todo. As artes são um termômetro das condições e perspectivas da sociedade - e do meio - também são um instrumento transformador desta.

A estética daquilo que entendemos como manifestação artística costuma reproduzir, ou mesmo tentar negar em alguns casos (por necessidade psicológica de fuga), o meio no qual aquele que se expressa está inserido ou se formou. Quando a percepção do ambiente se torna desconfortável a ponto de o indivíduo questionar a existência e o sistema no qual está inserido, as manifestações públicas, artísticas ou não, perpetradas por este indivíduo, tendem a

denunciar aquilo que ele percebe como “o problema” ou a causa deste. A arte - assim como outras expressões intelectuais/filosóficas como a geografia, a sociologia, a política, quando de observadoras/analíticas passam também a ser ativas influenciadoras do pensamento - denuncia e transforma. A revolta e a insatisfação com uma situação que se considera injusta e acima do nosso poder costuma ser externada de maneira agressiva e chocante. Daí, raramente esta manifestação é percebida como manifestação artística, uma vez que o senso comum só percebe como arte aquilo que é definido como belo, harmônico e agradável. Convém saber que a arte não tem a função de agradar.

Por que o trabalho e suas implicações são tão importantes para o comportamento humano, e para a estética das artes? Não se trata apenas de um meio de subsistência? Para responder a estes questionamentos é necessário verificar alguns conceitos sobre o tema.

O trabalho é uma atividade que “define” o indivíduo humano no universo da sociedade e cultura. Através dele é aceito pelo grupo. Também através do trabalho o ser humano transforma o mundo e o molda segundo suas intenções, porém nem sempre de acordo com suas reais necessidades, controle ou consciência. Segundo Karl Marx, o trabalho é uma característica tipicamente humana, exclusivamente humana. Apesar de alguns animais realizarem obras engenhosas que poderiam ser facilmente classificadas como trabalho sob uma análise apressada. Segundo o filósofo alemão, uma característica do trabalho que o diferencia das atividades realizadas por outras espécies é que no ser humano ele surge de uma idealização mental. Ou seja, a obra a ser realizada já existe na ideia quem vai realizá-la antes mesmo de o trabalhador iniciar a atividade laboral propriamente dita. Esta atividade implica a existência de um projeto mental. Este projeto vai delinear a conduta a ser desenvolvida a fim de atingir um objetivo.

Segundo ele, o ser humano ao transformar o material que tem em mãos está realizando o projeto que trazia em sua consciência:

Uma aranha executa operações semelhantes às do tecelão, e a abelha supera mais de um arquiteto ao construir sua colmeia. Mas o que distingue o pior arquiteto da melhor abelha é que ele figura na mente sua construção antes de transformá-la em realidade. No fim do processo do trabalho aparece um resultado que já existia antes idealmente na imaginação do trabalhador. Ele não transforma apenas o material sobre o qual opera; ele imprime ao material o projeto que tinha conscientemente em mira, o qual constitui a lei determinante do seu modo de operar e ao qual tem de subordinar sua vontade. E essa subordinação não é um ato fortuito. Além do esforço dos órgãos que trabalham, é mister a vontade adequada que se manifesta através da atenção durante todo o curso do trabalho. (MARX, 1974).

Ainda no século XIX, o filósofo Friedrich Hegel (1770-1831) acabou por definir o trabalho como um elemento de autoconstrução do ser humano, destacando desta maneira um aspecto positivo deste. Significa então, que o indivíduo não apenas se forma e se aperfeiçoa por meio do trabalho, mas também se liberta através do domínio que passa a exercer sobre a natureza. Interessante perceber que a relação que o trabalho tem com a natureza, como praticada pelo capitalismo, nos mostra que explorar e degradar é bastante diferente de dominar, e provavelmente não era este tipo de domínio ao qual o filósofo se referia. Porém, apesar de todos os aspectos positivos do trabalho e do leque de possibilidades que ele poderia abrir para o bem estar do ser humano, e para a evolução da sociedade para uma sociedade de justiça social, o trabalho também passou a representar outros papéis. Potencialmente o trabalho deveria, ou poderia, possibilitar ao indivíduo moldar a si próprio, e através da sua expressão transformar a sociedade. O trabalho, em resumo, tem a capacidade de promover a realização do indivíduo, concretizar a solidariedade entre os cidadãos, e desenvolver a cultura. Mas este papel a ser desempenhado pelo trabalho teria que ter como força propulsora da classe trabalhadora. Da mesma forma que o trabalho possui este leque de potencialidades positivas, ele também apresenta outras características, desempenha outros papéis. E o sentido de transformação que ele vai desempenhar depende da classe que, como detentora de poder, vai orientar seu sentido e sua finalidade. Também o trabalho vai ser influenciado por um sentido ideológico. A dominação de uma classe sobre outra ao longo da história acabou por desviar o trabalho de sua função edificadora, segundo Marx (2010), e o que era para ser um meio para enobrecer a humanidade acabou por se mostrar nefasto e destrutivo. Destrutivo tanto para o gênero humano quanto para a natureza. Esta dominação de uma classe social sobre outra, ao desviar o sentido do trabalho de sua função positiva, passou a visar o lucro e o enriquecimento apenas da classe dominante. Aquela que detinha os meios de produção. E considerando também a natureza como uma fonte inesgotável de recursos, um grave equívoco. Marx ressalta que a liberdade do trabalhador se viu ameaçada, ou foi absolutamente solapada, quando a classe trabalhadora se viu destituída dos meios de produção. Sem alternativa de sobrevivência foi obrigada a vender sua força de trabalho a quem detinha os meios de explorá-la.

Para compreender como este processo se intensificou a tal ponto, influenciando o cotidiano até de quem jamais pisou em uma fábrica, é necessário tomar contato com alguns conceitos elaborados por Karl Marx a fim de explicar como os capitalistas incrementaram os meios de produção.

Marx desenvolveu o conceito de mais valia e o dividiu em duas classes: a mais-valia absoluta e a mais-valia relativa. Segundo o filósofo alemão, a produção de mais-valia absoluta é uma maneira de incrementar a produção do excedente a ser apropriado pelo capitalista. Por intermédio de sua implementação almeja otimizar ou intensificar o ritmo de trabalho através de uma série de controles impostos aos operários, que podem incluir a vigilância a todos os seus atos no processo de produção – em alguns casos de maneira severa - até a cronometragem e determinação dos movimentos necessários à realização das suas tarefas. O capitalista obriga o trabalhador a exercer suas funções numa automação e um ritmo tal que, mantendo a duração da jornada, produzem mais mercadorias e mais valor no mesmo período de tempo, sendo o limite as capacidades físicas e de concentração mental do indivíduo.

Quando o método de extração da mais-valia – a mais-valia absoluta - encontra seus limites - resistência da classe operária e deterioração de suas condições físicas e psicológicas - o segundo método, a extração da mais-valia relativa, é capaz de otimizar os ganhos. E é apenas através da mudança/evolução técnica que o tempo de trabalho necessário para a produção de determinados bens pode ser reduzido. O aumento da produtividade como resultado, e em alguns casos nos quais o trabalho morto sob a forma de máquinas assume o lugar do trabalho vivo, reduz o valor dos bens individuais produzidos. Mesmo quando não existe alteração no preço final da mercadoria a ser comercializada a faixa de lucro aumenta porque os gastos em tempo e mão de obra decresceram. E quando diminuem os preços finais dos produtos a serem comercializados as faixas de lucro também aumentam porque aumentam as vendas.

Então, devido ao avanço tecnológico introduzido nos meios de produção é necessário um número menor de operações e um tempo menor para produzir as mesmas mercadorias e na mesma quantidade de antes, porém, isto não diminui a jornada de trabalho e nem resulta em melhorias no bem estar do trabalhador, e nem em melhorias no ambiente onde ele vive.

Para Lebowitz, o mecanismo de determinação do preço está implícito na natureza capitalista do progresso técnico, cujo objetivo é o controle do processo de trabalho e, portanto, o progressivo esvaziamento das condições de reação coletiva da classe trabalhadora. [...] Enquanto o valor da força de trabalho é reduzido por essas duas forças, o preço da força de trabalho é pressionado para baixo pelo processo de simplificação do trabalho, processo esse que aumenta o pool de trabalhadores disponíveis para o capital e, portanto, aumenta o grau de concorrência entre eles. (CIPOLLA, 2014, p. 386).

E cabe lembrar que o ambiente onde vive o operário tem íntima ligação com o local de trabalho. A necessidade de proximidade entre moradia e local de produção resulta em um

aglomerado de pessoas. A logística necessária para organizar ocupação e tráfego humano, garantindo a qualidade de vida nestas condições, é uma preocupação secundária. Ou nem é levada em conta.

Deve-se então considerar a importância do conceito de mais-valia para o entendimento do comportamento e de como isso ajuda a moldar as relações sociais. E este conceito figura entre as ideias centrais dos trabalhos de Karl Marx, que tratam das formas de organização social sob a perspectiva do “materialismo histórico”. Compreende-se a noção de que a realidade material do indivíduo é a maior responsável pela forma como ele se desenvolve, e por que não, como ele se expressa em decorrência disso. Então, no materialismo histórico as respostas para os fenômenos sociais estão inseridas nos meios materiais dos sujeitos. Isso quer dizer que diferentes situações materiais moldam diferentes sujeitos. Em uma sociedade capitalista isto se traduz em situações econômicas diferenciadas, então a condição econômica resulta em determinada condição de qualidade de vida específica, caso a caso. Até a perspectiva de futuro é diversa quando comparamos sujeitos com poder econômico diverso. Essa diferença é, para Marx, vetor de conflitos entre grupos de indivíduos submetidos a realidades materiais diferentes: conflitos de classes.

Segundo Cipolla (2012), Lebowitz baseia-se na ideia de que o avanço técnico tem, não só como objetivo diminuir o valor final do que é produzido, mas também o de aumentar o grau de divisão entre os trabalhadores, de forma que se constitui num mecanismo que interfere na luta de classes e que através do qual o capital consegue simultaneamente diminuir o tempo de trabalho necessário e aumentar a desunião entre os trabalhadores. Lebowitz chega a esta conclusão ao dizer que “a condição necessária para a existência da mais valia relativa é a capacidade do capital enfraquecer os trabalhadores”, condição necessária para a redução dos salários nominais (LEBOWITZ, 2010, p. 144). Entenda-se “enfraquecer os trabalhadores” também por diluir a capacidade desta classe de se articular usando da discórdia e da crença na competitividade entre eles. Este método muito se assemelha à máxima romana “dividir e conquistar”.

O argumento básico de Lebowitz é que não se pode explicar a mais valia relativa sem introduzir a luta de classe. A mais valia relativa depende da redução dos salários nominais. Somente a introdução de uma tecnologia que enfraqueça a capacidade de resistência dos trabalhadores é capaz de permitir uma redução dos salários nominais. (CIPOLLA, 2012, p. 407).

Todo resultado positivo produzido pelo trabalho, além daqueles básicos de subsistência, passou a ser apropriado de uma maneira unilateral. Um enorme desequilíbrio

entre classes passou a se intensificar com os métodos que foram sendo desenvolvidos e praticados para otimizar a geração de lucro. Nos locais em que esta relação não era mediada de maneira minimamente justa, se intensificou. Observa-se, ainda, um abismo entre as classes; um quadro de miséria humana e degradação da natureza. Marx também abordou as condições degradantes a que os trabalhadores passaram a ser submetidos no sistema produtivo capitalista, apontando os efeitos danosos sobre os indivíduos.

Bem, as pessoas olham e encaram  
 Bem, eu acho que eu nem me importo  
 Você gasta a sua vida trabalhando e o que te dão?  
 Você só está se matando para viver  
 Se matando para viver  
 Se matando para viver

É só olhar à sua volta e o que você vê  
 Dor, sofrimento e miséria  
 O mundo não foi feito para isso  
 É uma pena que você não entenda  
 Se matando para viver  
 Se matando para viver  
 (BLACK SABBATH, 1973)

Um dos resultados com consequências culturais foi também gerar uma insatisfação cada vez mais crescente entre a classe desfavorecida. Porém, ao mesmo tempo em que os métodos de produção foram se desenvolvendo a fim de otimizar as margens de lucro, também se desenvolveram meios para anestesiar a consciência do operariado e da população em relação à injustiça de sua condição. Apesar de que a simples atividade laboral nos meios de produção já contribuía para isso, uma vez que o trabalho mesmo havia se convertido em instrumento de alienação. As coisas não estavam melhores durante os anos 60 do século XX quando se pensa que a alienação e a insatisfação compartilhavam o mesmo contexto de maneira quase paradoxal:

Naqueles dias, a mentalidade dos trabalhadores era assim: receber o mínimo de educação, conseguir um treinamento, conseguir um emprego de merda e aceitar com orgulho, mesmo sendo um emprego de merda. Depois, continuar nesse mesmo emprego de merda pelo resto da vida. Seu emprego de merda era **tudo**. Muitas pessoas em Birmingham nunca se aposentavam. Só caíam mortas no chão da fábrica. (OSBOURNE, 2010, p. 43).

Quando nos deparamos com o termo “alienação” não é incomum o associarmos à ideia de ignorância. Ignorar algo. É normal pensar que o termo se refere a uma condição onde o indivíduo desconhece um fato, está alheio a uma determinada realidade ou algum ponto de vista. É um alienado. Este termo foi inicialmente utilizado por Friedrich Hegel e ele o

utilizava para designar o processo através do qual o indivíduo coloca suas potencialidades, imprime suas características nos objetos por ele criados. Uma exteriorização da inventividade humana, como um tipo de assinatura de sua obra, de sua capacidade de construir transformando o mundo. A sua obra não é ele, não está mais nele, não lhe pertence mais de fato, mas sua assinatura está ali. Suas potencialidades estão colocadas em tudo o que ele construiu. Neste sentido, o indivíduo se reconhece nesta obra e o mundo da cultura seria uma alienação do espírito humano. Interessante notar que esta visão de alienação é bastante similar à visão judaico/cristã da criação do homem, uma vez que afirma que Deus criou o homem à sua imagem e semelhança. Sendo assim, o homem, uma alienação de Deus como obra d'ele, pois deve guardar em si, e reproduzir, as virtudes divinas. E o homem por sua vez passa a ser o deus da natureza que ele cria. E também segundo esta lógica não é absurdo deduzir que Deus é uma alienação do homem. De qualquer forma, esta definição de Hegel para alienação nos remete a algo fora de nós. Algo que anteriormente esteve dentro do ser humano, entretanto agora está fora, está alheio. Mas Hegel não foi o único a atribuir um significado ao termo alienação.

Embora a definição de Hegel para alienação nos seja interessante para compreender ou fazer uma analogia com a grandeza que deve ter a relação entre o trabalhador e o produto por ele produzido, existem outras definições para o termo. Karl Marx usa o termo para identificar um momento específico na exteriorização do processo criativo. Segundo ele, neste processo, existem dois momentos: objetivação e alienação. No primeiro ele se refere à capacidade humana de se objetivar e então se exteriorizar na sua criação. Uma característica própria do saber/fazer humano. Isto guarda uma relação de similaridade com o conceito de Hegel. Porém, quando Marx se refere ao termo alienação, coloca que este é o momento em que o indivíduo, após transferir suas potencialidades aos produtos que produziu, deixa de identificar estes produtos como obra sua, e que este fato ocorre principalmente no capitalismo.

Como o produto não mais pertence a quem o produziu, passa a ser estranho ao trabalhador, tanto no plano psicológico e econômico, mas também no social. O processo de alienação não se restringiu ao ambiente de trabalho, e na sociedade contemporânea ele se estende a múltiplas áreas de vida humana, influenciando a relação das pessoas com o consumo, com o lazer, o trabalho, com outras pessoas e consigo mesmas.

A partir do século XIX esta tendência ao trabalho alienado já estava se acentuando, tornando o trabalho na maioria das indústrias cada vez mais automatizado e rotineiro. Adam Smith (1723-1790), economista escocês, usou como exemplo o método de distribuição de funções em uma fábrica de alfinetes: um operário esticava o arame, outro o endireitava, o

terceiro o cortava, um quarto o afiava, o quinto o esmerilhava na extremidade onde seria fixada a cabeça, o sexto colocava a cabeça e o sétimo aplicava o polimento final. Cada um dos envolvidos realizava dia após dia, ano após ano, a mesma função, os mesmos movimentos.

Esta maneira de organizar a linha de produção, posteriormente foi aperfeiçoada pelo engenheiro e economista Frederick Taylor (1856-1915), e seu método é conhecido como taylorismo. Entretanto, embora o método apresente eficiência em aumentar a produtividade, a consequência desta fragmentação do trabalho resulta na fragmentação do saber com a perda da noção, por parte do trabalhador, do conjunto do processo produtivo. Na produção de um artigo simples como um alfinete ainda era possível manter uma ideia do produto acabado, embora a simples repetição já pode conduzir a condição de trabalho alienado, mas quando se trata de produtos mais complexos como os modernos produtos, em uma fábrica de grandes proporções, não se tem mais noção dos resultados do próprio trabalho. Não é à toa que Charles Chaplin retratou a desumanidade deste processo no filme “Tempos modernos” (1936).

Chaplin também acaba retratando uma situação comumente descrita na teoria taylorista quando o trabalhador repete indefinidamente as mesmas operações na linha de montagem, sem deixar claro o que acontece antes e o que acontecerá depois, durante o processo de produção. E acaba por reproduzir aqueles movimentos como um autômato quando é acometido de uma crise nervosa na linha de montagem. Por fim, em outra sequência de cenas, o personagem é engolido pelas engrenagens do maquinário. Uma metáfora poderosa que remete tanto aos riscos de um ambiente de periculosidade pela condição frágil do corpo humano em comparação ao maquinário, quanto a possibilidade de sermos "engolidos" no processo de automação/industrialização perdendo nossa identidade e humanidade.

A organização do trabalho nestes moldes acabou por conduzir ao trabalho alienado e o operário, ao reproduzir sempre as mesmas operações, acaba por produzir bens estranhos à sua pessoa - estranhos aos seus desejos e suas necessidades. Esta condição costuma também estar ligada a uma remuneração baixa. E esta condição não permite ao operário desfrutar financeiramente dos benefícios de sua atividade, pois nem sempre ele alcança poder econômico para adquirir os bens que produz. A meta de produção é satisfazer as necessidades de mercado. O trabalhador se mantém modestamente e esta condição também ajuda a estimular o “bitolamento”. Enfim, o trabalho alienado costuma ser associado à exploração do trabalhador, pelo embrutecimento e pela insatisfação com o trabalho. Marx fez uma descrição deste processo:

[...] Primeiramente, o trabalho alienado se apresenta como algo externo ao trabalhador, algo que não faz parte de sua personalidade. Assim, o trabalhador não se realiza em seu trabalho, mas nega-se a si mesmo. Permanece no local de trabalho com uma sensação de sofrimento em vez de bem estar, com um sentimento de bloqueio de suas energias físicas e mentais que provoca cansaço físico e depressão. Nessa situação, o trabalhador só se sente feliz em seus dias de folga enquanto no trabalho permanece aborrecido. Seu trabalho não é voluntário, mas imposto e forçado. O caráter alienado desse trabalho é facilmente atestado pelo fato de ser evitado como uma praga; só é realizado à base de imposição. Afinal, o trabalho alienado é um trabalho de sacrifício, de mortificação. É um trabalho que não pertence ao trabalhador mas sim à outra pessoa que dirige a produção. (MARX, 1989).

As relações humanas no ambiente urbano/industrializado podem acabar reproduzindo a frieza dura do meio, tanto no ambiente profissional quanto nas relações sociais: isolamento real, ou sensação de isolamento - mesmo estando em meio a uma multidão diariamente -, isolamento intencional ou imposto (devido à posição social ou aparência), dificuldade de se enquadrar aos padrões impostos, etc. Estas relações podem ser impessoais, duras e frias. As exigências de se atingir um nível de excelência e produtividade no ambiente de trabalho, devido a lógica de mercado, acabam sendo reproduzidas nas relações pessoais.

Os bens mais básicos como alimentação, moradia e saúde são também mercadorias, e para ter acesso a estas condições mais básicas de existência é necessário pagar. O indivíduo que estiver impossibilitado de pagar pelo seu direito à inserção na sociedade é descartado como peça defeituosa, assim como ocorre com algumas mercadorias produzidas na indústria. Passa a ocupar um espaço transitório nas cidades já que não é possível desfazer-se dele (embora uma parcela de nossa sociedade veja com bons olhos práticas de higienização social e étnica). Como bem colocou Bursztyn (2000, p. 28):

[...] para que se caracterize de fato uma situação de exclusão social é preciso também que se estabeleça uma desnecessidade daquele que está em condições de inferioridade na hierarquia social. E isso só ocorre em raras ocasiões, como no momento da ‘solução final’ do holocausto da Segunda Guerra mundial.

E quando sua presença não é tratada como empecilho por de alguma forma atrapalhar o perfeito funcionamento do meio, seja por atrapalhar o ir e vir, seja por atrapalhar a estética daquele meio, é tratado como invisível. Não é chocante nem incomum para o cidadão da metrópole ter que desviar seus passos na via pública para não tropeçar em um ser humano “definhando”. Não se trata mais de um indivíduo humano. É algo. Uma coisa. Objeto. Empatia é encarada como fraqueza ou está apenas esquecida. Os indivíduos excluídos do mercado de trabalho, seja por não adaptação, seja por crises econômicas que afetem este mercado, acabam por não poder arcar com os custos financeiros necessários para a

sobrevivência na sociedade. A banalização da miséria pela maneira como é retratada pelos meios de comunicação, até mesmo pela exposição gratuita, acaba por dessensibilizar as pessoas, promovendo o cinismo. Isto tem utilidade para a ideologia dominante. A expressão artística, por outro lado, às vezes através do choque, acaba por emocionar e sensibilizar, exercendo um importante papel contestador.

Transformado em seu comportamento pelo processo de alienação, o ser humano perde a conexão com sua individualidade e com sua personalidade genuína. Acaba por transformar-se também em mercadoria, sente-se como uma máquina, e precisa alcançar o sucesso no mercado de personalidades: sucesso financeiro (principalmente, entretanto, quanto mais prioridade dá a este aspecto então mais se submete a ser explorado e mais se afasta da possibilidade de ganhar um salário alto), sucesso social, profissional, sexual...

Como o homem moderno se sente ao mesmo tempo como o vendedor e a mercadoria a ser vendida no mercado, sua autoestima depende de condições que escapam a seu controle. Se ele tiver sucesso será 'valioso'; se não, imprestável. O grau de insegurança daí resultante dificilmente poderá ser exagerado. [...] Tanto suas forças quanto o que elas criam se afastam, tornam-se algo diferente de si, algo para os outros julgarem e usarem; assim, sua sensação de identidade torna-se tão frágil quanto sua autoestima, sendo constituída do total de papéis que ele pode desempenhar: 'eu sou como você quer que eu seja'. (FROMM, 1990, p. 73-74).

Praticamente tudo na atual sociedade ocidental/capitalista pode ser descartado e substituído, assim como também as relações afetivas devem ser "produtivas". As comparações entre pessoas "bem-sucedidas" e as que não alcançaram as metas sociais de sucesso são inevitáveis. A efemeridade dos modismos, das tendências, a brevidade de duração dos produtos pela obsolescência programada, tudo isto parece se estender para as relações humanas. Iludido por esta orientação mercantil alienante, o indivíduo perde a identificação com quem é, faz ou sabe. Para si não importa mais sua realização pessoal e íntima, apenas o sucesso em vender suas qualidades socialmente.

O comportamento que traz o sucesso ou mesmo apenas a sobrevivência no trabalho, portanto, pouco dá a Rico para oferecer como modelo paterno. Na verdade, para esse casal moderno, o problema é exatamente o contrário: como podem eles evitar que as relações familiares sucumbam ao comportamento a curto prazo, ao espírito de reunião, e acima de tudo à fraqueza da lealdade e do compromisso mútuo que assinalam o moderno local de trabalho? Em lugar dos valores de camaleão da nova economia, a família — como Rico a vê — deve enfatizar, ao contrário, a obrigação formal, a confiança, o compromisso mútuo e o senso de objetivo. Todas essas são virtudes de longo prazo. Esse conflito entre família e trabalho impõe algumas questões sobre a própria experiência adulta. Como se podem buscar objetivos de longo prazo numa sociedade de curto prazo? Como se podem manter relações sociais duráveis? Como pode um ser humano desenvolver uma narrativa de identidade e história de vida numa sociedade composta de episódios e fragmentos?

As condições da nova economia alimentam, ao contrário, a experiência com a deriva no tempo, de lugar em lugar, de emprego em emprego. Se eu fosse explicar mais amplamente o dilema de Rico, diria que o capitalismo de curto prazo **corroi** o caráter dele, sobretudo aquelas qualidades de caráter que ligam os seres humanos uns aos outros, e dão a cada um deles um senso de identidade sustentável. [...] Assim, Rico se concentra em sua pura determinação de resistir; não vai ficar à deriva. Quer resistir sobretudo à ácida erosão daquelas qualidades de caráter, como lealdade, compromisso, propósito e resolução, que são de longo prazo na natureza. (SENNETT, 2009, p. 27-31).

Entende-se então que as relações sociais ficaram comprometidas. Cada indivíduo vê o outro segundo critérios e valores estipulados pelo “mercado de personalidades”. O outro também passa a ser avaliado segundo estes critérios, tal qual uma mercadoria, um objeto. Embora este comportamento – descrito neste capítulo – pareça, à primeira vista, ser reproduzido de maneira inconsciente após mais de um século de processo de alienação. A insatisfação que ele gera na população mostra que não passa despercebido, mesmo que nem sempre se saiba identificar o problema com exatidão.

Ainda que atualmente as grandes empresas ofereçam um ambiente de trabalho mais humanizado, muito diferente daqueles do início do século XX, a motivação para este avanço não é tão altruísta. Um ambiente menos estressante, insalubre e monótono aumenta a produtividade, diminui problemas de afastamento por problemas psicológicos ou acidentes de trabalho, diminuindo processos trabalhistas também. Entretanto, estudiosos como o professor de sociologia da Universidade de Nova York, Richard Sennett, acreditam que a sensação de melhoria por parte do trabalhador é ilusória e precipitada. Ele argumenta que os modernos ambientes de trabalho – com ênfase em práticas “modernas” como: trabalhos de curto prazo, na execução de projetos, na “flexibilidade” e competitividade - não permitem que as pessoas desenvolvam experiências completas e concretas ou construam uma narrativa coerente para suas vidas. E o mais preocupante, argumenta que esta nova forma de relação trabalho/trabalhador prejudica a formação do caráter e o corrompe. Segundo ele, o pleno desenvolvimento do caráter se ampara em virtudes como lealdade, confiança, comprometimento e ajuda mútua, na estabilidade das relações e destas virtudes. Estas características estariam desaparecendo das relações no novo capitalismo. Em certos aspectos, as mudanças que marcam este novo paradigma do capitalismo são positivas e levaram a uma economia dinâmica. Entretanto acabam por corroer as ideias de objetivo, integridade e a confiança nos outros. Tais aspectos, nas gerações anteriores, se amparavam para a formação do caráter.

Rico vive num mundo caracterizado, ao contrário, pela flexibilidade e o fluxo a curto prazo; esse mundo não oferece muita coisa, econômica ou socialmente, para a narrativa. As empresas se dividem ou fundem, empregos surgem e desaparecem, como fatos sem ligações. A destruição criativa, disse Schumpeter, pensando nos empresários, exige pessoas à vontade em relação a não calcular as consequências da mudança, ou a não saber o que virá depois. A maioria das pessoas, porém, não se sente à vontade com a mudança desse modo indiferente, negligente. (SENNETT, 2009, p. 32)

Ainda conforme o autor:

Durante a maior parte da história humana, as pessoas têm aceito o fato de que suas vidas mudarão de repente devido a guerras, fomes ou outros desastres, e de que terão de improvisar para sobreviver. Nossos pais e avós viveram em grande ansiedade em 1940, depois de suportarem o naufrágio da Grande Depressão, e enfrentando a iminente perspectiva de uma guerra mundial. O que é singular na incerteza hoje é que ela existe sem qualquer desastre histórico iminente; ao contrário, está entremeada nas práticas cotidianas de um vigoroso capitalismo. A instabilidade pretende ser normal, o empresário de Schumpeter aparecendo como o Homem Comum ideal. Talvez a corrosão de caráter seja uma consequência inevitável. "Não há mais longo prazo" desorienta a ação a longo prazo, afrouxa os laços de confiança e compromisso e divorcia a vontade do comportamento. (SENNETT, 2009, p. 33).

Um novo paradigma não se concretiza simultaneamente em todos os lugares. Por este motivo, velhas e novas práticas convivem. Grandes empresas já completamente inseridas no novo universo da reengenharia das corporações - com flexibilidade, trabalho em rede, equipes que trabalham juntas durante espaços curtos de tempo, baixos riscos e onde o que importa é cada trabalhador ser capaz de se readaptar a toda hora - terceirizam serviços a empresas que atuam nos velhos moldes.

“Hoje estamos numa linha divisória na questão da rotina. A nova linguagem de flexibilidade sugere que a rotina está morrendo nos setores dinâmicos da economia. Contudo, a maior parte da mão-de-obra permanece inscrita no círculo do fordismo.” (SENNETT, 2009, p. 50).

A repetição de movimentos no ambiente fabril e a falta de clareza quanto ao “todo” durante o processo se estendeu ao cotidiano social. A vida se tornou uma série repetitiva de eventos e o ser humano perdeu o sentido de existência. Hora de trabalhar, hora de comer, hora de lazer, dormir, trabalhar novamente... Todos os dias iguais, todos os anos iguais. O que se espera da velhice? Que se tenha um amparo financeiro para viver com alguma dignidade e estender a existência com planos de saúde e acesso a medicamentos. É fácil prever como será a existência dos cidadãos “comuns” (não detentores dos meios de produção): infância, escola, trabalho, aposentadoria, morte. Como peças descartáveis do sistema de produção. A expectativa ao se conseguir um emprego, um trabalho remunerado, é que esta condição

possibilite continuar trabalhando, permitindo, no futuro, ter condições de conseguir outro emprego caso necessário - seja por ter mantido a saúde e assim poder continuar trabalhando, seja por ter um bom currículo. A contrapartida pela riqueza gerada é apenas proporcionar sobrevivência para que se continue trabalhando, jamais repassando ao operário algum excedente que o possibilite evoluir para uma condição social, ou mesmo intelectual, acima. Pois isso encareceria a mão de obra diminuindo as margens de lucro. A melhor expectativa é que tudo não piore. O trabalho não cumpre a função de melhorar a realidade, não promove a realização individual e nem o desenvolvimento da coletividade. Ele encerra um fim em si mesmo.

Segundo as palavras do filósofo francês Luc Ferry (nascido em 1951) a economia moderna encontra similaridade com a teoria darwinista, mas ao mesmo tempo mostra esta característica de estagnação:

[...] a economia moderna funciona como a seleção natural em Darwin: de acordo com uma lógica de competição globalizada, uma empresa que não progride todos os dias é uma empresa simplesmente destinada à morte. Mas o progresso não tem outro fim além de si mesmo, ele não visa a nada além de se manter no páreo com outros concorrentes. (FERRY, 2007, p. 247).

Se existe alguma dúvida sobre a influência que as relações trabalho/economia/sociedade exercem sobre o comportamento e a arte, basta prestar atenção aos inúmeros exemplos de expressão artística que revelam a insatisfação com a rotina e a falta de perspectiva.

Todo dia quando eu acordo, penso na vida que venho levando  
 Levando... hoje faço tudo de novo!  
 A rotina sempre faz com que eu me sinta sem movimento  
 Preciso agitar. Preciso agitar!  
 Ficar parado nunca jamais  
 É um passo pra frente, dois para trás  
 Atraso de vida, atraso de vida  
 Tem muita gente que ainda não sabe de onde vem nem pra onde vai  
 Perdido! Perdido! (PATRULHA DO ESPAÇO, 1979).

Como nas sociedades contemporâneas a produção econômica tornou-se o objetivo primordial, e isto é imposto para a sociedade. Significa que não é o bem estar social - a elevação do ser humano o objetivo da produção - mas a produção em si o objetivo. Esta mentalidade, que começou a se desenvolver a partir do século XVIII, se iniciou com a industrialização da maioria dos ofícios. E não se pode ignorar a industrialização do ambiente urbano também.

Este processo estabeleceu novas formas de organizar o trabalho e as relações trabalhistas seguindo a lógica de lucro, e isto se deu de maneira tão intensa e profunda com o passar do tempo que as relações sociais também passaram a ser regidas pela economia, e não o contrário como seria desejável.

Quando se diz que o contrário seria desejável, está levando-se em conta o bem estar e os interesses do cidadão comum, aquele que vai por necessidade de sobrevivência, e por falta de opção, preencher as vagas do mercado de trabalho. Este processo foi se acentuando a partir do século XIX tornando o trabalho na maioria das indústrias cada vez mais automatizado, especializado, mecânico e rotineiro. Com isto os empresários visavam, e realmente atingiram este objetivo, o aumento da produtividade e a economia de tempo, e desta forma obtendo uma margem de lucro maior. Mais uma vez o preço a ser pago como consequência ou efeito colateral cabe ao operário.

No meu primeiro dia na Lucas, o supervisor me mostrou esta sala à prova de som, onde eu faria meu turno. Meu trabalho era pegar as buzinas que vinham pela esteira e colocá-las na máquina em forma de capacete. Ai você as ligava numa corrente elétrica e ajustava com uma chave de fenda, e elas faziam: “BAGH, BOOO, WEEE, URRH, BEEOOP”. Novecentas por dia – era o número de buzinas que eles queriam afinar. Contavam, porque sempre que completava uma você apertava um botão. Havia cinco pessoas na sala, então havia cinco buzinas tocando ao mesmo tempo, das oito da manhã até às cinco da tarde. Você saía daquela porra de lugar com um zumbido tão alto nos ouvidos que não dava pra ouvir os próprios pensamentos. Assim era meu dia: Pegar buzina. Ligar conectores. Ajustar com chave de fenda. Bagh, booo, weee, urrh, beeop. Colocar buzina na correia. Apertar botão. Pegar buzina. Ligar conectores. Ajustar com chave de fenda. Bagh, booo, weee, urrh, beeop. Colocar buzina na correia. Apertar botão. Pegar buzina. Ligar conectores. Ajustar com chave de fenda. Bagh, booo, weee, urrh, beeop. Colocar buzina na correia. Apertar botão [...]. (OSBOURNE, 2010, p. 43-44).

Esta repetição nas operações fabris e a falta de percepção quanto às outras etapas no processo de fabricação dos produtos acabou sendo assimilada e reproduzida pelas novas formas de música popular no século XX, como será visto adiante.

Quanto às crenças que nos são incutidas nos moldes de religião, as que nos fazem crer que precisamos deste sistema e que não existem outras possibilidades de sociedade e de relação com o trabalho, são as correntes mais fortes e “invisíveis” a manter as relações de desigualdade. A melhor analogia com esta condição seria venda, ou cegueira. Quando o indivíduo crê que será um fracassado caso não atinja os padrões sociais sugeridos como ideais, ou não adquira os itens de consumo da moda impostos pelos meios midiáticos, ele se constitui em mão de obra mais empenhada, menos questionadora, e portanto mais lucrativa para o mercado de trabalho. É mais fácil difundir esta crença, do que negar direitos

abertamente, e assim enfrentar descontentamento e resistência popular imediata. Além disso, a crença na constante necessidade de adequação a uma sociedade consumista pode provocar a dissociação ou a negação da própria identidade. Um movimento profundo de padronização do comportamento que se revela nas interações sociais cotidianas. Vivemos em um universo, uma sociedade idealizada, em que tudo deve evoluir para uma resolução, um resultado aceitável. Tudo deve resultar em uma resolução lógica e satisfatória. Os romances, os filmes, a música, o resultado de nosso trabalho, tudo isto deve chegar a um estado compreensível e desejado. Apesar de não termos a mínima noção do que ocorreu antes e o que deve suceder após, durante o processo. Estes resultados almejados, ou que nos são incutidos almejar, estão muito aquém das nossas possibilidades e capacidades.

**Figura 3 – Fábrica de automóveis, Birmingham, 1959**



Fonte: Mirror (1959).

### 3 “O BERÇO DO HEAVY METAL”: BIRMINGHAM, BLACK COUNTRY, “BRUM”

Qual o elemento musical a ser explorado com maior ênfase neste trabalho a fim de comprovar que agentes tão diversos como industrialização, física e relações sociais se combinam e resultam em estética artística ou estrutura específica? A música. Mais especificamente um subgênero do rock chamado heavy metal. Onde se localiza o fenômeno? O enfoque desta pesquisa neste capítulo é a região das Midlands, Inglaterra, por ser consenso tratar-se do lugar onde o estilo foi concebido.

A Inglaterra do pós-guerra vivia um momento de reestruturação. Foi a primeira nação a se industrializar na Revolução Industrial, e muitas de suas cidades apresentavam as características ambientais descritas nos capítulos anteriores. Este processo de industrialização e artificialização do ambiente urbano foi particularmente agressivo e caótico neste caso, pois as políticas ecológicas para amenizar os efeitos que este processo causa levariam ainda anos até serem adotadas. Como fator agravante, até meados dos anos 50, em algumas localidades até meados dos 60, ainda eram visíveis na paisagem os efeitos da Segunda Guerra Mundial. As marcas da destruição deixadas pela guerra eram ainda mais profundas nas cidades industriais, alvos prioritários para a Luftwaffe no decorrer do conflito. Cidades como Manchester, Walsall e Birmingham, por exemplo. Entretanto, diante deste cenário surgia uma geração com espírito de renovação, que iria buscar inovações e transformar a cultura de massas a ponto de seus efeitos serem sentidos até o presente. O escritor Brad Tolinski, em seu livro *Luz e Sombra*, transcreveu um relato de Chris Dreja – guitarrista da banda britânica The Yardbirds – sobre o período:

No início dos anos 1960, a Inglaterra vivia em preto e branco. Ainda estava saindo dos escombros da Segunda Guerra Mundial, mas veio o baby boom, e fizemos parte de uma geração de garotos que não havia passado por aquela terrível experiência da guerra. Não tínhamos o mesmo medo do mundo que os nossos pais tinham e queríamos reconstruir nossa cultura desde a base. Foi um período singular para a moda, para o design, para a música, para a fotografia e a arquitetura. É inegável. Não acho que eu esteja sendo nostálgico, pois a história me defende. Grande parte da arte criada naquele período ainda tem relevância. (TOLINSKI, 2012, p. 72).

Uma cidade inglesa tem papel de destaque neste contexto. Tanto pela sua história como cidade industrial das Midlands, no coração do Reino Unido, a noroeste de Londres, quanto pelo seu protagonismo na música mundial após os anos 60 do século XX: Birmingham. Ela tanto reúne as características de ambiente urbano/industrializado e de

artificialização da paisagem, quanto foi palco de relações de descontentamento da classe trabalhadora frente às políticas econômicas e trabalhistas ao longo do século XX.

Figura 4 – Reino Unido, com West Midlands em roxo



Fonte: Galizia (2016).

Muito antes de ser duramente castigada pelos bombardeios alemães na Segunda Guerra Mundial sua paisagem já era lúgubre devido ao processo de industrialização que remete ao princípio da Revolução Industrial. É costume chamar a localidade pelo apelido de “*Brum*”, e seus moradores “*brumies*”. No século XVII Birmingham estava se tornando conhecida por sua indústria metalúrgica, que em pouco tempo seria uma das maiores do planeta. Desde o início da Revolução Industrial se tornou comum o ambiente barulhento nas proximidades das indústrias. Com o estabelecimento de turnos de trabalho a fim de que a produção se estendesse para as 24 horas do dia, e considerando o grande número de fábricas pela cidade, é possível imaginar a poluição sonora resultante e onipresente. Um relato do século XVIII ajuda a formar uma ideia do quadro:

Ao entrar na cidade, a gente se sente aturdido pelo fragor de uma máquina ruidosa e, em aparência, terrível; vinte martelos pesados, e que caem com um ruído que faz estremecer o solo, são erguidos por uma roda movida pela água da corrente. Cada

um desses martelos faz por dia não sei quantos mil pregos. São raparigas frescas e lindas que apresentam aos golpes desses enormes martelos os pedacinhos de ferro que são, rapidamente, transformados em pregos. (STENDHAL, 1971, p. 2).

**Figura 5 – Região da Grande Birmingham e “Black Country” (Walsall, Bromwich, Dudley, Wolverhampton)**



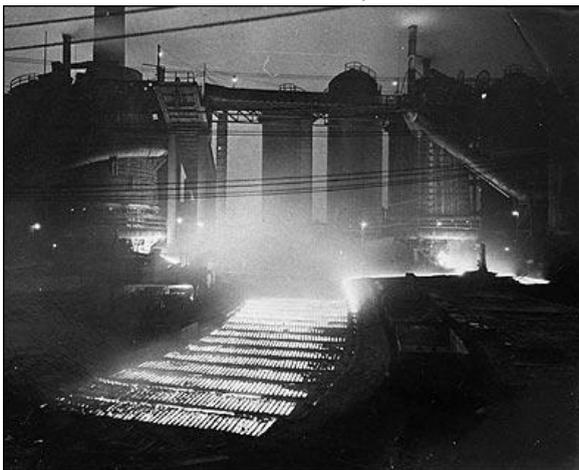
Fonte: Burns (2015).

Na região noroeste da cidade se encontra a região de Black Country, que faz parte da região metropolitana de Birmingham. Black Country ocupa também a área, a oeste e noroeste de Birmingham, onde encontram-se as cidades de Dudley, Walsall, Bromwich e Wolverhampton, que também são conhecidas pelo seu passado industrial. Não existe consenso quanto às suas fronteiras, e se sabe que ela abrange o noroeste de Birmingham e partes destas três cidades. Para se ter uma ideia, nas biografias de grupos como Black Sabbath e Led Zeppelin, nos relatos de Tony Iommi, Ozzy Osbourne e Geezer Butler é frequente a menção à Birmingham como seu local de origem, entretanto, nos relatos de Robert Plant e John Bonham, ora se referem à Birmingham, ora à “Black Country”, ora à “Brum”. Birmingham é o nome oficial da cidade, enquanto Brum é um apelido, e Black Country é o apelido da região carvoeira, também com atividades na metalurgia, que abrange uma porção de Birmingham, e porções das outras três cidades.

Black Country recebeu justamente esta alcunha devido à concentração de mineração de carvão e atividade metalúrgica na área. No século XVIII, a revolução industrial atingiu a área e os empresários locais adotaram novas tecnologias a fim explorar a riqueza mineral do subsolo. Com o advento da máquina à vapor o carvão passou a ser o combustível responsável por movimentar a *máquina industrial*, além de servir até hoje como combustível para a fundição de metal e para as usinas geradoras de eletricidade. A proximidade dos depósitos de

carvão, ferro e calcário permitiu que muitos se tornassem ricos, mas a população não teve acesso a riqueza gerada por esta exploração, embora fosse ela a força de trabalho a retirar estes minerais do subsolo. O carvão do subsolo era necessário como fonte energética nas primeiras fases da Revolução Industrial, e mesmo após a invenção dos motores elétricos manteve seu status como fonte energética, e tanto a sua exploração quanto o seu uso transformaram profundamente a aparência do ambiente. A grande rede de canais que revolucionou o transporte e abriu novos mercados foi iniciada. O século XIX foi o momento em que Black Country tornou-se o "Workshop do Mundo" e os produtos da região foram exportados para todos os cantos do mundo. Foi nesse momento que o nome "The Black Country" foi usado pela primeira vez. Em 1862 o cônsul americano em Birmingham, Elihu Burritt, descreveu a região como *"black by day and red by night"*, devido a aparência das ruas e as atividades metalúrgicas.

**Figura 6 – “Black Country”, furnace at night, Bilston Steelworks, 1960**



Fonte: Wolverhampton Archives and Local Studies. (1901-2000).

**Figura 7 – “Black Country”, landscape**



Fonte: Hutton [1934-1960?].

Birmingham guarda muitas similaridades com a vizinha Manchester. Tanto no processo de industrialização e consequente transformação ambiental, quanto na expressão musical ali surgida. Manchester foi a primeira cidade a se industrializar, Birmingham a seguiu logo após. Em 1700, Manchester era um povoado e em 1800 já possuía 100 mil habitantes. Birmingham em 1740 tinha 25 mil moradores, em 1800 contava com 70 mil. Também possuíam uma relação análoga de antagonismo com a capital, Londres, e a aristocracia. Em *Guerra Sensorial: Música pop e cultura underground em Manchester*, Fabrício Silveira (2016) realizou uma pesquisa *in loco* a fim de registrar e desvendar manifestações culturais e musicais da cidade, que também foi importante para a cultura musical pop a partir dos anos

70. É notável a semelhança com alguns aspectos de Birmingham, o que não é surpreendente considerando as características sociais, ambientais, geográficas e culturais similares entre elas.

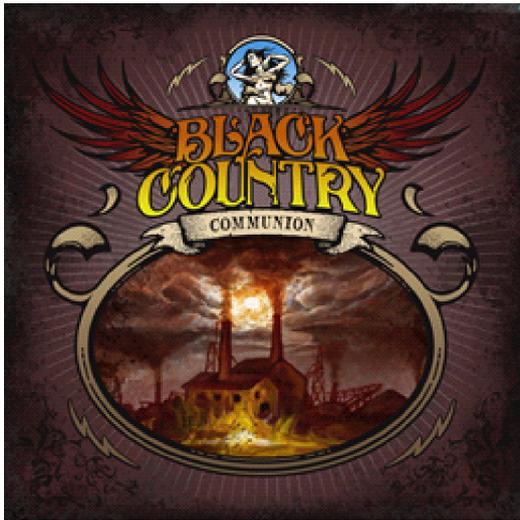
[...] é a primeira cidade industrial (e, conseqüentemente, a primeira cidade pós-industrial) do planeta. E esta memória do ambiente fabril, assim como produz uma determinada sensibilidade, um “hábito cognitivo”, se faz visível em toda parte, parece estar impregnado na paisagem, como se fosse uma tatuagem. [...] há um forte senso de comunidade. Há um evidente “orgulho local”, que se expressa muito, como bravata, numa resistência e numa oposição a Londres, vista geralmente como o centro do Poder, o coração do capitalismo informacional, o berço da Monarquia. É uma lógica binária, por certo, redutora e caricatural. Mas é inegavelmente eficaz, se reconhecermos as conseqüências, a operatividade e as repercussões que têm. De um lado, os ricos, a aristocracia, a Família Real; de outro, os trabalhadores, brutos e assalariados. (SILVEIRA, 2016, p. 160-161).

Por muitos anos a oferta de emprego era abundante em Birmingham, mas a maioria dos postos de trabalho eram voltados a funções que exigiam baixa escolaridade, cansativas ou insalubres e mal remuneradas. Salvo raras exceções, estas eram as possibilidades para os jovens recém saídos das escolas sem alguma formação técnica – embora a formação técnica servisse para se inserir permanentemente dentro de um destes ambientes industriais, considerados horríveis pela juventude inglesa do pós-guerra - e quase 100% dos casos entre os integrantes das primeiras bandas a ganhar o mundo com o som pesado característico do lugar. Estar em uma banda era uma das poucas possibilidades ao alcance destes jovens de escapar ao destino reservado à grande maioria da classe trabalhadora das Midlands, que eram a fábrica, a pobreza e a cidade cinza e sem atrativos. Sem uma formação técnica ou superior qualquer atividade poderia servir para colocar comida na mesa, como se pode ver no relato de Robert Plant (Led Zeppelin):

Eu realmente coloquei metade do asfalto na High Street em West Bromwich. Mas só consegui ganhar 6 shillings e 2 pence por hora, um cartão de contribuinte e biceps desenvolvidos. Todos os operários me chamavam de cantor pop. ...[...] todo mundo em Birmingham estava desesperado para ir embora e entrar para uma banda conhecida... todo mundo queria ir para Londres. (WALL, 2008, p. 94).

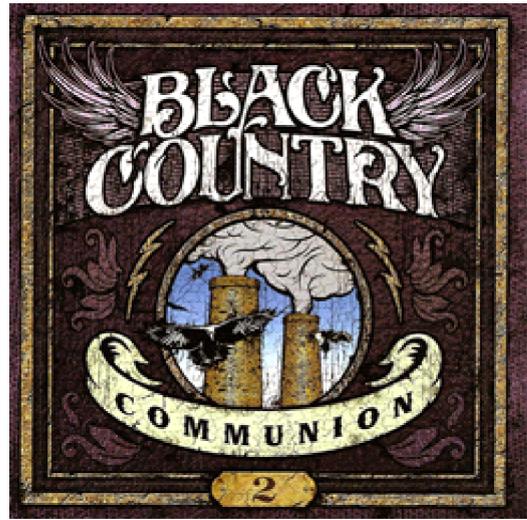
Em relação aos sentimentos experimentados pelos nativos de Manchester, descritos por Fabrício Silveira, é interessante observar este orgulho “bairrista” também nos moradores da região de Black Country, apesar das constantes reclamações. Isto fica evidente nas capas dos discos da banda Black Country Communion, formada por Jason Bonham – filho de John Bonham, Led Zeppelin – e Glenn Hughes, ex-Black Sabbath e ex-Deep Purple. \* (Note a indústria e as chaminés).

**Figura 8 – Primeiro álbum da banda Black Country Communion**



Fonte: BLACK COUNTRY COMMUNION (2010).

**Figura 9 – Segundo álbum da banda Black Country Communion**



Fonte: BLACK COUNTRY COMMUNION (2011).

Em sua biografia do Black Sabbath, o jornalista Mick Wall, após mais de 20 anos acompanhando de perto sua trajetória, e após centenas de horas de entrevistas, cristalizou o sentimento comum àqueles músicos, conhecendo a intimidade de cada um, no primeiro capítulo de seu livro. É um resumo dos sentimentos daqueles que viviam em um lugar que se tornava cada vez mais decadente frente às novas políticas econômicas inglesas, privilegiando outras regiões através das novas políticas econômicas, enquanto Birmingham perdia postos de trabalho e a sua economia recuava.

Eles eram lixo e sabiam disso. Entulho humano saído das ruas cheias de crateras de bombas de um lugar esquecido na Grã-Bretanha do pós-guerra chamado Aston. Desajustados da região mineira que não conseguiam divisar nenhum futuro, presos a um passado do qual não sabiam como escapar. Intrusos musicais que seriam sempre lembrados disso, revelados pelo que sabiam que eram: os mais baixos dos baixos. Uma piada que ninguém achou engraçada, muito menos o palhaço que ficava na frente. Pois, como Ozzy Osbourne iria lembrar, sem esboçar nenhum sorriso em sua cara de bufão melancólico: ‘Éramos quatro tontos fodidos de Birmingham, o que sabíamos das coisas?’ (WALL, 2014, p. 9).

Estes sentimentos foram a base para a sonoridade raivosa da nova vertente do rock que se gestava na região, combinados com as lembranças auditivas do ambiente fabril, que de forma inconsciente no princípio, se consolidou em música. O próprio John Michael Osbourne sempre demonstrou seu ressentimento com as condições de Birmingham durante sua juventude. Jamais esquecendo de onde veio e o que sair daquele lugar representava. A falta de perspectiva em relação a uma vida melhor no futuro era tão arraigada que a visão de um lugar

idílico, cantada em San Francisco (Be Sure to Wear Flowers in Your Hair), de Scott Mckenzie, para ele soava incompreensível e irreal, a ponto de provocar raiva.

Você estava lá sentado com seu trago e seus amigos e seu ovo em conserva, em um lugar de merda com paredes amarelas[...] com todos exaustos, quebrados e morrendo envenenados de asbesto ou outra merda tóxica qualquer que respiravam o dia todo. De repente, do nada, você ouve esta conversa hippie sobre pessoas legais fazendo amor em Haight Ashbury [...] De qualquer maneira, quem liga a mínima sobre o que as pessoas estão fazendo em São Francisco? As únicas flores que alguém iria ver em Aston, eram quando eles as atiravam no buraco, em cima de você, quando morria com 53 anos, porque se trabalhava até a morte. Eu odeio essas canções hippies, cara. Realmente as ODEIO. (OSBOURNE, 2009 apud HELEY; WELSH, 2017, p. 33).

Esta geração que estava saindo da adolescência no decorrer dos anos 1960 viveu o declínio econômico da região, além do que as aspirações juvenis, influenciadas pela contracultura dos anos 60, já não eram as mesmas da geração anterior. O crescimento do pós-guerra nas Midlands foi mais acentuado do que em outras regiões britânicas. Entretanto, não se pode crescer indefinidamente e em meados dos 60 a situação começou a mudar. Antes de meados de 60 os salários estavam acima da média nacional e os níveis de desemprego se encontravam abaixo. A região era caracterizada por uma base industrial de grande porte orientada para o trabalho em metal (carvão, aço, indústria automobilística), com um vasto arranjo de fábricas menores, produzindo componentes para as maiores indústrias. Como resultado se formou uma região industrial altamente integrada. Entretanto estas características tornaram as Midlands uma região particularmente vulnerável às forças econômicas externas, afetando os numerosos empregadores por efeito cascata através da economia regional (Flynn e Taylor, 1986). Em fins de 1960, quando o período de crescimento teve fim, o problema dos jovens na região não era tanto sua inabilidade para encontrar trabalho, mas a natureza pela qual o empreguismo e a sobrevivência foi definida: trabalho tedioso, salários baixos, moradias pobres e oportunidades de alternativas limitadas. O choque econômico de 1970 e 1980 afetou particularmente a região, com muitas fábricas fechando, principalmente em torno da indústria automotiva. Soma-se a isto o largo declínio da procura por mão de obra, que perdeu seus postos por conta dos avanços tecnológicos e da automação, levando o desemprego às alturas.

**Figura 10 – Birmingham, “Black Country”, 1930**



Fonte: THE LAND OF SHADOW (1930).

Estes fatores ambientais significaram um forte fator comportamental na juventude local. A permanente e profunda sensação de insatisfação com a realidade, somada à revolução cultural que a contracultura dos anos 60 propunha, iria se materializar em breve em uma maneira inédita de fazer música. Pelo menos no universo da música popular.

Em *O jogo das contas de vidro*<sup>1</sup>, Herman Hesse nos apresenta uma ideia interessante, Diz ele ter encontrado uma teoria a respeito da relação entre a música e o Estado numa antiga fonte chinesa: “Por isso, a música de uma época inquieta é excitada e colérica, e seu governo é mau. A música de uma nação em decadência é sentimental e triste, e seu governo corre perigo. Essa teoria poderia sugerir que o igualitário e iluminista reinado de Maria Teresa (por exemplo, como está expresso em seu código criminal unificado, de 1768) e a graça e o equilíbrio da música de Mozart não são acidentais. Ou que as extravagâncias sentimentais de Richard Strauss estão perfeitamente de acordo com o declínio do Império Austro-húngaro. Em Gustav Mahler encontramos, esboçadas, por ácida mão judaica, marchas e danças alemãs de tal sarcasmo que nelas temos uma espécie de antevisão da dança macabra (dança macabra) política que se seguiria. (SCHAFER, 2001, p. 22).

Considerando o cenário local das Midlands durante o período, combinado ao cenário de turbulência social e econômica na Grã-bretanha e os EUA, segundo Gross (1990:119), as origens do heavy metal podem ser traçadas para antes do início de 1960, mixando elementos do blues, psicodelia e rock and roll. Entretanto foi pela nova forma de compor música, surgida como inovação por músicos oriundos desta classe trabalhadora das Midlands, que se chegou à fórmula daquilo que se convencionou chamar heavy metal. Alguns deles falam

<sup>1</sup> HESSE, Hermann. **The glass bead game**. New York, 1969. p. 30. (ed. bras.: **O jogo das contas de vidro**. Trad. Lavínia Abranches Viotti e Flávio Vieira de Souza. São Paulo: Brasiliense, 1972).

claramente sobre o protagonismo deste ambiente na sua forma de expressão musical, como o caso de Robert John Arthur Halford (Rob Halford), da banda local Judas Priest, nativo de Walsall, “Black Country”.

Quando éramos crianças, caminhando para a escola, nós passávamos perto dos fornos de metal e víamos o metal fundido saindo de grandes recipientes. Nós literalmente respirávamos a fumaça destes trabalhos em metal, respirando este metal antes do heavy metal ter sido inventado. Eu estava na escola tentando fazer literatura Inglesa e a sala tremia devido a maquinaria. - Entrevista com Rob Halford, Judas Priest, em 2010. (WILKINSON, 2010, p. 62).

A associação entre as Midlands e as raízes do heavy metal é persistentemente lembrada pelos músicos, tanto os da região quanto os de fora, e pela base de fãs do gênero. Alguns destes músicos são oriundos da localidade, como Brian Tatler da banda Diamond Head. Além do mais, o mantra de que o “Heavy metal nasceu nas Midlands” tem sido regularmente entoado dentro das esferas jornalísticas, diversos livros, artigos de revistas, filmes e documentários de televisão.

**Figura 11 – Fundição em “Black Country”, (Walsall), 1960**



Fonte: Hickey (Org.) (2015).

Se tornou consenso o fato de que o grupo criador do gênero - heavy metal – foi o grupo Black Sabbath, de Birmingham, seguido logo pelo Judas Priest, da mesma cidade. Embora metade do Led Zeppelin, justamente os 50% mais sonoramente “agressivos” da banda, John Bonham e Robert Plant, fossem “brummies”, e seu disco de estreia ter sido lançado

um ano antes do debut do Black Sabbath, não foi esta banda a definir as características do gênero.

**Figura 12 – Indústria metalúrgica em “Black Country”.**



Fonte: BLACK COUNTRY ECHOES (2014).

Debaixo de todo o volume e da performance explosiva, se embasavam ainda nas estruturas do blues e do folk. Como o Cream e o Jeff Beck Group já haviam feito antes deles. Evidente que o Zeppelin foi muito além, mas não usavam a estrutura musical do heavy metal, salvo raras exceções no futuro - Aquiles Last Stand é um exemplo. Quando o termo heavy metal foi cunhado por Lester Bangs a fim de tentar classificar pejorativamente as novas bandas que tocavam com intensidade sem precedentes, expressando-se com alto volume, sons distorcidos (muitas vezes efeitos de fuzz) e que não era possível classificar esteticamente junto a outros grupos mais convencionais como Stones e Beatles, esta estrutura e paixão na execução causava confusão e estranheza. Por isso a dificuldade do jornalista em compreender aqueles sons. Talvez o termo tivesse sua conotação pejorativa embasada na poluição, uma vez que o termo metal pesado abrange uma série de elementos tóxicos, venenosos. Ele então se referia apenas a sonoridade agressiva destes grupos, desconsiderando os aspectos líricos, estruturais, e a relevância destes enquanto retrato de uma realidade alienada à sua. Talvez isto explique a resistência destas bandas em aceitar para si a alcunha, incluindo aí o Black Sabbath, que se definiam simplesmente rock'n'roll. O Judas Priest, formado em Birmigham em 1971, por Ian Hill, Kenneth "K. K." Downing Jr e Al Atkins, - existem fontes que colocam a formação do grupo em 1969 com Al Atkins e outros músicos - foi o primeiro

grupo a assumir o termo como definição de seu som. Lembrando que sua sonoridade foi diretamente influenciada pelos conterrâneos de Birmingham (Black Sabbath) e seu disco de estreia - *Rocka Rolla* - só foi lançado em 1974.

Do outro lado do atlântico, em NY, Lou Reed, falando sobre seu disco *Metal Machine Music* (1975) abordou o termo nas liner notes do álbum: “One of the peripheral effects typically distorted was what was to be known as heavy metal rock.” (Lou Reed, 1974). Entretanto, o Judas Priest já havia assumido orgulhosamente a paternidade do “filho” do Black Sabbath em meados de 1973.

Densas, barulhentas, agressivas e com temas que tratam de ficção científica, ocultismo, ecologia e degradação do ambiente, críticas à guerra e poderes estabelecidos, drogas, alienação, exploração dos trabalhadores, demônios, morte e destruição... A música do Sabbath e do Judas Priest estabeleceu os parâmetros do heavy metal, uma resposta da classe trabalhadora à contracultura da década de 1960. Principalmente no que tange a cultura hippie, em que as imagens de uma paisagem idílica e um mundo de amor e felicidade soam irreais demais para a realidade de Birmingham, e também era uma resposta direta contra as iniquidades trazidas pelo realinhamento econômico da UK. Esta proximidade ideológica com a classe trabalhadora inglesa jamais foi esquecida considerando-se as entrevistas com membros das duas bandas, e de outras da região, ao longo de todos estes anos. Tudo emoldurado por uma musicalidade reprodutora do ambiente industrial/urbano.

Galvão desencadeia suas práticas com a intenção de gerar ambiências em conjunto com os estudantes, pois concebe, a partir de uma leitura ampliadora da ideia proposta por Rego, que representar algo já é um modo de agir sobre esse algo, na razão em que se modificam os sentimentos em relação a esse algo no exercício de representá-lo. Mudar os sentimentos corresponde, em parte, a mudar a própria relação. E mudar a relação com algo já é mudar, por pouco que seja, o próprio algo. Por exemplo, mudar o sentimento de rejeição apática, diante de um contexto, para um sentimento de participação crítica corresponde não apenas a uma grande mudança para o sujeito que operou em si a alteração, mas pode ser também, em alguma medida, por pequena que seja, uma mudança para o contexto. (REGO, 2009, p. 8).

O passado de classe trabalhadora serviria de lastro, identidade, raiz, enquanto também serve de inspiração lírica para algumas composições. E até quando os temas explorados são temáticas satanistas, guerras, fim do mundo, estas são metáforas com críticas aos poderes instituídos, ao establishment. Esta empatia com a classe trabalhadora, como incorporada na música de heavy metal, está claramente evidente em relatos sobre a criação do álbum *British Steel* do Judas Priest. Lançado em abril de 1980 na sequência de uma greve industrial, o título demonstrou simpatia com a força de trabalho, assim como o conteúdo lírico de faixas como

'Breaking the Law' e 'The Rage', que relembrou a situação de desemprego, abandono e a raiva pela injustiça. A letra de Breaking The Law, faixa de abertura de British Steel, do Judas Priest, é um retrato breve do jovem desempregado, frustrado e desesperançoso, que, sem alternativa senão vagar sem trabalho de cidade em cidade, acaba praticando pequenos delitos:

There I was, completely wasting  
 Out of work and down  
 All inside it's so frustrating  
 As I drift from town to town  
 Feel as though nobody cares  
 If I live or die  
 So I might as well begin  
 To put some action in my life  
 So much for the golden future  
 I can't even start  
 I've had every promise broken  
 And there's anger in my heart  
 You don't know what it's like  
 You don't have a clue  
 If you did you'd find yourselves  
 Doing the same thing too (TIPTON; HALFORD; DOWNING, 1980).

**Figura 13 – Álbum, Judas Priest – British Steel, 1980**



Fonte: JUDAS PRIEST (1980).

**Figura 14 – Judas Priest, promo photo, 1982**



Fonte: JUDAS PRIEST (1982).

Leigh Harrison (2010) fez uma conexão precisa entre a geografia da classe trabalhadora industrial do pós guerra de Birmingham e o nascimento do heavy metal. Esta geografia em particular e o conjunto de experiências, argumenta Harrison, se reflete no estilo em termos de instrumentação e temática das letras. Com referência à criativa produção de ambos, Black Sabbath e Judas Priest, e entrevistas feitas com os membros antigos e atuais, ele foca sua atenção em temas recorrentes. Especificamente, Harrison destaca sentimentos de raiva, frustração e desespero com respeito a situação desprivilegiada, o passado de classe trabalhadora e a contribuição da paisagem barulhenta e congestionada da indústria pesada,

com estes fatos sendo lembrados por vários membros dos grupos citados. Como resultado, isto teve impacto direto na sonoridade e no desenvolvimento de sua música (HARRISON, 2010).

Jesse Hughes da banda californiana The Eagles of Death Metal apareceu em um documentário de tv com a proposta de uma jornada ao Reino Unido a fim de explorar o nascimento do heavy metal. Comissionado pelo canal documentário VICE e financiado pela Marshall headphones, o primeiro episódio mostra a odisseia de Hughes para deduzir o porquê de tudo iniciar no Reino Unido, especialmente nas Midlands. Iniciando em Los Angeles, ele entrevistou Bill Ward, baterista do Black Sabbath, a banda que é conhecida como originadora do gênero. A conversa focou de como o Sabbath se formou, e as principais influências da banda, tanto musicais como ambientais. Especificamente, ao cenário manufatureiro das Midlands nos anos 1960 é dado como base central em termos de forjar o processo criativo e aproveitamento de uma base de fãs para quem a música “fazia sentido”. Em resumo, a produção deste documentário afirma e reproduz um mito local altamente popular com referências particularmente culturais e espaciais. A música heavy metal tornou-se um fenômeno global, sendo produzida e comercializada internacionalmente, as Midlands continuam a ser concretizadas como “A CASA do Metal” na veia de uma Mecca musical moderna. (HELEY; WELSH, 2017, p. 26).

**Figura 15 – Fábrica da Singer, Birmingham, 1960**



Fonte: Probert (2014).

## 4 Os Sons Como Gatilhos Sensoriais

### 4.1 Os Sons na Natureza; Temor; Relação entre Frequência e Dimensões Físicas dos Eventos e Objetos

É necessário conhecer um pouco de física para compreender nossas relações sensoriais com os sons da natureza e com os sons produzidos artificialmente, mesmo na música. Algumas características dos sons, tais como altura (frequência de vibração) e intensidade (volume), provocam sensações bem específicas na maioria das pessoas. Sendo fruto de experiências ancestrais, ou não, há muito tempo são utilizados com sucesso para evocar emoções e sensações nos ouvintes.

Já vimos como os ruídos fortes evocavam o temor e o respeito nos primeiros tempos, e como eles pareciam ser a expressão do poder divino. Observamos também como esse poder foi transferido dos sons naturais (trovão, vulcões, tempestades) para os dos sinos da igreja e do órgão de tubo. (SCHAFER, 2001, p. 113).

O ser humano costuma inconscientemente associar os sons de baixa frequência (graves) a eventos de grandes dimensões e energeticamente poderosos na natureza. Esta percepção não está equivocada, pois ruídos de baixa frequência são produzidos por objetos de grandes dimensões ou eventos de grande massa. Um objeto qualquer, natural ou artificial, ao vibrar, produz ondas sonoras em uma determinada frequência ou faixa de frequências específicas, que guardam íntima relação com suas propriedades físicas: dimensões, densidade, etc. Ex: materiais duros como o metal costumam gerar ondas sonoras de alta frequência (sons agudos), mas se estabelecermos uma comparação entre dois objetos feitos do mesmo material, sendo que eles guardam entre si uma diferença significativa de proporção, o maior deles – o de maior massa - vai vibrar em uma frequência mais baixa do que o outro. Gerando um som mais grave que o outro em comparação.

Fica fácil compreender esta relação entre proporção e som ao se observar uma sineta do tipo que se usava para sinalização dos horários nas escolas e um sino de campanário de igreja. O sino de campanário, de tamanho e volume evidentemente maiores, produz uma frequência mais baixa, mais grave. Uma vez compreendida esta propriedade física dos objetos em relação às suas proporções, fica fácil entender porque alguns fenômenos naturais destrutivos são acompanhados de sons graves, ou seja, são os geradores destes sons.

Terremotos, deslizamentos de terra e lama, trovões, tsunamis, entre outros fenômenos naturais de grandes proporções são acompanhados de estrondos graves, pois são fenômenos que movimentam grande quantidade de matéria, mais graves (frequência) e intensos (alto volume) quanto mais massa envolvida. Também são mais energéticos.

Percebemos sons graves com boa parte do nosso corpo. Através dos pés quando baixas frequências fazem vibrar o chão ou mesmo no nosso abdome. Não é incomum observar este fato em shows musicais onde se empregam grandes equipamentos de sonorização. Algumas pessoas com graus elevados de deficiência auditiva apreciam concertos através das vibrações que as ondas sonoras provocam, pois as percebem também através do tato. Entretanto, é nossa capacidade auditiva mesmo a maior responsável pela nossa percepção do universo sonoro. Nossa capacidade de audição se estende de 20 Hz a 20.000 Hz. As ondas sonoras abaixo de 20 Hz são denominadas infra-som e as acima de 20.000 Hz, ultra-som. Estes números guardam relação com o comprimento de onda e um período de tempo. As ondas acima e abaixo desta faixa específica até chegam aos nossos ouvidos, mas não são capazes de estimular os nossos sentidos de audição, pois nossos órgãos auditivos evoluíram para perceber sons mais relevantes para nossa sobrevivência e comunicação.

Alguns animais, como o cachorro e o morcego, por exemplo, conseguem captar frequências de até 100.000Hz (bem acima dos 20.000 Hz), outros como o elefante e o pombo, são capazes de perceber ondas abaixo dos 20 Hz, os infra-sons. Costumamos identificar sons agudos com aquelas frequências próximas dos 20.000 Hz e sons graves com aquelas próximas dos 20 Hz. Mas também usamos estes termos comparativamente quando nos referimos a emissões sonoras de frequências distintas e a caracterização em relação à frequência de um som é chamada de “altura”.

Quando um som gera uma grande quantidade de energia por unidade de tempo e a onda sonora possui uma grande amplitude, justamente por ser consequência de um evento que envolve grande massa, dizemos que o som possui uma grande intensidade. A intensidade se relaciona ao volume do som. Esta intensidade é mensurada usando uma unidade de medida chamada dB (decibel), onde se estabeleceu que, ao som de menor intensidade que o ser humano fosse capaz de escutar seria atribuído o valor de 0 dB, e o de maior intensidade, de 120 dB. Mais uma vez é interessante notar que muitos eventos catastróficos naturais geram som de grande volume (intensidade), e este ruído se aproxima dos 120 dB quanto mais energético for tal evento.

As ondas sonoras são consideradas ondas de pressão, pois se propagam gerando variações de pressão no meio, e quanto mais denso este meio maior a velocidade de

propagação. Por exemplo, quando um músico toca um instrumento musical qualquer, a vibração das cordas, coluna de ar, ou qualquer meio utilizado, produz alternadamente compressões e rarefações do ar, ou seja, produz variações de pressão que se propagam através do meio. No ar as ondas sonoras se propagam a 340 m/s a 20° Celsius, ao nível do mar.

Já o timbre é a característica sonora que se relaciona com a forma da onda do som, e não com sua intensidade ou altura, mas ela guarda características interessantes, uma vez que o ser humano atribui ao timbre características estéticas. Costumamos atribuir ao timbre adjetivos como, agradável e desagradável mesmo que a emissão sonora tenha uma intensidade que não nos cause desconforto auditivo. Esta relação que o ser humano tem com o timbre é importante para a expressividade artística na música. Assim como a intensidade quando se quer provocar sensações extremas.

Mesmo quando se trata de seres vivos, percebemos, ou temos ideia, das proporções de um animal apenas ouvindo seu som. Na selva o rugido ou rosnado grave de um animal fora do alcance de visão indica que ele provavelmente é de grande porte e, portanto, representa um risco maior. Disto, se deduz os motivos pelos quais a audição de sons graves ainda pode provocar temor, ainda que o motivo seja irracional, mesmo nas pessoas que jamais saíram do ambiente urbano. Provavelmente a seleção natural contribuiu para esta relação com o que se ouve e o que se sente.

Toffolo, Oliveira e Zampronha (2005) em seu artigo, Paisagem Sonora: uma proposta de análise. Traz a definição do que seriam *affordances sonoras*, e este conceito contribui para elucidar certos comportamentos automáticos ou inatos diante de eventos sonoros.

Affordances são aspectos da informação compatíveis com um determinado percebedor, de acordo com suas características e limites perceptuais e corporais. Esta noção está relacionada diretamente com a relação percepção-ação, informando as possibilidades que um objeto ou evento oferece num determinado contexto. [...] Pelo affordance o animal detecta quais comportamentos podem ser adequados em cada ambiente. Michaels & Carello (1981, p. 42) afirmam que a grande inovação desta noção é que a percepção não atua sobre objetos e eventos, mas sobre affordances, i.e., o significado perceptual de cada objeto ou evento. No caso da percepção auditiva, eventos sonoros (ou objeto sonoros) geram affordances para cada percebedor. Por exemplo, o som de um tiro pode gerar diferentes affordances para um percebedor dependendo do ambiente onde ele esteja. Estando na linha de largada de uma corrida de atletismo o som de um tiro vai gerar uma ação em particular, a de correr. Por outro lado, estando numa escola o mesmo som pode gerar um comportamento distinto, como o de buscar abrigo. (TOFFOLO; OLIVEIRA; ZAMPRONHA, 2005, p. 5).

Ter ciência desses fatos é importante para entender o motivo do uso de sons graves e intensos na música quando se quer passar uma sensação de fragilidade e insignificância ao

ouvinte. Ou mesmo passar a ideia de grandiosidade, grandiloquência. E estas propriedades físicas do som seriam emuladas intencionalmente ou inconscientemente pelos compositores populares na segunda metade do século XX.

Lembremos agora que os efeitos vibratórios do ruído de alta intensidade e baixa frequência, que têm o poder de “tocar” os ouvintes, foram experimentados primeiramente com o trovão, depois na igreja, onde os registros Bombarda do órgão faziam os bancos das igreja trepidarem sob os cristãos, e finalmente foram transferidos para as cacofonias da fábrica do século XVIII. Assim, as “boas vibrações” da década de 1960, que prometiam um estilo de vida alternativo, viajavam por uma estrada bem conhecida que acabaria levando de Leeds a Liverpool; o que estava acontecendo era que a nova contracultura, exemplificada com a beatlemania, estava na verdade roubando o ruído sagrado do campo dos industriais e colocando-o nos corações das comunidades hippies. (SCHAFER, 2001; p. 166).

#### 4.2 O USO DOS SONS EM BATALHAS; IMITAÇÃO DOS SONS DA NATUREZA

Os árabes costumavam utilizar instrumentos musicais em batalhas para provocar temor nas tropas inimigas, embora existam evidências de que povos anteriores e em regiões diferentes já o fizessem. Talvez a aplicação do termo instrumento musical neste caso seja equivocada pois qualquer objeto que seja utilizado com êxito para produzir música pode ser considerado um instrumento musical, por outro lado o mesmo objeto pode ter uma aplicação diversa. O caso citado pode ser comparado a objetos que caçadores utilizam para imitar sons de animais a fim de atrair para a caça, embora no caso citado a utilização não fosse atrair mas sim amedrontar, confundir o adversário ou organizar as próprias tropas. Não se fazia exatamente música com tais instrumentos durante as batalhas, sua função era outra. Tambores de grandes dimensões podem criar a ilusão de trovoadas, deslizamentos de terra ou mesmo parecer que um exército é muito maior em número do que realmente é, quando está marchando ou correndo no momento do ataque. Pratos (címbalos) podem ser confundidos com sons de cimitarras se chocando.

O ressoar dos tambores misturado ao som das passadas da tropa iludia os adversários em relação às reais proporções do grupo atacante provocando uma posição defensiva nas tropas inimigas, ou mesmo uma debandada. Como visto anteriormente, sons graves e de grande intensidade indicam um evento de grandes proporções, grandes dimensões. E grandes dimensões representam perigo. Provocam temor! Thomas Hobbes poderia imaginar que esta utilização dos instrumentos musicais seria muito mais coerente com a condição primal humana, uma vez que partia do pressuposto de que os seres humanos são maus por natureza e

não seriam naturalmente sociais, diferentemente do que foi defendido por Aristóteles ou Jean-Jacques Rousseau.

Os Cruzados introduzem a música no campo de batalha depois do contato com os Sarracenos, seus inimigos, que utilizavam a música no campo de batalha tanto para transmitir ordens e designar formações de combate como para causar pavor e medo nos inimigos e ânimo nos soldados. Os instrumentos dos Sarracenos eram o anafil, um tipo de corneta possante, o tabor, um pequeno tambor, e os naker, outra percussão usada em pares. Estes três foram logo copiados pelos Cruzados e no *Itinerarium Regis Anglorum Richardis I*, uma história da terceira Cruzada publicada em 1648, se relata o uso de trompetes pela Cavalaria cristã em uma batalha travada na Síria no ano de 1191. Quando os Cruzados retornaram para a Europa levaram consigo não apenas instrumentos, mas também a ideia de se utilizá-lo nos combates. (CARVALHO, 2016, p. 1-2).

Alguns destes instrumentos utilizados militarmente pelos árabes acabaram sendo adotados pelos europeus e suas versões evoluídas acabaram equipando as orquestras de câmara, e ainda hoje são utilizadas. Tais como os tambores e pratos de bateria, e alguns instrumentos de sopro. Na música clássica os movimentos mais dramáticos são realçados, ou executados/protagonizados, por instrumentos que geram sons graves como tímpanos (herdeiros dos tambores usados em batalhas), tubas, violoncelos, baixos, trombones, etc. A intensidade da execução influenciando o volume alcançado também são fatores importantes a serem considerados. Isto se deve ao fato de que a música é usada como gatilho de sensações. Este fato não passou despercebido na antiguidade e obviamente não foi ignorado por compositores clássicos da música erudita europeia. Tampouco é ignorado por compositores contemporâneos de música popular como rock ou heavy metal. Para despertar sensações de temor, grandiloquência ou mesmo angústia, o arranjador e/ou compositor, procura imitar sons que despertem estas sensações - podem ser imitações de sons da natureza ou de sons artificiais. Não muito diferente do que se fazia intencionalmente nos campos de batalha da antiguidade.

[...] consequentemente a guerra também devia ser imitada e movida por um modo. Em algumas obras da literatura grega vemos referência aos músicos acompanhando as batalhas ou as marchas. Para estas marchas triunfais sabe-se que o ritmo que as conduzia era chamado de Embateri. Os instrumentos utilizados eram o aulos (parecido com um clarinete rústico) e a tromba, além dos tambores. (CARVALHO, 2016, p. 1).

Parece natural que, com o passar do tempo, as técnicas utilizadas para a produção dos instrumentos musicais utilizados em batalhas foram se aperfeiçoando. Considerando que a preferência recaía para instrumentos capazes de gerar sons com maior intensidade – maior

volume – e assim, conseguir grande projeção em campo aberto e serem ouvidos pelas tropas claramente, mesmo em meio a outros ruídos. Estes foram provavelmente o tipo de instrumento que foram assimilados primeiramente pela cultura ocidental. Com o passar do tempo as bandas militares foram se constituindo e se sofisticando, passando também a executar composições marciais associadas a nações ou exércitos específicos. Cada tropa reconhecia as características específicas de sua banda marcial, além das sequências e ritmos diferenciados e que significavam uma ordem clara: marchar, assaltar, retirar, etc. A música instrumental – desprovida de “letra” - ou seja, não envolve a palavra, apenas sequências de notas, harmonias e ritmo, passava a transmitir um significado específico. Era já uma linguagem razoavelmente complexa capaz de carregar uma ordem identificável.

Assim a música também se tornou uma arma. Na Guerra dos Trinta Anos um grupamento alemão afastou seus oponentes executando a “Scots March”, a marcha dos escoceses. Também na Batalha de Oudenarde em 1708, as forças aliadas (Ingleses, holandeses e austríacos) executaram o toque de retirada dos franceses tão convincentemente que parte das tropas francesas abandonou o campo de batalha, garantindo o sucesso dos aliados. (CARVALHO, 2012, p. 2).

Alguns compositores como Wagner, Schubert, Ludwig Van Beethoven e Tchaikovsky escreveram composições específicas para bandas militares. Também alguns compositores escreveram sobre grandes feitos militares. Quando uma composição fala sobre um feito épico e grandioso pode procurar passar esta ideia, ou sensação, se utilizando de recursos possíveis através da combinação de notas, melodias, ritmos, timbres,... Um exemplo contemporâneo interessante para a compreensão desta capacidade de transmitir grandiloquência através da música enquanto a poesia trata da exaltação de feitos militares pode ser ouvido nas músicas: *The Last Battle* de Rick Wakeman, 1975, A&M Records; *Crusader*, da banda inglesa Saxon, 1983, Carrere Records e *Alexander The Great*, Iron Maiden, 1986, EMI Records.

A ideia de que as primeiras manifestações musicais se resumiam à imitação de sons da natureza não é de todo absurda. Também é plausível que estas manifestações estivessem ligadas a religiosidade e a religiosidade por sua vez estivesse ligada aos fenômenos naturais. O humano primitivo cultuava fenômenos como o trovão ou corpos celestes como o Sol. Conforme a cultura foi se sofisticando também a expressão musical passou a evoluir. A música passou a desempenhar funções específicas e ritualísticas. Música para colheita, para adoração, fertilidade, festividade, solstício... provavelmente ligadas a estações específicas do ano e as atividades típicas destes períodos. Também estava intimamente ligada à expressão religiosa e com função de coesão social. Estas características culturais da música, com função

e momento específico, ainda persistem em muitas culturas, inclusive no Brasil. Cada região guarda sua expressão cultural típica, muitas delas ligadas à religiosidade.

Assim como a música é datado desta época o surgimento do primeiro instrumento esse por sua vez, feito de pedra (rocha) pelos egípcios para imitar sons da natureza, ‘trovões, chuvas’. No entanto há em outras regiões do “Crescente Fértil” Atual Oriente Médio, registros do uso da música por civilizações na Mesopotâmia, Jordânia e Síria. Portanto, não podemos afirmar com veracidade, qual foi a verdadeira civilização que deu origem a música. Para alguns estudiosos os gregos são os criadores da música por volta do ano 8.000 a 5.000 anos a.c., quando segundo estes observavam sons da natureza. (SILVA, 2015, p. 13).

Mesmo quando a expressão musical atingiu uma sofisticação e um domínio técnico sem precedentes, aliada a tecnologia avançada na produção de instrumentos musicais, a imitação da natureza ainda fascinava e era motivo de criação. Se sofisticaram os recursos melódicos e harmônicos - principalmente após o estabelecimento do Sistema Temperado e invenção de instrumentos como o *piano-forte* – e a reprodução da natureza através dos sons ganhava requintes dinâmicos inéditos.

Vivaldi descreve a chegada da primavera com toda sua singularidade, representada por uma melodia doce, remetendo aos cantos dos pássaros. Mas também há a tempestade, raios e trovões cobrem o ar em manto negro. Apesar disso, sem se importar, ficam os passarinhos, retornando a seu encanto canoro. [...] O solo de violino representa o pastor atormentado e os demais violinos representam o ambiente revolto. [...] O Verão – Concerto Nº 2 em Sol Menor pode ser considerado o concerto com mais eficácia descritiva. De novo o primeiro movimento relaciona-se às duas primeiras estrofes; o segundo à terceira e o terceiro à quarta. O grande protagonista é a tempestade. As coisas aqui começam serenas, mas não doces. [...] O Inverno – Concerto Nº 4 em Fá Menor. Esse concerto foi concebido para ser interpretado na igreja, portanto toda a orquestra toca em surdina a maior parte do tempo, como a não querer perturbar os fiéis. [...] enquanto a chuva do lado de fora a tudo banha, pode ser perfeitamente sentido pelo doce e expressivo solo de violino do segundo movimento, e também pelo pizzicatto da orquestra imitando a chuva. [...] Ao final podemos sentir, apesar do frio, dos ventos e da neve, uma alegria talvez fatal. (ATHAYDE, 2007, p. 47-49).

[...]a abordagem fenomenológica das obras As Quatro Estações permite descobrir na dobra (no sentido plástico) ou nos planos contrapostos o encontro, confronto e complementaridade entre arte visual, poesia e música, deixando de lado as notórias diferenças, sobretudo para asseverar as semelhanças. (ATHAYDE, 2007. p. 97-98).

Mais recentemente, o percussionista brasileiro Naná Vasconcelos, em suas apresentações, reproduzia os sons da floresta com perfeição. Para isto utilizava apenas um berimbau, a voz, um microfone e uma câmara de eco para gerar reverberação e profundidade.

Entretanto esta reprodução era literal e o espectador de repente se via em meio a floresta. Literalmente! Uma análise superficial poderia fazer chegar a conclusão equivocada

de que esta era uma expressão de musicalidade primitiva. O erro poderia ser induzido pela característica “primitiva” do ambiente que estava sendo emulado, o termo mais fiel seria natural. Era tão perfeito e realista que só poderia ser primitivo, pois a floresta é primitiva - é a ausência do homem. Porém, a reprodução deste meio era intencional, pois o artista concebeu racionalmente a obra antes de executá-la. Isto revela uma técnica refinada que resultou em um domínio profundo do instrumento musical utilizado e da sua voz. Uma perfeição mimética inédita e incrivelmente moderna. Não foi a simulação involuntária de algum ambiente que porventura o autor estivesse associado.

O estranhamento a este tipo de manifestação musical é ainda comum uma vez que a maioria da população vê a música apenas como entretenimento ou *ruído de fundo*, quando não decide o que vai consumir, mas se contenta com o que é oferecido pelos meios de comunicação. Sendo o Brasil um país *monotônico* quando se trata de modismos, e estes modismos são definidos e impostos pela indústria cultural através das mídias à sua disposição.

Nos primeiros tempos, ouvia-se rádio seletivamente, estudando-se a programação das emissoras, mas hoje os programas são ouvidos com displicência. Essa mudança de hábitos preparou a sociedade moderna para tolerar as paredes de som com que a engenharia atual agora orchestra o ambiente moderno. (SCHAFER, 2001, p. 152).

Também é importante salientar que este tipo de manifestação musical não é novidade mas, apesar disso, exala frescor e grande relevância. Também não evoluiu isoladamente à outras formas de expressão artísticas. Como colocado por Schafer (2001, p. 152): “[...] a imitação consciente da paisagem na música corresponde, historicamente, ao desenvolvimento da paisagem na pintura”.

No caso desta criação/execução musical da floresta por Naná Vasconcelos não se trata de entretenimento apenas, ela é quase “não-musical” na sua literalidade. Recria uma paisagem sonora, e por força da imaginação, o ambiente visual, de uma realidade que está deixando de existir. Tanto pela falta de contato que o cidadão urbano tem com este lugar, quanto pela sua exploração/destruição física. É didática! Ela revela uma intencionalidade. Muitas vezes basta ao artista ser descritivo para fazer uma crítica ou um alerta.

Vinda de um brasileiro e em tempos onde as nações indígenas são dizimadas pela destruição de seu território, que são geralmente florestas, e considerando ainda o caráter universal deste artista, também podemos deduzir que a reprodução deste meio é um grito de alerta para o fato de que toda a humanidade caminha para a extinção por estar destruindo estes biomas através de sua exploração predatória. É um ato político. E não poderia ser mais

carregado de intencionalidade. A criação desta paisagem sonora encontra eco no conceito de Santos (1988) segundo o qual a percepção da paisagem envolve os sentidos, aqueles estimulados especificamente pela manifestação, ou a combinação deles, incluindo aí os sons. Onde o conceito de “visão” é a combinação de nossas capacidades sensoriais e de cognição.

Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc. [...] A dimensão da paisagem é a dimensão da percepção, o que chega aos sentidos. Por isso, o aparelho cognitivo tem importância crucial nessa apreensão, pelo fato de que toda nossa educação, formal ou informal, é feita de forma seletiva, pessoas diferentes apresentam diversas versões do mesmo fato. Por exemplo, coisas que um arquiteto, um artista vêem, outros não podem ver ou o fazem de maneira distinta. Isso é válido, também, para profissionais com diferente formação e para o homem comum. (SANTOS, 1988, p. 21-22).

#### 4.3 A IMITAÇÃO SONORA DE DISPOSITIVOS TECNOLÓGICOS E DO COTIDIANO

Na apresentação de “O som e o sentido: uma outra história das músicas” de 1989, José Miguel Wisnik coloca que a música ocidental passou por um ponto de ruptura em algum momento, entre a primeira e segunda metades do século XX, e que partir deste ponto a música sofreu transformações profundas e irreversíveis em sua forma. Esta transformação foi evoluindo e se aprofundando a tal ponto que antes do fim desta metamorfose a música ocidental não terá qualquer similaridade com suas formas ancestrais.

No entanto, fica cada vez mais claro, nos últimos trinta ou quarenta anos, que a música “ocidental” (tal como é referida por Otto Maria Carpeaux como sendo “a” música) não descreve mais a própria “música” ocidental. Aliás, Carpeaux percebera esse ponto de ruptura, ao terminar a sua história dizendo que a música concreta e a música eletrônica “nada têm” nem poderão ter em comum com aquilo que a partir do século XIII até 1950 se chamava música. (WISNIK, 2017, p. 12-13).

Muitas manifestações musicais ao longo do século XX guardam similaridade com as formas ancestrais apesar de incorporar elementos novos e abordagens inusitadas. Muito do que se produziu foi influenciado pelas novas tecnologias, tanto naquilo que se pretendia expressar com a composição, quanto pelas novas técnicas de gravação e de difusão de música. Estas influências foram se disseminando, expandindo, e se aprofundando. Acabaram por transformar a música a tal ponto que as manifestações musicais populares atuais não seriam concebíveis, nem compreensíveis, dissociadas do mundo tecnológico/industrializado. Alguns exemplos da produção musical contemporânea, considerando que o que se produziu de meados dos anos 1960 até a década de 1990 continuam soando relevantes e atuais, serão

abordadas neste capítulo. Estas manifestações vez por outra reaparecem como se jamais tivessem saído da lista de “mais ouvidos”, ou sob forma de releitura, e continuam fortemente influentes. Talvez seu legado esteja apenas no início. A transformação da música para este formato “tecnológico/mecânico” não se deu abruptamente, mas foi se consolidando a partir da Revolução Industrial e das transformações ambientais e sociais que ela provocou até o momento atual. Este processo não está consolidado e continua sua evolução.

Quando a orquestra continuou a se expandir no decorrer do século XX, basicamente se acrescentaram instrumentos de percussão, isto é, produtores de ruído sem altura definida, capazes de ataques contundentes e vitalidade rítmica. A pastoral e o noturno, então, deixaram de existir e foram substituídas pela música máquina Pacific 231 de Honneger (1924), imitação de uma locomotiva, o Ballet Mecanique (Balé Mecânico) de Antheil (1926), que empregou algumas hélices de avião, Pas d’Acier (dança do Aço), de Prokofiev, Iron Foundry (Fundição de Ferro), de Mossolov, e HP (Cavalo Força), de Carlos Chávez, todas datadas de 1929. Poetas como Ezra Pound e F.T. Marinetti foram também em direção à periodicidade da máquina, assim como pintores como Léger e os artesãos da Bauhaus. Em 1924 Pound escreveu: “Tomo essa música como a arte mais adequada para expressar a magnífica qualidade das máquinas. As máquinas agora fazem parte da vida, é apropriado que os homens sintam algo por elas; a arte se enfraqueceria se não pudesse lidar com este novo conteúdo<sup>2</sup>. (SCHAFER, 2001, p. 160).

É comum que eventualmente o artista busque evocar intencionalmente algum fenômeno, objeto ou sensação e o faça através da imitação pura e simples. Levar a cabo o intento é resultado de grande domínio técnico e método. Alguns o fazem de maneira mais intuitiva, porém não menos eficiente, e outros são absolutamente metódicos. O tecladista de rock, Rick Wakeman, ex-membro do grupo inglês Yes, em seu primeiro álbum solo se propôs a representar musicalmente as ex esposas de Henrique VIII, e compôs *The Six Wives of Henry VIII*, 1973, A&M Records. Cada personagem foi representada através de uma composição, resultando em seis músicas: Catherine of Aragon, Anne Boleyn, Jane Seymour, etc. A representação musical de um ser humano, levando em consideração as características comportamentais/psicológicas ou físicas, é ousada e exige um esforço de abstração. Wakeman procura esclarecer: “This album is based around my interpretations of the musical characteristics of the wives of Henry VIII. Although the style may not always be in keeping with their individual history, it is my personal conception of their characters in relation to keyboard instrument”. (WAKEMAN, 1973).

Este esforço do artista pode, sob uma análise apressada e superficial, parecer infrutífero. Entretanto, deve-se considerar o fato de que algumas músicas soam alegres, outras melancólicas... como é possível? A resposta está na relação entre notas formando harmonias e

---

<sup>2</sup> POUND, Ezra. **Antheil and Treatise of harmony**. New York, 1968. p. 53.

melodias. Por exemplo: se combinadas duas notas, e entre elas houver uma diferença de altura de dois tons, o resultado será um som “alegre”. Um intervalo de terça maior. Se, por outro lado, a diferença de altura for de um tom e meio, o resultado é um som “melancólico”, “triste”. Um intervalo de terça menor. E estas combinações são bem básicas. É possível uma infinidade de sensações através das combinações das doze notas utilizadas no Sistema Temperado, considerando as possibilidades melódicas e harmônicas possíveis entre estas doze notas. Os gregos, com um sistema musical modal, e que se utilizava basicamente de sete notas, já tinham noção desta característica dos sons.

Entre os gregos não era muito diferente a situação. Este povo acreditava que cada modo de escala musical imitava um afeto humano, e portanto tinha também a capacidade de provocá-lo. A isso davam o nome de *ethos*. Quando se queria provocar a paixão, se escolhia um tipo de modo, a piedade, outro[...]. (CARVALHO, 2012, p. 1).

Como já citado no capítulo anterior, Vivaldi buscou reproduzir sonoramente toda uma gama de características ligadas aos costumes, sentimentos e atividades cotidianas ao longo do ano através das estações: primavera, verão, outono e inverno. Usando para isso estas possibilidades de combinações entre notas, além dos recursos estéticos que cada instrumento de uma orquestra proporciona através do arranjo.

Entretanto, ao longo do século XX, sem menosprezar a emotividade na composição e interpretação, foi se tornando mais comum a reprodução sonora de dispositivos tecnológicos. Uma das primeiras que se tem notícia, e possivelmente a mais disseminada, era o costume dos primeiros músicos de blues do sul dos EUA imitando o som dos trens. O fato é também mencionado na letra da música *Johnny Be Goode* de Chuck Berry, que data de 1955. Na música o personagem *Johnny B. Goode* é descrito como morador de uma cabana no sul da Louisiana, próximo de New Orleans, e que apesar de semianalfabeto tocava guitarra com maestria, possivelmente negro como o autor, no sul racista dos EUA no início do século. Despertava o fascínio do maquinista do trem ao reproduzir com o violão, o som do veículo quando o trem passava na localidade onde morava.

He used to carry his guitar in a gunny sack  
Go sit beneath the tree by the railroad track  
Oh, the engineers would see him sittin' in the shade  
Strummin' with the rhythm that the drivers made  
People passing by they would stop and say  
Oh my, but that little country boy can play. (BERRY, 1955).

Mais tarde, em 1986, Ralph Macchio e Joe Seneca, estrearam um filme de Walter Hill; com música de Ry Cooder e participação do guitarrista Steve Vai. No filme, Eugene Martone (interpretado por Ralph Macchio) resgata do asilo um antigo gaitista de blues, Willie Brown (Joe Seneca), e o leva de volta ao Mississippi, onde ele foi parceiro, na década de 1930, de um personagem mítico do Blues: Robert Johnson. Houve um processo de composição do personagem Willie Brown para o filme e o mesmo devia reproduzir alguns costumes e técnicas musicais, dos músicos de blues da época de Johnson – primeiras décadas do século XX. Ao longo da viagem, o velho ensina ao rapaz os fundamentos do estilo e em determinado momento, fala ao garoto que ele só terá domínio do blues quando conseguir imitar o trem com perfeição. Este costume foi observado por Raymond Murray Schafer em 1977, compositor, escritor e pedagogo musical canadense, considerado o *pai da ecologia acústica*.

Meu colega Howard Broomfield também acredita que as estradas de ferro tiveram uma grande influência no desenvolvimento do jazz. Ele afirma que as blue notes (o efeito de passar de terças e sétimas maiores para menores) podem ser ouvidas no lamento dos apitos das velhas locomotivas a vapor. Também a semelhança entre o claque-claque das rodas sobre os trilhos e as batidas do tambor (em particular o flam, o rufo e o paradiddle) do jazz e do rock é muito óbvia para não ser notada [...]. Como as rodas de diferentes vagões são montadas em diferentes posições, o ritmo de sua passagem sobre os trilhos varia. Calculando-se essas distâncias, podem-se notar os ritmos precisos produzidos, e estes poderiam ser comparados aos de diferentes bandas populares. (SCHAFER, 2001, p. 164).

A partir do fim da década de 60 do século XX este costume – imitar dispositivos tecnológicos - foi se sofisticando, e amparado na evolução tecnológica que fez avançar enormemente a eletrônica, tanto na produção de instrumentos musicais, quanto nos métodos de gravação, produziu obras inovadoras. A partir daquele momento, além da simples imitação de dispositivos mecânicos para fins de efeito ou ritmo, esta *imitação* agora poderia ser motivo de uma obra toda, um álbum conceitual.

Quando a banda brasileira Mutantes lançou *Jardim Elétrico* (Polygram Discos, 1971), o fenômeno brasileiro da fórmula 1 Emerson Fittipaldi começava a se tornar herói nacional. É notável um carro (possivelmente um carro de corridas) acelerando e trocando de marchas ao fim da música *Saravá*. Obra da guitarra de Sérgio Dias! A homenagem/imitação não é acidental, a prova é o interesse da banda pelo automobilismo. Posteriormente, após deixar o grupo, o baterista Ronaldo Leme (Dinho) foi trabalhar no jornalismo dedicado ao automobilismo junto de seu irmão, Reginaldo Leme, figura conhecida no jornalismo esportivo.

Em 1974 a banda alemã Kraftwerk gravou *Autobahn* (Vertigo Records, 6360 620), e reproduziu a experiência sonora de viajar de automóvel, através de uma região da Alemanha em uma das famosas autobahns que ligam o país de um lado a outro. O ouvinte, sem sair de casa, colocava fones ou sentava-se em meio a um sistema de som quadrafônico, (popular na época) ou mesmo estéreo, e era conduzido através de paisagens sonoras por sobre o asfalto da autoestrada. Em 1975 se focam na radioatividade e nas ondas de rádio, e gravam *Radio-Activity* (Capitol Records, 064-82087), onde, com reproduções sonoras baseadas na eletrônica, apresentam títulos tais como: *Geiger Counter*, *Radioactivity*, *The Voice of Energy*, *Antenna*, *Uranium*, *Transistor*, finalizando a obra com o bem humorado título “*Ohm Sweet Ohm*”.

Em 1975, também a banda inglesa Pink Floyd evoca o assunto quando lança *Wish You Were Here*, e o álbum homônimo contém o tema *Welcome To The Machine*, uma faixa repleta de sons mecanizados e repetitivos evocando o que seria “*A Máquina*”.

Na poesia, música ou pintura, o artifício do ato da invenção é operado como máquina ou maquinação, do latim *machina*, do grego *μηχανη*, (invenção astuciosa), como na expressão “máquina do mundo”, do Canto X de *Os Lusíadas*. Em latim, o equivalente de *μηχανη* é *ingenium*, de *gignere*, (gerar), e designa o talento intelectual da *inventio* retórico-poética a que geralmente se associa *instrumentum*, de *instruere*, (dispor), como na expressão ciceroniana que define a inteligência, *instrumentum naturæ*, (instrumento da natureza). (HANSEN, 2006 apud ATHAYDE, 2007, p. 109).

O tema d’*A Máquina* é fascinante para a música, e ainda que seja costumeiramente a representação do mal nas composições, ela, através de suas várias formas, foi se tornando onipresente a ponto emprestar sua forma e estética à composição.

O compositor brasileiro Belchior no seu disco de estreia, *Mote e Glosa*, apresenta, na música *Máquina II*, sobre um som gravado de uma máquina industrial, um poema que joga com as palavras e atribui à máquina uma intenção maléfica e uma capacidade de planificar/conspirar: “*Máquina, maquina, máquina, maquina, máquina, maquina, máquina, maquina, má!*”

A imitação/representação da máquina também serve à crítica quanto a sua insensibilidade e crueldade enquanto instrumento de dominação. O guitarrista estadunidense Jimi Hendrix, contemporâneo e crítico à intervenção dos EUA no Vietnam, fazia uma leitura do hino nacional, *The Star-Splanged Banner*, carregada de críticas ao conflito. Na sua execução do hino, demonstrando um domínio absoluto da guitarra elétrica, entremeando a melodia se podem ouvir sirenes, aviões, metralhadoras, bombas caindo e explodindo...

Usando apenas uma guitarra, modelo Stratocaster da marca Fender, e um amplificador saturado, às vezes acrescentava um efeito de phaser, fuzz e um wha wha, nada mais. Estas performances podem ser conferidas nas filmagens do Festival de Woodstock e de Atlanta, nos lançamentos fonográficos dos mesmos. Eventualmente, ele lançava mão deste recurso em outra composição de caráter pacifista: Machine Gun. O título sugestivo revela a temática, e aí também se pode ouvir a metralhadora, e após, as sirenes. A desconstrução da imagem de nação democrática dos EUA por sua própria tecnologia, usando do instrumento símbolo da cultura pop americana no século XX e seu maior instrumento de imperialismo cultural musical: a guitarra elétrica!

Em outros momentos, além da linguagem do blues, que dominava plenamente, rock, soul, funk e até jazz, Hendrix flertava com vertentes de vanguarda como a música atonal. Revelando uma enorme versatilidade e uma abordagem absolutamente moderna da estética musical, apontando uma ou várias direções para o futuro da música.

Nesta época, final dos anos 60, os dispositivos tecnológicos criados após a Revolução Industrial, como resultado da mesma, já estavam sendo emulados na música com incrível realismo, ora como imitação literal, ora como elemento musical. Já a um bom tempo a música popular era executada através de instrumentos eletrônicos: a guitarra elétrica é a junção de um instrumento de corpo maciço - que não produz um som acústico suficientemente alto através da vibração de seu corpo como a guitarra acústica - com captadores (bobinas condutoras de eletricidade em volta de um ímã), sensíveis às oscilações do seu campo magnético provocadas pela vibração das cordas através dele. E de um amplificador com “auto-falantes”, para transformar o sinal elétrico enviado pelos captadores em movimento mecânico, gerando ondas sonoras. Os baixos elétricos (com funcionamento análogo ao das guitarras), órgãos elétricos como o Hammond B-3 e Mellotrons (que reproduziam sons gravados em fitas). Além dos primeiros sintetizadores: o russo Theremin e os produzidos por Bob Moog. Entretanto, apesar de a música popular estar sendo executada quase a totalidade através da eletrônica, pois a amplificação, gravação e reprodução também dependiam desta, ela ainda não havia rompido com suas antigas estruturas: blues, folk, jazz, etc.

No momento em que a música popular rompia com as antigas estruturas para em breve assumir novas formas, também no sentido rítmico e harmônico, de maneira mais explícita, as sonoridades que remetem a estes elementos já se evidenciaram, ainda que apenas como recurso estético:

[...] Kramer também recebeu de Page o crédito por ajudar a construir a famosa seção intermediária psicodélica de “Whole Lotta Lová”, em que os vocais vociferantes cheios de luxúria improvisados por Plant são mixados com uma cacofonia de efeitos especiais de outro mundo, do eco de trás do slide da guitarra até o som de uma fábrica de aço, de orgasmos femininos, da explosão de uma bomba de napalm, e, acima de tudo, o estranho lamento de recentemente adquirido teremim de Jimmy, como algo saído de um velho filme de terror em preto e branco. (WALL, 2009, p. 181).

Interessante observar que o engenheiro de som mencionado na citação, Eddie Kramer, é o mesmo que anteriormente já havia trabalhado com Jimi Hendrix em inúmeras gravações e era experiente em fazer inovações.

Estilos musicais como heavy metal ou as variantes da música eletrônica - como as obras de Krafwerk em *Authoban* e *RadioActivity*, ou em *From Here to Eternity* de Giorgio Moroder de 1976 - foram importantes para que fosse possível a reprodução sonora explícita destes ambientes. O próprio termo Heavy Metal aparece pela primeira vez na música *Born To Be Wild*, do grupo Steppenwolf, na frase:

“ I like smoke and lightnin'  
Heavy metal thunder  
Racin' with the wind  
And the feelin' that I'm under”

Provavelmente o autor se refere ao som dos motores das motocicletas que cruzavam os EUA na época, e o “metal pesado” sendo o chumbo adicionado à gasolina na época, ou seja, um elemento tecnológico típico do século XX sendo o motivo de um tema musical.

#### **4.3.1 Metal Machine Music e a urbanização densa**

Um marco na história da música, ou “universo da música pop” como seria mais adequado, considerando a imagem do artista/criador como ícone da cultura pop e da contracultura no século XX, e também devido às características não comerciais da obra, foi concebido pelo músico e compositor nova-iorquino Lou Reed em 1974: *Metal Machine Music*. Considera-se um marco não por sua aceitação, vendagem ou difusão como produto comercializável, até porque quando não foi alvo de críticas virulentas foi solenemente ignorado pelo público em geral. Entretanto, com o passar dos anos, seu impacto foi sentido e suas consequências para a música de vanguarda não podem ser ignoradas. Muitos adjetivos já foram atribuídos a este disco: música experimental, serial, atonal, minimalismo, não-música, anti-música, ruído, puro barulho, aberração sonora, defeito de fabricação. O próprio

compositor colocava lenha na fogueira da controvérsia ao fazer afirmações contraditórias sobre a obra à época do lançamento e durante os anos seguintes.

À semelhança de um quadro de Jackson Pollock, onde um fragmento/recorte da obra pode vir a representar o todo, a sucessão de ruídos registrados neste álbum pode representar o “tudo ao mesmo tempo agora,” de um ambiente que só poderia ser urbano. E se à primeira vista, pudesse ser percebido como caótico, na verdade ao ser observado de “cima”, ou “após”, no todo, se revela como uma sucessão de situações, atos e sons repetidos em altíssima velocidade e por fim previsíveis. Nada caótico então, e sim, meticulosamente arranjado. Se tudo o que vivenciamos no ambiente urbano diariamente, fosse memorizado, reproduzido sonoramente e sobreposto, teria este resultado. E tudo o que se vivencia semanalmente sob a mesma perspectiva geraria resultado análogo, o mesmo para os meses e anos, o produto sonoro final do que nossos ouvidos de animal da fauna urbana captam ao longo de uma existência. Ele convida a um ponderamento existencial: as ações necessárias para a sobrevivência e as condições a que somos submetidos para existir neste ambiente pós-industrialização, dia após dia, ano após ano, poderiam ser recortadas e recolocadas em qualquer outro lugar temporal sem uma significativa alteração de resultado. Nossa existência é um loop de eventos. Repetição e tédio. Um ruído intermitente!

Assim como não há perspectiva na paisagem sonora lo-fi (tudo está presente ao mesmo tempo), também não existe senso de duração na linha contínua. Ela é suprabiológica. Podemos dizer que os sons naturais têm existência biológica. Eles nascem, florescem e morrem. Mas o gerador e o ar-condicionado não morrem; recebem transplantes e vivem para sempre. (SCHAFER, 2001, p. 116).

Se o Black Sabbath, do outro lado do Atlântico sob forças ambientais similares, havia rompido com as antigas formas estruturais da música, e a partir dos cacos destas, fundidos as estruturas sonoras industriais, criado uma nova, Reed, por outro lado, rompeu com qualquer tipo de arranjo estrutural, abandonando qualquer controle sobre a forma. Não criou exatamente a obra. Embora tivesse pleno controle durante todo o processo de captação - podendo também arranjar o posicionamento das guitarras, amplificadores e microfones - as microfônicas e ruídos gerados eram imprevisíveis. Criou um ambiente de laboratório em estúdio, uma reprodução do ambiente nova-iorquino feito de guitarras elétricas em descontrole, expressando-se por si próprias, e apenas se colocou como espectador, nosso papel diário entre os ruídos e acontecimentos da cidade, e registrou tudo. Observação: quando um guitarrista toca a guitarra elétrica em níveis altos de volume e distorção, ele na verdade

está controlando-a para que não gere sons automática e aleatoriamente, devido aos efeitos da realimentação.

Perguntaram certa vez a Henri Bergson como iríamos saber se algum agente dobrasse subitamente a velocidade de todos os eventos do universo. Simplesmente, respondeu ele, iríamos discernir uma grande perda na riqueza da experiência. No tempo de Bergson, isso já estava acontecendo, pois à medida que os sons separados cediam espaço às linhas contínuas, o barulho da máquina tornava-se “um narcótico para o cérebro” e aumentava a apatia da vida moderna. (SCHAFER, 2001, p. 118).

Se John Cage abriu a porta da sala de concertos para que os ruídos do tráfego se misturassem aos seus, Reed, pelo espaço de tempo de duração de Metal Machine Music, silenciou Cage para que voltássemos nossa atenção para este tráfego exclusivamente. Para as ruas de NY.

Na música de Reed o ruído é uma constante. Desde o Velvet Underground muitas composições, principalmente aquelas sob as quais ele tinha maior controle criativo, por serem de sua autoria, possuíam um ruído de fundo. Esta característica o acompanhou por toda a carreira: sua obra era ruidosa como NY. O ruído da cidade é seu estado natural, onde não existe ele o adiciona. Um exemplo é a sua versão para Peggy Sue, de Buddy Holly. Embora a banda execute o arranjo com todos os elementos obrigatórios: harmonia, ritmo, linhas de baixo, etc, - a maneira como foi arranjada e mixada a coloca (a banda) como eventos que ocorrem ao fundo, com várias camadas sobrepostas, ambiências, notas de teclados que surgem e desaparecem como automóveis ao passar pela rua, enquanto Reed canta em primeiro plano. Comparando a versão original de Buddy com a sua, é fácil perceber que Reed não faz sentido sem o ruído de fundo. Ele não é apenas nova-iorquino, ele é Nova Yorke!

O ruído de fundo, como característica indissociável da paisagem sonora urbana, não pode ser ignorado e é objeto de estudo para que se compreenda plenamente a realidade. Embora a criação artística lide com o lúdico, não é imune à realidade. Estas características do mundo real acabam por “se infiltrar” na criação artística, ou acabam por ser intencionalmente reproduzidas.

O hábito de ouvir rádios transistorizados em ambientes externos, na presença de outros ruídos ambientais, muitas vezes em circunstâncias que reduzem a razão sinal/ruído a aproximadamente 1/1, tem sugerido a inclusão de ruído adicional, o qual, em certas músicas populares, agora é colocado diretamente no disco, não raro em forma de realimentação eletroacústica. (SCHAFER, 2001, p. 138).

Mesmo em uma metrópole de menor proporção, e de atividades bem menos intensas, nos horários de menor atividade, se pode perceber os sons ambientais intermitentes e inevitáveis associados ao funcionamento de seus dispositivos.

Fiz essa experiência na Europa, onde a frequência ressonante elétrica de 50 ciclos é aproximadamente o sol suspenso. [...] com frequência o equipamento elétrico produzirá harmônicos ressonantes, e em uma cidade silenciosa, à noite, pode-se ouvir toda uma série de alturas constantes, provenientes da iluminação de rua, dos sinais ou dos geradores. Quando estávamos estudando a paisagem sonora do vilarejo sueco de Skruv, em 1975, encontramos um grande número desses sons e representamos graficamente seus contornos e alturas em um mapa. Surpreendemo-nos ao descobrir que, juntos, eles produziam uma tríade de sol suspenso maior que o apito em fã suspenso dos trens que passavam transformava em um acorde de sétima dominante. Enquanto eu caminhava pelas ruas nas noites silenciosas, a cidade tocava suas melodias. (SCHAFFER, 2001, p. 146).

Como observou Schafer (1977), a tonalidade de uma determinada composição é chamada de fundamental e no livro onde discorre sobre seus conceitos de *soundscape* (paisagem sonora) ele afirma que esta nota fundamental, que também pode ser o tom de uma escala, é a “âncora ou som básico”, como os sons básicos, ruídos de fundo, do ambiente. No contexto da música significa que esta nota é a âncora ou som básico de um acorde, de uma escala, ou mesmo de uma composição. Também afirma que embora o material possa modular a volta desta nota fundamental, obscurecendo sua evidência, é por ter esta nota por referência que tudo o mais assume seu significado especial. O som fundamental acaba passando despercebido para quem está muito atento à melodia, por fim, resulta não perceberem o protagonismo deste. Protagonismo este, que empresta significado à melodia. Da mesma maneira, a existência tira seu significado do contexto onde está inserida. Segundo Schafer (1977):

O psicólogo da percepção visual fala de “figura” e “fundo”. A figura é vista, enquanto o fundo só existe para dar à figura seu contorno e sua massa. Mas a figura não pode existir sem o fundo; subtraia-se o fundo, e a figura se tornará sem forma, inexistente. [...] Os sons fundamentais de um determinado espaço são importantes porque nos ajudam a delinear o caráter dos homens que vivem no meio deles.

Talvez Reed, mesmo inconscientemente, já soubesse que sua identidade enquanto figura, só possuía significado em contraste com este fundo. Entretanto, como nos tornamos surdos a este fundo por hábito auditivo, por um momento ele decidiu registrar este fundo para a posteridade: o fundo que trazia significado à sua figura. Eliminou a figura!

Como um morador completamente inserido dentro daquele contexto de megalópole, Reed, aprendeu algo sobre o ruído de fundo de NY. Não importando a hora ou lugar, jamais havia silêncio em NY. No Central Park ou em Manhattan, em um beco escuro do Bronx, ou

dentro de seu apartamento às 4:00h da manhã, não importa, sempre havia um ruído de fundo. Com todas as incertezas da vida, a perda de amigos próximos, seja por qualquer motivo, a imprevisibilidade do caos urbano que colocava as perspectivas em uma roleta, as mudanças políticas e sociais, ... Um dia alguém estava ali e amanhã poderia não existir mais, mesmo ele. Um prédio antigo poderia dar lugar a uma loja de departamentos da noite para o dia. Naquele momento NY era a cidade do mundo com a maior frota de veículos automotores, possivelmente ainda o seja, além de ser detentora do título “a cidade que nunca dorme”. Se considerarmos apenas a frota de veículos em movimento, desconsiderando tudo mais, buzinas, sirenes, aviões, pessoas conversando ou mesmo gritando, música de rua ou das lojas, manutenção dos dispositivos urbanos, ainda assim haverá um ruído considerável, intermitente.

Quando se sobrepõem duas faixas de som de amplo espectro e com a mesma intensidade, o resultado é um aumento de pelo menos três decibéis. Dois carros que produzem cada qual um som de 80 dB estarão emitindo um som de 83 dB. Admitindo-se o ruído constante da máquina, cada vez que a produção na indústria automobilística dobrasse haveria uma elevação de três decibéis de ruído de amplo espectro no ambiente sonoro. (SCHAFER, 2001, p. 123).

Excluindo-se todas as incertezas cotidianas, racionalmente, só havia uma única certeza em NY, que em 1975 ainda crescia vertiginosamente: o ruído de fundo! Esta é a única coisa realmente onipresente e eterna em NY, para Reed. Não importa quanto tempo passe, o contexto histórico, político ou social, esta obra seria atemporal em relação ao objeto que descreve.

Segundo Silveira (2012) Metal Machine Music é um dos precursores (senão o fundador) de uma “estética do ruído”. Schafer (1977, p. 256-367) apresenta quatro possíveis interpretações de ruído, a saber:

- a) som indesejado;
- b) som não-musical, ou aperiódico;
- c) som forte, de alta intensidade, que possa vir a danificar o aparelho auditivo prejudicando suas funções;
- d) distúrbio em qualquer sistema de sinalização. Em comunicação consideramos ruído o que é transmitido junto com o sinal/informação, e que não pertence ao sinal/informação original. Alterando a informação original.

Considerando estas quatro definições, ao ruído é sempre atribuído um sentido negativo. Ele está sempre no polo negativo de uma função estabelecida (SILVEIRA, 2012), sendo aquilo que:

- a) não se deseja ouvir;
- b) não é musical;
- c) prejudicial à saúde e;
- d) torna ininteligível uma informação.

Não se pretende aqui classificar Metal Machine Music em qualquer definição definitiva, apenas é utilizado como ferramenta, a fim de comprovar o fato de o ambiente influenciar a criação artística. Entretanto, pode-se fazer considerações breves sobre sua relação com os significados atribuídos ao ruído conforme citados acima. Também deve-se considerar que a música ao longo do século XX transcendeu sua estrutura tradicional, que se embasava em ritmo, melodia e harmonia. Também pertinente, é a declaração de John Cage em relação à música, alguém que se acredita tenha influenciado profundamente Lou Reed enquanto compositor: “Música é sons, sons à nossa volta, quer estejamos dentro ou fora das salas de concerto – vejam Thoreau.”

- a) Quanto a Metal Machine Music ser um “som indesejado”, fica sujeito ao livre arbítrio de cada indivíduo travar contato com seu conteúdo. Parece óbvio e vale para qualquer obra artística, mas devido a ferocidade das críticas direcionadas a muitas manifestações artísticas que fogem aos padrões do que é considerado belo ou moralmente aceitável, é conveniente salientar a liberdade de escolha de cada indivíduo à apreciação da arte;
- b) Quanto a se enquadrar no conceito de “som não musical” crê-se que Cage já tenha esclarecido a questão quando flexibiliza o que pode ser considerado música na citação acima. Entretanto, pode-se valer de duas definições de Schafer (1977, p. 151): “A música pode pertencer a duas espécies: absoluta e programática. Na música absoluta, os compositores modelam paisagens sonoras ideais da mente. A música programática é imitativa do ambiente [...]” Considerando estas definições pode-se sentir segurança ao afirmar que se trata de música, absolutamente. A obra é o retrato de um ambiente (música absoluta), uma paisagem sonora, ao mesmo tempo que o reproduz (música programática), enquadra-se em ambas;
- c) quanto a ser enquadrada como som de alta intensidade, a ponto de causar danos auditivos: seria sensato deduzir que a obra atingiu este status eventualmente, durante a sua gestação, execução e registro, entretanto, novamente, cabe a quem a

aprecia através da sua reprodução - via dispositivos eletrônicos de reprodução de áudio - fazer isto de acordo com a intensidade à sua escolha;

- d) Quanto a ser classificado ruído como “distorção da informação que deveria transmitir”, deve-se levar em conta que, como reprodutora estilizada do ruído de fundo da realidade espacial de Reed, como reprodução do soundscape de NY, ela cumpre seu papel perfeitamente. Transmite a informação que carrega, bastando para isso, conhecer a fonte de transmissão: Lou Reed.

Conforme Michaels e Carello (1981, p. 38-39), “Information is ‘the bridge between an animal and it’s environment and cannot be usefully described without a specification of both [...] Information is a dual concept whose components can be described as information-about and information-for”.

E ainda pode-se considerar que, enquadrando Metal Machine Music em uma reprodução da paisagem sonora de NY, de acordo com Simon Emmerson (Emmerson, 1986), as *Paisagens Sonoras* podem ser consideradas um tipo de composição de sintaxe abstraída e discurso musical mimético.

Esse é o caso das Paisagens Sonoras, cujas obras chegam mesmo a questionar conceitos de objeto artístico e obra musical. Métodos tradicionais de análise não dão uma perspectiva dessas obras no mesmo nível em que elas re-propõem e re-inventam o fazer musical. (TOFFOLO; OLIVEIRA; ZAMPRONHA, 2005, p. 9).

Silveira (2012), em seu artigo *O Metal Machine Music. A “estética do ruído” na música popular massiva*, faz uma análise aprofundada desta obra, por ocasião da passagem de Lou Reed por São Paulo, onde procurou fazer compreender a obra e mensurar a dimensão de seu impacto, analisar os recursos utilizados para seu registro, tais como instrumentos e meios de gravação, além de fazer uma revisão da noção de ruído, atributo que sempre foi associado à obra. Interessante a percepção na sua análise de que o disco transmite também a mensagem de que “qualquer um o poderia ter feito”. Sobre este fato, creio ser importante considerar a sensibilidade de Reed por captar a realidade sonora de seu ambiente antes de conceber a obra, e aí encontra-se o elemento que sugere que esta obra não poderia ter sido concebida “por qualquer um”. De qualquer maneira, esta mensagem encontra eco no lema do emergente movimento punk rock, movimento ideológico/musical tipicamente urbano, “do it yourself”. Movimento este, que estava sendo gerado desde meados dos anos 1960 no mesmo meio onde Reed e o Velvet Underground transitavam, para posteriormente migrar para a Inglaterra e lá se tornar um produto a ser mundialmente comercializado. \* Coloca-se aqui o punk, mais como

movimento ideológico do que musical, pelo fato de que, embora muitas manifestações musicais do gênero guardem similaridade com os sons industriais, e também entre si, alguns grupos rompem com o formato musical, apesar de manter o discurso ideológico. Vide o grupo inglês The Clash que em meio a suas influências saudosistas amparadas no rock dos anos 50, como o rockabilly de Eddie Cochran, também se expressou usando o ska e o reggae. E também as vertentes posteriores do punk rock como crossover, oi, hardcore, etc.

Também se leva em consideração o fato de *Metal Machine Music* ser uma obra seminal do que viria a ser *música industrial*. Continua em sua análise do raio de influência da obra onde ressalta seu protagonismo como elemento gerador de vertentes e subgêneros, “sendo apontado como deflagrador, como a pedra fundadora de uma quantidade considerável de subgêneros da música pop” (SILVEIRA, 2012).

Neste sentido, segundo afirmou Karen Collins (2005, p. 170) a respeito da obra: “a bewildering assault of feedback and machine noises –, has been described by journalist Dave Thompson as ‘massively influential’ on industrial music”.

A análise de Silveira (2012) desta obra específica de Lou Reed traz uma enorme contribuição a esta pesquisa ao afirmar, fazendo coro com esta abordagem, que esta obra guarda relação com muitos elementos presentes no ambiente urbano, e também industrial.

[...] nos domínios formalmente instituídos da música pop, talvez não exista experiência anterior de incorporação tão consciente e tão radicalizada do ruído, de barulhos de todo tipo (ou então, corrigindo: dos barulhos da guitarra, com ênfase quase exclusiva), “como integrantes efetivos da linguagem musical” (WISNIK, 1989, p. 43). Submetida à experiência da vida moderna, à imagem da metrópole como um confuso viveiro de signos, marcada por choques, sonoridades cruzadas, agressivas, sobrepostas, vozes interrompidas, batimentos acelerados, submetida também ao imaginário distópico das tecnologias, às novas paisagens sonoras trazidas (e, nos anos 1970, já plenamente afirmadas) pela industrialização pesada, pelo mundo mecânico, midiático, espetacularizado e artificial, a música não poderia mais ser apartada da falha, da assimetria, do excesso, da incompletude e do desejo disforme. Seria “impossível purgá-la de componentes ruidosos”, como fala Wisnik (1989, p. 41). Estas parecem ser, no âmbito da música pop, a percepção e a reação artísticas de Lou Reed. (SILVEIRA, 2012, p. 35).

Torna-se também cada vez mais difícil dissociar o termo heavy metal das paisagens urbanas, industriais, barulhentas, pois o próprio Reed afirma no release do disco que ali estava o que devia ser conhecido como *Heavy Metal Rock*. Termo usado pela imprensa musical quando se referia as bandas com sonoridade mais agressiva, popularizado por Lester Bangs, e que era rechaçado por estas mesmas bandas: Black Sabbath, Led Zeppelin, Budgie, Deep Purple, Iron Butterfly, Blue Cheer, Uriah Heep, etc. A exceção era a banda Judas Priest, de Birmingham, que foi o primeiro grupo a, orgulhosamente, adotar o termo como definição de

sua música. E embora sua estrutura musical fosse uma continuidade do que o Black Sabbath fazia (por um período inicial, que se faça justiça), fazendo apenas inovações estéticas, assim como o Cream fez com o blues, foram eles que definiram o que seria a estética visual do gênero. Sendo assim, Reed, foi o primeiro a “reclamar a paternidade” de uso do termo, exclusivamente para referenciar Metal Machine Music, e o ambiente associado ao termo – heavy metal - continua sendo um ambiente urbano/denso/artificializado.

Passion – REALISM – realism was the key. The records were letters. Real letters from me to certain other people. Who had and still have basically, no music, be it verbal or instrumental to listen to. One of the peripheral effects typically distorted was what was to be known as heavy metal rock. (REED, 1974).

Além dos elementos ambientais urbanos, motivos tecnológicos aparecem nas mais diversas composições. Into The Void do Black Sabbath, do disco Master Of Reality (1971), fala de viagens espaciais para escapar do planeta Terra degradado pela poluição do meio ambiente. E aqui a sonoridade já apresenta características distintas que poderiam estabelecer conexão com os fenômenos industriais e urbanos: som grave e arrastado passando a impressão de um fenômeno/acontecimento/objeto de grandes dimensões, batidas que poderiam ser associadas ao funcionamento de máquinas industriais pesadas. O ritmo é similar ao funcionamento de maquinário industrial. É importante lembrar que os integrantes deste grupo são oriundos de uma das primeiras cidades do mundo a ser industrializada: Birmingham. E além de crescer naquele ambiente também fizeram parte da classe trabalhadora local.

Em alguns casos, apenas o ritmo já poderia ser rapidamente identificado com a similaridade de sons mecanizados. Exemplo: Overkill, do disco de mesmo nome, da banda Motorhead (1979). O título é sugestivo e entre seus inúmeros significados também pode significar genocídio. A música inicia com a bateria executando uma levada que guarda similaridade com máquinas, mas também pode ser associada pelo ritmo e sonoridade a uma metralhadora. Logo após, a guitarra executa um som bastante similar a um avião com motor a hélice passando em voo rasante. Ainda que muitos grupos musicais, formados por jovens oriundos da classe operária em vários lugares do mundo - Brasil inclusive, mas principalmente Inglaterra e Alemanha - se formaram a partir do fim dos anos 60, foi na década de 80 que esta estética se consolidou, misturando-se à música eletrônica, evoluindo junto à tecnologia aplicada a geração de sons e gravação, a ponto de criar a vertente da música eletrônica batizada de “*industrial music*”.

## 5 APOCALIPSE (ANOS 60-70-80) E O MUNDO PÓS APOCALÍPTICO: REPRESENTAÇÃO DO COTIDIANO URBANO/INDUSTRIAL NA MÚSICA POP

Carros, prédios, tanta gente pelas ruas  
Luzes, fumaça e as máquinas...  
O sangue corre mais depressa em suas veias  
Estão pintando os sinais do fim... (PATRULHA DO ESPAÇO, 1983).

A definição mais difundida de música considera que ela se constitui de três elementos: melodia, harmonia e ritmo. Entretanto esta definição é demasiado superficial e simplista. Uma definição técnica que considera apenas a forma estrutural da música sem levar em consideração toda a intencionalidade que ela pode carregar. Ela pode transmitir muito claramente uma identidade cultural de acordo com a estética ou estrutura, uma afirmação política/ideológica, uma crítica contundente a uma situação de injustiça, um desafio à dominação, religiosidade, alegria e festividade... também pode servir como instrumento de dominação, de difusão de uma cultura ou mesmo para diluir uma cultura tradicional com objetivo de subjugar-la.

Durante a colonização a música foi usada pelos padres jesuítas que usaram a influência da música para catequizar os indígenas brasileiros e desta forma, facilitar a implantação do catolicismo e do domínio territorial da coroa portuguesa sobre a colônia. Os índios eram obrigados a aprender benditos religiosos e a tocar flautas ensinadas pelos missionários jesuítas. (SILVA, 2015, p. 16).

A expressão musical não fica imune ao ambiente, e no caso de expressões culturais tradicionais, esta “contaminação” por elementos alienígenas acaba por diluí-la. Daí que algumas expressões culturais tradicionalistas são na atualidade praticadas em ambientes e contextos delimitados.

Se tratando do africano, podemos afirmar que estes tiveram grandes contribuições para a música brasileira. Eles chegaram ao Brasil como escravos e trouxeram consigo alguns instrumentos de percussão, como a cuíca, a atabaque, o ganzá, mas seus cantos e danças seguiam os ritmos dos sons que eles já tinham conhecimento. Porém, ao terem contato com os índios, portugueses os negros iniciam a criação de músicas e arranjos instrumentais característicos, embalados pelo ambiente que aqui encontraram. (LOUREIRO, 2001 apud AZEVEDO, 2013, p. 14).

Conforme visto anteriormente, o ambiente industrializado do pós-guerra na Inglaterra, principalmente o das Midlands, reunia características ambientais e sociais que tiveram forte peso no comportamento da juventude. Consequentemente, as expressões artísticas desta juventude seriam carregadas de elementos associados a este ambiente. O mesmo ocorreu em

ambientes similares em todo o mundo ocidental: Detroit, New York, Manchester, Londres, São Paulo, etc. Entretanto, a forma de construir a música com uma estrutura diferenciada, carregada de elementos sonoros similares àqueles ouvidos no ambiente fabril e usando de sua forma repetitiva e precisa, surgiu primeiro em Birmingham e se disseminou através das novas tecnologias de informação.

A forma inédita de música, que rapidamente foi denominada “heavy metal” pela crítica musical, surgiu como fruto da combinação de vários elementos sonoros: em primeiro lugar o rock and roll sob as várias formas e vertentes, através das quais que se apresentava em meados dos anos 1960 – Tony Iommi (Black Sabbath) afirma frequentemente ser fã de jazz, de Cliff Richards e da surf music instrumental do grupo The Shadows - The Rolling Stones, The Who, blues, jazz, o blues eletrificado e psicodélico de Jimi Hendrix Experience, assim como o Cream, e naturalmente a maior banda do período, The Beatles. Não se pode menosprezar o impacto de Helter Skelter, do álbum “The Beatles” (“Álbum Branco”; Apple Records, 1968), sobre os grupos de rock que se expressavam de maneira cada vez mais agressiva, incluindo aí o punk rock.

Entretanto, o elemento sonoro transformador que se misturou ao DNA herdado das vertentes musicais anteriores não veio dos rádios ou dos toca-discos, veio dos sons das máquinas e das ruas. Este é o segundo elemento sonoro a compor a receita sonora do que se convencionou chamar heavy metal. O maquinário industrial de grande porte gerava ruído rítmico, intermitente, e de grande intensidade, tendo assim amplo alcance mesmo nas ruas. Além da repetitividade, as máquinas geram um som impactante, cortante e definido. Imerso no ambiente fabril se pode ouvir diversos ritmos simultâneos e combinados. A grande maioria gerados pelo choque de metal com metal.

Their shared experience of heavy industry was an important factor, said guitarist Tony Iommi, in shaping the band's uncompromising sound. "It influences you and your music, wanting to get away, to break out in some way," said Iommi. He worked as a welder and his experience on the factory floor left a permanent mark on both him and his music. (ALLSOP, 2011, p. 2).

O terceiro elemento a influenciar a fórmula do heavy metal não é exatamente sonoro, embora seja constantemente reproduzido sonoramente. A repetição de movimentos e de operações do ambiente fabril levou a forma de composição através da repetição de frases musicais conhecidas como “riff’s” a outro patamar - riff é uma frase musical curta, que produz tensão e relaxamento no ouvinte, com uma ideia melódica definida e que caracteriza

uma composição <sup>(3)</sup>. Basta ouvir um riff e se pode identificar a música. Embora a melodia vocal costume ser diferente dele, ela geralmente se desenvolve sobre a repetição destas frases. Músicos de Jazz e música erudita costumam chamar de tema, entretanto o tema costuma ser mais extenso. A repetição dos eventos cotidianos na moderna sociedade, como visto no capítulo 3.2, também tem importância nesta tendência à repetição.

Ao repetir uma frase em sequência por um espaço de tempo relativamente curto, os acordes que compõem esta frase não cumprem exatamente a função de harmonia convencionalmente, o resultado costuma ser uma harmonia em um tom só, monotônica. Um exemplo para fácil verificação é o riff de Devil's Child da banda Judas Priest (Judas Priest; Screaming for Vengeance; CBS Records, 1982). Ele é composto de quatro acordes formados por tônica e quinta justa, tocados em sequência: lá, dó, sol, ré, lá, dó e sol. Formando uma harmonia em lá menor. Entretanto, ao tocar a sequência de acordes, a sequência harmônica que se forma é uma nota lá intermitente (ou acorde de lá menor), e a *nota pedal, lá*, vai ser executada pelo contrabaixo.

Uma característica interessante das composições no heavy metal é que enquanto a harmonia da música é construída desta maneira que tende a repetição, a composição “luta” contra a tendência de se tornar enfadonha inserindo passagens de modulação, trabalhando com tensão e resolução. O resultado poderia ser descrito como uma “montanha russa sensorial”. Não que esta característica seja exclusiva deste gênero musical, mas no caso, esta luta contra a estagnação representada pela nota fundamental, o tom da música, é mais evidente e mais “violenta”.

O que vemos na poesia encontramos na música, desde que reconhecemos que nela a melodia narra em geral a história íntima de vontade consciente de si, as veredas ocultas, as aspirações, as tristezas e as alegrias, o fluxo e refluxo do coração humano. A melodia caminha, sempre se apartando do tom profundamente, seguindo mil remotos e caprichosos sentidos, passando pelas dissonâncias mais dolorosas, até que novamente reencontra o tom fundamental, que exprime a satisfação e a calma da vontade, mas com que, seguidamente, já não sabe o que fazer: manter, então, mais longamente, a nota fundamental, produziria pesada e ociosa monotonia, ao qual corresponderia ao tédio. (SCHOPENHAUER, 1963).

É praticamente consenso entre os músicos de rock, principalmente guitarristas, que Tony Iommi, do Black Sabbath, seja o mais prolífico compositor de riffs da história da música popular. Isto pode ser verificado em sua extensa obra. Um dos prováveis motivos para isto,

---

<sup>3</sup> Para melhor compreensão do que se trata um “riff” basta ouvir as introduções de Smoke on The Water, do grupo inglês Deep Purple; Satisfaction, The Rolling Stones; ou os primeiros minutos de Paranoid, Supernaut, Iron Man ou Sweet Leaf, do grupo Black Sabbath.

talvez seja o ambiente de sonoridade sequencial onde foi criado, somado a sua capacidade criativa acima da média.

A tendência de se construir riffs usando apenas a tônica do acorde e a quinta justa, apenas duas notas em um acorde, portanto, é também atribuída a Tony Iommi, Black Sabbath. É uma maneira minimalista de construir frases e esta característica facilita a execução rápida destas frases. Sua gênese se deve muito ao acidente de trabalho que lhe mutilou dois dedos da mão direita, conforme citado no capítulo 3.2. Por ter que se adaptar à nova condição física construindo dedais de plástico para que as cordas não ferissem as pontas dos dedos, uma vez que os ossos cortados se encontram logo abaixo da pele, o seu timbre passou a ser mais definido e contundente. Os dois dedos também ficaram mais curtos, dificultando ou mesmo impossibilitando executar alguns acordes com grande abertura. Entretanto, buscando diminuir a tensão das cordas para facilitar a tocabilidade da guitarra, o mesmo fez experimentos com afinações mais baixas, mais graves. A afinação um tom e meio abaixo da afinação padrão utilizada, resultou em um som muito mais denso, grave, aproximando o timbre da guitarra, daqueles sons naturais, relacionados às forças naturais: trovões, terremotos... como abordado no capítulo 5.1., resultando também em uma sonoridade muito familiar para ele: os sons do ambiente industrial. Esta sonoridade também foi amplamente copiada pelas bandas de heavy metal ao redor do globo.

This close observation provides clear corroboration that Iommi's factory accident did necessitate the guitarist developing a technique for playing chords with the index and little finger, resulting in a 'chord with no 3rd, a kind of mutant chord with no major/minor tonality' which, when combined with the heavier timbre achieving by down-tuning (therefore making strings easier to manipulate), evolved into the Sabbath signature, modal, episodic, power chord "heaviness" which is now "heard" as definitive of the heavy metal "sound". (COPE, 2010, p. 172).

O quarto elemento é o componente psicológico de insatisfação e falta de perspectiva comum a maioria dos jovens inseridos em contextos de injustiça social. Embora o heavy metal tenha se difundido como o estilo de música da classe trabalhadora, no Brasil é associado a classe média branca, assim como na maior parte do ocidente, ele encontra eco e por vezes, se misturou a estilos com forte empatia pelas mesmas temáticas, tal como o hip-hop. Vide a parceria do Anthrax com Run DMC, ou dos Beastie Boys com Slayer, grupos como Body Count, etc. Este elemento psicológico é uma constante na temática lírica do gênero e se encontra em suas raízes. Sempre que algo é considerado opressor, ou pode ser associado a alguma representação *do mal*, acaba por ser abordado por alguma banda de heavy metal.

Iommi found a kindred sense of aggression and pessimism in Ozzy, Bill Ward, and Geezer Butler. In its foreboding lurch, "Black Sabbath" portrays the hopelessness of life in an industrial prism, and "War Pigs" excoriates politicians that feel no qualms "treating people just like pawns in chess." To match Iommi's monolithic riffs and the raw fury of Ozzy's vocals and Geezer's lyrics, Ward beats his drums like a sledge-wielding factory worker. (ANSELM, 2015).

A soma destes elementos já estavam presentes no primeiro registro fonográfico do Black Sabbath (Black Sabbath, Vertigo Records, 1970), embora nos registros futuros fossem se tornar mais explícitos. Gravado em 1969 - após um período onde tocaram em bares e pequenos clubes na Alemanha e Inglaterra, depois de abandonarem seus antigos empregos nas indústrias de Birmingham - não foi fruto de um planejamento rígido quanto a estética desejada. Na verdade, foi o resultado de dezenas de ensaios, jam's e apresentações onde a música resultante é absolutamente autêntica no sentido da criação livre e do ineditismo estético/estrutural. O estilo - ainda não conscientemente - criado, futuramente foi desenvolvido e amplamente copiado, e rompia com as antigas estruturas, como o blues. A música se baseava mais firmemente na repetição, sobre a qual a narrativa seria desenvolvida, modulando numa estrofe ou refrão, mas sem modular obrigatoriamente para o quarto grau da nota tônica da composição, como era praxe no blues e nas bandas que nele se embasaram, o que era bem comum no cenário do rock nos anos 1960. O que ditava a regra quanto a construção estrutural da música naquele disco (e mais ainda no segundo, *Paranoid*, no mesmo ano), e no estilo que estava sendo criado, eram elementos alheios à música popular até aquele momento: as sonoridades industriais. Este elemento, mais as sonoridades imprevisíveis do mundo urbano, somadas às imagens pessimistas da temática lírica, podem ajudar a explicar a empatia gerada pelo disco entre os garotos da classe trabalhadora pelo mundo. Gente desafortunada, de poucas perspectivas com o futuro, assim como eles.

O que nenhum deles poderia imaginar era que o disco — uma surpresa quando ouviam pela primeira vez — estava destinado a se tornar um dos mais influentes álbuns de rock de todos os tempos. Apesar de ter recebido poucos elogios da crítica na época, Black Sabbath — como eles tinham decidido chamar o disco, seguindo a moda da época, à la Led Zeppelin e Deep Purple, os dois lançados naquele mesmo ano — seria citado, nas décadas seguintes, como a base de tudo que viria e seria conhecido como heavy metal. De artistas pioneiros como Metallica — “Sem Black Sabbath, não haveria Metallica”, como Lars Ulrich me disse uma vez — e Nirvana, que Kurt Cobain caracterizava como “um cruzamento entre Black Sabbath e Beatles”, a imitadores com estilo próprio como Marilyn Manson e Henry Rollins. Com o tempo, até estrelas de hip-hop procurando subir na escala de autenticidade como Ice T, Busta Rhymes e o falecido ODB (Ol Dirty Bastard) iriam elogiar Black Sabbath, no palco, em entrevistas e até em discos. O que o Sabbath conseguiu fazer em seu primeiro disco não era só pesado, era monumental; algo totalmente novo. Tão diferente do que tinha sido feito que se tornaria os Manuscritos do Mar Morto do rock pesado e do heavy metal. (WALL, 2014, p. 38).

Emoldurada por esta sonoridade nova, repetitiva, minimalista, densa e obscura – usando também do trítone, o intervalo de quinta diminuta, proibido pela Igreja na Idade Média devido a sua sonoridade perturbadora, associada ao obscuro e ao satanismo – a temática lírica da banda era carregada de pessimismo. Fruto da vivência real dos seus criadores em um ambiente, psicologicamente e sonoramente, denso. \* (Para ilustrar sua ideologia, por exemplo, o terceiro disco da banda chama-se *Master Of Reality*). Logo encontraria eco na parcela da juventude com experiência análoga ao redor do mundo. O fator mais sólido e duradouro para o sucesso de uma ideia não se baseia apenas na divulgação eficiente, mas na empatia.

Se os Beatles tinham estabelecido o padrão para a música pop de expansão da mente, o Sabbath agora fazia o mesmo para a subclasse do rock, criando um som bastante descompromissado, que, quando examinado de perto apresentava letras pesadas que refletiam as verdadeiras raízes operárias “no future” da banda. (WALL, 2014. p. 61).

E o que desperta a empatia não é apenas a ideia racional, descrita na letra de uma música, mas também a sua sonoridade, sua forma estrutural. Nos ambientes barulhentos e repetitivos das cidades, ou dos ambientes fabris, esta forma de arte faz bastante sentido.

Em *The Unmaking of the English Working Class: Deindustrialization, Reification, and Heavy Metal*; Ryan M. Moore (2017), diseca a evolução do heavy metal após o início com o Black Sabbath, traçando um paralelo entre a reação do gênero frente às crises sociais dos anos 1970 e 1980. Explica as temáticas voltadas à imagens do apocalipse ou simplesmente satânicas, em paralelo com os cultos radicais, surgidos na Inglaterra durante a Revolução Industrial. No período onde se acelerou o processo de perda de postos de trabalho devido a “desindustrialização” e a subsequente piora na qualidade de vida – 1970 à 1990 – o gênero musical ficou mais imerso nos temas que tratavam de demônios e forças de destruição malignas, como representação alegórica das forças políticas. Traça uma relação entre as origens do gênero e a reestruturação da política econômica, servindo como um termômetro das condições sociais. O termo “*deindustrialization*” (no original, em inglês), refere-se ao declínio do setor manufatureiro durante o avanço das economias capitalistas, na Europa ocidental e EUA, começando no início de 1970, chegando até o século XXI.

Quanto maiores as desigualdades e injustiças do período, mais as temáticas eram carregadas de imagens do sobrenatural, ainda que muitas bandas falassem mais sobriamente, ou mais literalmente, sobre os problemas cotidianos da juventude. Interessante lembrar que Margareth Thatcher foi “assassinada” em nada menos do que duas capas da banda britânica

Iron Maiden: Sanctuary (single de 1980) e Killers (1981) (EMI Records) e aparece vigiando a rua, à noite, segurando uma metralhadora no single de Women In Uniform (1980). \* (A manga da camisa da ex primeira-ministra no single Women In Uniform reaparece nas mãos da pessoa assassinada em Killers, no ano posterior). Também são comuns os temas relativos às guerras, a crueldade do homem e eventos históricos.

Durante os anos 1970 e 1980 foi comum nos gêneros heavy metal e hard rock, a temática sobre o apocalipse via guerra nuclear influenciadas pela dualidade EUA/URSS. O tema foi abordado por Gary Moore e Greg Lake, Nuclear Attack; Black Sabbath, Children Of The Grave e Electric Funeral; Iron Maiden, Two Minutes To Midnight,... Black Sabbath também pintou um quadro apocalíptico baseado na ecologia em Into The Void. A banda brasileira Sepultura recorreu ao terror biológico, uma epidemia causada por doença criada em laboratório, colocando a tecnologia como um mal mortal: Dead Embryonic Cells.

Costumamos focar nossa atenção nas letras das músicas, sem perceber que a música é carregada de elementos sonoros importantes, que podem fornecer pistas sobre a intenção, o caráter do compositor, o ambiente onde ela foi gerada, o ambiente onde o compositor cresceu, ou como serve de moldura sonora à letra como uma trilha de filme (dependendo da habilidade do compositor, do arranjador e da banda).

Para a melhor compreensão do que foi dito até este ponto, se faz necessário ouvir exemplos musicais que guardem relação com as sonoridades ambientais retratadas nesta pesquisa. Atualmente este material é facilmente encontrado via Internet.

Conhecendo a história dos compositores: local onde viveram, trabalharam, etc, os elementos ambientais presentes na composição se tornam “visíveis” durante a audição. Por exemplo: Analisando a música Into The Void - Black Sabbath; disco Master of Reality (1971) – se pode perceber os sons graves passando uma sensação de temor, inevitabilidade, ou de um evento acima de nossas forças. Como visto no capítulo 5.1., resultado da afinação baixa da guitarra. O som arrastado, porém, firme, convicto, passando a sensação de algo “imparável e inevitável”, também ajuda a construir esta ideia. Esta sonoridade também é oriunda do maquinário pesado industrial. A bateria, da mesma forma, se equipara com as máquinas ao conduzir ritmicamente a música acentuando a frase repetida pela guitarra e baixo. O conjunto guitarra, baixo e bateria, funciona como uma massa de grandes proporções em movimento. Tudo isto serve de moldura para a letra que fala sobre a tentativa de fuga da humanidade, buscando, através de naves espaciais, fugir do planeta Terra poluído e miserável, em vias de acabar, devido às suas ações sobre o planeta. A música (os sons) soam como algo muito poderoso e inevitável, impossível de ser desviado de seu curso.

Outro exemplo, já anteriormente citado, é a música Overkill, da banda Motörhead (Bronze Records, 1979), que inicia com a bateria evocando o som de uma metralhadora, fazendo alusão ao título da música, e quando a guitarra entra em cena, esta, imita o som de um avião passando em voo rasante. Fruto do interesse de seu líder Ian Frazer “Lemmy” Kilminster por tudo que se relacionasse às Guerras Mundiais.

Abaixo segue uma lista de músicas em que a sonoridade é fruto da influência dos sons das máquinas industriais, dos ruídos urbanos da metrópole ou de dispositivos mecânicos, tais como: armas, máquinas fabris, veículos automotores, aviões, etc. Alguns são frutos da experiência empírica, real, com estes ambientes, outros são resultados da influência que o estilo causou ao longo dos anos, através de bandas como Black Sabbath e Judas Priest. Como observou Rego (2009), quando se referia à um contexto de sala de aula, mas que se adapta a inúmeras realidades ajudando a compreendê-las:

Esses exemplos práticos guardam uma proximidade com o que Oliveira Júnior (2002) chama de pontualização, aquilo que é ao mesmo tempo uma singularidade e uma universalização, pois acolhe uma identificação de todos com a manifestação do único. Oliveira Júnior refere-se a um processo que tem concretização em quem está recebendo uma imagem, considerando que ela é entendida simultaneamente como um ser singular (um gato preto, uma mesa) e como um signo geral que perpassa os indivíduos (todos os gatos, todas as mesas). (REGO, 2009, p. 10).

**Black Sabbath:** Black Sabbath (1970); N.I.B. (1970); Paranoid (1970); Iron Man (1970); Hand Of Doom (1970); Children Of The Grave (1971); Into The Void (1971); Tomorrow’s Dream (1972); Supernaut (1972); Cornucopia (1972); Under The Sun (1972); Symptom Of The Universe (1974); Back Street Kids (1976); Neon Knights (1980); Die Young (1980); Turn Up The Night (1981); Voodoo (1981); The Sign Of The Southern Cross (1981); Zero The Hero (1983); Computer God (1991); I (1991); End of The Beginning (2013); God Is Dead? (2013); Methademic (2013); Pariah (2013).

**Judas Priest:** One For The Road (1974); Winter, Deep Freeze, Winter Retreated (1974); Cheater (1974); Victim Of Changes (1976); Tyrant (1976); Genocide (1976); Island Of Domination (1976); Sinner (1977); Starbreaker (1977); Let Us Prey/Call For The Priest (1977); Dissident Aggressor (1977); Delivering The Goods (1978); Hell Bent For Leather (1978); Running Wild (1978); Exciter (1978); Invader (1978); Saints In Hell; (1978); Heroes End (1978); Breaking The Law (1980); Rapid Fire (1980); Metal Gods (1980); Grinder (1980); Steeler (1980); Hot Rockin’ (1981); Desert Plains (1981); Electric Eye (1982); Riding On The Wind (1982); Screaming For Vengeance (1982); Devil’s Child (1982); Freewheel

Burning (1983); Heavy Duty (1983); Turbo Lover (1986); Blood Red Skies (1988); Painkilller (1991).

**Motörhead:** Overkill (1978); Damage Case (1978); Metropolis (1978); Stay Clean (1978); Dead Men Tell No tales (1979); Ace Of Spades (1980); Iron Fist (1982); Back AT The Funny Farm (1983); Dancing On Your Grave (1983); One Track Mind (1983); Locomotive (1984); Sacrifice (1996); Civil War (2000).

**Mutantes:** Saravá (1971).

**Emerson, Lake & Palmer:** Toccata (1973).

**King Crimson:** Larks' Tongues in Aspic, Part One (1973); Larks' Tongues In Aspic, part Two (1973), Red (1974); One More Red Nightmare (1974), Starless (1974); Elephant Talk (1981); Industry (1984).

**Armageddon:** Buzzard (1975).

**Mahavishnu Orchestra/JohnMclaughlin:** Miles Out (1976).

**Led Zeppelin:** Achilles Last Stand (1977).

**Giorgio Moroder:** From Here To Eternity (1977).

**UFO:** Lights Out (1977); We Belong To the Night (1982); Dreaming (1982).

**Genesis:** Down And Out (1978); ABACAB (1981); Mama (1983).

**Iron Maiden:** Prowler (1980); Another Life (1981); Innocent Exile (1981); Drifter (1981); Were Eagles Dare (1983); To tame A Land (1983).

**Mercyful Fate:** Evil (1983); A Dangerous Meeting (1984).

**Metallica:** Hit The Lights (1983).

**Trouble:** The Tempter (1984); Revelation (Life or Death) (1984); Endtime (1984); Psalm 9 (1984).

**Astaroth:** Invasores de Aço (1986); Dança do Fogo (1986); Deuses Vencidos (1986).

**Pet Shop Boys:** Two Divided By Zero (1986); I Want A Dog (1988); I'm Not Scared (1988); Always On My Mind/ In My House (1988).

**Jethro Tull:** Steel Monkey (1987).

**Living Colour:** Cult of Personality (1988); Middle Man (1988).

**Sepultura:** Beneath the Remains (1991); Inner Self (1991); Mass Hypnosis (1991); Primitive Future (1991); Arise (1993); Dead Embryonic cells (1993); Territory (1994).

**Viana Moog:** Chagas Adesivas (2008); Transmickey (2008).

**Black Country Communion:** Black Country (2010); The Outsider (2011).

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A pesquisa ora realizada, aponta que a música é um ótimo recurso metodológico e pedagógico, constituindo-se como ferramenta muito útil em qualquer momento do processo ensino-aprendizagem. Ela pode ser elemento auxiliar ao estudo, mas também pode ser foco de estudo, principalmente para a geografia. Em ambas as abordagens a introdução da música no aprendizado de geografia - no caso aqui tratado, revelou-se resultados positivos, mas é interessante seu uso em outras disciplinas. Como observado por Correia (2012) o uso da música em sala de aula, quando devidamente planejado pelo professor, trouxe ótimos resultados em termos de participação e desempenho. Parte deste resultado se deve a baixa eficiência que métodos pedagógicos ultrapassados alcançam, quando aplicados em um contexto cada vez mais distante da realidade para a qual foram concebidos.

As metodologias ligadas ao ensino, de modo geral, apresentam-se um tanto desgastadas, é o que se pode observar no diagnóstico deste trabalho e também nas pesquisas realizadas por alguns estudos. Aparentemente os alunos não conseguem permanecer muito tempo nos bancos escolares, sem que ocorra a variação no tratamento metodológico utilizado pelas diversas disciplinas trabalhadas no sistema educacional. (CORREIA, 2012, p. 157).

Felizmente, a utilização da música em aulas de geografia está se tornando uma prática mais difundida, a fim de contribuir com a didática ou mesmo para exemplificar conceitos. Entretanto, estas práticas se fundamentam mais na análise de letras (OLIVEIRA et al., 2005) – e muito se pode deduzir delas: crítica social, exaltação de uma cultura ou ancestralidade, descrição de eventos históricos, etc. – ou na análise de seus ritmos – o que pode fornecer informações sobre as origens culturais e geográficas de tal expressão musical. Há ainda, quem faça uso de mais características musicais para a utilização desta arte como ferramenta metodológica nas aulas de Geografia, como o caso de Renágila Soares da Silva:

A música através de sua letra e versos conta e/ou expressa um significado cultural, social, ético e eclesialístico de um povo, de um lugar e ou de ambos, quando esses estão inseridos no mesmo espaço geográfico. [...] sentimos a necessidade de abordar o uso da música como ferramenta auxiliar no processo de ensino e aprendizagem. O fato de que a música descreve diversas situações do cotidiano, com letras e melodias que retratam as diferentes formas de paisagem, ela poderá ser de grande valia quando se trata de trabalhar a paisagem dentro do ensino de geografia na sala de aula. Existem inúmeras músicas que trazem como temática os assuntos dessa disciplina tais como: lugar, território, migração, economia, política, preconceito, dinâmicas naturais dentre outras. (SILVA, 2015, p. 7).

No sentido pedagógico, a música se revela um instrumento poderoso, e como os exemplos acima, existem outros trabalhos bem fundamentados versando sobre o assunto, e que também podem servir de ferramenta ao professor que deseja lançar mão deste recurso. Um bom exemplo é o trabalho de Correia (2012): A música nas aulas de geografia: canções e representações geográficas. No texto, o autor se aprofunda em representações geográficas e mapas mentais.

Em outro trabalho do mesmo autor as expressões musicais também se fundamentam como artifício lúdico a fim de incentivar a participação em aula.

O professor pode utilizar a música em vários segmentos do conhecimento, sempre de forma prazerosa, bem como: na expressão e comunicação, linguagem lógico-matemática, conhecimento científico, saúde e outras. Os currículos de ensino devem incentivar a interdisciplinaridade e suas várias possibilidades. [...] A utilização da música, bem como o uso de outros meios, pode incentivar a participação, a cooperação, a socialização, e assim, destruir as barreiras que atrasam a democratização curricular do ensino. [...] A prática interdisciplinar ainda é insípida em nossa educação. (CORREIA, 2009, p. 84-85).

Dentro e fora do Brasil predominam as análises sobre a temática das letras contidas na música, como representação de eventos históricos ou para análise geográfica e também como recurso didático. Este é o caso do artigo de Ribaldini: A CONCEPTUAL CONNECTION BETWEEN CLASSIC HEAVY METAL AND WORLD WAR I: THE CASE OF IRON MAIDEN'S 'PASCHENDALE' AND MOTÖRHEAD'S '1916' (Ribaldini, 2014). Caso similar pode-se encontrar em Dähne e Molar (2012): A MÚSICA COMO RECURSO PEDAGÓGICO: A REPRESENTAÇÃO DOS BOMBARDEIOS AÉREOS DA 2ª GUERRA MUNDIAL NAS LETRAS DE HEAVY METAL, onde o elemento musical analisado é o conteúdo das letras.

Esta pesquisa mostra que a utilização de música em sala de aula pode ir além, auxiliando o aluno a investigar um fenômeno através de um instrumento científico, que é a geografia. Esta investigação possibilita trazer os conceitos abordados em sala de aula para a realidade do aluno, uma vez que, a alienação entre o que é abordado em sala de aula e a realidade é nociva ao aprendizado, pois se baseia apenas em memorização, dispensando o senso crítico.

A primeira conclusão a ser considerada é que entre os pesquisadores que escolheram a música como recurso didático, é recorrente a referência aos métodos antiquados e pouco eficazes, praticados em sala de aula, não só na geografia, mas em todas as disciplinas. Daí a necessidade de inovação para despertar o interesse do aluno em um mundo onde as formas

tradicionais de ensino concorrem com inovações tecnológicas voltadas ao entretenimento e a difusão de informação, e que evoluem tecnologicamente em ritmo acelerado. A tecnologia aplicada à informática evolui em progressão geométrica tornando as novidades obsoletas em intervalos temporais cada vez mais curtos.

A segunda é que estas mesmas novidades tecnológicas mostram-se excelentes ferramentas em sala de aula, e neste sentido é que em muitos casos a música é utilizada. É comum o uso da música apenas como recurso para tornar a aula menos enfadonha despertando o interesse, e neste sentido pode encontrar aplicação em qualquer disciplina.

A terceira é a utilização da música como veículo de conteúdo, veículo de informação. Esta abordagem é louvável e mostra uma visão aprofundada da música. Ela não é vista apenas como um recurso didático ou de distração, mas a coloca como *o objeto de estudo*. Ao lançar o olhar geográfico sobre a música não estudamos geografia somente, mas mostramos como estudar utilizando a geografia. Mostramos que a geografia é uma ferramenta de investigação, como outras ciências.

A quarta é que, de acordo com as informações as quais esta pesquisa teve alcance, quando a música é utilizada em sala de aula, quando a disciplina é a geografia, os elementos musicais analisados são: a letra – e este elemento dispensa e execução musical para sua apresentação e estudo, pois pode ser representada graficamente; o ritmo e a melodia – elementos que podem revelar características regionais, e se no Brasil o ensino de música fosse praticado no âmbito escolar desde os anos iniciais, estes elementos também poderiam ser apresentados graficamente através de partituras.

A quinta, e neste ponto esta pesquisa se diferencia, é que a música, na sua estrutura e estética, pode ser utilizada como foco de estudo como representação do ambiente ao qual o artista está associado. Neste sentido a audição é imprescindível, pois alguns dos seus elementos estéticos, como o timbre e intensidade de execução, só poderiam ser graficamente representados através de gráficos em três eixos – x, y, z – onde as ondas sonoras estariam representadas. Ainda assim, esta análise seria parcial, pois poucos segundos de som geram uma enorme quantidade de informação gráfica.

A sexta é que, se a paisagem sonora (*soundscape*), se reflete nos elementos estéticos da música, os sentimentos humanos decorrentes das relações sociais e condições de vida se refletem também em sua estrutura, influenciando o tipo de modulação ou mesmo a ausência dela. O estudo dos estilos musicais, surgidos após a Revolução Industrial em sala de aula, permite abordar de maneira inusitada conceitos como: os diferentes tipos de ambiente (também os ambientes de trabalho), urbanização, condições do trabalho, taylorismo e

alienação (levando à rotina e a repetição), paisagem sonora. Colocando a geografia mais uma vez como instrumento investigativo.

A sétima é que, se a verificação destas influências ambientais sobre a música, principalmente o heavy metal, demanda algum tempo e dedicação, estas informações estão disponíveis em Moore (2017), Heley e Welsh (2017), Hudson (2006), Iommi (2011), Halford e Wilkinson (2010), Osbourne (2009), Tatler (2015), et al. Além de amplo material filmado retratando maquinário em funcionamento e ampla discografia dos artistas influenciados. Considerando as características da região onde os compositores envolvidos na gênese do estilo – Black Sabbath e Judas Priest principalmente – viveram (da infância até a fase adulta), e as condições de trabalho a que se submeteram antes de dedicar-se profissionalmente à música, é possível perceber a relação entre conceitos como alienação, taylorismo e mais-valia-relativa com a estrutura das composições do heavy metal (e outros gêneros baseados na repetição surgidos posteriormente).

A oitava é que este tipo de abordagem, de um objeto sob várias perspectivas, e tendo que lançar mão de vários conceitos a fim de sua plena compreensão, estimula a interdisciplinaridade. Relacionar conceitos, fazer conexões entre eventos, promover o diálogo entre áreas diversas é de extrema importância no processo de aprendizagem. O compartimentar entre as disciplinas escolares promove a alienação da realidade do aluno, isto impossibilita sua orientação/localização em um mundo cada vez mais diversificado e cheio de possibilidades de perscrutar o desconhecido através das inovações da tecnologia da informação e a conectividade (SANTOS, 1994).

É comum não nos darmos conta de que muitos eventos cotidianos como, costumes, fenômenos sociais, arte ou entretenimento, guardam relações entre si. Relações de causa e efeito. As coisas que fazem parte de nosso dia-a-dia, do nosso lazer, a estética de nossas vestimentas ou da música que gostamos, tem uma razão de ser. Ocorreram uma sucessão de eventos que contribuíram significativamente para que tomassem suas formas. Além de todos os acasos que produziram resultados aleatórios, existe uma intencionalidade. Um jogo de forças que busca transformar o mundo cada qual à sua maneira. Disso, resulta a arte transgressora que desafia o establishment, transforma os indivíduos e as relações, e é engolida e assimilada pelos meios de produção de cultura de massas. Por fim é regurgitada como mais um produto com prazo de validade.

## REFERÊNCIAS

AB'SÁBER, Aziz Nacib. **Os domínios de natureza no Brasil: potencialidades paisagísticas**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

\_\_\_\_\_. **São Paulo: ensaios entreveros**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2004.

ALLSOP, Laura. **Birmingham, England... the unlikely birthplace of heavy metal**. 2011.

Disponível em:

<<http://edition.cnn.com/2011/WORLD/europe/07/01/birmingham.home.of.metal/index.html>>

Acesso em: 02 jan. 2018.

ANSELM, J. J.; **How Birmingham, England, became the heaviest city on earth**. Publisher Association Mélanie Seteun, 2015.

ARISTÓTELES. **Metafísica**. Porto Alegre: Globo, 1969.

ATHAYDE, Públio. **As quatro estações: mimeses**. Ouro Preto: UFOP/IFAC, 2007.

BERTAZZO, Claudio J. Prospectivas para o ensino de geografia. **Geografia Ensino & Pesquisa**, v. 18, n. 1, jan./abr. 2014.

BLACK COUNTRY COMMUNION. **Black Country Communion 2**. J&R Adventures, 2011.

\_\_\_\_\_. **Black Country Communion**. J&R Adventures, 2010.

BLACK COUNTRY ECHOES. **063-blitz-and-the-furnaces-Bil**. 2014. Disponível em:

<<http://www.blackcountryechoes.org.uk/gallery/#jp-carousel-3643>>. Acesso em: 13 dez. 2017.

BURNS, Patrick. **West Midlands devolution hitting a 'log jam'**. Inglaterra: BBC, 2015.

Disponível em: <<http://www.bbc.com/news/uk-england-30778624>>. Acesso em 28 dez. 2017.

BURSZTYN, Marcel (Org.). **No meio da rua: nômades, excluídos e viradores**. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.

CALLAI, Helena Copetti. O ensino de geografia: recortes espaciais para análise. In: CASTROGIOVANNI, Antônio C. et al (Orgs). **Geografia em sala de aula: práticas e reflexões**. 3. ed. Porto Alegre: UFRGS/AGB, 2001. p. 57-63.

CALLAI, Helena; CASTROGIOVANNI, Antônio C.; KAERCHER, Nestor. **Ensino de geografia: práticas e contextualizações do cotidiano**. Porto Alegre: Mediação, 2000.

CARVALHO, Vinicius Mariano de. **História e tradição da música militar**. Juiz de Fora: Centro de Pesquisas Estratégicas Paulino Soares de Sousa, Universidade Federal de Juiz de Fora, 2006. Disponível em: <<http://www.ecsbdefesa.com.br/fts/MUSICAMILITAR.pdf>>. Acesso em: 9 set. 2017.

CAVALCANTI, Lana de Souza. Cotidiano, mediação pedagógica e formação de conceitos: uma contribuição de Vygotsky ao ensino de geografia. **Cad. Cedes**, Campinas, v. 25, n. 66, p. 185-207, maio/ago. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ccedes/v25n66/a04v2566.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2017.

\_\_\_\_\_. **Geografia e práticas de ensino**. Goiânia: Alternativa, 2002.

CHILDE, Gordon. **A evolução cultural do homem**. Rio de Janeiro: Zahar, 1971.

CIPOLLA, Francisco Paulo. O mecanismo da mais valia relativa. **Estud. Econ.**, São Paulo, v. 44, n. 2, p. 383-408, abr./jun. 2014.

COLANGELO, Antonio Carlos. Geografia física, pesquisa e ciência geográfica. **GEOUSP - Espaço e Tempo**, São Paulo, n. 16, p. 09-16, 2004.

COLLINS, Karen. Dead Channel Surfing. The commonalities between cyberpunk literature and industrial music. **Popular Music- Cambridge University Press**, v. 24, p. 165-178, 2005.

COPE, Andrew L. **Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music**. Publisher Association Mélanie Seteun. 2012. Andy Brown, « Andrew L. COPE (ed.), Black Sabbath and the Rise of Heavy Metal Music », v. 9, n. 2, 2012. Online since 15 May 2015, connection on 10 October 2016. Disponível em: <<http://volume.revues.org/3334>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

CORRÊA, Tupã Gomes; OLIVEIRA, Pelópidas Cypriano de. A rockmania na cultura jovem. In: PACHECO, Elza Dias (Org). **Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil**. São Paulo: Edições Loyola, 1991.

CORREIA, Marcos Antonio. A música nas aulas de geografia: canções e representações geográficas. **Revista Geografar**, Curitiba, v. 7, n. 1, p. 138-160, jun. 2012. Disponível em: <<http://revistas.ufpr.br/geografar/article/download/24632/18474>>. Acesso em: 14 nov. 2017.

\_\_\_\_\_. **Representação e ensino: a música nas aulas de geografia: emoção e razão nas representações geográficas**. 2009. 115 f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

CUVILLIER, Armand. **Sociologia da cultura**. Porto Alegre: Globo, 1975.

DÄHNE, Caroline Loise. MOLAR, Jonathan de Oliveira. A música como recurso pedagógico: a representação dos bombardeios aéreos da 2ª guerra mundial nas letras de heavy metal. **História & Ensino**, Londrina, v. 18, n. 1, p. 239-257, jan./jun. 2012.

EAGLETON, Terry. **Literary theory: an introduction**. 2nd. ed. Minnesota: The University of Minnesota Press, 1996.

EMMERSON, Simon. The relation of language to materials. In: EMMERSON, Simon (Ed.) **The Language of Electroacoustic Music**. New York: Harwood academic publishers, 1986. p. 17-39.

FERRY, Luc. **Aprender a viver: filosofia para os novos tempos**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2007.

FLETCHER, Tony. **The Smiths: a light that never goes out**. Rio de Janeiro: BestSeller, 2014.

FORATTINI, O. P. Qualidade de vida e meio urbano: a cidade de São Paulo, Brasil. **Rev. Saúde públ.**, São Paulo, n. 25, p. 75-86, 1991.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. 4. ed. Rio de Janeiro: Record, 2006.

FROMM, Erich. **Análise do homem**. São Paulo: Círculo do Livro, 1990.

GALIZIA, Daphne Caruana. **The UK has voted to make itself irrelevant: it no longer matters to the rest of Europe whether it remains United**. [S.l.]: Running Commentary, 2016. Disponível em:

<<https://daphnecaruanagalizia.com/2016/06/uk-voted-make-irrelevant-no-longer-matters-rest-europe-whether-remains-united/>>. Acesso em: 14 out. 2107.

GONÇALVES, Jean Pires de Azevedo. **Música e geografia**. [S.l.]: [S.n.], 2012. Disponível em:

<[https://www.artigos.com/index.php?option=com\\_mtree&task=att\\_download&link\\_id=16918&cf\\_id=24](https://www.artigos.com/index.php?option=com_mtree&task=att_download&link_id=16918&cf_id=24)>. Acesso em: 12 jan. 2018.

HARDIE, D. W. F. **A history of the chemical industry**. Liverpool: Imperial Chemical Industries, 1950.

HEGEL, Friedrich. **Fenomenologia do espírito**. Petrópolis: Vozes, 1988.

HELEY, Jesse; WELSH, Marcus. Regions rock: heavy metal and the role of music in the construction of regional identity for the British Midlands. In: RIDING, James; JONES, Martin. (Eds.). **Reanimating regions: culture, politics and performance**. Taylor & Francis

Group: New York, 2017. (Regions and Cities). p. 26-45. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/2160/44559>>. Acesso em: 14 dez. 2017.

HESSE, Hermann. **O jogo das contas de vidro**. São Paulo: Brasiliense, 1972.

HICKEY, Eddy (Org.). **Black Country history goes digital in Sedgley Local History Society talk**. Sedgleyscene, 2015. Disponível em: <<https://sedgleyscene.com/2015/09/08/black-country-history-goes-digital-in-sedgley-local-history-society-talk/>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

HUTTON, Kurt (Fotógrafo). **Britain's industrial past**. Pinterest, [1934-1960?]. Disponível em: <<https://br.pinterest.com/pin/340162578086382697/>>. Acesso em 20 nov. 2017

IOMMI, Tony. **Iron Man: minha jornada com o Black Sabbath**. São Paulo: Planeta, 2013.

JUDAS PRIEST. **British Steel**. Ascot, CBS Records. Reino Unido, 1980.

\_\_\_\_\_. **Screaming for Vengeance**. CBS Records. Reino Unido, 1982.

KAERCHER, Nestor André. O gato comeu a geografia crítica?: alguns obstáculos a superar no ensino-aprendizagem de geografia. In: PONTUSCHKA, Nídia N.; OLIVEIRA, Ariovaldo U. (Orgs.). **Geografia em perspectiva: ensino e pesquisa**. São Paulo: Contexto, 2009. p. 221-231.

LANDIM NETO, Francisco Otávio; BARBOSA, Maria Edivani Silva. O ensino de geografia na educação básica: uma análise da relação entre a formação do docente e sua atuação na geografia escolar. **Geosaberes: revista de estudos geoeseducacionais**, Fortaleza, v. 1, n. 2, p. 160-179, jan. 2011. Disponível em: <<http://www.geosaberes.ufc.br/geosaberes/article/view/44>>. Acesso em: 21 nov. 2017.

LANDIM NETO, Francisco Otávio; DIAS, Raimundo Helion Lima. Mapas mentais e a construção de um ensino de geografia significativo: algumas reflexões. **Revista Eletrônica Geoaraguaia**, Barra do Garças-MT. v. 1, n. 1, p. 1-12 jan./jul. 2011

LEAL, Georla Cristina Souza de Gois; FARIAS, Maria Sallydelandia Sobral de; ARAÚJO, Aline de Farias. O processo de industrialização e seus impactos no meio ambiente urbano. **QUALIT@S Revista Eletrônica**, v. 7, n. 1, 2008.

LEBOWITZ, Michael. Trapped inside the box? Five questions for Ben Fine. **Historical Materialism**, n. 18, p. 131-149, 2010.

LÉVI-STRAUSS, C. **O cru e o cozido**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

MACHADO, Valeriê Cardoso; CAVALCANTI, Lana de Souza. **O conceito de ambiente na visão de professores de geografia do ensino médio do Estado de Goiás**. Goiás: EMPEG, 2009.

MARX, Karl. **Manuscritos econômico-filosóficos**. Lisboa: Edições 70, 1989.

\_\_\_\_\_. **O capital**. Coimbra: Centelha - Promoção do Livro; SARL, 1974. Vol. 1. Disponível em: <<https://www.marxists.org/portugues/marx/1867/ocapital-v1/index.htm>>. Acesso em: 12 out. 2017.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A ideologia alemã**. 1999. Disponível em: <<http://www.ebooksbrasil.org/adobeebook/ideologiaalema.pdf>>. Acesso em: 11 maio 2017.

MCIVER, Joel. **The bloody reign of slayer**. London: Omnibus Press, 2007.

MICHAELS, Claire F.; CARELLO, Claudia. **Direct perception**. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1981.

MIRROR, Trinity (Fotógrafo). **The assembly line at BMC car factory at Birmingham currently producing minis on the production line 1959**. Birmingham: Alamy Stock Photo, 1959. Disponível em: <<http://c7.alamy.com/comp/B4G6EX/the-assembly-line-at-bmc-car-factory-at-birmingham-currently-producing-B4G6EX.jpg>>. Acesso em 11 fev. 2018.

MOORE, Ryan M. Unmaking of the english working class. In: ARONOWITZ, Stanley; ROBERTS, Michael J. (Eds.). **Class: the anthology**. Hoboken: Wiley-Blackwell, 2017. p. 141-150. Disponível em: <<http://onlinelibrary.wiley.com/book/10.1002/9781119395485>>. Acesso em: 11 nov. 2017.

MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo – 1 NEUROSE**. 6. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1984.

OLIVEIRA, Hélio Carlos Miranda de et al. A música como um recurso alternativo nas práticas educativas em geografia: algumas reflexões. **Caminhos de Geografia**, Uberlândia, v. 8, n. 15, p. 73-81, jun. 2005. Disponível em: <http://www.ig.ufu.br/revista/caminhos.html>

OSBOURNE, Ozzy. **Eu sou Ozzy: Ozzy Osbourne com Chris Ayres**. São Paulo: Saraiva, 2010.

PACHECO, Elza Dias (Org). **Comunicação, educação e arte na cultura infanto-juvenil**. São Paulo: Loyola, 1991.

PATRULHA DO ESPAÇO. Mar Metálico. **Patrulha do Espaço**. São Paulo: Baratos & Afins, 1982.

\_\_\_\_\_. OVNIS. **Patrulha do Espaço IV**. São Paulo: Baratos & Afins, 1983.

\_\_\_\_\_. Simple Toque. **Patrulha do Espaço**. São Paulo: Halley Discos, 1979.

PERRENOUD, Philippe. **Dez novas competências para ensinar**. Porto Alegre: Artmed, 2000.

PONTUSCHKA, Nídia Nacib; OLIVEIRA, Ariovaldo Umbelino de (Orgs). **Geografia em perspectiva**. São Paulo: Contexto, 2002.

PONTUSCHKA, Nídia Nacibi; PAGANNELLI, Tamoko Iyda; CACETE, Núria Hanglei. **Para ensinar e aprender geografia**. São Paulo: Cortez, 2009.

PROBERT, Sarah. **How the West Midlands became the driving force behind an urban Revolution**. Birmingham post, 2014. Disponível em: <<https://www.birminghampost.co.uk/lifestyle/nostalgia/how-motor-industry-transformed-landscape-6695333>>. Acesso em: 18 nov. 2017.

REGO, Nelson. Geografia, educação, linguagem: elementos de uma reconstrução ontológica? **Revista da ANPEGE**, v. 5, n. 5, 2009. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.5418/RA2009.0505.0001>>. Acesso em 12 jan. 2018.

RESENDE, Márcia S. A. O saber do aluno e o ensino da geografia. In: VESENTINI, J. W. (Org.). **Geografia e ensino: textos críticos**. Campinas: Papirus, 1989. p. 83-115.

RIBALDINI, Paolo. **A conceptual connection between classic heavy metal and world war i: the case of iron maiden's 'paschendale' and motörhead's '1916'**. [S.l.]: New Sound 44, 2014.

ROSSEAU, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens**. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **A questão do meio ambiente: desafios para a construção de uma perspectiva transdisciplinar**. São Paulo: Hucitec, 2006.

\_\_\_\_\_. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teórico e metodológico da geografia**. São Paulo: Hucitec, 1988.

\_\_\_\_\_. **Pensando o espaço do homem**. 4. ed. São Paulo: Hucitec, 1997.

\_\_\_\_\_. **Técnica espaço tempo:** globalização e meio técnicocientífico-informacional. Hucitec: São Paulo, 1994.

SAQUET, Marcos Aurelio; SILVA, Sueli Santos da. Milton Santos: concepções de geografia, espaço e território. **Geo UERJ**, Rio de Janeiro, v. 10, n. 18, 2008, p. 24-42. Disponível em: <[www.geouerj.uerj.br/ojs](http://www.geouerj.uerj.br/ojs)>. Acesso em: 28 jan. 2018.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação:** 4ª parte. São Paulo: Edições e Publicações Brasil S.A., 1963.

SENNETT, Richard. **A corrosão do caráter:** as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo. 14. ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.

SERPA, Angelo. Milton Santos e a paisagem: parâmetros para a construção de uma crítica da paisagem contemporânea. **Paisagem Ambiente: ensaios**, São Paulo, n. 27, p. 131-138, 2010.

SHAFER, R. Murray. **A afinação do mundo:** uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. São Paulo: UNESP, 2001.

SILVA, Renágila Soares da. **A importância da música nas aulas de geografia:** práticas e métodos diferenciados no uso da música como metodologia de ensino nas aulas de geografia. 2015. 46 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia) – Universidade Federal de Campina Grande, Cajazeiras, 2015. Disponível em: <<http://www.cfp.ufcg.edu.br/geo/monografias/RENAGILA%20SOARES%20DA%20SILVA.pdf>>. Acesso em: 11 out. 2017.

SILVEIRA, Fabricio Lopes da. **Guerra sensorial:** música pop e cultura underground em Manchester. Porto Alegre: Modelo de Nuvem, 2016.

\_\_\_\_\_. Música pop e guerra aérea. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 39., 2016, São Paulo. **Anais...** São Paulo: Intercom, 2016.

\_\_\_\_\_. O Metal Machine Music: a “estética do ruído” na música popular massiva. **Revista Contemporânea**, v. 10, n. 2, p. 30-42, 2012.

\_\_\_\_\_. Show de rock como dispositivo de confronto. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPOS, 23., 2014, Pará. **Anais...** Pará: Universidade Federal do Pará, 2014.

STAROBINSKI, Jean. **Jean-Jaques Rousseau:** a transparência e obstáculo. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

STENDHAL, Marie-Henry Beyle. **O vermelho e o negro.** São Paulo: Abril Cultural, 1971.

THE LAND OF SHADOW. **How the Black Country inspired the creation of Tolkien's Mordor!** 1930. Disponível em:

<<http://www.thelandofshadow.com/how-the-black-country-inspired-the-creation-of-tolkiens-mordor/>>. Acesso em: 11 jan. 2018.

TOFFOLO, Rael B. Gimenes; OLIVEIRA, Luis Felipe; ZAMPRONHA, Edson S. **Paisagem sonora: uma proposta de análise.** [S.l.]: 2005. Disponível em:

<[http://cogprints.org/3000/1/TOFFOLO\\_OLIVEIRA\\_ZAMPRA2003.pdf](http://cogprints.org/3000/1/TOFFOLO_OLIVEIRA_ZAMPRA2003.pdf)>. Acesso em: 11 set. 2017.

TOLINSKI, Brad. **Luz & sombra: conversas com Jimmy Page.** São Paulo: Globo, 2012.

TWO women operate a shell case forming machine at the New Gun Factory at Woolwich (Fotografia). Londres: The Imperial War Museum, [s.d.]. Disponível em:

<<http://ww1lit.nsms.ox.ac.uk/ww1lit/collections/item/371>>. Acesso em: 4 jan. 2018.

VYGOTSKY, Lev Semenovich. **Pensamento e linguagem.** São Paulo: Martins Fontes, 1993.

WALL, Mick. **Black Sabbath: a biografia.** São Paulo: Globo Livros, 2014.

\_\_\_\_\_. **Led Zeppelin: when the giants walked the Earth.** Mick Wall, 2008.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas.** 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

WOLVERHAMPTON ARCHIVES AND LOCAL STUDIES. **Past Black Country: photos: Bilston's industry.** BBC, [1901-2000]. Disponível em:

<[http://www.bbc.co.uk/blackcountry/content/image\\_galleries/bilston\\_trades\\_gallery.shtml?5](http://www.bbc.co.uk/blackcountry/content/image_galleries/bilston_trades_gallery.shtml?5)>. Acesso em: 5 jan. 2018.