

organização

Rodrigo Barchi

Cristiano dos Passos

Cristiane Bahy

Guga Burkhardt

Música Extrema em Quebradeiras

Saberes
e Práticas
Marginais

organização

Rodrigo Barchi
Cristiano dos Passos
Cristiane Bahy
Guga Burkhardt

Música Extrema em Quebradeiras

Saberes
e Práticas
Marginais

| São Paulo | 2024 |



DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)

M987

Música Extrema em Deba(r)te: Saberes e Práticas Marginais
/ Organização Rodrigo Barchi... [et al.]. – São Paulo:
Pimenta Cultural, 2024.

Demais colaboradores: Cristiano dos Passos, Cristiane
Bahy, Guga Burkhardt.

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-992-5

DOI 10.31560/pimentacultural/2024.99925

1. Música Extrema. 2. Cultura. 3. Arte. 4. Filosofia.
5. Ciências Humanas. I. Rodrigo Barchi (Org.). II. Título.

CDD 780

Índice para catálogo sistemático:

I. Arte - Música

Simone Sales - Bibliotecária - CRB: ES-000814/0

Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2024 os autores e a autora.

Copyright da edição © 2024 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons:

Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0).

Os termos desta licença estão disponíveis em:

<<https://creativecommons.org/licenses/>>.

Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural.

O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

Direção editorial	Patrícia Biegging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patrícia Biegging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Assistente editorial	Júlia Marra Torres
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Assistente de arte	Naiara Von Groll
Editoração eletrônica	Andressa Karina Voltolini Milena Pereira Mota
Imagem da capa	Guga Burkhardt
Tipografias	Acumin, Franklin Gothic Book, EricaType, Hardcorium, SwordskullPERSONALUSE, FrankturikaSpamless, Ringold Gym
Revisão	Cristiano dos Passos
Organização	Rodrigo Barchi Cristiano dos Passos Cristiane Bahy Guga Burkhardt

PIMENTA CULTURAL
São Paulo • SP
+55 (11) 96766 2200
livro@pimentacultural.com
www.pimentacultural.com



2 0 2 4

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski
Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt
Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimario Pimentel Silva
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosangela Colares Lavand
Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah
Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva
Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes
Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos
Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni
Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins
Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Cássio Michel dos Santos Camargo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul-Faced, Brasil

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Cláudia Samuel Kessler
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Cristiana Barcelos da Silva.
Universidade do Estado de Minas Gerais, Brasil

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

Dayse Sampaio Lopes Borges
Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

Dorama de Miranda Carvalho
Escola Superior de Propaganda e Marketing, Brasil

Edson da Silva
Universidade Federal dos Vales do Jequitinhonha e Mucuri, Brasil

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Eleonora das Neves Simões
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Fabrcia Lopes Pinheiro
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Giovanna Ofretorio de Oliveira Martin Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Handerson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

Helciclever Barros da Silva Sales
*Instituto Nacional de Estudos
e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira, Brasil*

Helena Azevedo Paulo de Almeida
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willering
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneos
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

Jorge Eschriqui Vieira Pinto
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Jorge Luís de Oliveira Pinto Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade de Brasília, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Marcelo Nicomedes dos Reis Silva Filho
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Marcio Bernardino Sirino
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del México, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Maria Aparecida da Silva Santandel
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Maria Cristina Giorgi
*Centro Federal de Educação Tecnológica
Celso Suckow da Fonseca, Brasil*

Maria Edith Maroca de Avelar
Universidade Federal de Ouro Preto, Brasil

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Mauricio José de Souza Neto
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Nara Oliveira Salles
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

Patricia Flavia Mota
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Raymundo Carlos Machado Ferreira Filho
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Católica de Pernambuco, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

Samuel André Pompeo
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Stela Maris Vaucher Farias
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Taiane Aparecida Ribeiro Nepomoceno
Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Brasil

Taíza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Universidade Estadual de Goiás, Brasil

Thiago Medeiros Barros
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Tiago Mendes de Oliveira
Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais, Brasil

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Wellington Furtado Ramos
Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Brasil

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton
Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio
Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite
Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho
Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Elisiene Borges Leal
Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior
Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira
Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes
Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Pedro Augusto Paula do Carmo
Universidade Paulista, Brasil

Samara Castro da Silva
Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento
Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira
Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Parecer e revisão por pares

Os textos que compõem esta obra foram submetidos para avaliação do Conselho Editorial da Pimenta Cultural, bem como revisados por pares, sendo indicados para a publicação.

SUMÁRIO

Thiffani Postali
Paulo Celso da Silva
Prefácio17

Rodrigo Barchi
Cristiano dos Passos
Cristiane Bahy
Guga Burkhardt
Apresentação25

PARTE 1

URROS..... 34

CAPÍTULO 1

Cristiane Bahy
Fazendo gênero no metal:
mulheres, suas experiências e os processos
de generificação na cena metal extremo.....35

CAPÍTULO 2

Melina Aparecida dos Santos Silva
Diáspora d.C:
Itankale e o Quilombo moderno na música49

CAPÍTULO 3

Susane Rodrigues de Oliveira
Thais Nogueira Brayner
Bellatrix:
histórias de mulheres guerreiras e modos de subjetivação
femininos na música *Death Metal* do Frantic Amber.....66

Guga Burkhardt

Contos e encontros com a música pesada 1

a casa em outra dimensão 99

PARTE 2

GRIFOS 103

CAPÍTULO 4

Cristiano dos Passos

Traduções extremas:

diálogos interartísticos do metal extremo 104

CAPÍTULO 5

Lucas Martins Gama Khalil

Luís Felipe Souto Loyola

A ferrovia do diabo:

prática discursiva e espaços da arte no Metal Extremo 135

CAPÍTULO 6

Renan Marchesini de Quadros Souza

Música extrema:

considerações sobre a linguagem 158

CAPÍTULO 7

Bernard Arthur Silva da Silva

Estética caótica ou antifascista?

cena musical, política, estética através
do Facebook e capas dos álbuns de bandas
paraenses de *thrash metal* em tempos de biopolítica 177

CAPÍTULO 8

Leonardo Carbonieri Campoy

Sérgio Gabriel Fermino Nunes da Cruz

Que raízes?

Sepultura e a redescoberta do nacional
no álbum *Roots* (1985-1996) 213

CAPÍTULO 9

Ciberpajé

Magia, música industrial

pós-humanista e quadrinhos:

Biotecnolobo Antibinário e a sua insurgência

contra o Binarismo Anticósmico.....242

Guga Burkhardt

Contos e encontros com a música pesada 2

O bombardeio..... 259

Aldo Costa

Assim como o fim..... 261

PARTE 3

FUGAS..... 265

CAPÍTULO 10

Bruno Simões Friestino

Imagens nos zines punk:

Potência, Essência e Identidade 266

CAPÍTULO 11

Moacir Oliveira de Alcântara

Anarcho-punk e letramento racial:

subjetivação, singularização e antirracismo

na música do grupo Civil Disobedience..... 285

CAPÍTULO 12

Pablo Andrés Vidal Vargas

Transgresión, autogestión y profesionalismo:

el trabajo artístico en el metal extremo del Aglomerado

Gran Buenos Aires (AGBA), 2008-2019..... 320

CAPÍTULO 13

Fábio Alexandre Tardelli Filho

Riffs subversivos:

profanando os bandeirantes na educação..... 351

CAPÍTULO 14

Rodrigo Barchi

As educações ambientais e o terror atômico:

a bomba nuclear nas capas da Música Extrema 386

CAPÍTULO 15

Wesley Dinali

Des(educando) os ouvidos:

Harsh Noise e e e... 421

Guga Burkhardt

Contos e encontros com a música pesada 3

A série punk rock 430

PARTE 4

ESCURIDÃO 432

CAPÍTULO 16

Arilson Paganus

O paganismo indiano no *heavy metal*:

uma resistência sônica à opressão judaico-cristã..... 433

CAPÍTULO 17

Anderson Cleiton Fernandes Leite

Emerson Ferreira Gomes

I.N.R.I. do Sarcófago

e a epistemologia da gambiarra:

fluxo e refluxo entre centros e periferias

na cena *black metal* mundial 480

CAPÍTULO 18

Felipe Parra

Tadeu Luama

Corpse paint e shroud:

duas estéticas em sobreposição

na trajetória do *black metal* 504

CAPÍTULO 19

Reubert Marques Pacheco

Arte extrema, ações extremas:

os casos de destruição de igrejas

na Noruega na década de 1990 526

CAPÍTULO 20

Sérgio Ribeiro Kneipp

Apontamentos sobre

a metafísica do *black metal* 552

Guga Burkhardt

Contos e encontros com a música pesada 4

O mausoleum 573

Alcides Burn

A fonte necronomical 575

Robson Desgraça

Manifesto 581

Autoras, por elas mesmas

autores, por eles mesmos 595

Artistas, por eles mesmos 603

Índice remissivo 606

ILUSTRAÇÕES

Ilustração da Capa: Guga Burkhardt	14
Arte: Valdecir da Silva	15
Arte: Alcides Burn	33
Arte: Guga Burkhardt	98
Arte: Guga Burkhardt	258
Arte: Guga Burkhardt	429
Arte: Guga Burkhardt	572
Arte: Alcides Burn	575
Arte: Alcides Burn	580
Arte: Diego Sebold	594



Ilustração da Capa: Guga Burkhardt



Arte: Valdecir da Silva

*Vejo o Sol percorrendo as entranhas da terra
Expressões de augúrios
Diante o Jaguar
Renascemos a cada Lua
Como heróis ancestrais
Reis do Sol
Entronizados na morte*

Miaesthesia - "Entronizados na Morte"

<https://www.youtube.com/watch?v=gnvdtsZV5Fo>

*The rich get rich/The poor stay poor
Working hard/All for nothing/Life of dreams
Shatter faith/Down and grim/There's no answer
Racial power keeps minorities down
Who died and made them god
If they want an apartheid state
Then take your shit and fuck off*

Terrorizer - "Corporation Pull-In"

<https://www.youtube.com/watch?v=kSdVut4nPqQ>

*Lasers passing through the sky
For me there's no alternative
This sphere is a bad place to live
Growing technology
Fooling technology
Killing technology!!!*

Voivod - "Killing Technology"

https://www.youtube.com/watch?v=_TuEAuCH6ng

*What else can we wish for
The construction of civilization
Fearless with attitude
We still resist*

Rot - "Still Resist"

<https://www.youtube.com/watch?v=loXwXfdrYfg>

PREFÁCIO

*Thífani Postali*¹
*Paulo Celso da Silva*²

Deus fez o mar, as árvores, as criança, o amor
O homem me deu a favela, o crack, a trairagem, as
arma, as bebida, as puta
Eu?! Eu tenho uma Bíblia velha, uma pistola automática e um
sentimento de revolta
Eu tô tentando sobreviver no inferno.
Gênesis – *Sobrevivendo no Inferno*

Ao som de *Capítulo 4, Versículo 3*. Racionais MC's
<https://www.youtube.com/watch?v=2LQSFLTiwS8>

- 1 Doutora em Mídias pela Unicamp e mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba. Professora titular no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba e nos cursos de graduação da mesma. Líder do grupo de pesquisas em Comunicação Urbana e Práticas Decoloniais (CNPq-Uniso) e integrante do grupo Internacional de Pesquisa Mídia, Cidade e Práticas Socioculturais (CNPq -Uniso). Membro da Rede de Estudos e Pesquisa em Folkcomunicação (Folkcom). Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7373730035263546> E-mail: thifani.postali@prof.uniso.br
- 2 Licenciado em Geografia e Filosofia, mestrado e doutorado em Geografia Humana pela USP. Atualmente é professor do Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba. Membro da Rede Internacional da América Latina, África, Europa e Caribe (ALEC) OCUPA. Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7213133481107324> E-mail: paulo.silva@prof.uniso.br

Figura 1 - Jabberwock



Fonte: Acervo dos/as autores/as. John Tenniel (Londres, 28 de fevereiro de 1820
- Londres, 25 de fevereiro de 1914) ilustrador e cartunista político inglês

EXTREMO D. *Aeussuerste; E. Extreme; F. Extrême; I. Estremo. [do lat. extremus, superl. de exter o extērus «que esta fora»]*

A. Sentido geral: aquilo que está colocado no limite de uma região do espaço.

B. Por metáfora, é aquilo que apresenta uma qualidade ou uma característica no mais elevado grau. (Lalande, 1996, p. 375)

Quando nos foi solicitado um prefácio/texto/posição para a obra coletiva “MÚSICA EXTREMA EM DEBA(R)TE: Saberes e Práticas Marginais”, a primeira coisa que me veio à mente foi o sentido da palavra que compõe o título: extremo [dal lat. *extremus*, superl. *di exter o extērus* «*che sta fuori*»]” (Treccani, 2024a). Deveríamos então buscar o que está posto no limite do espaço/tempo. Não nos pareceu das tarefas mais fáceis. Melhor buscar o sentido da palavra “prefácio”. No seu sentido antigo, era a parte da missa com a qual o sacerdote iniciava a pregação, que terminava com o *Sanctus*, que podia ser uma música para acompanhar essa parte da celebração (Treccani, 2024b). Contudo, na nossa sensação livre, o Jabberwock, figura lendária das aventuras da menina Alice em seu país das maravilhas, nos parecia mais apropriado para iniciar. Assim, iniciamos com os dois, ao som das mulheres do Castrator ‘abraçando a existência’ (*Befoul My Existence*).

Na linha de visão, algumas reproduções de obras de arte que, nos parece, remetem ao(s) extremo(s) da condição humana com Munch, Bruegel e, mais contemporaneamente, com David Lynch, Marina Saleme, Jan Fabre e Paul McCarthy (não o baixista, mas o artista plástico americano), ou ainda os *bad boys* dos irmãos Jake e Dinos Chapman (aqueles que alteraram – homenagearam? – e re-intitularam as gravuras do artista espanhol Goya em 2003). Todos eles, em algum momento, foram colocados no limite de uma região da arte, seja para ovacioná-los ou detratá-los.

Dos irmãos Chapman, por exemplo, o crítico e professor Teixeira Coelho vai refletir acerca da exposição *Insult to Injury* (a que expôs as obras de Goya modificadas) como um "convite ao desenvolvimento de princípios de despatrimonialização" (Monachesi, 2003, p. 5) ou seja, se os museus só tem normas e para patrimonizar e, uma vez feito isso, é irrevogável o *status* de patrimônio público, os irmãos proporcionaram tal "vampirização", como eles mesmo declararam. Notem que o vampiro não reflete no espelho, portanto, não tem um rosto refletido, é sem forma e pode assumir qualquer feição. Portanto, porque não um Goya com intervenções?

A artista brasileira Marina Saleme em seus extremos prefere trabalhar com a "ideia de instabilidade, fragilidade e impermanência física e emocional de todas as coisas" (Folha de S. Paulo, 2004, p. 10) e Paul McCarthy ao retratar a falsa violência cinematográfica, com litros de Ketchup, corpos de borracha que são mutilados declara "as vezes fico chocado com o fato de que as outras pessoas se chocuem" (Folha de S. Paulo, 2004, pág. 9).

Mas a proposta não é chocar ninguém, e sim buscar novos lugares de audição/reflexão, para além do mesmo a nos inundar diariamente.

Ao longo da leitura do livro, a lembrança de uma imagem nos inquietou por conectar, em alguma medida, a estética da Música Extrema ao Hip Hop. Precisamente, veio à mente o álbum *Sobrevivendo no Inferno*, do Grupo Racionais MC's, que faz referência a elementos bíblicos e coloca em evidência a realidade cruel produzida pelo ser humano. Mais que a lembrança das rimas, a imagem da capa do disco saltou à mente, por dialogar com a estética das imagens produzidas no circuito de Música Extrema, a saber: um crucifixo ao centro da capa, com fundo preto e nome do grupo em vermelho, título do álbum abaixo do crucifixo complementar à provocação da imagem cristã *Sobrevivendo no Inferno*.

Figura 2 - Capa do álbum "Sobrevivendo no inferno",
do grupo rapper paulistano Racionais mc's



Fonte: Acervo dos/as autores/as

As colocações a seguir não carregam a intenção de comparar o que pode ser considerado ou não mais extremo, ao contrário, busca observar aproximações e tecer possíveis diálogos, complementariedades entre produções que, a princípio, podem parecer extremas no sentido da distância entre as práticas culturais. Como bem coloca Bruno Simões Friestino, a intenção é promover a reflexão a fim de "potencializar nossa politização e nos colocar em posição de igualdade nos debates e na defesa das nossas posições e questionamentos, conforme os embates vão surgindo". É fazer jus ao título desta riquíssima obra e colocar em deba(r)te saberes e práticas marginais que são dialógicas, a nosso ver.

Se, como coloca Renan Marchesini de Quadros Souza, a Música Extrema envolve assuntos extremos tais como depressão, ansiedade, morte, assassinato, estupro, aborto, preconceito, racismo e, partir disso, é “tocada no extremo das emoções e dos sentimentos como: raiva, angústia, fúria indignação, medo e frustração”, o Hip Hop, de modo geral, discorrerá sobre a podridão humana a partir dos sentimentos daqueles que não só se indignam, mas que vivenciam a violência e o caos em seu cotidiano. Sendo o racismo e as diferentes violências elementos centrais da constituição e ordem brasileira, as pessoas marginalizadas e, especificamente, as negras, sobrevivem lutando contra as estratégias de genocídio desde seu sequestro no período colonial. Por isso, Hip Hop, cultura negra, é poético político.

Isso não quer dizer que os membros do circuito da chamada Música Extrema não vivenciem a podridão do mundo, longe disso. Quer somente chamar a atenção para a produção de músicas e elementos que tocam em assuntos extremos a partir dos grupos mais afetados pela maldade humana. O trecho Gênese, do álbum *Sobrevivendo no Inferno*, indicado como epígrafe deste prefácio, trata de denunciar o homem branco que, protegido pela lógica cristã no Ocidente e por toda ordem de poder, criou o avesso do mundo para as pessoas negras e outros grupos marginalizados são forjados em crueldades várias tais como morte psíquica, aniquilamento de desejo, subjugação e violências das mais variadas. Quando se pensa sobre as experiências a partir da interseccionalidade, a perversidade é atravessada, ainda, por outras violências frequentemente silenciadas e, até mesmo, nos próprios grupos oprimidos, como é o caso das mulheres pobres, negras, pessoas PCDs e LGBTQIAPN+. Importa também chamar a atenção para as violências contra os povos originários e imigrantes que também buscam, diariamente, formas de sobreviver no inferno.

O Hip Hop é uma ferramenta ou, como muitos de seus membros preferem, é uma arma contra as perversidades as quais as pessoas, principalmente as negras, enfrentam em seu cotidiano. Trata-se de um movimento cultural que busca combater as violências e as

desigualdades por meio da música (rap), dança (*break*), grafite, DJ e conhecimento. O conhecimento se refere à importância de o membro se munir de informações sobre a sociedade para compartilhar e engajar o público para possíveis mudanças. Assim como colocam Lucas Martins Gama Khalil e Luís Felipe Souto Loyola acerca do Metal Extremo, especificamente, o Hip Hop não se restringe à produção sonora, mas a elementos variados que produzem uma identidade cultural política, como esclarece Stuart Hall nos Estudos Culturais, tecida por aqueles que não têm como escapar às violências e, por isso, encontram formas de resistir ao utilizar como suporte diferentes códigos comunicacionais. O extremo do Hip Hop é a prática cultural para a sobrevivência. Sobrevivência de seus membros e de cada um de seus elementos que são violentamente negados e, em muitos casos, rechaçados – com o caso da dança nas praças – apagados – como os grafites nos muros das cidades, censurados – como os DJ e *rappers* em muitos shows. Perseguições, cerceamento, silenciamentos e violências promovidos, principalmente, pelo poder público e pela mídia hegemônica que, ao longo da história, associou o movimento à criminalidade. Daí a importância do discurso amparado pelo conhecimento. Procedimento!

A relação entre Música Extrema e Hip Hop está, ainda, na manifestação de conteúdos e conhecimentos reveladores de contextos sociais globais, nacionais, regionais, de grupo e individuais. No que se refere à situação de grupos marginalizados, o Hip Hop tem buscado mecanismos para diminuir as opressões e invisibilizações dirigidas às mulheres. Sharylaine, uma das principais *rappers* e pioneira do Hip Hop brasileiro, em um de seus depoimentos, chama a atenção sobre o movimento que luta contra as opressões sociais, mas que, no seu interior, pratica o mesmo contra as mulheres. Essa situação está diminuindo, sabemos, mas as produções e publicações acerca do movimento continuam sendo, majoritariamente, masculinas, o que é reflexo do sistema patriarcal e que não foge aos grupos socialmente marginalizados.

Dentro desse aspecto, o presente livro, assertivamente, abre com textos de Cristiane Bahy, Susane Rodrigues de Oliveira e Thais Nogueira Brayner, que apresentam temas que tocam nas situações de opressão, resistências e representatividade das mulheres no circuito da Música Extrema. Um recorte de cenário que soa tão igual às situações das mulheres no movimento Hip Hop. Melina Aparecida dos Santos Silva, por sua vez, oferece reflexões sobre as práticas da música do metal como forma de ressignificar a africanidade nas realidades africanas e brasileira contemporâneas.

Portanto, “MÚSICA EXTREMA EM DEBA(R)TE: Saberes e Práticas Marginais” reúne textos acadêmicos, ilustrações e outras formas de arte que apontam para uma prática acadêmica madura, sensível e capaz de contribuir para o aceleração de mudanças na academia e nos grupos que visam, também, utilizar a produção cultural marginal como dispositivo para provocações e debates, como é o caso do circuito da Música Extrema.

REFERÊNCIAS

CASTRATOR. *Tormented by Atrocities* (Official Video) https://youtu.be/zrNdiA_EW-4?si=MTeBigz56bMX9KxJ

LALANDE, André. *Vocabulário técnico e crítico da filosofia*. 2ª Ed., São Paulo: Martins Fontes, 1996.

MONACHESI, Juliana. Vandalismo conceitual. In: *Arte sem tabu*, Caderno Mais! Folha de S. Paulo, 13 jul, 2003.

FOLHA DE S. PAULO. Fixação Fatal In *A sangue frio*. A morte na Arte contemporânea. Caderno Mais! 28 mar. 2004.

TRECCANI. *Vocabolario on line*. *Lèmma Estrèmo*. Disponível em <https://www.treccani.it/vocabolario/estremo/?search=estr%C3%A8mo> Acesso em 10 fev. 2024.

TRECCANI. *Vocabolario on line*. *Lèmma prefazio*. Disponível em <https://www.treccani.it/vocabolario/prefazio/> Acesso em 10 fev. 2024.

APRESENTAÇÃO

Rodrigo Barchi
Cristiano dos Passos
Cristiane Bahy
Guga Burkhardt

*Dogmatic values is what they create
Another bullshit thing that i fucking hate
Telling me what I should do telling me what I shouldn't do
Another hardcore-master another punk-guru
Preaching about respect and so-called equality
But they're just creating and elitarian scene
Would-be gods destroying all the things we've built
Oh yes they're so punk...*

Ao som de Agathocles - "A For Arrogance"

<https://www.youtube.com/watch?v=8kXMoMMU4pU>

Em setembro de 2023, no Tendal da Lapa, em São Paulo, em uma conversa sobre a nossa série de livros com Clodoaldo "Mendigo", baixista e único membro original da banda *grindcore* Rot, enquanto promovia o material do grupo durante o festival Extrema Underground Fest, organizado pela Central Underground, ele permitiu que deixássemos, em seu estande, quatro exemplares do "Música Extrema: ruídos, imagens e sentidos", para venda/troca durante o evento, cuja renda seria revertida para a publicação deste exemplar que está à sua frente, leitora e leitor.

Naquele momento, o "Mendigo" já tinha lido o "Diálogos com a Música Extrema", lançado em 2021, e recebia em mãos o volume de 2022. Ao pegar o livro em mãos, questionou: "Meu caro, vocês

não dizem aqui, também, que o *grindcore* vêm do metal, não é? Nós precisamos impedir a proliferação dessa ideia equivocada". Respondemos que, em outros textos, e mesmo no livro anterior, reforçamos a ideia na qual o *grindcore* não vem do metal – apesar das influências – mas sim, de uma dissidência do punk.

Mas a questão aqui não é essa. A observação que o Mendigo, professor de Ciências Humanas no Ensino Básico, fez a nós, depois dessa conversa foi sobre a complexidade dos textos – de caráter acadêmico – e a dificuldade que boa parte da galera teria ao lê-los, já que mesmo quem é mais velho/a, muitas vezes formados/as nas mais diferentes áreas, e leitores/as dos mais diferentes tipos de fontes, não tinha a familiaridade com o tipo de escrita que apresentamos nos livros.

Esse ponto trazido por ele – que não foi trazido por outros colegas acadêmicos – nos atormentou, e é a partir dele que queremos apresentar essa nova coletânea. Talvez nem tanto em relação à escrita “acadêmica/científica”, cujos textos aqui apresentados muitas vezes buscam escorregar, fugir e criar rachaduras, mas ainda não deixando de serem considerados como tal. Seguem a ABNT, realizam as citações corretas, discutem com as influências e os pares, e são devidamente “citáveis” e apropriados a uma boa avaliação “Sucupira/Qualis/Capes”. Até ao prêmio Jabuti tivemos a pachorra de nos inscrever.

Nossa intenção foi justamente escrever textos acadêmicos para mostrar o quanto aquilo que circulava no meio *underground* era povoado de sentidos, de atividades, de lutas, de resistências, de dedicações, de alegrias e tragédias. Queríamos, e ainda queremos, de todas as formas, pôr em evidência a potência em ato da Música Extrema como manifestação legítima de uma anti/contra/sub/outra cultura, que, se por um lado, não se submete aos ditames do capital, do Estado, da religião, da militarização, das hierarquias familiares

patriarcais, ao mesmo tempo estava, por outro lado, recheada de contradições, violências e más contaminações da sociedade que essa mesma Música Extrema ansiava em rechaçar.

Somos pessoas que passaram suas juventudes e ainda atravessam – e são atravessados/as – sua fase adulta no/pelo próprio underground, mas chegaram à academia e para ela querem falar sobre o que é essa dimensão da existência, no qual muitos e muitas estão profundamente mergulhados até hoje, vinte, trinta e até quase quarenta anos. Em outras palavras, somos acadêmicos, pesquisadores/as e/ou estudantes que querem trazer à baila da pesquisa científica o que até pouco tempo atrás era raro ou desconsiderado como ciência.

Mas o imbróglio trazido pelo baixista e professor Clodoaldo Mendigo necessita de nossas atenções e cuidados, pois há uma série de riscos (dos maus riscos) nos quais, ao mesmo tempo ansiamos em legitimar nosso trabalho e nos mostrarmos como pesquisadores/as sérios/as perante à academia e, conseqüentemente - utilizando as terminologias de Deleuze e Guattari - à ciência de Estado, maior, molar, institucionalizada e de tendência sedentária, mas também não intencionamos, de modo algum, deixarmos de lado a verve *underground*, nos mantendo alinhados/as àqueles/as que estão a fazer saberes e ciências de guerra, menores, moleculares, anárquicas, fluidas e nômades.

E o primeiro risco é justamente o da linguagem. Se por um lado, enaltecemos e fortalecemos institucionalmente que aquilo que se faz no underground não é somente “corrupção” de juventudes que se estendem até a vida adulta, mas ação política, ética, cultural, social, econômica e ambiental legítimas, por outro, sabemos da docilidade e domesticação que é submeter toda essa dimensão a uma escrita acadêmica cada vez mais engessada, dura, burocrática

e desmobilizadora. Queremos estar à margem e ao mesmo tempo “inclusos no sistema”, simultaneamente intimando a ciência a nos aceitar e fortalecendo uma sistemática que jamais vai considerar o *underground* como manifestação plenamente legítima e, se o fizer, o fará com condições de apaziguamento, adestramento e coibições na forma da escrita?

Desejamos ser ciências menores, nômades, perversas, revolucionárias, transformadoras e fluidas, mas escrevendo textos que nossos colegas não vão querer ler depois da segunda página, por causa justamente de nossa tentativa de aceitação pelas macronormas? Em suma, portanto, a quem escrevemos? Por que escrevemos? Para quê escrevemos?

São questões sérias, as quais talvez possamos responder somente em parte, a partir justamente de nossa condição mestiça. Ou seja, não somos acadêmicos/as ou *undergrounds*; ou então, ora acadêmicos, ora *undergrounds*. Somos cientistas investigadores/as mergulhados de cabeça em nossas existências alternativas e queremos falar sobre elas. Pois, repetindo o que já sugerimos outras vezes, para trazer à tona o que nos constitui como sujeitos/as, ao mesmo tempo em que queremos enaltecer e homenagear o que, muitas vezes, nos deu o sentido necessário a continuar, mesmo perante o horror e a barbárie que o conjunto Estado/capital, e todos seus aparatos nefastos, nos impôs. Além disso, vale dizer também que, antes que algum leigo faça o mapeamento e a leitura desse fenômeno de forma equivocada - risco altíssimo, considerando as características marginais da Música Extrema - talvez seja realmente necessário que nós, aqueles que vivenciamos essa cena de forma intensa e verdadeira, possamos assumir esse papel a fim de evitar distorções promovidas por olhares eivados de preconceitos.

A escrita demasiadamente acadêmica, apesar do pecado da intransponibilidade, nos ajuda nessa labuta. Mas, por outro lado e ao mesmo tempo, muitos dos textos aqui já não são plenamente obedientes, mesmo que ainda acadêmicos. Primeira pessoa, xingamentos, textos em formato de zine, depoimentos quase que inconsequentes, imagens "blasfemopornográficas", HQs inseridas de modo a quebrar a soturnidade da escrita acadêmica, relatos crônicos de situações errantes, artes "terrorgore", entre outras inserções e intervenções que fazem com que nossa obra seja peculiar e que possa ser lida/vista ao mesmo tempo por todos e por ninguém.

Que esta obra seja referência acadêmica para futuros trabalhos de próximos/as pesquisadores/as tão preocupados em não traírem o movimento em sua inevitável traição ao possibilitarem a domesticação do pensamento. E que também sirva, de um modo ou outro, para a galera do rolê, como motivo de orgulho pelo fato de que aquilo que se realiza no *underground*, ao invés de entrar na academia para ser domesticado e preso, seja vetor de contaminação e possibilidade de realização de ciências outras.

Nossa escrita e nossas obras são, ao mesmo tempo, entusiastas de ciências que fortalecem a luta contra o obscurantismo negacionista responsável por tragédias pandêmicas, climáticas, ecológicas e demográficas, ao mesmo tempo em que buscam impedir que positivismos retrógrados e quase que fascistóides imponham que ciência seja apenas uma perspectiva submissa à noções policialescas e "normatizóides", de hegemonia tecnocrata e produtivista.

Nós, nas rodas, nos shows, nas gigs, no bar, nos palcos, nos instrumentos, nos microfones, nas banquinhas de venda e troca de materiais, nas conversas, na sarjeta com uma garrafa ou copo quaisquer, no fazer camisetas e outras indumentárias com os logos/imagens das bandas, nas produções de fanzines e pequenos

lançamentos independentes, bem como nos encontros, também estamos produzindo saberes, conhecimentos e métodos científicos. Reconhecemos, agradecemos e nos alhamos à ciência que tenha a possibilidade de melhorar nossa vida e de todos os seres humanos e não humanos que compartilham o planeta conosco. Mas também denunciemos e lutamos tanto contra a ideia de que a ciência não pode ter limites, tanto quanto enfrentamos as noções que determinam que só seja possível fazer ciência se houver única e exclusivamente alinhamento ao poder.

Essa condição híbrida se faz presente já no título da obra: "Música Extrema em Deba(r)te". A galera que produz o *underground* é artista, faz e vive a arte. A qual, por sua vez - e pensando com Benjamin - não está externa a quem a constrói, mas é linguagem e relação com o mundo. Arte que recusa, arte que ataca, arte que se faz como militância, arte que na fúria produz saber, em uma irascível ciência de guerra. A letra r, alocada entre parênteses no meio da palavra debate, tanto quanto uma ruptura ou um bloqueio, é um atravessamento. Assim como para Walter Benjamin não podemos falar que não há uma separação entre sujeito e objeto na arte, e para Paulo Freire não há educação dialógica e na práxis com a separação dos dois, aqui propomos que para pensarmos em Música Extrema, não dá para apartar os atravessamentos entre o saber que ela produz e a linguagem e os sentidos de mundo que ela constrói, na criação de suas imagens, ruídos e letras.

Os textos aqui presentes fazem ciência e, ao mesmo tempo, a denunciam como corresponsável por diversas tragédias contemporâneas, quando a identificam como alinhada à promoção dos machismos, dos racismos, das homofobias, da destruição ecológica, da destruição de espécies, dos horrores belicistas, dos terrorismos institucionais estatais, da barbárie neoliberal e do iminente fim de mundo que ainda consideramos não devidamente adiado.

É um livro volumoso, pois devido à repercussão das duas primeiras obras que fizemos - "Diálogos com a Música Extrema", de 2021, lançado pela Editora Fi, e "Música Extrema: ruídos, imagens e sentidos", publicado em 2022 pela Pimenta Cultural - houve um crescente interesse pela participação de colegas neste que consideramos o terceiro volume de uma iniciativa que pretende se estabelecer, se fortalecer e se ampliar como uma rede de estudos e pesquisas, no Brasil, sobre a Música Extrema. Se compararmos a outros países da América Latina, como México e Colômbia, cujos grupos de estudos e pesquisas sobre a temática já se organizaram há mais de uma década, existe um considerável atraso nos debates por aqui.

Por sua vez, a participação de mais de trinta colegas, entre pesquisadores/as e artistas, fez com que a publicação só fosse possível com um financiamento coletivo pelos autores e autoras. Longe de nós, organizadores e organizadora, cobrarmos pela publicação e repetirmos as práticas nefastas e predatórias de cada vez mais oportunistas simulando que estão fazendo ciência. O que temos aqui é um trabalho coletivo, cooperativo e comunal, no espírito da produção de conhecimento, saber e cultura do underground. E para além dos organizadores e organizadora, é necessário enfatizar e agradecer aqui todo o suporte dado por: Anderson Cleiton Fernandes Leite, Arilson Paganus, Bernard Arthur Silva da Silva, Emerson Ferreira Gomes, Felipe Parra Alves de Oliveira, Leonardo Carbonieri Campoy, Lucas Martins Gama Khalil, Luis Felipe Souto Loyola, Melina Aparecida dos Santos Silva, Moacir Oliveira de Alcântara, Renan Marchesini de Quadros Souza, Sérgio Gabriel Fermino Nunes da Cruz, Sérgio Ribeiro Kneipp, Susane "Hécate" Rodrigues de Oliveira, Tadeu Rodrigues Luama, Thais Nogueira Brayner e Reubert Marques Pacheco.

Assim como agradecemos imensamente à Thífani Postali Jacinto e Paulo Celso da Silva por dispender de seus tempos e esforços para nos presentear com o belo prefácio que abre este libelo.

Devido à sua dimensão, resolvemos dividir este livro em quatro seções, que reuniram os textos de acordo com suas aproximações de gênero, teóricas, conceituais e de estilo.

Na primeira, intitulada "**Urros**", temos três textos de quatro mulheres abrindo o livro, as quais dão destaque tanto às questões de gênero e de luta feminina no underground, quanto às lutas antirracistas, buscando questionar o *status quo*.

"**Grifos**" é a segunda seção, cujas seis intervenções se aproximam entre si tanto em relação à linguagem, o discurso e a dialogicidade, como também propõe um aprofundamento no debate cultural e artístico que permeia a Música Extrema.

A terceira parte, intitulada "**Fugas**", os seis debates com as resistências, as desobediências, a transgressão, a autogestão, as ecologias políticas e os anarquismos, em capas de álbuns, em zines e nas práticas educativas, entre outros elementos, ajudam a dar o tom sobre o grau de insubmissão de nossa coletânea.

E as questões ao redor do Black Metal permeiam a última parte, intitulada como "**Escuridão**", onde toda a polêmica sobre a estética, a violência, a metafísica e a profanação presentes neste estilo são discutidas visceralmente pelos cinco textos aqui presentes.

Para encerrar, lembramos que a obra é permeada dos trabalhos dos mais diversos artistas visuais, sendo que enquanto alguns contribuíram exclusivamente com a arte, outros trouxeram contos, manifestos e explicações sobre as suas obras. Destacamos que ao final de cada uma das seções, há um conto e uma obra visual de Guga Burkhardt, demarcando ainda mais as possíveis semelhanças entre as temáticas abordadas em cada parte do livro.

Como afirmamos na apresentação do volume anterior, que essa obra não passe incólume, e que promova os mais insubmissos, revoltosos, heréticos, profanos, irascíveis, resistentes e inventivos deba(r)tes possíveis e necessários.



Arte: Alcides Burn



Parte

URROS



Cristiane Bahy

FAZENDO GÊNERO
NO METAL:
mulheres, suas
experiências
e os processos
de generificação
na cena Metal Extremo

"Blood stains, skulls and serpents

*Fierce, fearless and untamed
She who is death, duality and destruction
Implacable demise of self dysfunctions"*

Ao som de "Kali" de Crypta

<https://www.youtube.com/watch?v=HyFm6UUtnjQ>

INTRODUÇÃO

Há algum tempo, acompanho comentários em *sites* especializados sobre metal e Metal Extremo feitos às notícias relacionadas a bandas formadas por mulheres, especialmente Crypta e Nervosa, concentrando-me nos *sites* brasileiros Whiplash e Wikimetal, especializados em metal e seus subtipos. Minha intenção é observar as reações de cunho machista contidas nos comentários feitos por homens a notícias sobre bandas formadas por mulheres. Por coincidência, durante a escrita deste capítulo, ocorreu uma polêmica envolvendo Fernanda Lira, vocalista da horda de *death metal* Crypta, sobre um pedido de financiamento coletivo com o objetivo de mobiliar sua nova residência devido a sua mudança. A musicista foi notícia durante alguns dias em diversas mídias especializadas e acabou por se retratar, uma vez que sofreu críticas por ter proposto a modalidade *crowdfunding* com essa intenção. Ao acompanhar a repercussão, estive atenta especialmente aos comentários referentes à matéria publicada no *site* Whiplash, "Fernanda Lira pede ajuda nas redes sociais para um novo projeto pessoal" (William, 2023). Neste espaço, encontrei comentários feitos por homens, como: "E as louças já lavou?"; "Tem que gostar delas senão é machismo? [sic]"; "Podia ter feito algo útil. Um *Onlyfans*. Tirava umas fotinhas com decote [e] ganhava uma grana pra geladeira sem passar vergonha! [sic]". Como

de costume, passei a refletir sobre quais comentários seriam feitos se tivéssemos um homem em uma situação igual ou similar a de Lira. Lembrei, então, de que há algum tempo, Kiko Loureiro, atualmente guitarrista da banda Megadeth, havia organizado a modalidade de financiamento coletivo para o lançamento de seu álbum solo.

Desejando efetuar uma comparação, pesquisei os comentários originados pela matéria publicada no *site* Whiplash, "Kiko Loureiro: guitarrista Kiko Loureiro anuncia "vaquinha" para lançamento de solo" (Ribeiro, 2020), sobre o pedido de *crowdfunding* organizado pelo guitarrista. Analisando os comentários, feitos também pela grande maioria de homens, temos um pequeno número de críticas ao músico, sendo a maior parte de apoio ao pedido de financiamento coletivo. As poucas críticas diziam que Loureiro é um guitarrista famoso e que não deveria pedir dinheiro para esse tipo de projeto, uma vez que está estabelecido financeiramente. Dentro desse universo de comentários que seguem à notícia, não foram encontradas referências ao gênero do guitarrista, diferentemente das críticas à Fernanda Lira que levaram em conta, em sua maioria, o gênero da musicista³. Mesmo que os exemplos expostos sejam apenas pequenos recortes, essa breve análise informal nos leva a perceber que o preconceito de gênero, o machismo estrutural e a prática da masculinidade tóxica ainda são reproduzidos por homens que se identificam com as cenas metal e Metal Extremo.

A partir desta introdução, gostaria de propor um debate sobre as experiências das mulheres na cena Metal Extremo, o quanto estas se diferenciam das experiências dos homens que ocupam os mesmos espaços, assim como o fato de a cena ainda reproduzir o machismo. Sabendo-se que a temática Música Extrema tornou-se objeto de estudo acadêmico, especialmente nas últimas duas

3 Não entrei na questão sobre concordar ou não com as posturas e as escolhas de Fernanda Lira e de Kiko Loureiro, uma vez que meu objetivo neste capítulo é propor uma reflexão sobre como as mulheres experienciam a cena Metal Extremo.

décadas, e havendo um visível crescimento do número de mulheres ocupando espaços nas cenas nas mais diversas posições, desde musicistas a pesquisadoras, creio ser pertinente uma discussão sobre as experiências das mulheres e sobre pesquisas acerca desse tema. Para tanto, este capítulo abordará a cena Metal Extremo a partir das experiências das musicistas Angélica Burns, Mayara Puertas e Susane Hécate ao enfrentarem o machismo e o preconceito de gênero; o fato de esta cena ser ainda um espaço generificado que contribui para a existência de concepções binaristas de gênero; e por fim, a importância das pesquisas que possuem como objeto de estudo as mulheres no Metal Extremo a partir de uma perspectiva de Estudos de Gênero e das Mulheres.

EXPERIÊNCIAS DAS MULHERES MUSICISTAS NA CENA METAL EXTREMO

Ao estudar a temática mulheres no Metal Extremo, faz-se sempre necessário ter como ponto de partida os depoimentos das mulheres pertencentes à cena, uma vez que as escutando aprenderemos sobre suas experiências. Por esse motivo, irei abordar nesta seção depoimentos das musicistas Angélica Burns (Hatefulmurder), Mayara Puertas (Torture Squad) e Susane Hécate (Miaesthesia), encontrados na matéria “Mulheres no Heavy Metal Nacional” (Rodrigues, 2018), publicada no *site* Wikimetal. Em seus depoimentos, as musicistas discorrem sobre suas experiências dentro da cena e apontam que, mesmo tendo o apoio de uma grande maioria de pessoas, ainda enfrentam atitudes de cunho machista por parte de alguns homens. Angélica Burns relata que “[o] machismo existe em todos os lugares. Várias vezes no palco já tive que ouvir gracinhas do público como ‘gostosa’, ‘tira a roupa’. Infelizmente, ainda temos que passar por situações como essa.” Ao encontro desse depoimento, temos Mayara Puertas que conta:

[às vezes] você está checando o palco e tem um bobão que fica na platéia falando gracinhas. Sempre vou aos shows das minhas amigas do Nervosa quando posso, e em um deles fiquei revoltada com o tipo de baixaria que um sujeito gritava para as minas enquanto montavam o palco.

Esses dois relatos demonstram que as mulheres são vistas de forma sexualizada por homens pertencentes à cena Metal Extremo, devido ao machismo estrutural que ainda existe nesse espaço (Schaap e Berkers, 2014, Vasan, 2011; Martins, 2011; Kahn-Harris, 2007; Purcell, 2003), o qual faz com que homens objetifiquem os corpos femininos, os enxergando como corpos à sua disposição. Os homens que reproduzem o machismo dentro da cena Metal Extremo buscam manter esse espaço apenas para seus pares, o que os caracteriza como *gatekeepers* (Connell, 2005) ou guardiões, em tradução livre. O conceito de *gatekeepers*, adotado pela socióloga australiana Raewyn Connell em seus estudos sobre as masculinidades, teoriza que homens e meninos agem como guardiões das desigualdades de gênero entre mulheres e homens na sociedade ocidental, uma vez que os homens e os meninos ainda ocupam posições privilegiadas devido à estrutura patriarcal. A partir deste conceito, é possível inferir que certos homens pertencentes à cena Metal Extremo agem como *gatekeepers*, na tentativa de impedir o acesso e a permanência das mulheres na cena, utilizando-se de práticas machistas como a masculinidade tóxica.

Dessa forma, o machismo estrutural segue como uma espécie de barreira para mulheres que participam desta cena, especialmente para aquelas que desejam se tornar musicistas (Hill, 2016). As práticas de masculinidade tóxica buscam fazer com que as mulheres se sintam desconfortáveis por ocupar um espaço que, na concepção de alguns homens, não pertence a elas. Essas práticas envolvem, por exemplo, desvalorizar o conhecimento sobre Metal Extremo que as mulheres possuem, assim como cometer diferentes tipos de assédio.

Em mais um depoimento encontrado na entrevista ao *site* Wikimetal, Susane Hécate conta que:

[a]lguns homens preconceituosos acham que seu interesse é apenas em sexo e namoro [...]. Então tive que ser bem durona e me tornei bruta e agressiva como eles, para me impor e ter o respeito. [...] Mas conquistei muitos amigos homens, tive uma galera muito forte ao meu lado e que de certa forma foram aprendendo a respeitar as mulheres na cena, inclusive os que tocaram comigo no Miasthenia e Afonia, que sempre me respeitaram, admiraram, apoiaram e aderiram às minhas ideias no Metal. Isso para mim é uma grande conquista.

O relato de Hécate demonstra que as mulheres ainda estão expostas ao machismo estrutural, mesmo que as atitudes machistas não partam de todos os homens participantes da cena Metal Extremo. Apesar da existência de homens que apoiam as mulheres e que constroem laços de amizade, ainda se faz necessário combater o machismo e a masculinidade tóxica. Para tanto, as mulheres utilizam-se de mecanismos como a formação de coletivos e também a organização de festivais de metal e de Metal Extremo que priorizam bandas formadas por mulheres. Através de estratégias como essas e de sua presença, as mulheres seguem mudando a demografia da cena Metal Extremo e conquistando seus espaços.

A CENA METAL EXTREMO COMO ESPAÇO GENERIFICADO

A historiadora Joan Wallach Scott conceitua gênero como “uma forma primária de dar significado às relações de poder”⁴ (1986, p. 1169, tradução nossa). Dessa forma, para a autora, a categoria gênero relaciona-se diretamente com as relações de poder, sendo um elemento constitutivo das relações sociais (Scott, 1986). Essas relações de poder são responsáveis pelas identidades generificadas,

4

No original na língua inglesa: “gender is a primary way of signifying relationships of power”.

entendidas como as identidades ligadas às representações binárias de feminilidades e de masculinidades (Butler, 1990; Scott, 1986). Dentro dessa percepção binária de gênero – explicitada em falas como, por exemplo, “menina veste rosa, menino veste azul” – não há espaço para pessoas que se identifiquem como não-binárias, pois a generificação também é responsável pelos lugares que os indivíduos ocupam dentro de determinado contexto social (Harris e Jones, 2016). A partir da ideia de generificação, as mulheres são ligadas às concepções binárias de feminilidades que as colocam como sensíveis, submissas e dóceis, enquanto os homens são valorizados pelas concepções de masculinidades relacionadas à força e à virilidade (Bahy, 2022).

Os conceitos de feminilidades e de masculinidades são construídos a partir de discursos (Connell e Messerschmidt, 2005) encontrados em sociedades fundadas por estruturas patriarcais que ditam que as mulheres devem ocupar espaços simbólicos de subjugação em relação aos homens (Bourdieu, 2002) e às masculinidades. Esses discursos contribuem para que as relações sociais de poder se tornem assimétricas e hierarquizadas (Vale de Almeida, 2018), uma vez que os homens são percebidos como merecedores de posições privilegiadas em detrimento das mulheres. A assimetria e a hierarquização de poder e de performances de gênero estão presentes nas mais diversas esferas, indo desde as relações de trabalho até aos relacionamentos amorosos, passando pelas cenas musicais, inclusive a metal e a Metal Extremo.

Desde seu início, a cena metal apresentou-se como um espaço hegemonicamente masculino (Janotti, Jr., 2013; Christie, 2004), ainda que as mulheres sempre tenham estado presentes. *Headbangers*, músicos, *managers*, relações públicas, produtores e até mesmo os jornalistas especializados em metal eram homens em sua grande maioria e, por sua vez, valorizavam performances de poder ligadas às masculinidades. Devido aos contextos sociais ocidentais serem pautados pelo patriarcado, pela valorização das masculinidades e da

cisheteronormatividade, é possível inferir que a cena Metal Extremo, ao reproduzir esses contextos, assim como a cena metal, também se apresenta como um ambiente generificado, no qual as concepções binaristas de performance de gênero persistem no ideário da cena (Schaap e Berkers, 2014). Desta forma, a partir da hierarquização de poder nas performances de gênero, valorizaram-se no Metal Extremo as performances de hipermasculinidade e de poder ligadas às masculinidades (Kahn-Harris, 2006), ao mesmo tempo em que as performances de feminilidades eram menos valorizadas.

As ideias de binarismo e de hierarquização das performances de gênero contribuem para a valorização das masculinidades e das performances tidas como hipermasculinas, fazendo com que os homens sejam percebidos como “naturalmente” pertencentes a espaços que possuem como paradigma a hipermasculinidade, como a cena Metal Extremo. Devido a essa percepção, as mulheres que se identificam com o Metal Extremo ainda têm sua participação vista com certo estranhamento, sendo consideradas, mesmo que de forma involuntária, como não pertencentes a esse espaço. Como resultado, as mulheres, especialmente as musicistas, enfrentam maiores barreiras quando comparadas aos homens na mesma posição, chegando até mesmo a passar por processos de segregação dentro da cena (Pereira Soares, 2021). No entanto, ao ocupar espaços, as mulheres combatem o machismo estrutural e o patriarcado, tanto no Metal Extremo quanto na sociedade brasileira, desconstruindo os paradigmas binários que valorizam as masculinidades.

A IMPORTÂNCIA DAS PESQUISAS SOBRE MULHERES NA CENA METAL EXTREMO

As lutas dos movimentos feministas possibilitaram que as mulheres ocupassem cada vez mais espaços em diversas esferas, inclusive na música e em seus estudos acadêmicos. No entanto, durante

séculos, a escrita acadêmica foi generificada, sendo os homens os protagonistas, assim como os produtores de conhecimento e objeto de estudo. Como resultado, as experiências validadas e merecedoras de serem ouvidas eram apenas as pertencentes aos homens, havendo a dificuldade do reconhecimento das pesquisadoras e de pesquisas que possuíam as mulheres como objeto de estudo sem um viés patriarcal. Esses fatores, intrínsecos à estrutura patriarcal e a sua consequente generificação, contribuíram para um processo de silenciamento das mulheres (Strong, 2011). Devido a isso, as mulheres foram, historicamente, invisibilizadas nos mais diversos campos de pesquisa, inclusive nos estudos sobre estilos musicais (Zerbinatti *et al.*, 2018).

Esse processo de invisibilização das mulheres também ocorreu durante os primeiros anos das pesquisas sobre a História e a Sociologia do metal. Podemos citar como exemplo as obras *Running With the Devil: Power, Gender And Madness In Heavy Metal Music* (1993), de Robert Walser, e *Heavy Metal: The Music And Its Culture* (2000), de Deena Weinstein – referências para a pesquisa da cena metal. Ainda que não sejam obras especificamente voltadas aos Estudos de Gênero, encontramos em ambas abordagens sobre a presença dos homens e das masculinidades no metal, em contraste com o pouco espaço dedicado às experiências das mulheres. Nos momentos em que as mulheres são abordadas nesses dois estudos, suas experiências estão apenas subordinadas às vivências dos homens, não sendo percebidas como protagonistas ou sequer colocadas como em posições equivalentes. As pesquisas precursoras de uma abordagem em Estudos de Gênero sobre o metal também possuíam como temática os homens e suas práticas de masculinidades, não sendo privilegiadas as experiências das mulheres – e quando estas eram abordadas, o eram apenas relacionadas às experiências dos homens, não sendo as mulheres as protagonistas dos estudos.

Esse cenário sofreu mudanças por volta da segunda década dos anos 2000, com a maior inserção de pesquisadoras/es interessadas/os em estudos acadêmicos sobre o Metal Extremo. Ainda que existam

práticas de machismo e que seja valorizada a hipermasculinidade, a cena Metal Extremo é um espaço no qual as convenções de gênero podem ser superadas (Overell *apud* Rogers, 2021), uma vez que nesta são encontradas certas formas de desconstrução e de reconfiguração de performances de gênero. Essa reconfiguração de performances de gênero ocorreu nas pesquisas acadêmicas sobre o tema a partir do momento em que as experiências das mulheres no Metal Extremo foram tidas como objetos de estudo, ao lado das masculinidades. Atualmente, temos um número cada vez maior de pesquisadoras (Oliveira e Brayner, 2022; Calvo, 2022, 2016; Jocson-Singh, 2019, 2016; Turbé, 2016; Vasan, 2016, 2011; Kitteringham, 2014; Riches, 2013, 2011), que estudam a participação das mulheres na cena.

As pesquisas que possuem as mulheres como seu objeto levam em consideração o fato de que suas experiências são diferentes das vividas pelos homens, devido à estrutura patriarcal e ao machismo presentes na sociedade brasileira e, conseqüentemente, na cena Metal Extremo. Os estudos que privilegiam essa temática se fazem necessários, uma vez que as estruturas patriarcais ainda existentes na cena buscam silenciar as mulheres através de homens que praticam a masculinidade tóxica. Ao escutarmos as vozes das mulheres, contribuimos para a desconstrução do machismo, do preconceito de gênero e para a eliminação da prática de masculinidade tóxica, fazendo com que o Metal Extremo se torne um espaço gradativamente mais receptivo à presença das mulheres.

CONCLUSÃO

Durante séculos, as mulheres foram invisibilizadas nos estudos científicos, inclusive nas Humanidades, refletindo a generificação da academia. Dessa forma, o contexto de generificação da academia fez com que os estudos referentes às Ciências Humanas

e aos estudos musicais privilegiassem apenas as vozes dos homens durante um longo período, tendo influenciado as pesquisas iniciais sobre metal no sentido de fazer com que o seu foco se concentrasse nas experiências dos homens e as masculinidades. Por esse motivo, as mulheres não tiveram suas experiências contadas desde o início da constituição do campo de pesquisa dos estudos sobre o metal. No entanto, com o aumento das mulheres no Metal Extremo, esse cenário passou a mudar, uma vez que as pesquisadoras passaram a registrar suas inquietações dentro de um espaço hipermasculino e, como resultado, hoje temos diversas pesquisadoras que possuem como tema de pesquisa as experiências das mulheres na cena. Atualmente, os estudos sobre as experiências das mulheres têm se destacado, assim como o número de pesquisadoras na área vem crescendo.

Ainda assim, as mulheres enfrentam o preconceito de gênero, o machismo, a objetificação de seus corpos e a prática da masculinidade tóxica na cena Metal Extremo. Devido a isto, as mulheres ocupam posições dentro das relações de gênero diferentes das pertencentes aos homens, tendo que confrontar o preconceito de gênero e criar estratégias para pertencer a esse espaço, como vimos nos relatos de Angélica Burns, Mayara Puertas e Susane Hécate, apresentados neste capítulo. E mesmo que façam parte da cena, a presença das mulheres muitas vezes ainda é percebida com certo estranhamento. Para que esse estranhamento não ocorra, precisamos cada vez mais ouvir as vozes das mulheres, assim como seguir produzindo pesquisas sobre suas experiências.

Assim, desejo com este texto não encerrar o debate sobre as experiências das mulheres na cena Metal Extremo, mas sim ampliá-lo ao colaborar com as pesquisas. Creio que ao discutir a generificação, as relações de gênero e apontar o machismo existente na cena, posso contribuir para a desconstrução das práticas machistas e de masculinidade tóxica que ainda persistem. Quanto às mulheres, seguiremos ocupando o Metal Extremo, uma vez que este

espaço também nos pertence e nele permaneceremos, construindo um ambiente crítico ao machismo, ao preconceito de gênero e às práticas patriarcais.

REFERÊNCIAS

BAHY, Cristiane. Girls Just Wanna Heavy Metal: Mulheres, Heavy Metal e Excrição Na Cena Metal. *In*: KARPOWICZ, Débora; KARAWEJCZYK, Mônica; DE FREITAS, Muriel.

Mulheres fazendo história: da invisibilidade ao protagonismo. Rio de Janeiro: Pembroke Collins, 2022.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. 2. ed. Tradução Maria Helena Kühner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BUTLER, Judith. **Gender trouble:** feminism and the subversion of identity. Nova York: Routledge, 1990.

CALVO, Manuela. **Almafuerte:** Metal pesado argento and its construction of Argentinian nationalism. Bristol: Metal Music Studies, 2(1), p. 21-38, 2016.

CALVO, Manuela. La construcción de la identidad metálica auténtica en la escena Argentina. *In*: BAHY, Cristiane *et al.* **Música Extrema:** ruídos, imagens e sentidos. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

CHRISTE, Ian. **The Sound Of The Beast:** The Complete Headbanging History Of Heavy Metal. New York: Harper Collins, 2004.

CONNELL, Raewyn. Change among the gatekeepers: Men, masculinities, and gender equality in the global arena. **Journal of Women in Culture and Society**, 30(3), 1801-1825, 2005.

CONNELL, Raewyn; MESSERSCHMIDT, James. **Hegemonic masculinity:** Rethinking the concept. *Gender & society*, 19(6), p. 829-859, 2005

HARRIS, Anne; JONES, Stacy. Genderfication. Critical concepts in queer studies and education: An international guide for the twenty-first century. **Springer**, p. 117-126, 2016.

HILL, Rosemary. **Gender, Metal and the Media: Women Fans and the Gendered Experience of Music**. Londres: Palgrave Macmillan, 2016.

JANOTTI JUNIOR, Jeder. Rock With The Devil: notas sobre gêneros e cenas musicais a partir da performatização do feminino no heavy metal. *In: XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*. Manaus: Intercom, 2013.

JOCSON-SINGH, Joan. Vigilante feminism as a form of musical protest in extreme metal music. *Metal Music Studies*, 5(2), p. 263-273, 2019.

JOCSON-SINGH, Joan. **Individual Thought Patterns**: Women in New York's Extreme Metal Music Scene. Dissertação de Mestrado (CUNY Hunter College), 2016.

KAHN-HARRIS, Keith. **Extreme metal**: Music and culture on the edge. Berg. 2006

KITTERINGHAM, Sarah. **Extreme conditions demand extreme responses**: the treatment of women in black metal, death metal, doom metal, and grindcore. Tese de Doutorado. University of Calgary, 2014.

LUCIO, Danilo; NOGUEIRA, Bruno. Ruptura Nervosa: Redefinindo O Papel Das Mulheres No Thrash Metal. **Tropos: Comunicação, Sociedade e Cultura**. *Issn: 2358-212x*, 10(2), 2021. Disponível em: <https://periodicos.ufac.br/index.php/tropos/article/view/5305>. Acesso em: 30 ago. 2023.

MARTINS, Inês. **Mulheres entre o som e o silêncio**: imagens e representações das artistas de metal na LOUD! Tese de doutorado. Universidade Nova de Lisboa, 2011.

OLIVEIRA, Susane; BRAYNER, Thais. Feminilidades extremas: gênero, subjetivação e resistência nas letras de autoria de mulheres no metal extremo. *In: BAHY, Cristiane et al. Música Extrema*: ruídos, imagens e sentidos. Pimenta Cultural. 2022

PURCELL, Natalie. **Death Metal Music**: The Passion and Politics of a Subculture. Jefferson: McFarland. 2003.

RICHES, Gabrielle. Embracing the chaos: Mosh pits, extreme metal music and liminality. *Journal for Cultural Research*, 15(3), p. 315-332, 2011.

RICHES, Gabrielle; LASHUA, Brett; SPRACKLEN, Karl. Female, Mosher, TranTransgressor: A 'Moshography' of Transgressive Practices within the Leeds Extreme Metal Scene. *IASPM Journal*, 4(1), p. 87-100, 2013.

RIBEIRO, Mateus. Kiko Loureiro: guitarrista Kiko Loureiro anuncia "vaquinha" para lançamento de solo. **Whiplash**, 2020. Disponível em: https://whiplash.net/materias/news_743/320939-kikoloureiro.html Acesso em: 5 ago. 2023.

RODRIGUES, Iza. Mulheres no Heavy Metal Nacional. **Wikimetal**, 2018. Disponível em: <https://www.wikimetal.com.br/mulheres-no-heavy-metal-nacional/>. Acesso em: 15 ago. 2023.

ROGERS, Anna; DEFLEM, Mathieu. **Doing Gender in Heavy Metal**. Anthem Press, 2021.

SCHAAP, Julian; BERKERS, Pauwke. **Grunting alone?** Online gender inequality in extreme metal music. *IASPM Journal*, 4(1), p. 101-116, 2014.

SCOTT, Joan. Gender: A Useful Category of Historical Analysis. **The American Historical Review**, vol. 91, n. 5, p. 1053-75, 1986.

PEREIRA SOARES, Manuel. O gótico também é feminino: Igualdade de gênero numa subcultura musical. *In: Fórum Sociológico*. Série II, n. 38, p. 15-23. CESNOVA, 2021.

STRONG, Catherine. Grunge, Riot Grrrl and the Forgetting of Women in Popular Culture. **The Journal of Popular Culture**, n. 2, p. 398-416, 2011.

TURBÉ, Sophie. Puissance, force et musique metal: Quand les filles s'approprient les codes de la masculinité. *161(1)*, p. 93-102. <https://doi.org/10.3917/ethn.161.0093>, **Ethnologie française**, 2016.

VALE DE ALMEIDA, Miguel. Gênero, masculinidade e poder: Revendo um caso do sul de Portugal. **Anuário Antropológico**, [S. l.], v. 20, n. 1, p. 161-189, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/anuarioantropologico/article/view/6602>. Acesso em: 28 ago. 2023.

VASAN, Sonia. Gender and power in the death metal scene: A social exchange perspective. **Global Metal Music and Culture**. p. 261-276. Routledge, 2016.

VASAN, Sonia. The price of rebellion: Gender boundaries in the death metal scene. **Journal for Cultural Research**, 15(3), P. 333-349, 2011.

WALSER, Robert. Running With the Devil: Power, Gender, And Madness. *In: Heavy Metal Music*. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal: The Music And Its Culture**. Boston: Da Capo Press, 2000.

WILLIAM, Bruce. Fernanda Lira pede ajuda nas redes sociais para um novo projeto pessoal. **Whiplash**, 2023. Disponível em: https://whiplash.net/materias/news_705/353981-crypta.html. Acesso em: 2 ago. 2023.

ZERBINATTI, Camila; NOGUEIRA, Isabel; PEDRO, Joana. A emergência do campo de música e gênero no Brasil: reflexões iniciais. **Descentrada**, 2. 2018.2



Melina Aparecida dos Santos Silva

DIÁSPORA D.C:
Itankale e o Quilombo
moderno na música

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.99925.2

*Liberty... Democracy... Reasons of my Fight ... Families
dying...Submission of the man...
Supporting the wars and the lies...Corruption...
And ambitions....So how many people die
Freedom! For my mind
Freedom! For my heart*

Ao som de Dor Fantasma – “*Fighting for freedom*”⁵
[https://nightfear.bandcamp.com/album/
dor-fantasma-ovimbundu](https://nightfear.bandcamp.com/album/dor-fantasma-ovimbundu)

Esta reflexão aborda os processos de africanidade nas práticas musicais de instrumentistas/vocalistas de metal africanos e por seus descendentes na diáspora, deslocando-nos de uma posição cultural homogênea e historicamente construída de quais formas de arte constroem a autenticidade dos sujeitos negros em detrimento de outras (Hall, 2003; Hooks, 2019).

A proposta se aproxima dos estudos focados no processo de globalização da cultura do metal, com vieses étnico-raciais, os quais têm desconstruído essa visão euro-americano-centrada de seus públicos e dinâmicas sociais. Esse imaginário da homogeneidade racial no metal, consolidado por pesquisadores estadunidenses e britânicos (Berger, 1999; Walser, 1993; Weinstein, 2000), tem sido atualizado pelo mapeamento de produções musicais distantes do Norte Global (Clinton; Wallach, 2015). Entre elas, podemos citar pesquisas acadêmicas realizadas na Indonésia, Malásia e Singapura (Wallach, 2011), Israel (Kahn-Harris, 2011), Porto Rico (Varas-Diaz *et al.*, 2014), Brasil (Queiroz, 2021). As culturas do metal presentes nas capitais do Egito, Cairo (Harbert, 2013); de Madagascar, Antananarivo (Verne,

5 *Fighting for freedom* é a sexta canção do primeiro álbum “Ovimbundu” de autoria da banda de *thrash metal* angolana Dor Fantasma. O álbum, lançado em novembro de 2021, está disponível para escuta no Bandcamp oficial da banda.

2015); do Quênia, Nairóbi (Banchs, 2016); de Botsuana, Gaborone (Nilsson, 2016), da Tunísia, Túnis (Barone, 2019) e de Angola (Silva, 2022), como Luanda, Huambo e Benguela, têm sido mapeadas por pesquisadores da Musicologia, Ciências Sociais e Comunicação. Essas pesquisas procuram refletir como as culturas do metal têm se estabilizado nesses países africanos, de acordo com suas realidades socioeconômicas, políticas e religiosas.

Porém, a supremacia branca e o racismo presente entre seus participantes têm sido aprofundados em abordagens com variadas frentes epistemológicas. As análises interseccionais de Dawes (2012; 2015; 2022) e de Mahon (2020) têm resgatado a presença de homens e mulheres afro-americanos nas práticas musicais do *rock* e do metal. Varas-Díaz e Mendoza (2015) observaram como as culturas do metal de Porto Rico, da República Dominicana e de Cuba têm impactado as percepções de ouvintes de metal sobre a política, a etnicidade e a identidade cultural. Fellezs (2011), em estudo de caso sobre a banda estadunidense Stone Vengeance, apontou a segregação musical enfrentada pelos artistas negros na indústria musical do metal.

A relação entre masculinidade, nação e supremacia branca nos subgêneros do metal, como o *black metal*, é aprofundada por Kahn-Harris (2011), Hagen (2011), Radovanovic (2016), Spracklen (2020) e Scott (2010).⁶ Hoad (2021) analisa como as representações textuais da branquitude criam uma normalidade cênica correlacionando a cultura do metal à heteronormatividade branca e ocidental.

6 O *black metal* inicia-se em meados dos anos 1980, com a formação de bandas norueguesas, que combinavam a sonoridade do metal com estilos teatrais de performance, e letras que abordavam temas satânicos e pagãos nórdicos. Os primórdios do *black metal* foram iniciados com as bandas a britânica Venom, a sueca Bathory e a mineira Sarcófago. Em sua convenção mais famosa, bandas de *black metal* lançavam produções de baixo orçamento, com estética lo-fi, que conectam uma guitarra diretamente em um amplificador com o canal distorcido no máximo, com baixos e médios em níveis mínimos e o treble no máximo. O *black metal* enfatiza o timbre agudo, as distorções de guitarra e de baixo e as técnicas de guitarra *tremolo picking*. Porém, há bandas de *black metal* com produção mais elaborada, com a inserção de elementos melódicos e sinfônicos.

Para tanto, Hoad mapeia discursos simbólicos de poder, nacionalidade e suas narrativas através de análises de conteúdo de canções, artes de álbuns, letras e materiais promocionais presentes nas cenas da Noruega, África do Sul e Austrália. Ou seja, a complexidade enfrentada pelos pesquisadores da cultura do metal é que a raça é uma noção historicamente construída e tem interpretações variadas dependendo do contexto cultural (Clinton; Wallach, 2015).

No caso do Brasil, Munanga (2012) afirma que a construção da identidade negra demanda múltiplas contextualizações como análises e fatores históricos, linguísticos e psicológicos. Para Munanga (2012), considerar essas dimensões na reflexão sobre identidades diaspóricas é um dos passos para alcançar uma discussão crítica e política sobre negritude nos dias atuais. Embora a negritude e a identidade negra no Brasil estejam relacionadas à cor da pele negra, elas não estariam atreladas à dimensão biológica. Logo, as concepções de negritude e identidade estão em diálogo com o ponto comum da história da desumanização dos povos africanos e da diáspora (Munanga, 2012).

Dessa forma, os objetivos da pesquisa são: analisar práticas musicais do metal como uma forma de ressignificação da africanidade nas realidades africanas e brasileira contemporâneas e discutir os motivos pelos quais elas poderiam ser aplicadas em debates acadêmicos para estudos africanos, afro-brasileiros e decoloniais. Para tanto, investigo como o projeto musical Quilombo e a faixa "Melanina" do EP *Itankale* ressignifica a negritude na realidade brasileira contemporânea e também apresento um potencial pedagógico do projeto musical. Entre as questões elencadas temos: "Como bandas africanas e diaspóricas têm construído poéticas e conhecimentos sobre a cultura negra e a negritude nos seus respectivos contextos culturais?" "Como Quilombo nos faz repensar a ancestralidade e a africanidade em seu conceito?"

Este estudo de caso agrega a pesquisa qualitativa de Pós-Doutorado da autora realizada no período de 2020 a 2022, com o título "Que negro/a é esse/a na cultura do metal africano e diaspórico?". O estudo de caso é frequentemente citado como uma ferramenta para estudar o objeto (caso) no seu contexto, usando múltiplas fontes de evidências – qualitativas e quantitativas – e enquadra-se numa lógica de produção de conhecimento, incorporando a subjetividade do investigador (Meirinhos e Osório, 2010; Minayo, 2008).

Inspiro-me na abordagem do historiador de arte Steven Nelson (2006) de compreender como a diáspora tem funcionado nas práticas artísticas contemporâneas, e como, dentro desse escopo, a arte diaspórica tem desestabilizado narrativas homogêneas da nação, da nacionalidade, e da cidadania. A hipótese que está por trás dessas questões é que os artistas da diáspora não trabalharam completamente fora dos mundos dominantes das culturas, mas, sim, trabalharam ao lado, dentro e ao redor deles, tomando suas linguagens, distorcendo-as para se adequarem às suas próprias questões (Nelson, 2006, p. 299).

MELANINA

Itankale nos leva a repensar a africanidade nas construções de práticas musicais de instrumentistas/vocalistas de metal africanos e por seus descendentes na diáspora. Práticas culturais diaspóricas têm sido compreendidas e articuladas em relação à sobrevivência de formas culturais na diáspora, apesar do tráfico negreiro e do imperialismo europeu: exemplos dessa dinâmica podem ser vistos nos africanismos em obras de arte do Ocidente; no candomblé brasileiro etc. (Nelson, 2006). O EP *Itankale* possui descrições da migração, da persistência,

da continuidade de visões de mundo africanas nas artes e nas ciências criadas por pessoas de descendência africana no Ocidente.

Itankale dá visibilidade para suas culturas e formas de conhecimento, reconhecendo-as como imprescindíveis para o desenvolvimento da arquitetura, da ciência, das artes, da diplomacia: “Mudamos o mundo com nossa arquitetura/Ensinamos o Ocidente com nossa diplomacia/Mudamos o rumo evolucionista com nossa metalurgia/Apresentamos o universo com nossa astronomia” (Quilombo, 2020).

“Melanina” inicia com a canção “Woza Ethekwini” do grupo sul-africano Kholwa Brothers (2015), o qual apresenta o estilo de canto zulu Isicathamiya (andar suavemente, em português). Inicialmente, a abertura com os vocais chamada-e-resposta – antifonia – realizada pelos Kholwa Brothers pode gerar estranhamento para um ouvinte de metal. Porém, a escolha da canção não é aleatória. Nas culturas da diáspora africana, a antifonia consiste em uma das principais características formais das práticas musicais negras (Makl, 2011). O uso das antifonias na música diaspórica constituiu uma forma de comunicação entre os colonizados, novas relações comunitárias, formas de encontros entre os sujeitos desumanizados e a construção de imagens positivas de si (Makl, 2011). A abertura possui vocais individuais e a resposta, com uma frase fixa em Zulu, de um coro (coletivo), representando uma forma de sensibilidade e de identidade em relação à tradição musical.

Outra característica da música diaspórica é a interpretação de suas tradições musicais, de diálogo com as histórias das músicas e culturas negras e com outras tradições, como a euro-ocidental (Makl, 2011; Small, 1998). Por exemplo, aos 01:17 de “Melanina”, temos a transição para texturas sonoras densas, andamentos musicais rápidos e altos volumes sonoros criados pelos timbres distorcidos de guitarra, como as canções de *black metal*.

Em sua convenção mais famosa, bandas de *black metal* lançavam produções de baixo orçamento, com estética *lo-fi*, que conectam uma guitarra diretamente em um amplificador com o canal distorcido, com baixos e médios em níveis mínimos e o *treble* em frequências máximas. O *black metal* enfatiza o timbre agudo, as distorções de guitarra e de baixo e as técnicas de guitarra *tremolo picking*. Porém, há bandas de *black metal* com produção mais elaborada, com a inserção de elementos melódicos e sinfônicos. No caso da Quilombo, há apenas guitarras e bateria. Os vocais de Panda Reis criam timbres graves e roucos conhecidos como guturais, que dificultam a compreensão das letras, explorando de forma intensa a agressividade nas canções de Metal Extremo, como no subgênero *death metal*.

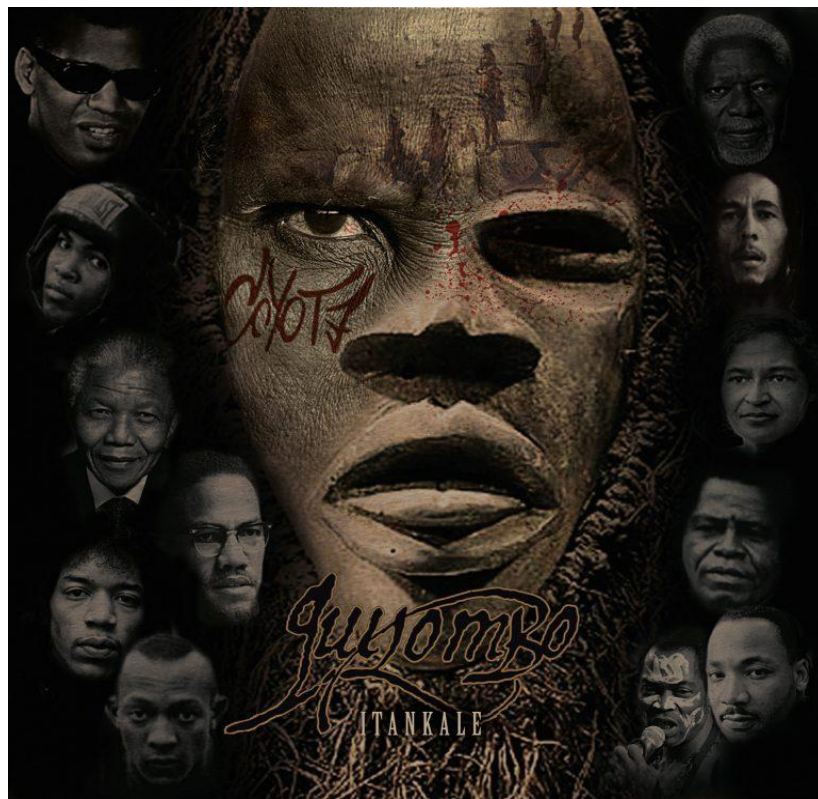
Aos 02:37, os vocais guturais de Panda transitam entre versos cantados em português e em Yorubá, demonstrando o valor da africanidade como essa possibilidade de se movimentar entre variadas línguas e culturas (Diagne, 2001). No caso das culturas do *rock* e do metal ao redor do globo, a língua predominante de suas criações é o inglês. As bandas locais majoritariamente escrevem e cantam na língua anglófona como forma de internacionalização na cena mundial. Porém, temos bandas que transitam entre o português e o inglês, como Overdose, Dorsal Atlântica etc.

Aos 04: 34, observamos uma ponte musical composta pelo solo de bateria e pela distorção da guitarra, com uma estrutura rítmica que é orientada pelo agogô. Na umbanda e no candomblé, tanto os atabaques quanto o agogô compõem os cultos fundamentais em transes promovidos pelos ritmos dos tambores (Candemil,

2020). Nesses rituais, a música exerce função de comunicação e está relacionada com a dança e os aspectos mitológicos (Candemil, 2020). Logo, os instrumentos de percussão são sacralizados, sendo indispensável a sua presença nas cerimônias. O conjunto musical, formado por um trio de atabaques e pelo agogô, criam uma linha rítmica conhecida como linha-guia, que organiza o tempo e orienta a execução musical dos tambores e do canto e, também, os gestos corporais dos orixás (Candemil, 2020). Essa nuance de toques de umbanda e de candomblé foi um dos meus primeiros comentários na interlocução com Panda Reis. O então percussionista Binho Jerônimo é ogan em um terreiro de umbanda. Por isso, domina as bases rítmicas do atabaque e do agogô (Entrevista com Panda Reis, realizada em 11 de março de 2022). É importante citar que a própria constituição do tambor africano, a sua ressonância "crua" e "robusta" emitida pelo interior áspero do corpo permite ser afinado, soando em sintonia com instrumentos e conjuntos musicais não africanos, independentemente da afinação ou da performance, como tem sido abordado nas pesquisas do musicólogo nigeriano Meki Nzewi (2022).

Itankale, para além de oferecer uma nova forma de se pensar as manifestações de africanidades na cultura musical afrobrasileira, também cria um espaço para artistas e ouvintes afrodescendentes imaginarem e criarem conexões com o continente africano. Pesquisadores de artes afrodiaspóricas (Hall, 2003; Gilroy, 2001) têm explorado as formas como essas ideias da diáspora inspiram as escolhas musicais e visuais dos artistas, motivados pelo desejo de comunicar imaginários de "lar" e a possibilidade de recuperar um passado africano perdido (Nelson, 2008).

Imagem 1: Artes de capa de Itankale, EP da banda Quilombo (2019)



Fonte: Material de divulgação da banda.

Nas artes de capa de *Itankale*, verificamos a “força emotiva da africanidade” (Mafeje, 2019), com imaginários de uma África mítica, da “mãe África”, presente nas representações homogêneas do continente, como o leão e a savana. Porém, na essência desse paradigma romantizado da África mítica, os artistas diaspóricos usam “África” – frequentemente com certa utopia – como uma metáfora de recuperação e de mediação da dor e do sofrimento causado pelas formas de desumanização, como a colonização e o racismo (Nelson, 2008). Essas práticas insistem em um mito de África estático para

apresentar seu poder de expressão e de uma identidade cultural diaspórica homogênea (Hall, 2003).

Hall (2003) discute a presença do rastafarianismo na Inglaterra nos anos 1980 e vê a diáspora e a identidade cultural trabalhando em duas direções. De um lado, Hall descreve o conceito de identidade diaspóricas como definida pelas noções de uma cultura comum singular, a qual reflete experiências históricas comuns (como o tráfico negreiro) e traços culturais essenciais (como a africanidade). Para Hall, esse conceito, o qual apresentou um papel crucial em movimentos como o Pan-Africanismo, é limitado em sua insistência na identidade como estática e imutável.

Também observamos a representação da máscara africana, no centro da capa, rodeada por personalidades negras políticas, sociais e culturais de variadas gerações, nacionalidades e faixas etárias. As imagens de Ray Charles, Nelson Mandela, Jimi Hendrix, Malcolm X, Fela Kuti, entre outros, destacam a fluidez das identidades culturais em África e na diáspora a serem valorizadas. Embora as artes de capa apresentem personalidades essencialmente masculinas e heteronormativas, o *design* inicial de *Itankale* também possuía personalidades como Angela Davis, Dandara, Luiza Mahin e Sojourner Truth, como explicado por Panda Reis. Porém, devido aos custos de produção e de impressão das artes de capa, a capa completa de *Itankale* não foi concebida. No *lyric video* de "Melanina", essas personalidades negras são homenageadas, assim como compõem a história da quinta faixa do EP, "Semi Deusas".

Não podemos nos esquecer da imagem do continente africano manchado com sangue na mesma capa, demonstrando o "lado mais obscuro da modernidade ocidental" (Mignolo, 2017): a colonialidade. A modernidade seria uma narrativa complexa colonialista, cujo ponto de origem foi a Europa, narrativa que constrói a civilização ocidental ao celebrar suas conquistas enquanto esconde, ao mesmo tempo, o seu lado mais "obscuro", a colonialidade (Mignolo, 2017).

A colonialidade surgiu com as transformações profundas na experiência histórico-cultural da América Latina, de África e da diáspora africana, ocasionadas pelo colonialismo e pelo racismo (González, 1988).

O estudo de caso de *Itankale* nos remete a outra camada das identidades culturais analisada pelos Estudos Culturais. Hall aponta que uma noção mais fluida de identidade foi desenvolvida pelos atores sociais na Inglaterra nos anos 1970 e 1980. Ao contrário da primeira definição, essa visão reconhece similaridades enquanto cria espaço para enunciação de diferenças significativas entre e através de grupos e indivíduos, compreendendo a identidade como um “ato de tornar-se” através de histórias, experiências, e posições flutuantes dentro e ao redor de narrativas do passado (Hall, 2003, p. 43). Neste sentido, a última noção de Hall de identidade incorpora-se não só no passado, mas também no presente e no futuro. Logo, a cultura consiste em uma produção, a qual aciona conhecimentos do passado, repertórios, afetividades e tradição, transformando-nos em novos sujeitos: “(...) não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições” (Hall, 2003, p. 43).

ENTRE DESCONFORTOS E QUESTÕES

Quilombo, em *Itankale*, apresenta uma obra da estética diaspórica que, em termos antropológicos, consiste de culturas “impuras”, “misturadas”, “transformadas” com combinações variadas de ideias, culturas, políticas, canções e visões de mundo (Nelson, 2006). Essas são as formas de como a novidade entra no mundo, como mencionado por Hall (2003, p. 34). Isso não significa que, em uma cultura híbrida (Canclini, 2013), os elementos musicais diferenciados possuam relação de igualdade entre si. Esses elementos estão inscritos em relações de poder – na cultura mundial e na cultura do metal

brasileiro. A presença de instrumentos africanos recriados na diáspora, como o berimbau, o agogô e o atabaque, e os mesmos ligados à capoeira e às religiões de matrizes africanas, poderá criar disputas em torno de quais elementos devem compor ou não as canções de metal. Tais polêmicas entre ouvintes de metal brasileiros, motivadas por uma visão colonial, que considera as expressões culturais negras e dos povos originários como menos expressivas do que o metal, já ocorreram com o lançamento do álbum *Roots*, da banda Sepultura.

Vinte e sete anos após o lançamento de *Roots*, o Sepultura tem sido objeto de diversas pesquisas acadêmicas com o objetivo de compreender a noção de identidade brasileira em sua obra icônica (Dunkan; Rocha, 2017; Janotti Jr., 2020; Gligorijevik, 2011; Harris, 2000). A banda é uma referência para músicos brasileiros e africanos por interpretar a sua história local através instrumentos brasileiros, os quais possuem “fortes laços com a diáspora africana e o meio religioso e espiritual indígena, conforme documentado em estudos das artes musical/marcial, como a capoeira” (Dunkan; Rocha, 2017, p. 145).

Porém, não podemos nos esquecer de que a formação do Sepultura, na época de *Roots*, consistia em quatro homens brancos, cisgênero e de classe média, os quais construíram uma poética de apropriação da cultura afro-diaspórica e dos povos originários.

De outra forma, apropriar-se das influências do *black metal* satanista e escandinavo com instrumentos musicais e gêneros musicais afrodiaspóricos, culturas indígenas africanas e personalidades negras, para expressar a experiência afrobrasileira pode apresentar contradições. A visão satanista no *black metal* escandinavo, em variados momentos, já promoveu a defesa do supremacismo branco e do nacionalismo, temática trabalhada por Clough (2021) em análise dos conceitos artísticos da banda Zeal and Ardor.

Como uma obra musical que representa um grupo que sofreu – e ainda sofre – com as matrizes coloniais de dominação, *Itankale*

é um vetor de resistência na cultura do metal e na cultura afro-brasileira em si e possui potenciais pedagógicos para estudos decoloniais. Fundamentalmente, o EP oferece uma narrativa contra-hegemônica que fala de e para uma população marginalizada –, contando a história de criação da sociedade ocidental através das visões de mundo das pessoas negras.

Observamos como ÁFRICA é mais usada como uma linguagem poética para acessar e transformar uma identidade afro-brasileira fragmentada pela colonialidade, pelo racismo e pela desigualdade social, embora ainda considerem a ÁFRICA como mãe, como raiz. Quilombo e o conceito de *Itankale* nos demonstram que a consciência da diáspora não tem muito a ver com ser brasileiro ou estadunidense ou “africano”, como abordado por Steven Nelson (2006).

Esta é uma distinção importante, ao invés de apenas representar o passado, a consciência da diáspora se direciona para os discursos e possibilidades do presente e do futuro, como abordado por Steven Nelson (2006). Na visão de artistas diaspóricos, a diáspora é uma posição subjetiva – e também uma ferramenta de expressão. Como o EP do Quilombo e outras obras artísticas mostram, a diáspora não é somente uma condição de visões de mundo variadas, mas também uma “desarmonia de práticas culturais que falam sobre re-criação, representação e re-invenção” (Nelson, 2006, p. 313).

REFERÊNCIAS

BANCHS, Edward. **Heavy metal Africa: Love, passion, and heavy metal in the forgotten continent.** Word Association Publishers, 2016.

BANCHS, Edward. Swahili-tongued devils: Kenya's heavy metal at the crossroads of identity. **Metal Music Studies** v. 2, n.3, 2016, p. 311-324.

BARONE, Stéfano. **Metal, Rap, and Electro in Post-Revolutionary Tunisia: A Fragile Underground.** London: Routledge, 2019.

BERGER, Harris. **Metal, Rock, and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience.** Hanover and London: University Press of New England, 1999.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade.** 4 ed. São Paulo: EDUSP, 2013.

CANDEMIL, Luciano da Silva. Reconstrução das melodias do candomblé ketu nº 194 e 201 da Coleção Camargo Guarnieri a partir do conceito de linha-guia. **OPUS**, v.26, n.2, mai/ago 2020, p.1-19, DOI: 10.20504/opus2020b2609.

CLINTON, Esther; WALLACH, Jeremy. Recoloring the metal map: Metal and race in global perspective [Conference session]. In: KARJALAINEN, T.M.; KARKI, K (eds). **Modern Heavy Metal: Markets, practices and cultures**, International Academic Conference, Helsinki, Finland. Aalto University & Turku: International Institute for Popular Culture, 2015, p. 274-282.

CLOUGH, Edward. Devil Is Fine, Devil Is Kind: Slave Spirituals, Satanic Black Metal, and Cultural Appropriation in the Music of Zeal & Ardor, **Comparative American Studies An International Journal**, v.18, n.3, 2021. 337-354, DOI:10.1080/14775700.2021.1981077

DAWES, Laina. **What are you doing here?: A Black woman's life and liberation in heavy metal.** Bazillion Points, 2012.

DAWES, Laina. Challenging and 'Imagined Community': Discussions (or lack thereof) of black and queer experiences within heavy metal culture. **Metal Music Studies** v.1, n.3, 2015, p. 385-393.

DAWES, Laina. **"Freedom ain't free": Race and representation(s) in extreme heavy metal** [Tese de Doutorado em Music (Etnomusicologia)]. Columbia University, 2021. Disponível em: <https://academiccommons.columbia.edu/doi/10.7916/msfp-xx60>. Acesso em: 14 maio 2023.

DUNCAN, William; DA ROCHA, Marcio Alves. Decoding cultural signifiers of Brazilian identity and the African diaspora from the music of Sepultura. **Metal Music Studies**, v.3, n.1, mar. 2017, p. 145-152.

FELLEZS, Kevin. Black metal soul music: Stone Vengeance and the aesthetics of race in heavy metal. **Popular Music History** v.1, n. 6, 2011, p. 180-197.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro.** Modernidade e dupla consciência. Rio de Janeiro: UCAM, 2001.

GLIGORIJEVIK, Jelena. The Global and the Local in Max Cavalera´s Music Projects.

Etnomusikologian vuosikirja, v. 23, 2011, p. 140-164.

GONZÁLEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. **Tempo Brasileiro**, n.92/93, jan-jun 1988b, p. 69-82.

KAHN-HARRIS, Keith. 'You are from Israel and that is enough to hate you forever': Racism, globalization and play within the global extreme metal scene. *In*: WALLACH, J.; BERGER, H.M.; GREENE, P. D. (eds). **Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music Around the World**. Durham e Londres: Duke University Press, 2011, p. 200-226.

KAHN- HARRIS, Keith. Roots? The relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene, **Popular Music**, v.19, n.1, 2000, p.13-30.

HAGEN, Ross. Musical style, ideology and mythology in Norwegian black metal. *In*: WALLACH, J; BERGER, H.M. and GREENE, PD (eds) **Metal Rules The Globe: Heavy Metal Music Around The World**. Durham e Londres: Duke University Press, 2011, p. 200-226.

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HARBERT, Benjamin J. Noise and its formless shadows: Egypt´s extreme metal as avant-garde nafas dawsha. *In*: Burkhalter, Thomas; Dickinson, Kay; Harbert, Benjamin (eds). **The Arab Avant-Garde: Music, Politics, Modernity**. Connecticut: Wesleyan University Press, 2013.

HOAD, Catherine. **Heavy Metal Music, Texts, and Nationhood: (Re) sounding Whiteness**. Londres: Palgrave Macmillan, 2021.

HOFFIN, Kevin. Decay as a black metal symbol. **Metal Music Studies**, v.1, n.4, 2018, p. 81-94, https://doi.org/10.1386/mms.4.1.81_1. Acesso em: 9 ago. 2023.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: Raça e Representação**. São Paulo: Elefante Editora, 2019.

JANOTTI JR., Jeder. Música Pesada Brasileira: Sepultura and Reinvention of Brazilian Sound. *In*: TREECE, David. (Org.). **Musical Scene and Migrations: space and transnationalism in Brazil, Portugal and The Atlantic**. 1. ed. London/New York: Athem Press, 2020, v. 1, p. 155-164.

MAKL, Luís Ferreira, Artes musicais na diáspora africana: improvisação, chamada e resposta e tempo espiralar. **Outra Travessia Revista de Literatura**, Florianópolis, n. 11, 2011, p.55-70.

MAHON, Maureen. **Black diamond queens**. African American women and rock and roll. Durham e Londres: Duke University Press, 2020, DOI: 10.1386/mms.3.1.145_1.

MEIRINHOS, Manuel; OSÓRIO, António. O estudo de caso como estratégia de investigação em educação. **EDUSER - Revista de Educação**, v.2, n.2, 2010, p.49-65.

MIGNOLO, Walter. Colonialidade: O lado mais obscuro da modernidade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v.32, n.94, 2017, p.1-18, DOI: 10.17666/329402/2017

MUNANGA, Kabenguele. **Negritude**: Usos e sentidos. São Paulo: Autêntica Editora, 2012.

NELSON, Steven. Diaspora: Multiple Practices, Multiple Worldviews. *In*: JONES, Amelia; ARNOLD, Dana (eds). **A Companion to Contemporary Art Since 1945**. Hoboken: John Wiley & Sons, 2006, p. 296-316.

NILSSON, Magnus. Race and gender in globalised and postmodern metal. *In*: HEESCH, F.; SCOTT, N.(eds). **Heavy metal, gender and sexuality**: Interdisciplinary approaches. Londres: Routledge, 2016, p. 258-271.

QUEIRÓZ, Tobias Arruda. **Pandemônios e notívagos**. Decolonizando a cena rock no interior do Nordeste. Belo Horizonte: UFMG, 2021.

RADOVANOVIC, B. Ideologies and Discourses: Extreme Narratives in Extreme Metal Music. *ART + MEDIA*, **Journal of Art and Media Studies**, n. 10, out 2016.

SCOTT, NIAL. True Aryan black metal: The meaning of leisure, belonging and the construction of whiteness in Black metal music. *In*: SCOTT, N.; VON HELDEN, I. (Eds.), **The metal void. First gatherings**. Oxfordshire: Inter-Disciplinary Press, 2010, p. 81-94.

SILVA, M. A. S. **We do rock too**: Formas de criatividade do movimento do rock angolano. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2022.

SMALL, Christopher. **Musicking**: The Meaning of Music. Middletown: Wesleyan University, 1998.

SPRACKLEN, K. **Metal music and the Re-imagining of masculinity, place, race and nation**. Emerald Publishing, 2020.

VARAZ-DIAS, Nelson et al. Predictors of communal formation in a small heavy metal scene: Puerto Rico as a case study. **Metal Music Studies**, v.1, n. 1, 2014, p.87-103.

VARAZ-DIAS, N; MENDOZA, S. Ethnicity, politics and otherness in Caribbean Heavy Metal music: Experiences from Puerto Rico, Dominican Republic and Cuba [Conference session]. In: KARJALAINEN, T.M.; KARKI, K (eds). **Modern Heavy Metal: Markets, practices and cultures**, International Academic Conference, Helsinki, Finland: Aalto University & Turku: International Institute for Popular Culture, 2015, p. 291-299.

VERNE, Markys. Music, Transcendence and the Need for (Existential) Anthropologies of the Individual. **Zeitschrift fur Ethnologie**, v.140, p.75-89, mar 2015. Disponível em: http://www.ethnologie.unibayreuth.de/de/team/_Ehemalige_Mitarbeiter/Verne_Markus/publikationen/Verne-2015---Transcendence.pdf. Acesso em: 09 ago. 2023.


WALLACH, Jeremy. Unleashed in the East: Metal music, masculinity, and 'Malayness'. In: WALLACH, J; BERGER, H. M.; GREENE, P. D. (Eds.), **Metal rules the globe: Heavy metal music around the world**. Durham e Londres: Duke University Press, 2011, p. 86-105.

WALSER, Robert. **Running with the devil**. Power, gender and madness in heavy metal music. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy metal: The music and its culture**. Cambridge: Da Capo Press, 2000.

AGRADECIMENTOS

Panda Reis e Banda Quilombo
pela interlocução com a pesquisa.



Susane Rodrigues de Oliveira
Thais Nogueira Brayner

BELLATRIX:
histórias de mulheres
guerreiras e modos
de subjetivação femininos
na música *Death Metal*
do Frantic Amber

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.99925.3

*Don't cross swords with me, I'll crush you
Don't get in my way
Feel my fury invade your soul*

Ao som de "Crimson Seas" do Frantic Amber
https://youtu.be/EnqOYLtGa_Y

INTRODUÇÃO

Alguns estudiosos concordam que o "metal extremo" é "extremo" em seus vários aspectos, por transgredir de maneira agressiva certas fronteiras sonoras, temáticas, estéticas e visuais (Kahn-Harris, 2007; Schaap; Berkers, 2014). Esse caráter "extremo" e "transgressor" pode ser observado também no modo como as bandas de *death* e *black metal* normalmente abordam em suas letras os aspectos mais sombrios da existência humana, enfocando temas considerados socialmente desagradáveis, ofensivos ou extremamente polêmicos, inaceitáveis, imorais ou agressivos como a bruxaria, a morte, o satanismo, o paganismo, o niilismo, a misantropia, a insanidade, o suicídio, a depressão, a prostituição, o canibalismo, o infanticídio, o aborto, os assassinatos em série, o sexo, o sadismo, a necrofilia, o estupro, a dominação de corpos femininos em cenários de misoginia e sexismo, dentre outros (Walser, 1993; Kahn-Harris, 2007; Purcell, 2003).

Na cena *death metal*, algumas bandas são bem conhecidas por suas capas de discos e letras centradas em performances de violência masculina e misógina contra corpos femininos (Oliveira; Brayner, 2022). Diante da grande repercussão dessas representações líricas de "extrema" dominação e violência de gênero e, sobretudo, de um discurso de que o metal extremo, por seu caráter musical agressivo e violento, é uma música "naturalmente" masculina,

chamam nossa atenção a presença e a atuação crescentes de algumas mulheres artistas, que em suas letras de música projetam outras representações femininas nesses cenários “extremos” de guerra, transgressão, horror, morte, violência, ocultismo, paganismo, crime ou rejeição à moralidade e aos dogmas cristãos. Nesse espaço em que as mulheres ainda são minoria, essas letras têm o potencial de ampliar os modos de subjetivação femininos no metal, a partir de um repertório de imagens que colaboram no questionamento do mito da passividade e fragilidade feminina.

Em um estudo de letras de metal extremo produzidas por mulheres entre o ano de 2002 e 2021 em bandas norte-americanas, europeias e latino-americanas de *death* e *black metal*, mapeamos representações de mulheres assassinas, criminosas, insubmissas, livres, armadas, revolucionárias, guerreiras, anticristãs, deusas, bruxas e amantes de demônios⁷. Essas representações constituem o que chamamos de “feminilidades extremas” – performances femininas que se apresentam de maneira transgressora, agressiva e abjeta no metal extremo – por mobilizar e ressignificar atributos historicamente negados às mulheres, como os de força, coragem, ousadia, astúcia, insensibilidade, agressividade, crueldade, raiva, razão, vontade, liberdade sexual, protagonismo e resistência. Ao romperem com os padrões de feminilidade inscritos num sistema de sexo-gênero⁸

7 Este estudo apresenta os resultados do Subprojeto “Feminilidades extremas: gênero, subjetivação e resistência nas letras de música de autoria de mulheres no Metal Extremo” que integra o Projeto “Histórias dos possíveis, histórias dissidentes: representações, subjetivações e resistências” coordenado pela professora Susane Rodrigues de Oliveira, desde 2012 na linha de pesquisa “História Cultural, Memórias e Identidades” do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (UnB/Brasil). Os resultados desse estudo inicial foram publicados em 2022 no livro “Música extrema: ruídos, imagens e sentidos”, organizado por Cristiane Bahy, Cristiano dos Passos, Lucas Martins Gama Khalil e Rodrigo Barchi, e que está disponível para download gratuito no site da Editora Pimenta Cultural: <https://www.pimentacultural.com/livro/musica-extrema>.

8 Teresa de Lauretis explica que o sistema de sexo-gênero “é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade” (1994, p. 212). Este sistema de sexo/gênero constrói classificações hierárquicas baseadas, sobretudo, nas interseccionalidades de gênero, raça, classe e sexualidade.

heteropatriarcal, racista e sexista, essas representações desestabilizam as concepções de gênero essencialistas e binárias que definem as mulheres como “sexo frágil”, sedutor, submisso, covarde, emotivo, dependente, amoroso, passivo e maternal; em oposição e inferioridade hierárquica em relação aos homens – definidos como “sexo forte” – enquanto seres de força, poder, liberdade, virilidade, violência, coragem, governo, dominação e racionalidade.

Partindo do princípio de que sexo e gênero são igualmente constructos históricos e culturais (Butler, 2003, p. 25) que se articulam a outros marcados de diferença social (como raça, classe, sexualidade, etc.) na produção das subjetividades, enfatizamos que não há uma única forma de “ser mulher” ou um único modelo natural ou universal de feminilidade. As representações femininas que circulam nas letras de autoria de mulheres do metal extremo permitem-nos enfatizar a historicidade, complexidade e multiplicidade das formas de “ser mulher”, sobretudo por constituírem modos de subjetivação (de construção de sujeitos e subjetividades) reveladores de linhas de fuga aos padrões de feminilidade tidos como “normais” e “naturais”.

As mulheres do metal extremo estão projetando feminilidades agressivas, “duronas” e esteticamente “extremas” não só em suas letras de música, mas também no modo como elas mesmas performam como musicistas nos shows, fotografias, videoclipes e entrevistas. É importante ressaltar que todas as letras escritas por mulheres constituem também formas de representação feminina no metal extremo. A nossa interpretação vocal, com o uso de vozes agressivas, selvagens, rasgadas e guturais (rosnados), na apropriação e domínio de técnicas vocais convencionalmente identificadas como masculinas, se manifesta também de maneira “extrema”, rompendo com a representação das vozes femininas como naturalmente mais suaves, doces, angelicais e sensuais.

No campo dos estudos de gênero sobre o metal, isso nos remete à questão da apropriação feminina de códigos convencionalmente identificados como masculinos (Turbé, 2016; Bahy, 2022). Trata-se de formas diferentes de performar a feminilidade e que, por isso mesmo, não podem ser tratadas de maneira simplificada como “performances de masculinidade” (Butler, 2003) derivadas de um suposto desejo das mulheres em imitar os homens ou de se tornarem homens. O que está em jogo é a maneira como as próprias mulheres do *metal* constroem identidades de gênero distintas e “polimórficas” que não respondem a uma simples lógica de pilhagem dos códigos de masculinidade, mas sim a uma reinterpretação desses códigos, redefinindo-os como sendo, ao mesmo tempo, masculinos e femininos (Turbé, 2016). Como bem observou Sophie Turbé, essa reinterpretação dos códigos de gênero pelas mulheres do metal acompanha também a transformação das representações femininas em filmes (de terror, guerra e aventura), videogames e programas de televisão que valorizam um determinado tipo de feminilidade constituída em torno da figura da “mulher forte” (2016, p. 99).

Diante da variedade de expressões femininas no metal extremo, constituídas pelo modo como algumas mulheres cantam, tocam, se vestem, se maquiam e produzem suas músicas, vídeos, fotografias e capas de discos, optamos por analisar neste capítulo as representações lírico-musicais do feminino em quatro músicas do álbum *Bellatrix*, um álbum conceitual, dedicado exclusivamente à história de mulheres guerreiras de várias épocas e lugares, lançado em 2019 pelo Frantic Amber, uma banda de *death metal* sueca formada, em sua maioria, por mulheres. Assim, seguimos com a proposta de investigar os modos de subjetivação femininos no contexto poético-musical do metal extremo.

Este capítulo está organizado em duas partes: na primeira, apresentamos a trajetória e obras do Frantic Amber, situando suas influências e composições sonoras no contexto do *death metal*; já na

segunda parte, apresentamos inicialmente um panorama e discussão do álbum *Bellatrix*, apoiando-nos também em algumas entrevistas concedidas pela banda na mídia metal, para em seguida adentrarmos na análise das representações de mulheres guerreiras nas letras das músicas "Scorched Earth", "Lagertha", "Jōshitai" e "Crimson Seas".

Metodologicamente, nossas análises se direcionam para as representações que delineiam histórias, comportamentos e atributos das personagens femininas abordadas nessas quatro músicas, no intuito de discutir os modos de subjetivação femininos produzidos em articulação com as bases sonoras, estéticas, conceituais e poéticas do *death metal*⁹. É na articulação complexa dos parâmetros poético-verbais (letra) e musicais (sonoridade) que podemos perceber como a música se realiza social e esteticamente (Napolitano, 2002), isso porque os sentidos das letras dependem do contexto histórico-musical em que foram produzidas. Assim, na compreensão do modo como as personagens femininas ganham atributos e sentidos poético-musicais nas obras do Frantic Amber, atentamos para a articulação entre letra, sonoridade e performance interpretativa (vocais, timbres, ritmos, andamentos, melodias) que constrói o sentido estético, social e histórico de cada música.

9 As discussões teóricas sobre cultura, identidades e representações produzidas por Stuart Hall (2016), articuladas aos estudos de Foucault (1984) e Agamben (2005) sobre os modos e processos de subjetivação, constituem o nosso ponto de partida para problematização e análise das representações femininas identificadas nas músicas do Frantic Amber. Como elementos constitutivos das linguagens e das comunicações, as representações se manifestam no modo como damos sentido às coisas, elas estão nas "palavras que usamos para nos referir a elas, [n]as histórias que contamos sobre elas, [n]as imagens que criamos delas, [n]as emoções que associamos a elas, [n]as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, [n]os valores que incutimos nelas" (Hall, 2016, p. 21). Ao produzir sentidos e significados, constituindo nossas linguagens e comunicações, as representações têm também o poder de ordenar e controlar nossas subjetividades, podendo intervir na construção das identidades, demarcando diferenças e regulando nossas práticas e relações sociais (Hall, 2016).

FRANTIC AMBER: TRAJETÓRIA E OBRAS

O Frantic Amber é uma banda formada em 2008 na cidade de Estocolmo na Suécia, pela guitarrista sueca Mary Säfstrand, que tinha a intenção de tocar metal com mulheres e formar uma *all-female-band* (uma banda composta exclusivamente por mulheres). No início, a banda experimentou vários gêneros de metal e performances de vocais "limpos". Em 2009, juntam-se a Mary a dinamarquesa Elizabeth Andrews (vocalista), a japonesa Mio Jäger (guitarrista principal), a norueguesa Sandra Stensen (baixista) e a sueca Emlee (baterista). A partir de então, as composições e a identidade da banda começaram a tomar forma no *death metal* melódico.

Em 2010, a banda perde a alcunha de *all-female band* com a entrada de Erik Røjås na bateria. Com essa formação, a banda lançou, naquele ano, de forma independente, o EP *Wrath of Judgement* com músicas no estilo *death metal* melódico. O vocal de Elizabeth variava entre o gutural e o rasgado e apresentava algumas passagens "limpas", no estilo de canto *heavy metal*. Com o lançamento desse EP, a banda teve a oportunidade de se apresentar ao vivo na TV nacional sueca, no prestigiado prêmio "P3 Guld". Em seguida, realizaram turnês na Europa e lançaram três videoclipes ("Wrath of Judgement", "Bleeding Sanity" e "Ghost").

Em 2012, a banda lançou dois *singles* (*Bleeding Sanity* e *Ghost*), nos quais demonstrou uma significativa melhora na qualidade e execução de suas gravações musicais. As músicas seguiram pesadas e melódicas. Nesse mesmo ano, a banda conseguiu certo reconhecimento quando venceu o "Swedish Wacken Metal Battle", o que lhe deu a oportunidade de se apresentar no grande festival "Wacken Open Air".

Em 2015, a banda lançou o seu primeiro álbum *Burning Inside* com uma produção e gravação de qualidade superior ao EP anterior. O som continuou explorando as influências do *death metal*, *heavy metal*, *black metal* e *nu metal*. Em seguida, a banda mudou de formação, com a saída da baixista Sandra Stensen e do baterista Erik, entrando Madeleine Gullberg Husberg no baixo e o baterista colombiano Mac Dalmanner. Com essa nova formação, a banda realizou vários shows na Europa, chegando a tocar no maior festival de *rock* da Suécia, o Sweden Rock Festival. Em agosto de 2019, lançaram o seu segundo álbum, intitulado *Bellatrix*, com o apoio da GMR Music Group de Estocolmo¹⁰. Esse álbum, disponível em CD (digipack) e em várias plataformas digitais¹¹, foi muito bem avaliado pela mídia metal especializada, com destaque não só para a temática sobre mulheres guerreiras, mas também para os vocais agressivos de Elizabeth e os *riffs* rápidos de guitarra. São as músicas desse álbum conceitual que analisaremos a seguir.

Em 2018, a guitarrista Mary Säfstrand deixou a banda e, com isso, entram mais duas guitarristas: Milla Olsson em 2018 e Isabelle Romhagen em 2020. Desde então, o Frantic Amber atua com três guitarristas em sua formação e segue com uma formação multicultural (Figura 1), contando com a presença de cinco mulheres e um homem na bateria: a dinamarquesa Elizabeth Andrews (vocalista), a japonesa Mio Jäger (guitarrista), o colombiano Mac Dalmanner (baterista) e as suecas Madeleine Gullberg Husberg (baixista), Milla Olsson (guitarrista) e Isabelle Romhagen (guitarrista).

10 Informações de gravação do álbum *Bellatrix* disponíveis no Bandcamp: "Music and lyrics by Frantic Amber. Produced and Recorded by Frantic Amber." "Warrioress Overture" by Anders Wollbeck. Drums recorded at Mikael Wikman Drumstudio. Mixed by Daniel Bergstrand at Dugout Productions. Mastered by Lawrence Mackrory at Obey Mastering. Keyboards and effects by Anders Wollbeck and Frantic Amber. Additional keyboards on "Crimson Seas" by Fredrik Klingwall. Copy editing by Harry Maat. Artwork by Ganbat Badamkhand. Layout and additional artwork by Anais Mulgrew. Band photography by Daniela Dahlien Neumanová. Band photo from Acheron Productions". Cf. <https://franticamber.bandcamp.com/album/bellatrix-2019>.

11 Cf. Spotify (<https://open.spotify.com/intl-pt/album/6TAF5MaEDUonlnH9jmkIZn>); YouTube Music (<https://music.youtube.com/channel/UCt8KBvaT1zAluTMeWV7X-g>); Apple Music (<https://music.apple.com/br/artist/frantic-amber/418404067>).

Figura 1: Foto promocional do Frantic Amber



Fonte: Disponível no site oficial da banda em <https://www.franticamber.com/band>.¹²

Entre 2021 e 2023, a banda lançou três *singles*: *Angel Maker* (2021), *Bloodbath* (2022) e *Black Widow* (2023). Essas três músicas tratam, exclusivamente, de violência feminina na atuação de personagens reais que ficaram conhecidas na história como criminosas e assassinas. Em uma entrevista publicada no *site* Sounds of Apocalypse, Elizabeth diz que as novas músicas serão mais sombrias, melancólicas e brutais e que farão parte de seu próximo álbum conceitual dedicado a mulheres assassinas em série, cujo lançamento está previsto para 2024 (Santos, 2023). Ainda nessa entrevista, a vocalista definiu o estilo da banda como *death metal* melódico, mas afirmou que a banda não seguia uma regra específica, já que mescla

12

Dados obtidos no site Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives (https://www.metal-archives.com/bands/Frantic_Amber/3540326749) em 02/07/2023.

diversos gêneros e influências em uma mistura intensa de *riffs* brutais e melodias crescentes combinadas com vocais agressivos, de acordo com o gosto e ideias de todos os integrantes da banda.

AS HEROÍNAS HONRADAS E AGRESSIVAS DE *BELLATRIX* (2019)

Bellatrix é um álbum conceitual cujo título em latim se traduz como “mulher guerreira”. A arte do álbum (Figuras 2, 3, 4) foi produzida pelo sueco Ganbat Badamkhand e traz imagens de mulheres guerreiras. Suas letras versam sobre mulheres que viveram e lutaram ao longo da história. Trata-se de um álbum que, segundo a própria banda, rende homenagem a oito mulheres guerreiras em histórias e contos épicos que destacam o heroísmo, a força, a violência e a bravura de cada uma delas.¹³

Figuras 2, 3 e 4: Encarte do álbum *bellatrix* (2019)



Fonte: Material de divulgação da banda.

A primeira música do álbum, intitulada “Warriress Overture” (“Prelúdio da guerreira”), é uma breve introdução (de 48 segundos) que recria um cenário de guerra em uma sonoridade épica,

13

Cf. <https://franticamber.bandcamp.com/album/bellatrix-2019>.

dramática e sombria em que soam espadas afiadas e a respiração tensa e forte de uma mulher, que podemos imaginar em luta num campo de batalha onde soam também vozes de homens em luta. Cada música que se segue é inspirada na atuação de uma mulher guerreira. Para isso, a banda criou um cenário sonoro correspondente à época e lugar de atuação de cada uma dessas guerreiras, incorporando também alguns *samples*.

A segunda música do álbum *Bellatrix*, intitulada "Scorched Earth", fala da resistência Icenii liderada pela rainha guerreira Boudicca contra a dominação dos romanos no século I; a terceira música, "Lagertha", fala da rainha guerreira *viking* Lagertha; a quarta música, "Jōshitai", fala de Nakano Takeko, uma guerreira japonesa do Domínio Aizu, líder de um exército feminino denominado Jōshitai, no século XIX; a quinta música, "The Ghost That Kills", fala de Lyudmila Pavlichenko, uma franco-atiradora soviética que, durante a Segunda Guerra Mundial, matou 309 soldados nazistas; a sexta música tem como título "Khutulun", nome de uma princesa guerreira da Mongólia que, no século XIII, além de liderar tropas do império de seu pai, atuando como uma grande guerreira, lutou e derrotou todos os seus pretendentes; a sétima música, "Hunted", fala da resistência dos apaches e lembra da atuação da guerreira indígena Lozen, que lutou contra o exército americano no século XIX; a oitava música, "Crimson Seas", fala de Grainne O'Malley (ou Grainne Mhaol), famosa pirata irlandesa que lutou contra os britânicos no século XVI; já a nona e última música, "The Black Knight", fala de Khawlah bint al Azwar, guerreira árabe muçulmana que esteve a serviço do Califado Rashidun no século VII.

Em uma entrevista publicada em março de 2020 no *site* Metal Goddesses, as integrantes do Frantic Amber disseram que a ideia desse álbum surgiu a partir da música sobre Grainne Mhaol, pirata irlandesa. A banda desejava fazer um álbum conceitual e percebeu que havia várias outras mulheres guerreiras que não conheciam. Segundo a guitarrista Mio:

Ela era uma donzela escudeira e era uma guerreira forte, você sabe, durona e legal. Vamos escrever sobre ela, talvez haja mais. E há dezenas, toneladas delas. E eles nunca falam sobre isso nos livros de história. Então começamos a pesquisar...Eu não sabia que existia uma mulher Samurai! E então pegamos isso e dissemos, vamos encontrar alguma garota muçulmana, sim, havia também¹⁴ (Valachová, 2020. Tradução nossa).

Não por acaso, a banda teve que realizar uma pesquisa, confrontando os silenciados deixados pelos livros de história. Apesar de não mencionar as fontes consultadas nessa pesquisa sobre cada uma das personagens de *Bellatrix*, uma busca na internet aponta para a Wikipédia, vários sites, séries de TV e vídeos do YouTube de divulgação de conhecimentos históricos e biográficos sobre elas, um conjunto de representações históricas e midiáticas, mas também míticas e fictícias, amplamente difusas na web e que se apoiam em narrativas populares ou contos épicos. Segundo a vocalista, em uma entrevista publicada em 2019 no Music Life Magazine,

Existe a série de televisão *Vikings* e também algumas dessas personagens estão começando a aparecer na tela do cinema, o que é muito legal, e as pessoas agora têm alguma ideia sobre algumas dessas guerreiras. Também é uma coisa de 'poder feminino', então pensamos que seria divertido fazer músicas sobre mulheres guerreiras. Sabíamos que queríamos algum tipo de tema geral para o álbum, então discutimos diferentes conceitos e foi aí que chegamos. E todos nós pensamos que era uma boa ideia (...) Então, comecei a ler muito, e não tinha lido muitos textos históricos assim, então foi muito interessante. E tem tantas guerreiras que são mulheres que isso é muito fascinante e inspirador para

14

"And then this Viking, Lagertha... She was a shield maiden and she was strong, you know, tough, cool female warrior. Let's write about her, maybe there are some more. And there are dozens, tons of them. And they never talk about it in history books. So we started to search.... I didn't know there was a female Samurai! And then we took that and said, let's find some Muslim girl, yes there were also..." (Valachová, 2020).

mim. Eu li muito material para selecionar quem eu iria levar a diante para as músicas (Barber, 2019. Tradução nossa).¹⁵

A escolha das personagens para a composição de cada letra de *Bellatrix* tem assim uma relação com aquilo que a banda deseja expressar artisticamente e que lhes inspira subjetivamente. Poder, força, liderança, luta, defesa e coragem feminina são os elementos identitários privilegiados nas histórias narradas nesse álbum. Essas letras se diferenciam daquelas que comumente projetam no metal, na abordagem de histórias de guerra, representações hipermasculinas de força, coragem e heroísmo. Assim, o Frantic Amber se dedica a uma tarefa bastante desafiadora ao partir em busca de histórias de mulheres guerreiras de diferentes partes do mundo que foram apagadas ou silenciadas nas histórias oficiais. Sobre as mulheres guerreiras desse álbum, a vocalista explica que

São todas mulheres muito fortes, todas mulheres muito corajosas. Existem diferentes situações de vida, mas a maioria delas estava lutando pelo direito de viver para sua tribo ou povo. Muitos foram invadidos, a guerra estava acontecendo ao seu redor, então a maioria de suas atividades eram defensivas. Por exemplo, a pirata Grainne Mhail [forma anglicizada de Grace O'Malley]. Ela não foi atacada, mas era seu modo de vida. Ela assumiu o lugar de seu pai, que era um lorde e pirata irlandês. Ela tinha sua própria frota e era forte o suficiente para fazer um acordo com a rainha Elizabeth I [inglesa] onde ela concordaria em atacar apenas navios não ingleses. E ela falou com Elizabeth de igual para igual, o que foi incrível. (...) Duas das que eu canto estavam na verdade no exército. Khutulun estava

15

"There is the television series Vikings and also some of these characters are starting to make it to the film screen, which is pretty cool, and people now have some inkling about some of these female warriors. It's also kind of a 'girl power' thing, so we thought it would be fun to do songs about female warriors. We knew we wanted some sort of overall theme for the album, so we went back and forth about different concepts and this is kind of where we landed. And we all thought it was a good idea" (...) "So, I started reading a lot, and I hadn't read a lot of historical texts like this, so it was very interesting. And there are so many warriors who are women that it's very fascinating and inspiring for me. I read a lot of material to select who I would move forward with for the songs" (Barber, 2019, n.p.).

no exército mongol [no início do século 14] e liderava as forças militares sob seu pai e seu primo, o Kublai Khan. Havia também a líder militar árabe Khawlah bint al-Azwar, que viveu na época de Maomé [7º século DC] e era uma líder do exército ao lado de seu irmão. Então, todas elas fizeram coisas incríveis e acho que o que mais as prendeu foi defenderem a si mesmas e seus entes queridos, e aquilo em que acreditavam. Essa é a parte mais legal; essas mulheres não davam a mínima para os costumes de sua cultura e que as mulheres não deveriam brigar e deveriam ficar em casa e deixar os homens lutarem. Não, não, elas estão lá fora lutando. Elas eram ferozes, eram líderes e milhares de homens as seguiram na batalha. Isso é muito legal (Barber, 2019, n.p. Tradução nossa).¹⁶

Embora a guerra no Ocidente contemporâneo seja identificada com os homens, não é incomum a presença de mulheres guerreiras ou combatentes, atuando de forma isolada ou em grupos organizados em várias épocas e lugares. As mulheres lutaram e ainda lutam, rompendo com as representações de gênero que constroem o feminino como vítima, frágil e passiva em cenários bélicos. Porém, as imagens de mulheres guerreiras ainda assombram o imaginário social, por subverter a ordem patriarcal, masculina e heterossexual,

16 *"They are all very strong women, all very brave women. There are different life situations but most of them were fighting for their right to live for their tribe or people. Many were invaded, the war was happening all around them, so most of their activities were actually defensive. For example, the pirate Grainne Mhail [anglicized form Grace O'Malley]. She wasn't attacked but it was her way of life. She took over for her father who was an Irish lord and pirate. She had her own fleet and was strong enough to be able to strike a deal with [English] Queen Elizabeth I where she would agree to only attack non-English ships. And she spoke with Elizabeth as an equal, which was pretty amazing," she said. (...) "Two of the ones I sing about were actually in the army. Khutulun was in the Mongol army [in the very early 14th century] and was leading parts of the military under her father and her cousin, the Kublai Khan. There was also the Arabic military leader Khawlah bint al-Azwar, who lived at the time of Mohammed [7th century A.D.] and was a leader of the army alongside her brother. So, they all did incredible things and I guess what binds them the most was their standing up for themselves and what they believed in and their loved ones. That's the coolest part; these women didn't give a damn about the customs of their culture and that women shouldn't be fighting and should be staying home and letting the men do the fighting. No, no, they are out there fighting. They were fierce and they were leaders and thousands of men followed them into battle. That is very cool" (Barber, 2019, n.p).*

e o conceito do “natural”, do “determinado biologicamente” para as mulheres (Navarro-Swain, 2007, p. 82).

A ausência ou invisibilidade feminina na história das guerras se deve ao modo como a própria história que se ensina nas escolas, nas universidades e que circula nos artefatos culturais tende a colaborar na naturalização e reafirmação das desigualdades de gênero. Não por acaso, as histórias de boa parte dessas mulheres guerreiras, quando não silenciadas, foram convertidas em lendas, contos ou mitos na tentativa de apagar ou diminuir a sua importância e veracidade. Desse modo, a história escrita do ponto de vista masculino, branco e heteropatriarcal opera também na construção do gênero em seus discursos, delimitando o possível e o impossível para as subjetividades e as relações humanas no tempo, ao recriar e desenvolver uma “política de esquecimento, que apaga o plural e o múltiplo do humano” (Navarro-Swain, 2000, p. 49).

Porém, no reconhecimento da importância da história como componente fundamental para o fortalecimento das lutas e conquistas femininas para a igualdade de gênero na contemporaneidade, as mulheres vêm atuando com mais força, desde os anos 1960, na produção de histórias que revelem o nosso protagonismo em diferentes tempos e espaços, rompendo com o silenciamento e as concepções fixas e estereotipadas/essencializadas que reduzem as mulheres a corpos dóceis, frágeis, passivos, maternais, eróticos, servis, violáveis e exploráveis. Trata-se de uma produção que se manifesta não só na historiografia acadêmica, mas também na mídia e na arte (música, literatura, cinema, teatro, novelas, artes plásticas etc.), como podemos ver na música *death metal* produzida pelo Frantic Amber.

Julia Thomaz, em um estudo das representações dos corpos de mulheres guerreiras em letras de *heavy metal*, observou que se trata de:

(...) um corpo sem história e o metal é um gênero musical que conta histórias, então isso é um sinal de que os corpos das guerreiras são desviantes e não são corpos importantes para a comunidade do metal, usando os termos do livro de Judith Butler de 1993 (2020, n.p. Grifo nosso. Tradução nossa).¹⁷

A presença de mulheres guerreiras na história é assim marginalizada não só nos livros de história, mas também nas letras de *metal* que tratam de histórias de guerra, pois ainda é rara a presença de letras de metal sobre mulheres guerreiras ou combatentes nas forças armadas¹⁸.

Cabe ressaltar que, no universo do metal, a temática da guerra já aparecia em bandas seminais dos anos 1960 e 1970, como Creedence Clearwater Revival (em "Fortunate Son") e Black Sabbath (em canções como "War Pigs" e "Electric Funeral") na abordagem de questões ligadas à pobreza, conflitos armados e militarismo que estavam em destaque nos debates públicos sobre a guerra do Vietnã, tanto nos Estados Unidos quanto no Reino Unido (Rodrigues, 2016). Ao longo dos anos 1980, bandas de *thrash metal* como Metallica, Megadeth, Nuclear Assault, Sodom, Slayer, Overkill e Kreator se empenharam também na abordagem da crítica ao militarismo em algumas de suas composições musicais. Já em 1999 surge o Sabaton, uma banda de *power metal* sueca que se tornou amplamente reconhecida pela abordagem da história das guerras em suas músicas. Por ocupar uma posição de destaque (*headline*) em grandes festivais de metal e por ter um grande público em todo o mundo, o Sabaton é atualmente uma das maiores referências na abordagem da temática

17 "The woman warrior in heavy metal is body without a story and metal is a storytelling musical genre, so this is a sign that the female warriors bodies are deviant and are not bodies that matter to the metal community, Using the terms from Judith Butler's 1993 book" (Thomaz, 2020).

18 No Brasil, identificamos a presença de mulheres guerreiras nas letras de autoria de mulheres das bandas Miassthenia, Amurians e Manger Cadavre (Oliveira; Brayner, 2022).

das guerras dentro da música metal¹⁹. Desde então, a temática da guerra é bastante recorrente, sobretudo no metal extremo, em que ganha diversos sentidos e significados, tanto de crítica ao militarismo como de romantização, patriotismo e heroicização de atos de guerra ou de exaltação da violência, morte, destruição e terror impostos pelas guerras²⁰.

Embora o *heavy metal* e seus mais diversos subgêneros seja visto como uma música rebelde e de contestação de certas normas sociais, os estereótipos de gênero ainda são bastante reproduzidos nessa comunidade, especialmente nos temas líricos das letras de música (Oliveira; Brayner, 2022; Schaap; Berkers, 2014; Purcell, 2003). Mesmo quando as letras ou as capas de discos trazem imagens de mulheres guerreiras, Thomaz (2020) observa que, na maioria

19 Considerando o metal como um espaço para epistemologias alternativas da guerra, rompendo com a hegemonia da historiografia acadêmica, o Sabaton reconstrói cenários históricos de guerra, comunicando através do metal experiências de guerras que não vivenciamos. Porém, de suas 99 músicas analisadas por Thomaz (2020), somente 8 mencionam explicitamente mulheres, mas como civis e vítimas nos papéis tradicionais de mães e esposas enlutadas. Embora, sua única música com a presença de mulheres nas forças armadas seja "Night Witches", sobre a atuação do 558º regimento de aviação soviético composto exclusivamente por mulheres pilotos combatentes, apelidadas de "Bruxas da Noite" pelos inimigos alemães, retrata estas mulheres como "bruxas" e "heroínas improváveis", perpetuando uma representação preconceituosa ao descrevê-las como uma "anomalia". Na análise dessa música, Icles Rodrigues observa que "(...) Tal percepção se ancora, principalmente, numa visão ocidental de estranheza diante da participação feminina na Segunda Guerra Mundial, e na forte desmobilização das mulheres ao fim do conflito, sendo estas recolocadas quase que à força em seus antigos papéis de mães e trabalhadoras, fazendo com que, em retrospecto, a participação feminina na guerra se tornasse um evento incomum. (...) O cenário do pós-guerra preparou o terreno para tal percepção, fazendo com que sua existência fosse única na história. (...) Encarar as "Bruxas da noite" como uma anomalia dentro do momento histórico no qual estas existiram seria enxergar o fenômeno do recrutamento feminino de forma excessivamente romantizada e a-histórica" (2016, p. 176-178). Interessante notar que o fã-clube feminino da banda se subjetiva na música "Night Witches", ao se denominar como o "regimento das bruxas do Sabaton". Não por acaso, nas redes sociais do Sabaton, há vários comentários de mulheres solicitando que a banda produza mais músicas sobre a presença de mulheres nas forças armadas (Thomaz, 2020), o que evidencia uma demanda feminina dentro do metal por imagens que subjetivem as mulheres também como guerreiras ou combatentes nas forças armadas.

20 Em pesquisa realizada por nós, em 4.9.2023, no site Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives identificamos a presença de 75.813 músicas de metal que mencionam o termo "war" em suas letras. Dentre elas, 24.307 são de músicas classificadas no subgênero *death metal*.

delas, não há um enfoque narrativo na especificidade de suas experiências ou histórias, predominando cenários de fantasia e mitologia em que mulheres guerreiras emergem como seres míticos, hipersexualizados e sem nome, até mesmo em produções de algumas bandas lideradas por mulheres (Figura 3).

Figura 5: Capas de discos com imagens de mulheres guerreiras



Fonte: Material de divulgação das bandas.

Thomaz (2020) cita como exemplo as imagens de capa dos álbuns da banda Manowar, nas quais homens guerreiros ganham centralidade como corpos *seminus*, reforçando a força física e a virilidade masculina, enquanto as mulheres, também seminuas, performam como corpos hipersexualizados, assujeitados, inferiores e servis aos guerreiros vitoriosos. “Corpos femininos em contextos bélicos povoam as capas de álbuns – como ‘espólios de guerra’ aos quais os vencedores têm direito ou como guerreiras sexualizadas”²¹ (Thomaz, 2020. Tradução nossa). Assim, a autora conclui que “embora o Metal seja um gênero musical que conta histórias, as histórias que acompanham os corpos das guerreiras não são contadas”²². As mulheres guerreiras são corpos que não importam para o *heavy metal*, porque não são acompanhados por narrativas e estão lá apenas para

21 “Female bodies in warlike contexts populate album covers – as “spoils of war” to which victors are entitled or as sexualised warriors” (Thomaz, 2020).

22 “While Metal is a story-telling musical genre, the stories accompanying the bodies of female warriors are not told” (Thomaz, 2020).

satisfazer uma visão ultrapassada de que os fãs de metal são apenas homens heterossexuais (Thomaz, 2020. Tradução nossa).

Embora a vocalista do Frantic Amber deixe claro que suas letras em *Bellatrix* não fazem nenhum tipo de campanha política ou social²³, o fato de ela ressaltar que a história dessas mulheres guerreiras, fortes e corajosas é incrível e lhe inspira denota uma dimensão política subjetiva muito forte. Nesse sentido, percebemos o *death metal* como um canal para expressão de ideias, sentimentos e subjetividades, como forma de experimentação de si e do mundo que foge das formas de controle e uniformização do feminino. A arte é um disparador de modos de subjetivação, trata-se, portanto, de um dispositivo importante para pensar e criar outras fulgurações possíveis para as mulheres na história.

Das quatro músicas do álbum *Bellatrix* que elegemos aqui para análise, a primeira delas é “Scorched Earth” (Terra arrasada). Iniciando com sons de chamas de fogo, essa música cria uma paisagem sonora para a ação dos Iceni, uma tribo britânica do leste da Grã-Bretanha que, no ano 60 ou 61 d.C., liderada pela rainha celta Boudicca, reagiu à dominação do Império Romano na região, chegando a ocupar e massacrar a população das cidades de Camulodunum, Londinium e Verulamium, deixando-as em ruínas e mais de 80.000 cidadãos romanos da Grã-Bretanha mortos (Mark, 2013). Assim diz a primeira parte da letra em uma performance vocal de força, raiva e horror:

“Fumaça preta está subindo em espirais pelo ar / Camulodunum está cheio de cadáveres / Pútrido é o fedor de cabelo queimado / A morte está cantando nos ventos / Os Iceni não serão gado de ninguém (In: *Bellatrix*, 2019. Tradução nossa)”

23

“I am not personally doing any sort of political or social campaign or anything like that. I just have a need to express myself and music is one of my channels. It's just as simple as that. And I go out and play and have fun at the concerts and it is art to me. This whole album is something we have put out to the world and we are very proud of it. It's a statement. Still, it's an honour to be thought of that way as part of something bigger” (Elizabeth Apud Barber, 2019).

Essa música tem um andamento *death metal* mais rápido e pesado, com *blastbeats* e variações no *thrash metal*, especialmente no refrão. Elizabeth varia os vocais entre rasgados e guturais. É no refrão que os vocais são mais guturais, conferindo um sentido de horror e violência à destruição promovida pelos Icenis:

"Sangue, entranhas, sangue coagulado no pior grau /
Chamas até onde os olhos podem ver / A vingança é
sombria pelos açoitados e estupradas / Queimado em
terra arrasada / Queimado, queimado na terra arrasada²⁴
(In: *Bellatrix*, 2019. Tradução nossa)";

A referência à "vingança" pelos açoitados e estupradas tem por base a história do estupro das filhas de Boudicca pelos romanos. Após a morte de Prasutagus (rei dos Icenis), os romanos não mantiveram os acordos e acabaram saqueando o reino e doando sua família como prêmio de guerra para os oficiais romanos, enquanto outros foram humilhados e escravizados. Sua viúva Boudicca foi açoitada e suas filhas estupradas e os chefes icenos perderam suas propriedades hereditárias (Mark, 2013).

Ainda na música "Scorched Earth", no trecho após o refrão, a vocalista grita "Burn" (queime!) como se estivesse no campo de batalha, conclamando os Icenis para a queima da cidade, em um ato de vingança por essas mortes, açoites e estupros. Em seguida, o sentido de "terra arrasada" é ainda mais ressaltado:

"Corpos de homens, mulheres e crianças selados
pelo destino / Espalhados pelas ruínas dos romanos
/ Empalados por lâminas sangrando de ódio / Táticas
de brutalidade / Em nome da liberdade²⁵ (In: *Bellatrix*,
2019. Tradução nossa)";

24 "Blood, guts, gore in the worst degree / Dying embers as far as eyes can see / Vengeance is grim by the flogged and raped / Burned in scorched earth / Burned, burned in scorched earth" (In: *Bellatrix*, 2019).

25 "Bodies of men, women, and children sealed by fate / Scattered throughout the ruins of Romans / Impaled by blades bleeding with hate / Tactics of brutality / In the name of freedom" (In: *Bellatrix*, 2019).

Essa música termina com o som de chamas, misturados a gritos de dor e do clangor das espadas no campo de batalha. A imagem desse massacre liderado por Boudicca ganha contornos de força, vingança e crueldade sem limites, de não aceitação da submissão e das humilhações impostas pelos romanos aos Iceni. Trata-se de um momento histórico pouco enfatizado nas histórias de guerra e dominação promovidas pelo império romano, justamente por se tratar de um episódio em que eles perdem a batalha e são massacrados por um povo que estava sob a liderança de uma mulher. Considerando a relação da guerra com o poder e a virilidade dos homens romanos, a derrota para uma mulher devia representar uma vergonha. Não por acaso, essa possibilidade de uma rainha guerreira no comando de uma resistência ferrenha e violenta contra a dominação dos romanos desaparece das histórias que se ensinam nas escolas.

A história das guerras ainda está a serviço da exaltação dos feitos, da superioridade e do poder dos homens brancos, tanto na historiografia acadêmica como nas artes contemporâneas, ressaltando o potencial destrutivo e letal dos conflitos armados através da repetição de imagens que vitimizam as mulheres enquanto corpos sujeitos à violação, abusos e exploração pelos homens (Oliveira, 2019). O reforço excessivo dessas imagens na história acaba promovendo uma naturalização e banalização da violência contra as mulheres nas guerras, negando-lhes nesse espaço a possibilidade de expressão como ser político, de identidade cultural, de humanidade, de resistência e de luta na superação e libertação de situações de violência, opressão e discriminação social (Butler, 2015).

Mesmo reconhecendo a presença do estupro e da vitimização das mulheres nas guerras, o Frantic Amber, tanto na música "Scorched Earth" como na "Jōshitai", tende a exaltar o protagonismo e dignidade das mulheres nas guerras. Esse tipo de representação subjetiva as mulheres, portanto, como corpos de luta, resistência, reação, insubordinação, defesa, coragem e habilidade em cenários bélicos.

A segunda música que elegemos para análise se intitula “Lagertha”. Trata-se de uma música dedicada à guerreira *viking* Lagertha, uma escudeira que teria vivido no século IX, território que hoje é a Noruega. No “eu lírico” da música, a própria guerreira se expressa:

Eu sou uma viking, donzela do escudo, Rainha do Norte
 / Uma líder implacável e governante destemida de fúria
 / Lutando nas linhas de frente com meus pagãos ao
 meu lado / Na fama e na glória serei imortalizada (...)
 / Quando a guerra civil estourou na Dinamarca, Rag-
 nar pediu minha ajuda / Cento e vinte navios e a frota
 me pertencem / Onde obtive nossa vitória / Você veio
 para tomar nossas terras / Nós resistimos à sua opres-
 são / Lutamos ferozmente sangue com sangue (...) ²⁶ (In:
Bellatrix, 2019. Tradução nossa).

A música “Lagertha” começa com um andamento mais cadenciado, pesado e melódico, lembrando a sonoridade enérgica de bandas de *viking metal*, como o Amon Amarth, com passagens rápidas e melódicas de guitarras e bateria, acompanhadas de uma performance vocal bastante agressiva e brutal, com a presença de vários gritos intensos de guturais e rasgados prolongados. O vocal gutural expressa a obstinação e força da resistência de Lagertha ao ajudar Ragnar na luta contra os dinamarqueses.

A partir disso, a música se torna ainda mais rápida e agressiva, com passagens que lembram o *death metal* brutal do Cannibal Corpse. Após esse trecho, a música desacelera um pouco e a bateria parece inspirada em tambores de guerra. Elizabeth então faz uma vocalização limpa, dramática e melódica: “No meu retorno da guerra, eu rastejo na noite/Com a ponta de uma lança escondida em

26 “I am a viking, shield maiden, Queen of the North / A ruthless leader and fearless ruler of wrath / Fighting at the front lines with my heathens by my side / In fame and glory I will be immortalized (...) / When civil war broke out in Denmark, Ragnar called for my aid / One hundred and twenty ships and the fleet belongs to me / Where I procured our victory / You came to seize our lands / We stood up to your oppression / Ferociously fought blood with blood (...)” (In: *Bellatrix*, 2019).

meu vestido (...)” (In: *Bellatrix*, 2019. Tradução nossa). Em seguida, o instrumental parece flertar com o *nu metal* e o vocal se torna ainda mais tenebroso e gutural ao narrar o seguinte trecho:

“Tirei a vida do meu marido e usurpei todo o seu nome e soberania / Prefiro governar sozinha do que compartilhar o trono / Valhalla espera onde vou festejar com os deuses²⁷ (In: *Bellatrix*, 2019. Tradução nossa)”.

Na sequência final, a música vai se tornando cada vez mais agressiva e rápida, com gritos prolongados e baterias cada vez mais intensas, repetindo e frisando duas vezes o seguinte trecho:


Avante, mate-os todos (mate-os todos, mortos) / E agora estamos aqui unidos em sua linha costeira, cuidado / Quando você ouve nossos gritos selvagens, você se encolhe em suas almas / Minhas donzelas aterrorizam os corações dos homens mais corajosos / E eu desejo queimar sua espécie miserável e me livrar da escória que você criou²⁸ (In: *Bellatrix*, 2019. Tradução nossa).

Lagertha é assim construída como mulher de liderança (rainha), guerreira, ambiciosa e violenta, capaz de matar o próprio marido para governar em seu lugar. É uma história de força e violência feminina envolvida numa sonoridade épica e agressiva de clima tenso, pesado e dramático que nos faz sentir o poder e agressividade de Lagertha e suas donzelas frente aos homens mais corajosos.

A terceira música que elegemos para análise se intitulada “Jōshitai” (Exército de Garotas em japonês 娘子隊) e fala sobre um

27 “I took my husband’s life and usurped the whole of his name and sovereignty / I would rather rule alone than to share the throne / Valhalla awaits where I will feast with the gods” (In: *Bellatrix*, 2019).

28 “Onwards, cut them all down dead / (Cut them all down, dead) / And now we stand here united at your line of shores, beware / When you hear our savage cries, you cower in your souls / My maidens strike fear into the hearts of the bravest men / And I yearn to burn your wretched kind and be rid of the scum that you breed / And now we stand here united at your line of shores, beware / When you hear our savage cries, you cower in your souls / My maidens strike fear into the hearts of the bravest men / And I yearn to burn your wretched kind and be rid of the scum that you breed” (In: *Bellatrix*, 2019).



batalhão de mulheres samurai (Onna-Bugeisha) que, no século XIX, lutou de maneira independente na Guerra Boshin (1868-1869), um conflito civil entre os partidários leais ao xogunato Tokugawa e os defensores da restauração da dinastia Meiji no Japão. A personagem central dessa letra é Nakano Takeko, uma guerreira do domínio de Aizu que lutou e morreu durante essa guerra na Batalha de Aizu, em defesa do xogunato. Ela ficou conhecida também por lutar com uma naginata (arma japonesa) e por liderar um grupo de mulheres que lutou sem a permissão dos oficiais de Aizu. Essas mulheres samurais recebiam, desde a mais tenra idade, treinamento marcial rigoroso para lidar com diversos tipos de armas japonesas (Pereira, 2016). Sem permissão para fazer parte do exército oficial, elas decidiram lutar e avançaram de maneira autônoma e independente na linha de frente na Batalha de Aizu (Hoshi, 2006).

Segundo Pereira (2016), a sociedade japonesa do século XIX era extremamente estratificada e patriarcal. As mulheres deveriam desempenhar o papel de cuidadoras do lar e da família e deviam submissão aos seus maridos. Contudo, as mulheres de famílias de samurais tinham um pouco mais de *status* social, pois podiam ser educadas na ética samurai, praticar o *bushido* e treinar artes marciais desde muito jovens. Elas praticavam, sobretudo, o manejo de armas, em especial do arco e da naginata (alabarda), pois em períodos de guerra, quando a maioria dos homens estava nos campos de batalha, as samurais deviam proteger suas comunidades e, não raro, elas também podiam combater ao lado dos maridos. Assim, elas eram treinadas para resistir e lutar até o fim de uma batalha, por uma questão ética, de compromisso e honra com o seu povo (Pereira, 2016).

A música “Jōshitai” começa com um clima épico e dramático, sendo introduzida e finalizada com elementos de sonoridade étnica japonesa. Com andamentos rápidos e bumbos dobrados na bateria, apresenta um *death metal* brutal, agressivo e pesado. Assim diz a letra:

Aizu está prestes a cair no lado perdedor da guerra de Boshin / O fim trágico da samurai / Traga o aço / Nós devemos defender e proteger com honra feroz / Pois este é o fim / Mãe e irmã ao meu lado / Minha naginata pronta para partir / Jōshitai, nós lutamos e morreremos / Ao invés de serem capturadas, escravizadas e estupradas / Jōshitai, escolhemos lutar e morrer / Eles não nos levarão vivas / Yūko, decapite-me / Enterre minha cabeça, bem escondida / Os portões do Castelo de Wakamatsu se fecham / Protegendo seus ocupantes / Eles tremem de medo diante dos imperiais / Uma missão suicida é o que eles chamam / Atacamos perto da Ponte das Lágrimas / De cabeça erguida e sem medo / Lutando como um demônio possuído / Mas nem mesmo os demônios podem lutar para sempre / (...) Yūko, decapite-me / Enterre minha cabeça, bem escondida / Fui atingida por uma bala fatal / A morte se aproximando tão rápido (...) Yūko, você me decapitou / Você escondeu a minha cabeça, enterrou-a profundamente²⁹ (In: *Bellatrix*, 2019. Tradução nossa).

O refrão dessa música enfatiza e repete o trecho que diz "Jōshitai, nós lutamos e morreremos / Sobre captura, escravidão e estupro / Jōshitai, escolhemos lutar e morrer / Ao invés de serem capturadas, escravizadas e estupradas" (In: *Bellatrix*, 2019. Tradução nossa)³⁰. A representação feminina em "Jōshitai" é a de mulheres honradas, de força, coragem e protagonismo na guerra. A luta dessas mulheres representa também a luta contra o estupro e a escravidão, já que

29 "Aizu stands to fall on the losing side of the Boshin war / The tragic end of samurai / Bring forth the steel / We shall defend and protect with honour fierce / For this is the end / Mother and sister standing by my side / My naginata ready to cleave / Jōshitai, we fight and die / Over capture, slavery, and rape / Jōshitai, we choose to fight and die / Don't be taken alive / Yūko, decapitate me / Bury my head, hidden deep / The gates of Wakamatsu Castle close / Shielding the occupants inside / They tremble in fear of the Imperials / A suicide mission is what they said / We attack near the Bridge of Tears / Head on and without fear / Fighting like a demon possessed / But even demons can't fight forever / (...) Yūko, decapitate me / Bury my head, hidden deep / I'm hit, a bullet fatal / Death approaching so quickly / (...) Yūko, you beheaded me / Hid my head, buried deep" (In: *Bellatrix*, 2019).

30 "Jōshitai, we fight and die / Over capture, slavery, and rape / Jōshitai, we choose to fight and die / Don't be taken alive" (In: *Bellatrix*, 2019).

a derrota na guerra devia simbolizar também a dominação sexual de seus corpos pelos inimigos. Num desfecho dramático, Takeko, ao ser atingida por uma bala de rifle, pede à sua irmã Yūko que corte sua cabeça e a enterre profundamente para não servir de troféu aos inimigos. Nesse momento, o nome de Yūko é pronunciado num grito rasgado, desesperado e muito prolongado, por meio do qual o “eu lírico”, na figura de Takeko, parece expressar dor, autoridade e raiva. As representações das samurais de “Jōshitai” subjetivam assim o feminino na luta, na honra, na coragem e na insubmissão na guerra.

Já a quarta e última música que selecionamos para análise se intitula “Crimson Seas” (Mares carmesins). Essa música começa com sons de embarcação, mar, vento e vozes de homens, ambientando um cenário de pirataria em alto mar, no século XVI, em que emerge a atuação da famosa pirata irlandesa Grace O’Malley (Gráinne Ní Mháille em irlandês, Granny ni Maille, Grainy O’Maly ou Gráinne Mhaol). É a própria Grace O’Malley que se manifesta no “eu lírico” dessa letra, narrando seus desejos e proezas nos mares. Assim diz:

Minha mãe disse que meu cabelo era muito longo para navegar / Então eu cortei tudo e acenei adeus / Enquanto partimos de Clew Bay / Foi assim que ganhei meu nome / Eu me oponho à sua convenção social / Tornei redundante a lei sálica / Eu sou livre, vou viver minha vida como eu achar melhor / Todas as mãos no convés / O inimigo se aproxima / Não cruze espadas comigo, eu vou te esmagar / Não fique no meu caminho / Sinta minha fúria invadir sua alma / Pague meu imposto agora ou perca a cabeça / Eles não me chamam de Rainha Pirata por nada / (...) Líder destemida de homens por terra e mar / Os tempos estavam em chamas, eu quebrei o molde / Conduza minhas galeras para a vitória / Negociou com a própria Rainha Elizabeth / Garanti minha cabeça, tornei-me uma lenda / Todas as mãos no convés / O inimigo se aproxima / (...) Comandante dos piratas no mar / Espalhando

minha força para todos verem / Para todos verem / Eu sou Gráinne (...) ³¹ (In: *Bellatrix*, 2019. Tradução nossa).

A sonoridade dessa música alterna partes cadenciadas, pesadas, rápidas e melódicas de *death metal*, acompanhadas de vocais guturais e rasgados agressivos e de um solo de guitarra que nos dá uma sensação alucinante sobre a atuação dessa pirata. O'Malley aprendeu desde criança a cuidar e entender das embarcações e, posteriormente, a negociar. Ela queria viver como seu pai que pescava e comercializava na área costeira. Porém, ela foi proibida de navegar, pois seu cabelo era muito grande e poderia causar algum acidente no barco, então ela decidiu cortar os cabelos e seguiu com a tripulação (Chambers, 2006). O'Malley construiu uma carreira de negócios e uma reputação nos mares, era considerada destemida e implacável contra seus inimigos, uma oponente perigosa. Em uma época em que a pirataria era uma atividade perigosa, rentável, arriscada e largamente masculina, ela foi capaz de construir e liderar, por muito tempo, esse tipo de atividade com a companhia dos homens.

As representações da pirata Grainne O'Malley construídas pelo Frantic Amber subjetivam o feminino na liderança, autoridade, liberdade, comando dos negócios e recusa às convenções sociais. Uma representação feminina poderosa e agressiva, já que se trata de uma mulher que liderou homens piratas que ficaram conhecidos historicamente como sujeitos rudes e violentos.

As letras do disco *Bellatrix* reconstróem histórias de mulheres guerreiras, combatentes, fortes e corajosas que governaram ou lutaram contra a dominação em diferentes épocas e lugares do passado, com o poder de definirem a si mesmas. Desta forma, o álbum tem o potencial

31 "My mother said my hair was too long to sail / So I cut it all off and waved goodbye / As we set sail from Clew Bay / That was how I earned my name / I oppose your social convention / I rendered the Salic code redundant / I am free, I will live my life as I see fit / All hands on deck / The enemy draws near / Don't cross swords with me, I'll crush you / Don't get in my way / Feel my fury invade your soul / Pay my tax now or lose your head / They don't call me Pirate Queen for nothing" (In: *Bellatrix*, 2019).

de colocar em circulação no *death metal* outros modos de subjetivação do feminino na guerra, ao enfatizar a força física, a destreza na luta, a coragem, a liderança, a agressividade e a resistência das mulheres diante de situações de opressão ou de luta contra seus inimigos em batalha, rompendo com as imagens que tendem a reforçar a fragilidade, a vulnerabilidade e a vitimização das mulheres em cenários de guerra.

Os corpos masculinos são convencionalmente pensados como aqueles que naturalmente suportam e infligem violência, e que possuem a força física e moral para proteger os corpos carentes de virilidade: mulheres, crianças e idosos (Moreira, 2011). Essa visão dicotômica que relaciona mulheres-paz e homens-guerra ainda serve para distanciar, excluir ou dominar as mulheres nos combates e conflitos armados, assim como nas instituições militares da contemporaneidade. Assim, o Frantic Amber promove imagens que colaboram no rompimento da visão amplamente difusa de que as mulheres são fisiologicamente mais fracas, passivas, dóceis, vulneráveis e dependentes da proteção e controle dos homens. As guerreiras de *Bellatrix* subjetivam o feminino na força, agressividade, coragem, liderança, autoridade e, sobretudo, na violência exigida na luta ou resistência contra o inimigo-opressor. Suas músicas nos permitem experimentar e sentir a força, a coragem, a violência e a agressividade das mulheres em combate, empoderando-nos de alguma forma.

Como bem assinala Luc Capdevila, desde a Primeira Guerra Mundial as fronteiras de gênero vêm sendo desestabilizadas com a entrada paulatina das mulheres nas forças armadas (Pedro, 2005). Hoje, a presença das mulheres nas guerras também nos inspira a olhar para o passado em busca de referências que reforcem nossa capacidade de luta, resistência e atuação em conflitos bélicos. As representações históricas de mulheres guerreiras ajudam a desnaturalizar, portanto, a ideia de fragilidade, dependência, amorosidade e submissão feminina, abrindo espaços para outros modos de existência para as mulheres. Afinal, essas histórias, expressas na linguagem musical, ampliam também nossa experiência no tempo e abrem o futuro em possibilidades para as mulheres.

CONCLUSÕES

O álbum *Bellatrix* revela-nos o potencial da autoria feminina no *death metal*, especialmente em suas formas de reapropriação e ressignificação da história de mulheres guerreiras de diferentes épocas e lugares. Além disso, ao recriar cenários históricos de guerra com personagens agressivas, fortes e “duronas”, reproduz a dinâmica sociológica da própria comunidade de fãs de metal. Seguindo a demanda masculina por imagens que subjetivem os homens como sujeitos fortes, violentos, guerreiros e de atos heróicos, as mulheres do metal também desejam consumir imagens femininas com esses mesmos atributos, porque há uma certa pressão para que as mulheres do metal também sejam “duronas”. Segundo Thomaz (2020), se a vida imita a arte, isso pode colaborar numa ampliação dos papéis que as mulheres desempenham dentro da própria cena metal.

As representações femininas do álbum *Bellatrix* conectam-se também a processos políticos de libertação e empoderamento das mulheres em nosso tempo, ao ampliar as perspectivas concernentes às mulheres e suas subjetivações na história das guerras, mas também na estética poderosa do *death metal*. A dimensão política de suas músicas se articula também à do prazer estético que suas narrativas e sonoridades de horror, agressividade, resistência e violência feminina podem proporcionar às artistas e ouvintes apreciadores/as do *death metal*. Esse álbum nos desperta assim a sensação e emoção de experimentação da resistência, da violência, da luta, da força, da raiva e da obstinação das mulheres no governo, na guerra ou diante da opressão, algo que normalmente nos é vetado na história e na vida cotidiana e que raramente se projeta no *death metal* e nas artes em geral. É um álbum que tem o potencial de liberar nossas tensões, sentimentos de raiva e desejos, ao proporcionar uma rara experimentação estética da força e violência feminina. Das performances vocais e instrumentais às letras inspiradas nas histórias de

mulheres guerreiras, o Frantic Amber recria a atuação de mulheres guerreiras reais, reimaginando cenários históricos de guerra onde projetam representações extremas de violência feminina, de conflitos sangrentos, de luta e cadáveres expostos, com um potencial estético político, subjetivo e revigorante para o *death metal*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? Tradução de Nilcéia Valdati. **Outra Travessia**, Florianópolis, n. 5, 2005, p. 9-16.

BARBER, Jim. Frantic Amber honours legendary women warriors on explosive and intense 'Bellatrix'. **Music Life Magazine**. Posted on November 6, 2019. Disponível em: <http://www.musiclifemagazine.net/frantic-amber-honours-legendary-women-warriors-on-explosive-and-intense-bellatrix/>. Acesso em: 14 set. 2023.

BAHY, Cristiane. "Lugar de mulher é onde ela quiser inclusive no metal extremo: mulheres, metal extremo, transgressão e resistência. *In*: Rodrigo Barchi; Cris Bahy; Cristiano dos Passos; Lucas Martins Gama Khalil. (Org.). **Música extrema: ruídos, imagens e sentidos**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022, p. 75-91.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

BUTLER, Judith. **Quadros de Guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CHAMBERS, Anne. **Pirate Queen of Ireland: the adventures of Grace O'Malley**. The Collin Press, 2006.

FOUCAULT, Michel. O retorno da moral. Barbedette, Gilles e Scala, André. Entrevista de Michel Foucault. Les Nouvelles, em 29/5/1984. *In*: ESCOBAR, Carlos Henrique (org.). Michel Foucault (1926-1984). **O Dossier: últimas entrevistas**. Rio de Janeiro, Livraria Taurus Editora, 1984, p. 128-138.

FRANTIC AMBER. **Bellatrix**. Suécia: GMR Music Group, 2019.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro. Ed. PUC Rio: Apicuri, 2016.

HOSHI, Ryōichi. **Onnatachi no Aizusensō**. Tóquio: Heibonsha, 2006.

KAHN-HARRIS, Keith. **Extreme metal: music and culture on the edge**. Berg ed. UK, NY, 2007.

LAURETIS, Teresa de. "A tecnologia do gênero". In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-241.

MARK, Joshua J. Boudicca. **Ancient History Encyclopedia**. Published on 08 November 2013. Disponível em: <https://web.archive.org/web/20170526092219/http://www.ancient.eu/Boudicca/>. Acesso em 14 set. 2023.

MOREIRA, Rosemeri. Virilidade e o corpo militar. **Revista História: Debates e Tendências**, v. 10, n. 2, jul./dez. 2010, 2011, p. 321-335.

NAPOLITANO, Marcos. **História & música: história cultural da música popular**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVARRO-SWAIN, Tania. Amazonas brasileiras, impossível realidade? **PADÊ: estudos em filosofia, raça, gênero e direitos humanos**. Vol. 2, n. 1, Brasília, 2007, p. 81-95.

NAVARRO-SWAIN. A invenção do corpo feminino ou a hora e a vez do nomadismo identitário. **Revista Textos de História**, vol. 8, nº. 1/2, Brasília: Pós-Graduação em História da UnB, 2000.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; BRAYNER, Thais Nogueira. "Feminilidades extremas: gênero, subjetivação e resistência nas letras de autoria de mulheres no metal extremo". In: Rodrigo Barchi; Cris Bahy; Cristiano dos Passos; Lucas Martins Gama Khalil. (Org.). **Música extrema: ruídos, imagens e sentidos**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022, p. 344-380.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de; BRAYNER, Thais Nogueira. Memórias, subjetivação e educação no tempo presente: como as representações de violência sexual são abordadas nos livros didáticos de História?. **Tempo e Argumento**, Florianópolis, v. 11, n. 28, 2019, p. 466-502.

PEDRO, Joana Maria. As guerras na transformação das relações de gênero: entrevista com Luc Capdevila. **Revista Estudos Feministas**, vol. 13, 2005, p. 81-102.

PEREIRA, Paula Graciano. Onna bugeisha - a mulher guerreira samurai: a construção da personagem Tomoe Gozen na peça de teatro Noh "Tomoe". **Intersecções**, ed. 21, Ano 9, nº. 4, nov. 2016, p. 200-218.

PURCELL, Natalie. **Death Metal Music: the Passion and Politics of a Subculture**. Jefferson, NC: McFarland and Company Press, 2003.

RODRIGUES, Icles. **Histórias e memórias da Segunda Guerra Mundial e do pós-guerra no leste europeu a partir do Heavy Metal**: análise da obra da banda Sabaton. Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em História. Dissertação, 2016.

SANTOS, João "Speedy". Frantic Amber (Interview). **Sounds from Apocalypse**. 01/08/2023. Disponível em: <https://metal.qualicad.com/franticamber2023.html>. Acesso em: 14 set. 2023.

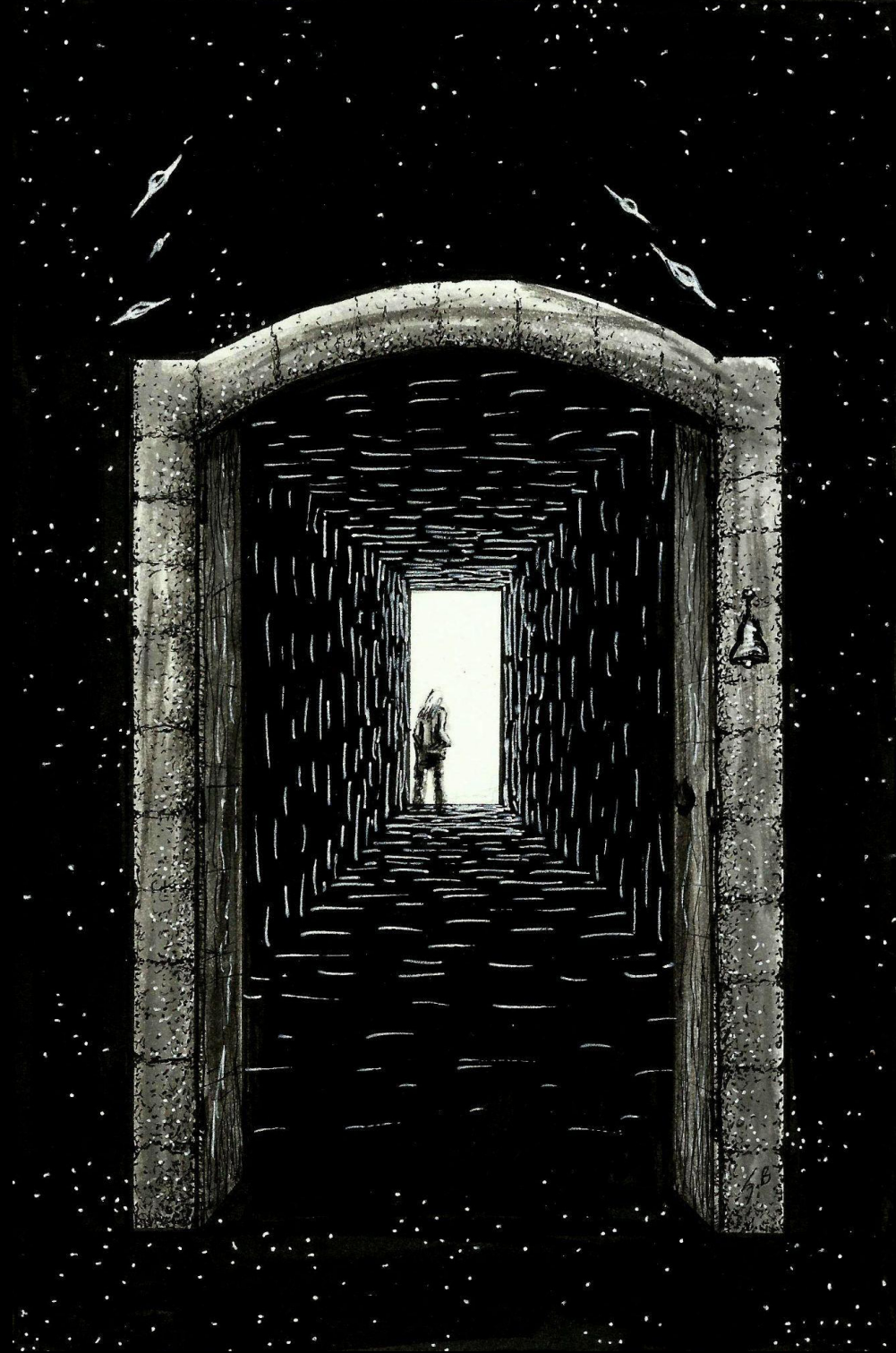
SCHAAP, Julian; BERKERS, Pauwke. Grunting alone? Online gender inequality in extreme metal music. **IASPM Journal**. vol. 4, n. 1, 2014, p. 101-116.

THOMAZ, Julia. "Unlikely heroes" in bomber planes: representations of female warrior in Heavy Metal. Panel from: **Wonder Women & Rebel Girls: Women Warriors in the Media, ca. 1800-present Meeting**. 2020. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dtMcAjCMQzg&t=283s>. Acesso em: 20 ago. 2023.

TURBÉ, Sophie. Puissance, force et musique metal: Quand les filles s'approprient les codes de la masculinité. **Ethnologie Française**, 161(1), 93-102. 2016.

VALACHOVÁ, Veronika. Interview with Frantic Amber. **Metal Goddesses**. 1.03.2020. Disponível em: <https://metalgoddesses.com/2020/03/01/we-are-very-different-but-we-also-come-together-and-find-something-in-the-middle-where-everyone-is-happy-interview-with-frantic-amber/>. Acesso em: 14 set. 2023.

WALSER, Robert. **Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music**. Hanover, NH: Wesleyan University Press, 1993.



Arte: Guga Burkhardt

CONTOS E ENCONTROS COM A MÚSICA PESADA 1 A CASA EM OUTRA DIMENSÃO

Guga Burkhardt

Ao som de Motörhead,
Stone Dead Forever (1979)
[https://www.youtube.com/
watch?v=UOdPdfr8sk4](https://www.youtube.com/watch?v=UOdPdfr8sk4)

A importância dos espaços físicos onde conhecemos e ouvimos pela primeira vez obras sonoras que vão nos marcar pelo resto das nossas vidas deveria ser objeto de estudo. Esses espaços estão intrinsecamente relacionados não só com a nossa memória auditiva e visual, mas também a afetiva, principalmente em décadas passadas, quando não dispunhamos da internet para conhecer ou nos atualizar dos lançamentos de discos. Toda ida a uma loja ou sebo era uma caixinha de surpresas ou uma verdadeira busca arqueológica. Esse “maravilhamento” sem dúvida fortalecia o apego e a valorização pelo produto. Exposto em vitrines ou prateleiras, o apelo visual era tão forte, principalmente em épocas em que a mídia principal era o LP, quando bastava ler o nome de empresas como a inglesa Hipgnosis, responsável por trabalhos gráficos para capas de bandas como Led Zeppelin e Pink Floyd, que já soava como um pré-requisito para a garantia de qualidade do que iríamos escutar.

Com o fechamento desses estabelecimentos, o uso cada vez maior das plataformas de *streaming* e o aumento de lojas virtuais, esse encontro surpresa, físico/orgânico, vai se tornando cada vez mais escasso e talvez a memória afetiva sobre certas obras perca um pouco a sua magia e tudo esteja se tornando demasiadamente líquido.

É quase como deixar de comprar uma cerveja naquele boteco aconchegante da esquina, porque Seu Juca faleceu, e passar a comprar no prático e impessoal aplicativo do celular. De fato, a cerveja do Seu Juca parecia mais saborosa.

Enfim, relembro esses inusitados encontros com grandes obras que marcaram para sempre minha influência musical foi que escrevi esses simples contos para reverenciá-los.

xxx

Na minha pré-adolescência em Recife, existia um lugar, desses que se ouve falar, que até parecem lendas e alimentam nossa imaginação, como os antigos puteiros que os garotos esperavam apreensivos o dia em que um conhecido mais velho os levaria para "tirar o queijo". "Tirar o queijo", na linguagem pernambucana, é o mesmo que "dar uma tapa na macaca", "afogar o ganso" pela primeira vez. Mas o que havia nesse lugar não era prazer sexual, nem matas umedecidas pra gente explorar. Existiam, sim, contos de *Rock'n'Roll*, discos e música pesada que estávamos começando a consumir e lá, pelo que diziam, havia de tudo.

Combinei para ir com um amigo da mesma idade e que morava no mesmo bairro de Boa Viagem, a uns 20 km da Rua da Matriz, endereço desse lugar de sonhos, conhecido como a casa de Humberto. Segundo diziam, era um sebista que vendia na sua própria casa discos usados e muita raridade. Pegamos um ônibus até o bairro da Boa Vista, no centro da cidade e, apreensivos, nos dirigimos para o endereço.

Deparamo-nos com uma porta fechada enorme de madeira, conferimos no endereço que tínhamos e era lá mesmo. Tocamos a campainha, um sino, até que alguém abriu. Juro que a minha memória,

apesar de tão clara de detalhes desse dia, não lembra quem abriu a porta, talvez pela mente turva pela expectativa.

Meu coração batia forte, entramos por um vasto e escuro corredor com pé direito muito alto, para, de repente, como num sonho ou numa *trip* de LSD, terminar num imenso quintal, onde tivemos que acostumar a vista, ainda ofuscada pelo repentino brilho do sol em contraste com a escuridão do corredor. Aí nos deparamos com um espaço a céu aberto, cheio de árvores: parecia um sítio, em pleno centro da cidade. Pensei: entramos em outra dimensão!

O lendário Humberto veio nos atender. Aos nossos olhos, garotos começando a ouvir *rock*, nos deparamos com aquela figura esquelética, sem camisa, cabelo grosso enorme e desleixado, elementos que aumentaram ainda mais a nossa sensação de estranheza. Fomos guiados para o quartinho, que ficava à parte da casa, onde ele guardava os tesouros que viemos saquear. Lá havia um toca-discos para audição dos vinis. De repente, a porta se fechou e Humberto passou um cadeado por fora. Imediatamente, procurei uma rota de fuga e verifiquei que a única janela tinha grade. E agora? Me senti quase um Pinóquio, preso num lugar estranho e desconhecido com meu senso de localização quase completamente perdido desde o descortinar daquele quintal em pleno centro da cidade.


Tudo ali, pela minha pouca experiência, parecia impossível. E agora, preso naquele minúsculo quarto, parecia que algo impensável poderia acontecer. Sequestro, estupro e assassinato. Mas não havia muito que fazer, já que aquela criatura estranha adentrou para a sua casa e só o que podíamos fazer era aguardar. E aguardar com aquelas preciosidades, aquele monte de vinis à nossa volta, nos fez esquecer o temor e logo mergulhamos naquele paraíso sonoro.

Numa época em que as poucas opções que tínhamos era ir às lojas de equipamentos de som, como a Veneza, na Rua da Concórdia, também no centro, só para manusear os discos importados, cheirando a capa, babando nas fotos, estar ali parecia mais um

efeito da outra dimensão. Já um pouco mais relaxado, esbarrei num disco de capa azul. A capa apresentava uma foto de um ambiente de indústria e um galego de costas, aparentemente se despindo. Quando identifiquei o logotipo da banda, UFO, meus olhos já se arregalaram. Claro que já ouvia falar do UFO, mas ter uma coisa dessas nas mãos era surreal. Coloquei pra rodar no toca-discos e não demorei muito tempo para decidir o que levar dali. Chamamos por um bom tempo pela criatura, até que, aliviados, vimos a porta da nossa prisão se abrir. Perguntei o valor do disco, entreguei o dinheiro e outra cena que eu achei hilária e ficou gravada na memória até hoje, foi quando Humberto meteu a mão no bolso para me passar o troco e tirou de lá a sua carteira. Era um saco de leite Cilpe, fábrica de laticínios daqui de Recife.

Saímos dali extasiados pela aventura e pela aquisição do *Light's Out*, do UFO, que é até hoje uma das melhores bandas da minha vida, tendo até tido a surreal oportunidade de assisti-los aqui em Recife em 2010, infelizmente sem o guitarrista Michael Schenker (o galego da capa). Voltamos várias vezes na casa de Humberto e até acompanhamos o processo de bombamento do seu corpo de iogue para um quase halterofilista, segundo alguns afirmam, consequência de marombas e alimentação especial.

Enfim, essa mágica de desbravarmos esses tipos de locais parece cada dia menos provável em meio às facilidades e a verticalização dos imóveis da nossa cidade. Mas o maior tesouro que guardamos são as lembranças e, antes que a velhice as leve, precisamos registrá-las em histórias.



Parte

GRIFOS



Cristiano dos Passos

TRADUÇÕES
EXTREMAS:
diálogos
interartísticos
do metal extremo

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.99925.4

"A cultura do heavy metal é interdisciplinar"
Igor Rodrigues, *Arte & Heavy Metal*

Fator universal do transformismo,
Filho da teleológica matéria,
Na superabundância ou na miséria,
Verme — é o seu nome obscuro de batismo.

Ao som de *Deus Verme*, de Ressonância Mórfica:
<https://www.youtube.com/watch?v=qXpAiZcOLPk>

É fato inegável que as fronteiras entre as mais diferentes formas de arte se tornaram ainda mais porosas depois do século XX e do advento das vanguardas, embora a arte seja um âmbito bastante propenso a cruzamentos e combinações entre seus diferentes campos desde a Antiguidade, como no caso das relações entre a literatura e a música ou desta com o teatro e a dança, por exemplo. Esse panorama radicalmente interdisciplinar do século XX passou a exigir, da parte dos críticos, uma redefinição dos limites de seus objetos de pesquisa, da mesma maneira que levou os artistas a ampliarem seu repertório de possibilidades de criação. Mais do que isso, a nova ordem tecnológica abriu à nossa frente uma gigantesca coleção de artefatos culturais recheados de significados e possibilidades de reinterpretação e reutilização. Se, como diz o mesmo Benjamin, «contar histórias é sempre a arte de contá-las de novo» (1987, p. 205), ou seja, se a nossa cultura vem há séculos se retroalimentando a partir de si mesma, em constante autodevorção, parece-nos evidente que a tradução ocupe um lugar privilegiado no seio da cultura contemporânea.

Indo muito além da mera decodificação de um texto de uma língua de partida em um segundo idioma, o processo de tradução envolve uma gama maior de procedimentos artísticos, como se tem visto principalmente a partir do século passado, com o avanço da teoria e da crítica dessa área do conhecimento. De certa forma, foram

as vanguardas e experiências modernistas que permitiram questionar o aspecto meramente funcional da tradução, que foi alçada à categoria de "transcrição" em meados do século XX, abrindo a possibilidade de que a tradução fosse vista também como uma atividade criativa, e não como uma mera reprodução de um conteúdo previamente definido pelo autor da obra de partida. Mais recentemente, com a ampliação dos estudos acerca da linguagem na pós-modernidade e o mencionado embaralhamento das fronteiras entre as artes, a tradução passou a ser vista como instrumento fundamental para compreender a transposição de uma obra criada dentro dos limites de uma determinada forma de arte – a literatura ou a pintura, por exemplo – para outra forma de expressão ou mídia – a música e seus elementos "paramusicais", como letras e artes visuais, no caso específico deste artigo.

O objeto de pesquisa com o qual lidei em minha tese é o metal extremo, que, a despeito de ser uma forma musical que se desenvolve à margem da cultura – bem como da indústria cultural – também dialoga com outras formas de arte e gêneros musicais, utilizando-se inclusive de processos tradutórios interartísticos, como a tradução intersemiótica, a adaptação e a intermedialidade. Esses conceitos ainda são relativamente novos e são por vezes confundidos entre si, ainda que pensem essa forma específica de tradução por perspectivas diferentes. Assim, para que se compreenda melhor a relação tradutória que o metal extremo estabelece com outras artes, será necessário esclarecer o que se entende aqui como tradução, para então estabelecer as convergências e divergências conceituais que existem entre adaptação, tradução intersemiótica e intermedialidade. É importante deixar claro, entretanto, que minha leitura aqui é uma apropriação conceitual de Walter Benjamin e Haroldo de Campos, considerando que a abordagem desses autores estava

voltada principalmente para a tradução da literatura, mais especificamente da poesia.

Por fim, como me interessa mostrar exatamente a existência desse diálogo criativo, mediado pela tradução, que ocorre entre o gênero musical e as outras artes, cabe ilustrar o debate com exemplos concretos de artefatos culturais produzidos pela cena do metal extremo – neste caso específico, por duas bandas brasileiras do gênero, Bode Preto e Facada – e que são atravessados por essas mídias e linguagens distintas, como a literatura, o cinema e a pintura. Dadas as limitações de espaço do formato artigo e cientes da necessidade desse mapeamento para preencher a lacuna existente na área dos estudos da tradução e da estética em relação ao metal extremo, proponho aqui uma pesquisa que visa muito mais apontar a existência dessas interconexões do metal extremo com outras artes do que abarcar todas as ocorrências do fenômeno nessa cena musical.

Teoricamente, buscarei observar em que medida os conceitos de tradução intersemiótica, adaptação e intermedialidade se interconectam por meio da noção básica de intertextualidade, configurando-se como perspectivas distintas para analisar o mesmo fenômeno. Evidentemente, a contribuição de cada uma dessas operações é relevante para a pesquisa dos cruzamentos de fronteiras entre as artes, e essa intersecção conceitual, embora pareça complicar o debate do ponto de vista da precisão científica, é extremamente bem-vinda por ampliar o olhar sobre os objetos de estudo e mantê-lo atento às pesquisas de áreas diferentes, garantindo aquilo que Solange de Oliveira (2020) chama de “ressonância transdisciplinar”, no sentido de conservar “abertas novas orientações para o debate sobre as possibilidades de negociação do dilema terminológico e conceitual” suscitado por essas pesquisas (p. 9).

TRADUÇÃO COMO TRANSCRIÇÃO E PERVIVÊNCIA

Já há um tempo que a teoria literária e a própria literatura têm prestado mais atenção à tradução e que a própria tradução, no bojo do desenvolvimento das pesquisas na área, extrapolou o campo da linguagem feita apenas de palavras nas relações interlinguísticas. Mais do que o antigo aspecto meramente grafológico dos processos tradutórios, ao se pensar na ideia de tradução como transposição, adaptação ou recriação de histórias por meio do diálogo entre várias linguagens, o termo passou a englobar um universo de operações muito mais abrangente, envolvendo também imagem, som, movimento, meio, entre outros signos presentes nas artes em geral. Assim, operações como a adaptação de uma obra literária para um filme, a versão musical de um poema ou até mesmo a passagem de um texto do teatro para uma história em quadrinhos passaram a ser vistas como processos de tradução. Para compreender como se deu essa modificação no conceito de tradução, é preciso voltar um passo atrás na teoria da tradução.

Dois pesquisadores basilares da minha compreensão do processo tradutório são Walter Benjamin e Haroldo de Campos, em virtude de suas contribuições para a ampliação do olhar sobre a figura do tradutor. No caso do primeiro, sua influência sobre a visão contemporânea a respeito da tradução é fundamental, espriada principalmente por meio do artigo *A Tarefa do Tradutor* (*Die Aufgabe des Uebersetzers*), publicado em 1921 como prefácio à obra *Tableaux Parisiens*, de Charles Baudelaire, no qual Benjamin apresentava uma reflexão crítica sobre tradução e trazia algumas ideias relevantes para o que se pretende mostrar aqui. Vale lembrar, como bem apontou Costa (2019), que o substantivo *Aufgabe*, segundo a filósofa e tradutora Jeanne Marie Gagnebin, guarda íntima relação com o verbo *aufgeben* e, então, seria lícito pensar outros sentidos para o

substantivo, como "proposta" e "renúncia". Assim, diz Costa (2019), "para Benjamin, o tradutor apresenta uma proposta, a partir da renúncia à transmissão do que está comunicado" (p. 2), posto que o tradutor, de acordo com o Benjamin, seria uma espécie de anjo mensageiro que traz as boas-novas acerca do texto de partida, enquanto seu trabalho seria uma injeção de vida nova a esse texto, que ganha fôlego a partir de sua recriação, a qual nada tem a ver com fidelidade.

Dessa forma, Benjamin entende que a tradução da literatura deve buscar, em relação ao seu original (ou texto de partida, como se prefere contemporaneamente), a conexão que há entre ambos. Para Benjamin, que parte do princípio de que a obra poética não se dirige a um receptor ideal e, por isso, não visa comunicar algo a alguém, o que há de "poético" na obra é exatamente aquilo que é inapreensível e que, portanto, se configura como sua essência. Porém, para captar essa essência, continua Benjamin, o tradutor teria que ser ele também um poeta, pois é preciso que, em "conexão íntima com seu texto de partida", este também possa recriá-lo e, assim, separar a tradução do original, mantendo uma espécie de "conexão de vida" que conserva a independência entre ambas as formas (Benjamin, 2010).

Em consonância com essa concepção de Benjamin, é lícito pensar que a tradução sempre modifica o texto de partida e ganha vida própria, o que, de alguma forma, garante a presença ou, nos termos do pensador alemão, a *pervivência*³² (*Fortleben*) da obra original muito tempo após sua produção. Assim, embora o original permaneça vivo em sua tradução, essa *pervivência* só faz sentido se puder ir além daquilo que está posto, se a obra poética puder respirar novos ares e revelar novos contornos, superando a ação do tempo e se adaptando a uma nova existência. Como afirma o próprio Benjamin

32

O termo vem do espanhol e foi usado por Susana Kampf Lages em sua tradução de *A Tarefa do Tradutor*, de Benjamin, que o escolheu por influência de Haroldo de Campos, verdadeiro autor desse neologismo em língua portuguesa, para melhor representar a ideia de continuidade da vida (Heidermann, 2010, p. 229).

(2010), à própria ideia de pervivência subjaz a ideia de “transformação e renovação de tudo aquilo que vive” e, por meio dela, “o original se modifica” (p. 211). No caso das obras que são recriadas em meios distintos daquele em que foram concebidas, todos esses elementos estão ainda mais presentes, pois, afinal de contas, novas camadas de sentido serão reveladas pelo uso de outra linguagem.

Nesse sentido, acreditava Benjamin, o esforço do tradutor seria no sentido de buscar exatamente o inapreensível a fim de torná-lo visível em sua recriação da obra-fonte e revelar outras camadas de signos ocultos em sua primeira concepção. Tal operação, diria o pensador alemão, permitiria a pervivência da obra poética, quando esta “alcança, de maneira constantemente renovada, seu mais tardio e vasto desdobramento” (2010, p. 209).

O conceito em questão é caro ao presente artigo exatamente porque se parte aqui da ideia/hipótese de que o metal extremo atua na esfera musical popular como um agenciador dessa pervivência, como um gênero que realiza, de forma radical, a transposição criativa de obras de épocas diferentes. Vale ressaltar que a escolha de cada banda – em termos de obra, forma de arte ou autoria – de certa forma, indica também uma tomada de posição no âmbito da cultura e até mesmo da política, como se verá mais adiante, quando serão apresentados os artistas e obras traduzidos por Bode Preto e Facada. Mesmo assim, independentemente da posição adotada por cada banda, o que une ambas as propostas é a busca por recriar a obra de partida de forma a ressaltar seu aspecto transgressivo, característica inerente ao metal extremo devido a sua sonoridade barulhenta e caótica.

Antes de adentrar no universo dos artistas contemporâneos do metal extremo, é preciso ainda resgatar a concepção de tradução trazida por Haroldo de Campos, que guarda muitas afinidades com a visão de Benjamin, principalmente no que concerne à ideia de que a tradução possa e deva modificar o texto de partida, em vez de procurar nele sempre a mesma mensagem, como se este tivesse a

obrigação de comunicar um único sentido eternamente. Foi Haroldo de Campos que, em texto de 1962, o célebre *Da tradução como criação e como crítica*, destacou os conceitos de "informação documentária" e "informação estética", de Max Bense, para justificar sua posição de que toda tradução de "textos criativos", ou seja, textos ricos em informação estética, seria sempre uma recriação. Para Bense, a propósito, a informação documentária seria a camada empírica da informação, ou seja, aquilo que é possível observar e verificar, ao passo que informação estética é aquela que vai além da mensagem referencial, a que "transcende a semântica". Assim, Haroldo, para melhor esclarecer tal distinção, opõe a sentença "a aranha tece a teia", cuja informação documentária é evidente, ao poema de João Cabral de Melo Neto que, carregando de informação estética o registro anterior, diz: "A aranha passa a vida/tecendo cortinados/com o fio que fia/de seu cuspe privado". Essa informação é marcada pela fragilidade, pois, numa tradução, esta requer muito mais cuidado do que a primeira para que não se perca em sua transposição para outro idioma, assim como o inapreensível de Benjamin.

Contudo, diferentemente do pensador alemão, que atribuía às obras poéticas ricas em significado uma traduzibilidade inerente a essa riqueza estética, o crítico brasileiro recorre ao conceito de intraduzibilidade da informação estética de Bense para defender sua teoria da transcrição, isto é, a ideia de que o tradutor-poeta tem maior liberdade para recriar quanto mais criativo for o texto-fonte. Essa visão, na verdade, reaproxima Haroldo de Benjamin, no sentido de que o último também defendia a liberdade em detrimento da fidelidade ao texto de partida no processo tradutório, afirmando que "a fidelidade na tradução de cada palavra isolada quase nunca é capaz de reproduzir plenamente o sentido que ela possui no original" (Benjamin, 2010, p. 221). Mais do que isso, diz Benjamin que a "língua da tradução tem o direito, aliás, o dever, de desprender-se, para fazer ecoar sua própria espécie de *intentio* enquanto harmonia" (*ibidem*).

Porém, enquanto Benjamin pensa o tradutor como uma espécie de anjo mensageiro, Haroldo de Campos enxerga o tradutor como um “anjo insubmisso, (...) que subvertendo a suposta fidelidade, vê na transgressão a possibilidade de usurpação do texto traduzido: sua reescritura almeja dialogar de igual para igual com o modelo, existir ao lado dele como um original” (Costa, 2019, p. 3). A despeito dessa pequena diferença de concepção, ambos os autores veem o processo tradutório como algo que deve ser norteados muito mais pela liberdade criativa do que pelo significado literal das palavras isoladamente. Essa visão melhor atende os propósitos deste artigo, considerando que se entende a tradução aqui como um processo mais complexo, que envolve inclusive a transposição de textos ou obras entre mídias distintas, as quais trazem outros elementos além das palavras, os quais também participam ativamente da tradução. Afinal, como afirma Julio Plaza, “a limitação da arte aos caracteres de um sentido leva ao risco de se perder a sugestiva importância dos outros sentidos” (Plaza, 2003, p. 11).

Aliás, foi essa abertura crítica, propiciada por Benjamin e Haroldo, entre outros autores, que permitiu pensar a transposição de obras entre mídias diferentes como uma forma de tradução. Assim, foi no século XX que a tradução ganhou independência como área de conhecimento e, ao dialogar com a crítica, especialmente a teoria literária, passou a se reconhecer também em operações interartísticas, ampliando seu escopo por meio de conceitos como tradução intersemiótica, adaptação e intermedialidade. A seguir, apresentarei algumas convergências e divergências entre tais conceitos para depois observar como estes são explorados, conscientemente ou não, por grupos de metal extremo ao redor do globo. Como essas concepções ainda são fruto de contendas teóricas e epistemológicas, dada sua juventude no espectro da crítica contemporânea, bem como a profusão de debates ainda inconclusos no momento, vou me ater a alguns estudiosos de cada uma dessas áreas, visando buscar elementos que sustentem nossa posterior análise desses cruzamentos entre a Música Extrema e outras artes.

INTERSEMIÓTICA, ADAPTAÇÃO E INTERMIDIALIDADE – TRÊS PERSPECTIVAS, UM SÓ FENÔMENO

Quando se fala em relações entre obras de arte, sejam elas de que área forem, é sempre importante lembrar a contribuição valiosa de Julia Kristeva e sua ideia acerca da intertextualidade. Como diz Julie Sanders (2006), a teoria de Kristeva não se pretendia apenas como algo restrito à literatura. Afirma Sanders: “Ela via arte, música, teatro, dança e literatura em termos de um mosaico vivo, uma intersecção dinâmica de superfícies textuais”³³ (2006, p. 3). Assim, a ideia de intertextualidade, elaborada a partir da visão bakhtniana de linguagem como uma atividade dialógica, surge na década de 1960 como possibilidade de abarcar essa relação entre os discursos, principalmente no campo da arte.

Mais ou menos nessa mesma época, Roman Jakobson, com base em seus estudos sobre a semiótica de Pierce associados às pesquisas sobre tradução, apresentou o conceito de tradução inter-semiótica, ao se referir às recodificações de textos para outros sistemas de signos não verbais, como a dança, a música, a pintura ou o cinema (Amorim, 2013, p. 17). Esse tipo de operação foi melhor teorizado por Julio Plaza (2003), segundo o qual a intersemiótica leva em consideração também, além da linguagem, elementos como o suporte em que a obra é produzida, bem como os códigos, formas e convenções reservados a esse suporte específico. Assim, “o processo tradutor intersemiótico sofre influência não somente dos procedimentos de linguagem, mas também dos suportes e meios empregados, pois que neles estão embutidos tanto a história quanto seus procedimentos” (Plaza, 2003, p. 10).

33

Tradução minha para: “She saw art, music, drama, dance, and literature in terms of a living mosaic, a dynamic intersection of textual surfaces”.

Conforme afirma Plaza (2003), os fatores e meios de produção da obra afetam seu conteúdo e sua forma, já que cada suporte distinto apela para sentidos diferentes na sua recepção, embora "a especialização dos sentidos em categorias artísticas bem demarcadas" (p. 11) tenha nos cegado para os aspectos sinestésicos das obras de arte. Na arte moderna, porém, os simbolistas trouxeram a sinestesia como um elemento fundamental para a poesia por meio da ideia das correspondências entre os sentidos preconizada por Baudelaire, experiências sensoriais que impactariam sobre a arte do século XX. Além dos próprios poetas simbolistas do *fin du siècle*, como Mallarmé e Rimbaud, a influência da busca por sensações sinestésicas também deixou suas marcas nos trabalhos de Kandinski, Apollinaire, Marinetti, Picabia e Schwitters, passando pela poesia concreta e chegando até aos experimentos intermidiáticos do grupo Fluxus³⁴, os quais estariam na base dos procedimentos inter-semióticos (Plaza, 2003, p. 11-12).

A tradução intersemiótica privilegia, acima de tudo, o signo, ou seja, todo elemento da cultura que comporta em si um significado e um significante. Assim, em um poema, as suas palavras são signos, assim como também o são as sonoridades escolhidas pelo poeta ou a disposição espacial dos versos. Da mesma forma, num quadro, além das figuras e da cena ou ação representadas, as cores utilizadas na tela também se comportam como signos. Na música, a letra costuma ser vista como signo principal, mas também os instrumentos escolhidos para sustentar a composição lírica, bem como a empostação da voz e até mesmo o ritmo, são signos relevantes para compreender a totalidade da obra musical. Mais do que isso, conforme aponta Plaza (2003), é importante também pensar na dimensão sensorial envolvida na produção de signos, que, no caso da música, se refere ao canal acústico, posto que "os sentidos humanos (...) determinam tanto a produção quanto a recepção sónica"

34

Tradução minha para: "She saw art, music, drama, dance, and literature in terms of a living mosaic, a dynamic intersection of textual surfaces".

(p. 52). Em resumo, esse tipo de operação tradutória vai privilegiar a leitura desses signos em mutação no processo de recodificação intersemiótica, considerando que essa passagem de um suporte para outro certamente afeta dimensões sensoriais distintas tanto do tradutor quanto do receptor.

Outro procedimento que leva em consideração a presença do receptor – embora não necessariamente seja orientado por este – é a adaptação, cuja teoria começou a ser melhor desenvolvida há pouco mais de duas décadas. Linda Hutcheon, em sua *Teoria da adaptação* (2011), afirma que esta é uma “transposição anunciada” de outra obra a qual visa (re)contar ou mostrar uma história anteriormente concebida, além de propiciar, em alguns casos, a possibilidade de o receptor interagir com essa história. Contudo, isso não significa que essa história transposta, adaptada, deva ser fiel à sua versão primeira sob pena de ser considerada inferior do ponto de vista estético. Nesse sentido, Amorim (2013) traz à baila as contribuições de Robert Stam (2008), que inclusive questiona se é possível que as adaptações sejam mesmo fiéis ao texto-fonte, principalmente quando esta envolve mídias diferentes, como no caso que investigo aqui. Para Stam (2008), apenas essa mudança para um suporte distinto já ensejaria uma nova abordagem por parte do adaptador e, conseqüentemente, a recriação do texto de partida, acrescentando que seria mesmo desejável que este pudesse aproveitar os recursos oferecidos pela nova mídia.

Para Hutcheon (2011), no processo de adaptação é importante considerar o que está sendo adaptado e como se dá essa operação. Segundo ela, uma adaptação busca “‘equivalências’ em diferentes sistemas de signos para os vários elementos da história” (p. 32), incluindo temas, personagens, contexto, imagens, entre outros elementos que compõem uma narrativa. De qualquer forma, Hutcheon afirma que “como um processo de criação, a adaptação sempre envolve tanto uma (re-)interpretação quanto uma (re-)criação” (2011, p. 29), no que se aproxima da visão de Haroldo de

Campos e Benjamin a respeito da tradução, ao dizer que “assim como não há tradução literal, não pode haver adaptação literal” (op. cit, p. 40). Não à toa, Hutcheon (2011) compara, com base na visão benjaminiana, a adaptação à tradução, não esquecendo, porém, que essa transposição de uma mídia para outra (bem como dentro da mesma mídia) sempre exigirá uma recodificação dos signos utilizados no texto-fonte, aproximando-se igualmente da tradução intersemiótica.

Contudo, conforme pontua Sanders (2006), outra pesquisadora do campo da adaptação, esta difere da intersemiótica por ser pensada mais por uma perspectiva cultural, que vai definir como será feita a transposição de uma obra para outra mídia, levando em consideração ainda a época em que cada versão é recriada, as motivações do adaptador e as interações dialógicas entre produções artísticas distintas. Para Sanders (2006), a adaptação também surge como uma revisão da obra de partida, colaborando tanto para sua manutenção – ideia que tangencia a pervivência de Benjamin – quanto para sua reformulação e expansão, ao trazer a obra para outro contexto e outro público. De qualquer forma, como já vimos, Sanders também evoca a intertextualidade de Kristeva como conceito-base para entender a adaptação, que deve ser vista como uma subseção da prática intertextual (Sanders, 2006), mostrando que há uma proximidade entre os diversos procedimentos tradutórios interartísticos.

Por fim, o terceiro conceito que interessa ao presente artigo é o da intermedialidade, que guarda uma conexão com a área de Estudos Interartes. Sua origem remonta a Dick Higgins e à ideia de *intermedia* lançada nos anos de 1960, embora o próprio artista do Fluxus admita que o termo já havia sido usado por Samuel Coleridge em 1812 e “exatamente em seu sentido contemporâneo – para definir obras que estão conceitualmente entre mídias que já são conhecidas” (Higgins, 2020, p. 46), ideia que

também se aproxima dos conceitos de adaptação e tradução intersemiótica no que diz respeito ao diálogo entre formas de arte diferentes. Todavia, apesar do parentesco, há distinções de perspectiva em cada uma dessas práticas. Assim, se a intersemiótica tem seu foco no signo recriado pela operação de tradução, ao passo que a adaptação visa os elementos culturais envolvidos em seu movimento de transposição de uma forma artística para outra, a intermedialidade se preocupa com a relação que se estabelece entre duas (ou mais) mídias distintas.

Em *Introdução às intermedialidades*, de 2011, João Maria Mendes também aponta a maternidade de Kristeva para a ideia de intermedialidade, que serve como um termo guarda-chuva – e daí seu uso plural, como justifica o próprio autor – utilizado principalmente no campo da comunicação e na teoria dos *media*, tornando-a uma “área de estudos onde convergem diversas interdisciplinaridades” (p. 5). O autor aponta, contudo, para um elemento-chave de sua análise, que é a materialidade do seu objeto de estudo, marcado pelo desenvolvimento da tecnologia e da indústria cultural, posto que diferentes materiais e tecnologias estão em jogo numa operação intermedial entre o produtor e o receptor. Assim, a intermedialidade situa as obras na materialidade da cultura em seus meios e ambientes, que têm impacto sobre o significado de cada uma dessas obras.

Nesse sentido também converge a visão de Jorgen Bruhn (2020), que destaca a posição fundamental que as mídias ocupam na construção e (re-)codificação do(s) significado(s) de uma obra de arte. Já Werner Wolf (2020), por sua vez, procura definir intermedialidade “como uma relação específica (‘intermediática’, no sentido estrito) entre (pelo menos) duas mídias de expressão ou comunicação convencionalmente distintas: essa relação consiste em uma associação verificável, direta ou indireta, de mais de uma mídia convencionalmente distinta de significação em um artefato” (p. 170-171).

Por sua vez, Irina Rajewski, ciente da profusão de terminologias diversas que surgem no bojo das especificidades envolvidas nesses cruzamentos intermediáticos, nos traz uma subcategoria que interessa à presente pesquisa, as chamadas referências intermediáticas, que ocorrem quando há, “por exemplo, referências, em um texto literário, a um filme”, incluindo também a musicalização da literatura. Nesse caso, “as referências intermediáticas devem ser compreendidas como estratégias de constituição de sentido que contribuem para a significação total do produto” que “usa seus próprios meios para se referir a uma obra individual específica produzida em outra mídia”, ou “para se referir a um subsistema midiático específico (como um determinado gênero de filme” (2012, p. 25). É Rajewski também quem admite que essas referências intermediáticas podem ser teorizadas por meio do conceito de intertextualidade, caso se pense a ideia de texto de forma mais ampla, como a noção desenvolvida por Kristeva.

Assim, volto aqui a um ponto de convergência importante neste estudo, pois essas semelhanças teóricas, embora pareçam tornar frágil o campo das operações tradutórias interartísticas, permitem que se desfrute dos seus cruzamentos conceituais para enriquecer a análise e captar o objeto de estudo por diversas perspectivas sem prejuízo para a pesquisa. Afinal, conforme Werner Wolf, citado por Bruhn (2020), esses problemas de definição e tipologia não têm de maneira nenhuma impedido que sejam realizadas as pesquisas relativas a esses fenômenos, o que, ao fim e ao cabo, é o que realmente importa. Dessa forma, vale observar na seção seguinte alguns exemplos concretos dessas operações e as possibilidades de análise destas por meio das noções de tradução intersemiótica, intermediariedade e adaptação, as quais podem ser aliadas valiosas para que se avance neste campo acadêmico em franca expansão.

DUAS BANDAS E SEUS PROCESSOS TRADUTÓRIOS

De posse desses conceitos, cabe agora apresentar duas bandas brasileiras contemporâneas de Música Extrema e seus procedimentos de tradução de obras que vêm de outras formas de expressão artísticas, a fim de ilustrar as operações anteriormente descritas. Cabe lembrar que o que procurarei mostrar aqui são as diversas possibilidades de leitura de cada obra, que podem ser feitas tanto pelo viés da intersemiótica, quanto da adaptação ou da intermedialidade, dependendo do que se pretende destacar ou analisar. Tal amplitude da análise é permitida em virtude do parentesco desses procedimentos, todos oriundos da noção de intertextualidade de Kristeva.

Embora o metal extremo atue numa cena que costuma se definir como *underground*, em oposição ao *mainstream*, visando preservar sua identidade e sua autonomia, bem como sua independência cultural e criativa, o diálogo desse gênero marginal com outras artes é bastante frequente, seja por meio de releituras explícitas de outras obras ou de referências com menor engajamento com o texto-fonte. Evidentemente, esse diálogo ocorre principalmente pelas conexões existentes entre a transgressividade presente no metal extremo e outras artes, como a pintura e a literatura, nas quais concentrarei minha atenção neste artigo.

No que tange à relação com a pintura, um caso interessante é da banda Bode Preto, de Teresina, que transpõe para suas capas de discos obras pictóricas, estabelecendo um diálogo com o passado que também o ressignifica e o mantém vivo no imaginário do metal extremo e sua audiência. Contudo, antes de entrar na análise propriamente dita dessas relações, é importante apresentar o grupo Bode Preto e situá-lo no contexto do metal extremo. Nascida no Piauí no ano de 2010, a banda tem em sua discografia 3 álbuns

completos, dois EPs e um disco ao vivo e desfruta de uma boa reputação no cenário internacional, tendo alguns de seus materiais lançados também no exterior. Apesar de ser uma banda relativamente jovem, seus membros têm um histórico de participações em bandas antigas como Holocausto, The Endoparasites e Monasterium, entre outras, sendo esta última a banda de seu principal componente, Josh S., compositor e idealizador do Bode Preto. Musicalmente, a banda se situa na cena *black/death metal*, gêneros marcados por composições extremamente barulhentas e pesadas, andamentos velozes, guitarras e vozes distorcidas, muitas vezes ininteligíveis, criando uma atmosfera sonora caótica, principalmente aos ouvidos daqueles que desconhecem esse tipo de música. No aspecto lírico, os grupos do gênero apresentam, costumeiramente, letras que transitam por temas como violência, horror, satanismo, anticlericalismo, crítica mordaz à religião, morte, dor e sexo, entre outros assuntos considerados transgressivos, obscuros e “proibidos”. É nesse contexto que a banda dialoga com as obras de Doré.

Assim, os dois primeiros lançamentos do Bode Preto trazem detalhes de duas ilustrações de Gustave Doré – *Orlando Furioso* e *Enigma* – artista francês que viveu no século XIX e foi responsável por ilustrar obras de Rabelais, Goethe, Poe, Byron, Cervantes, entre outras. Nesse caso, o sistema semiótico do metal extremo, com seus signos de decadência, horror, de apelo a sobrenatural e ao aspecto sombrio, se conecta com o sistema semiótico suscitado pelos desenhos de Doré, em que predominam os traços escuros e as sombras. Mais do que isso, a arte do pintor francês traz toda a intensidade dramática e o sofrimento humano, bem como suas desilusões diante do mundo e as temáticas ligadas à violência da guerra e à religião, temas caros à estética do metal extremo. Vejamos abaixo as ilustrações de Doré e as respectivas capas dos álbuns do Bode Preto³⁵:

35

Seguem os links para ouvir os dois álbuns da banda BODE PRETO que serão comentados em seguida:

1) <https://www.youtube.com/watch?v=gGI2GX-rk0w> (Dark night)

2) <https://www.youtube.com/watch?v=2mliUahdSvl> (Inverted blood)

Figura 1: *Orlando Furioso*, de Gustave Doré



Fonte: Wikiart

Figura 2: Capa de *Dark Night*, disco de Bode Preto



Fonte: Acervo Pessoal.

Como se pode ver, a capa do EP *Dark Night* (2010), do Bode Preto, promoveu algumas alterações no quadro original, modificando sua cor de fundo para azul-escuro, a fim de tornar a imagem mais noturna e mais adequada ao título de sua tradução, o que também obscureceu os detalhes da ilustração de Doré, mas a trouxe para um novo contexto, o do metal extremo. Essa operação é típica dos processos de adaptação, que levam em consideração as questões culturais envolvidas nessa transposição de uma obra para outro contexto. Neste caso, embora a imagem de Doré guarde traços da pintura do século XIX, esta pode ser adaptada ao clima sombrio que o metal extremo procura atribuir ao mundo contemporâneo por meio de sua música pesada e violenta, que, como vimos, dialoga frequentemente com a estética oitocentista, como afirma o historiador da arte e estudioso da estética do metal extremo Salva Rubio (2011). Assim, é através dessa adaptação que a banda consegue imprimir maior impacto à obra original de Doré, acrescentando essa sonoridade transgressiva e o contexto de desesperança do homem contemporâneo à ilustração.

Do ponto de vista da intermedialidade, se considerarmos a definição de referências intermidiáticas de Rajewski, poder-se-ia compreender que, ao lançar mão dessa antiga ilustração, a banda Bode Preto usa seus próprios recursos – a música e a arte que a acompanha na sua mídia física, o CD – para recriar o quadro com mais uma camada de sentido – o sonoro. Nas palavras de Rajewski, “abrem-se, assim, camadas adicionais de sentidos que são produzidos especificamente pelo ato de se referir, ou de relacionar” (2012, p. 26) duas obras distintas. Vale dizer ainda que a própria história de *Orlando Furioso* é anterior a Doré e foi escrita em forma de poema épico por Ariosto no século XVI, tendo sido recontada por diversos artistas posteriormente. Assim, acredito que futuras investigações nesse sentido ainda teriam muito a escavar neste verdadeiro palimpsesto genettiano que a obra representa, posto que se tem aqui

uma tradução da tradução. Aliás, este é um aspecto interessante da obra de Doré, cujo ofício principal era exatamente o de ilustrar peças literárias, atividade que o tornava uma espécie de tradutor das obras que representava.

Algo semelhante ocorre também no trabalho seguinte da banda, o álbum *Inverted blood* (2012), que também recupera uma imagem de Doré, o quadro *The Enigma*, de 1871, mostrando que essa prática de releitura e transposição de obras de outros campos da arte é uma característica do grupo³⁶, bem como da arte pós-moderna (Sanders, 2006, p. 17). Essa prática também mostra a conexão do metal extremo com o espírito do tempo em que o gênero musical foi concebido, ainda que seus músicos não tenham a intenção declarada de ser enquadrados no espectro da arte contemporânea.

Figura: *The Enigma*, de Gustave Doré



Fonte: Art9000.

36

Vale dizer que o terceiro álbum da banda, *Mystic Massacre*, de 2018, também tem sua capa ilustrada com uma tela do pintor brasileiro Pedro Américo, "Tiradentes Esquartejado", que também merece uma análise minuciosa em outra oportunidade.

Figura 4: *Inverted blood*, de Bode Preto.



Fonte: Acervo pessoal.

Como nas imagens anteriores, percebe-se a modificação de cor como o diferencial mais visível na comparação entre as obras. No caso do Bode Preto, o vermelho utilizado refere-se ao sangue mencionado no título do álbum, mudança feita como forma de adaptar a imagem à concepção de mundo que a banda procura apresentar por meio de suas imagens e canções. Segundo Josh S.³⁷, vocalista do grupo e seu principal compositor e letrista, o ser humano vive angustiado por não perceber suas próprias limitações, posto que, mesmo que antes de nascer, este já é determinado por uma realidade que

37

Em entrevista online concedida ao autor do artigo em 2022.

Ihe é exterior, por tudo aquilo que ele absorve já no útero, criando o verdadeiro enigma da sua existência hesitante, que não lhe permite viver de forma mais plena a seu próprio eu. Assim, o enigma proposto por Doré é recriado ao ser adaptado para o enigma do homem contemporâneo, que não consegue perceber que as causas da sua angústia presente podem estar no seu próprio passado, sobre o qual este não tem como agir, exceto se conseguisse inverter o seu sangue, veículo de transmissão de sentimentos e sensações que, de certa forma, não pertence somente a ele. No plano intersemiótico, novamente ficam claras as conexões do sistema de signos do metal extremo com o universo semiótico das pinturas de Doré, que evocam o sofrimento humano diante de suas dúvidas existenciais e da violência do mundo que o rodeia, presente no quadro ao retratar a destruição causada pela guerra franco-prussiana.

Na dimensão intermediária, por sua vez, se assim quiséssemos analisar a operação tradutória proposta pelo Bode Preto, poderíamos focar na escolha de um detalhe da obra-fonte, considerando que a figura central foi aproximada do espectador, apontando para um ponto em destaque da obra em detrimento de outros aspectos da pintura. Tal opção pela redução da imagem também tem relação com a mídia que veicula tal releitura da obra de Doré, um *compact disc*, cujas dimensões limitadas certamente prejudicariam a visualização da obra em sua versão completa. Assim, a obra que chega às mãos do público ouvinte do Bode Preto nesse formato modifica a obra anterior e lhe traz novos sentidos em virtude desse suporte em que se apresenta, embora ainda procure evocar os sentidos que o quadro de Doré procura veicular. Vale ressaltar que as capas aqui destacadas também poderiam ser analisadas como fenômenos intramidiáticos, no sentido de que as imagens de Doré não deixaram de ser vistas como tal nas capas do Bode Preto, ocorrendo apenas uma mudança de suporte do quadro para a capa de um álbum. Porém, como o foco aqui é a passagem de uma forma de arte para outra – da pintura para a Música Extrema – fica a sugestão para pesquisas futuras relacionadas ao tema.

Como os elementos vistos em ambas as capas carregam em si o peso do horror e do caos, a escolha da banda por representá-los por meio de sua música agressiva, sombria e violenta indica um posicionamento crítico em relação ao mundo contemporâneo, que o grupo realiza por meio da transcrição e ressignificação das obras de Doré no contexto do metal extremo, garantindo também a pervivência da obra do pintor francês.

xxx

Esse também é o caso das transposições de contos de Rubem Fonseca feitas pelo trio Facada, de Fortaleza (CE), que pratica uma das formas mais violentas de Música Extrema, chamada de *grindcore*, cujas características principais são as canções tocadas em velocidade inumana e de curtíssima duração. A banda nasceu no ano de 2003 e tem 5 álbuns completos e mais alguns lançamentos colaborativos com outros grupos nacionais e internacionais, sendo bastante conhecida no meio musical extremo em seus 20 anos de história.

Em seus álbuns *Indigesto*, de 2006, e *Quebrante*, de 2018, a banda traduz os contos "O Cobrador" e "Feliz Ano Novo" do escritor brasileiro para o seu universo extremo, produzindo tanto as modificações que são necessárias em virtude da mudança de suporte, ou seja, do livro para o registro fonográfico em CD, quanto o acréscimo de camadas de sentido propiciadas pela adição de instrumentos musicais para recontar as histórias. Pelas limitações de espaço do artigo, não será possível reproduzir aqui os contos de Rubem Fonseca, que já são bastante conhecidos do público especializado em literatura. Porém, seguem abaixo as letras correspondentes da banda Facada, que são bem menores em extensão do que os textos de partida.

O Cobrador³⁸

Você me deve casa
dentes, relógio, submissão
você me deve sexo
móvel, sapatos e paixão

eu sou uma hecatombe
não foi deus, nem o diabo
que me fez um vingador
eu sou o homem-pênis
eu sou o cobrador (refrão)

come caviar, tua hora vai chegar
quando não se tem dinheiro
é muito bom ter músculos
e ódio

no baile de natal
não faltará
nem cerveja
nem peru
nem sangue

(repete refrão)

Feliz Ano Novo³⁹

Uma Thompson, uma doze, uma Magnum
"tanta gente rica e eu fudido"
a besta humana não hesita em matar

38

Segue o link para ouvir a música: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1OLRINAs9g>

39

Para ouvir a música, segue o link de um lyric video: <https://www.youtube.com/watch?v=KVhjhPj4q58>

o dia amanhece colorido de sangue
corpo pregado na parede
chumbo grosso
feliz ano novo!

Em primeiro lugar, percebe-se que os contos de Rubem Fonseca foram escolhidos pela banda Facada pela temática explicitamente violenta que veiculam, violência que se coaduna perfeitamente ao sistema de signos privilegiado pela Música Extrema. Neste caso em específico, a violência de que tratam tanto Fonseca quanto o Facada é aquela que ocorre nas grandes cidades, nascida no seio da desigualdade social e no vazio do capitalismo selvagem, que divide os seres humanos em classes e relega os do andar de baixo à exclusão generalizada. Os protagonistas de ambas as histórias são marcados pelo ódio que sentem pelos ricos, agem em nome de uma vingança quase irracional e escolhem seus alvos aleatoriamente entre os burgueses que cruzam o seu caminho, agindo de forma impiedosa e fria. Os assassinatos ocorrem sem maiores delongas narrativas e são descritos de maneira objetiva, como é próprio da literatura pós-moderna brasileira, na qual se insere a produção de Fonseca. Da mesma forma, as composições do Facada são também bastante objetivas, sem dar margem para introduções longas, solos de guitarra ou interlúdios, o que não significa que sua execução seja necessariamente fácil, considerando as altas velocidades dos instrumentos, e as rápidas e inesperadas mudanças de andamento.

Além disso, há uma massa sonora de peso e distorção que amplifica o nível de ruído em escala perturbadora e que, aliada às vozes guturais, criam uma atmosfera de violência que dialoga com a violência presente nos contos de Rubem Fonseca. Afinal, a bateria soa como uma arma disparando tiros em alta velocidade e os vocais gritados podem ser tanto a representação da voz dura dos protagonistas-narradores, revelando toda a sua aspereza,

que denunciam de forma desesperadora todo o seu sofrimento e expressam sua raiva e seu desejo de vingança contra a sociedade excludente em que vivem e pela qual foram marginalizados. Se a literatura representava esses sentimentos por meio da linguagem objetiva e violenta, a música o faz por meio de seus próprios recursos/signos, ou seja, os instrumentos e suas respectivas sonoridades. Assim como não é possível ficar indiferente à linguagem brutal usada pelo escritor brasileiro, também não há como escapar à brutalidade sonora da banda cearense, pois que ambos utilizam signos de transgressão – vocabulário de baixo calão e descrição explícita da violência, no caso dos textos literários, e ruído extremo, no caso da música, o que enseja uma análise com base nos procedimentos da tradução intersemiótica. Porém, se pensarmos na forma como a música procura por seus próprios meios *evocar* ou *imitar* – para usar os verbos adotados por Rajewski (2020) – aquilo que está na obra-fonte, essa análise pode ser feita usando o manancial teórico fornecido pela intermedialidade.

Por outro lado, considerando a teoria da adaptação, outro ponto relevante nessa transposição é a concisão de que a banda lançou mão para recriar o texto de Fonseca em suas letras. Estas procuram contar a mesma história dos contos de forma lacônica, pinçando no próprio texto-fonte as palavras-chave para preservar o ponto de vista dos protagonistas e suas ações principais, ou seja, exatamente aquelas que ilustram suas justificativas ou atitudes violentas. Nessas traduções, em busca de concisão, deve-se levar em conta a duração das músicas (“O cobrador”, 1min43s; “Feliz ano novo”, 2min13s), posto que uma das características do *grindcore* é a composição de curta duração⁴⁰, o que exigiu que o texto fosse

40 Há diversos registros de microcomposições (microssons) no grindcore, que variam de 1 segundo a pouco mais de 2 minutos, em média. Até hoje, o Guinness Book reconhece a composição “You suffer”, do grupo inglês Napalm Death, nome mais importante do grindcore, como a música mais curta já gravada (Kennelty, 2016).

adaptado para uma linguagem mais fragmentada, mais econômica, a fim de ser transposta para esse tipo de música, cujas letras costumam ser marcadas pelo verso livre. Além disso, como ocorreu também uma mudança para a música, que costuma recorrer muito mais à poesia do que à prosa para se expressar, foi preciso dar ao texto uma forma mais poética, mais concisa, bem como criar um refrão e dispor seus elementos de maneira versificada, estratégia comum à música popular e que ocorre em ambas as traduções feitas pela banda.

Assim como no caso das capas utilizadas nos lançamentos da banda Bode Preto, haveria aqui ainda mais elementos relevantes a serem analisados, como as cores e outras ilustrações presentes na mídia física, como na contracapa e na arte do próprio cd, a forma como as letras são apresentadas no encarte, detalhes sonoros, a relação de cada faixa aqui analisada com as outras que compõem os discos de cada banda, os quais certamente contribuiriam para desvendar nuances interessantes desse diálogo do metal extremo com outras artes.

Por ora, é relevante suspender a presente análise afirmando que as traduções que acabamos de ver encerram operações de recriação e reinterpretação, aproximando-se da concepção de tradução compartilhada por Benjamin e Haroldo de Campos e que contribuiu para o desenvolvimento das teorias contemporâneas de tradução baseadas no cruzamento de fronteiras entre artes e mídias distintas. Ao fim e ao cabo, seja por qual perspectiva se observe o fenômeno em destaque neste artigo, o que salta aos olhos é a possibilidade de que tais operações tragam maior impacto às obras-fontes, além de revelarem camadas de sentido antes ocultas ou que nossas condições de existência e compreensão ainda não nos permitiam enxergar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Embora se saiba que a complexidade das questões aqui apresentadas não podem ser elucidadas em apenas um artigo, o que se buscou fazer aqui foi tentar, em primeiro lugar, mostrar algumas ocorrências de operações tradutórias interartísticas no metal extremo, gênero musical marginal que procura dialogar com estéticas semelhantes advindas de artes distintas. Assim, por meio da análise de duas bandas brasileiras filiadas ao metal extremo – ou mais especificamente ao *black/death metal* e ao *grindcore* – foi possível apontar diversos momentos em que esse diálogo é realizado, geralmente visando fazer ecoar na música pesada discursos ou estéticas igualmente transgressivas de outras épocas, o que também contribui para a pervivência dessas obras. Nesse sentido, considero que o objetivo foi atingido, ainda que fosse possível estender esta pesquisa por muitas páginas se almejasse abarcar todas as intersecções entre a Música Extrema e outras artes. Certamente, futuras pesquisas precisariam obrigatoriamente incluir o cinema, arte com a qual o gênero dialoga intensamente, com temática ligada ao horror ocupando um espaço privilegiado, é evidente, bem como a poesia simbolista, a literatura gótica e de horror, com destaque para Poe e Lovecraft, a fotografia e a dança, sem contar as investigações que envolvam videoclipes ou as performances dos grupos.

Em segundo lugar, buscou-se também encetar uma discussão teórica no sentido de perceber convergências conceituais e usá-las a favor do crítico, consciente das vantagens de dispor de farto material para analisar um mesmo fenômeno por perspectivas distintas. Neste caso específico, foi possível mostrar que as noções de tradução intersemiótica, intermedialidade e adaptação nutrem um diálogo tão intenso entre si quanto o metal extremo mantém com outras artes e, assim como a essência deste é híbrida, também pode ser híbrida a pesquisa dos processos tradutórios que ocorre entre

essas artes sem que isso represente uma ameaça ao rigor científico da pesquisa. É fato que ainda há muito a investigar em áreas tão jovens da crítica, mas é exatamente isso que nos permite ainda pensar estratégias de abordagem mistas enquanto as fronteiras entre elas não estiverem cristalizadas em metodologias bem delineadas. Nesse sentido, espero ter contribuído um pouco para incrementar o olhar acerca desses fenômenos tão seculares e, ao mesmo tempo, tão contemporâneos que são as combinações de artes e suportes distintos.

REFERÊNCIAS

ALMEIDA, Tereza Virginia de. A voz como provocação aos estudos literários. *In*: OLIVEIRA, Susan de; ALMEIDA, Lúcia (Orgs.). **Outra travessia**: literatura e música. Florianópolis: Pós-Graduação em Literatura, 2011.

AMORIM, Marcel Alvaro de. Da tradução intersemiótica à teoria da adaptação intercultural: estado da arte e perspectivas futuras. **Itinerários**. Araraquara, n. 36, p.15-33, jan./jun. 2013.

ART9000. **O Enigma**, de Gustave Doré. Disponível em: <https://www.art9000.com/english/fine-art/artist/image/gustave-dore/7662/1/140553/the-enigma/index.htm>. Acesso em: 13 jul. 2023.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política** – Ensaio sobre literatura e história da Cultura. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Walter. A Tarefa do Tradutor. *In*: HEIDERMAN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. 2. ed. Edição bilíngue. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução, 2010.

BODE PRETO. **Inverted Blood/Dark Night**. Cidade do México: Craneo Records, 2014. CD [34 minutos].

BODE PRETO. **Dark Night EP 2010 (Legendado) FULL ALBUM LYRICS**. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gGl2GX-rk0w>. Acesso em: 6 dez. 2020.

BODE PRETO. **Inverted Blood** (FULL ALBUM/VINYL SOUND). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=2mliUahdSvl>. Acesso em: 7 dez. 2020.

BRUHN, Jorge. O que é midialidade, e (como) isso importa? Termos teóricos e metodologia. In: FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Orgs.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria (RS): Editora UFSM, 2020.

CAMPOS, Haroldo de. Da tradução como criação e como crítica. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CRÍTICA E HISTÓRIA LITERÁRIA, 3, 1962, João Pessoa. Anais. João Pessoa: UFPB, 1962.

CAMPOS, Haroldo de. **Transcrição**. São Paulo: Perspectiva, 2013.

COSTA, Ana Carolina Lopes. Pelas redes da tradução: um estudo do conceito de transcrição, de Haroldo de Campos, no poema "Quisera no meu canto ser tão áspero", de Dante Alighieri. **Letrônica**. Pós-Graduação em Letras. PUCRS: Porto Alegre, v. 12, n. 1, jan.-mar. 2019.

FACADA. **Indigesto**. Brasília: Independência Records, 2006. CD [34 minutos].

FACADA. **Quebrante**. Joinville: Black Hole Productions, 2018. CD [31 minutos].

FACADA. **Facada** | O Cobrador | *Clip Oficial*. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Z1OLRINAs9g>. Acesso em: 6 dez. 2020.

FACADA. **FACADA**: Feliz Ano Novo! [*Lyric Video*]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KVhjhPj4q58>. Acesso em: 6 dez. 2020.

HEIDERMAN, Werner (Org.). **Clássicos da teoria da tradução**. 2. ed. Edição bilingue. Florianópolis: UFSC/Núcleo de Pesquisa em Literatura e Tradução, 2010.

HIGGINS, Dick. Intermedia. In: FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores Nogueira. **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea**. Santa Maria: Editora UFSM, 2020.

HUTCHEON, Linda. **Uma teoria da adaptação**. 2. ed. Tradução: André Chechinell. Florianópolis: Editora da UFSC. 2011.

KAHN-HARRIS, Keith. **Extreme Metal**: Music and culture on the edge. New York: Berg Publishers, 2007.

KENNELTY, Greg. **Napalm Death's "You Suffer" slowed down is an exercise in noisy futility.** Disponível em: <https://metalinjection.net/around-the-interwebs/napalm-deaths-you-suffer-slowed-down-is-an-exercise-in-futility>. Acesso em: 6 dez. 2020.

KHALIL, Lucas Martins Gama. **A voz "demoníaca" encenada:** Uma análise do discurso do death metal. 1. ed. Jundiaí (SP): Paco Editorial, 2018.

MENDES, João Maria. **Introdução às intermedialidades.** Escola Superior de Teatro e Cinema: Lisboa, 2011.

PLAZA, Julio. **Tradução intersemiótica.** São Paulo: Perspectiva, 2003.

RAJEWSKI, Irina. Intermedialidade, intertextualidade e "remediação": Uma perspectiva literária sobre a intermedialidade. *In:* DINIZ, Thaís Fores Nogueira (Org.). **Intermedialidade e estudos interartes:** Desafios da arte contemporânea. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

RUBIO, Salva. **Metal extremo:** 30 años de oscuridad (1981-2011). Cataluña: Editorial Milenio, 2011.

SANDERS, Julie. **Adaptation and appropriation.** New York: Routledge, 2006.

STAM, Robert. A literatura através do cinema: realismo, magia e a arte da adaptação. Tradução de Marie-Anne Kremer e Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2008.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal:** The music and its culture. Boston (MA): DaCapo Press, 1991.

WIKIART. **Orlando Furioso, de Gustave Doré.** Disponível em: <https://www.wikiart.org/en/gustave-dore/orlando-furioso-9>. Acesso em: 13 jul. 2023.

WOLF, Werner. Ficção musicalizada e intermedialidade: aspectos teóricos dos estudos sobre palavra e música. *In:* FIGUEIREDO, Camila A. P. de; OLIVEIRA, Solange Ribeiro de; DINIZ, Thaís Flores Nogueira (Orgs.). **A intermedialidade e os estudos interartes na arte contemporânea.** Santa Maria (RS): Editora UFSM, 2020.



Lucas Martins Gama Khalil
Luís Felipe Souto Loyola

A FERROVIA DO DIABO:
prática discursiva
e espaços
da arte
no Metal Extremo

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.99925.5

*Their history paved with bones
And the horizon will unleash
Another chapter that's buried in ghosts
As time abandons youth
And their pillars fall enraged
A fate so infinitely mans
It's an eye for an eye
On the scales of the coffin train*

Ao som de Diamond Head – *The Coffin Train*

[https://www.youtube.com/
watch?v=YFsC6M7x32g&ab_channel=DiamondHeadOfficial](https://www.youtube.com/watch?v=YFsC6M7x32g&ab_channel=DiamondHeadOfficial)

INTRODUÇÃO

“É uma velha zona quente como o inferno/E não fica nada longe dos desvãos/Onde o diabo cozinha seus fantasmas/E dança e salta em torno dos seus caixões”. Esses versos, que poderiam ser facilmente aventados como a tradução de alguma letra de Metal Extremo, compõem o poema “A terra das seringueiras”⁴¹, publicado no início do século XX em um dos jornais organizados por trabalhadores durante as obras da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré (1907-1912), na região Norte do Brasil. “Ferrovia do Diabo”, epíteto com o qual se passou a designar essa estrada de ferro, dá o nome, também, a um festival de música na cidade de Porto Velho, capital de Rondônia.

As aproximações entre determinado espaço – neste caso, uma ferrovia associada imaginariamente ao “demoníaco” – e uma cena musical em que a prática discursiva do metal extremo se faz presente ajudam a edificar o mote para este artigo; nele, objetivamos refletir acerca da constituição dos espaços de circulação da arte no

Metal Extremo, bem como abordar as especificidades relacionadas à transfiguração regional, por assim dizer, de uma expressão musical difundida em diversas partes do mundo. Concebemos, aqui, o “espaço da arte” para além da mera referência ao espaço físico; de outro modo, buscamos salientar a imbricação entre um discurso e seus processos de instituição social, dentre os quais está a atribuição de sentidos aos espaços a partir das posições nas quais os sujeitos se inscrevem.

Após esta introdução, o percurso do artigo é composto por três tópicos. No primeiro, discorreremos sobre a noção de prática discursiva, com base teórica, sobretudo, na perspectiva de Análise do Discurso praticada por Dominique Maingueneau (2008); a partir de tal noção, apreende-se o funcionamento de um discurso em um constante processo de validar-se e de instituir-se socialmente, e não estritamente como a reunião de regularidades textuais. Já no segundo tópico, realizaremos alguns apontamentos sobre a espacialidade e o imagético nas cenas de metal extremo, destacando como os modos de circulação dessa arte atrelam-se a uma semântica própria ao que se denomina como *underground*. Por fim, antes da conclusão do texto, propomos uma breve análise do caso da “Ferrovia do Diabo” como espaço legítimo (e, com frequência, relegitimado) na cena do Metal Extremo de Porto Velho, Rondônia.

A parte final do texto – “conclusão” ou “considerações finais”, como de praxe – não será constituída apenas por uma retomada verbal do que o artigo trata ao longo dos tópicos. Optamos por finalizar o texto com uma ilustração (realizada por Luís Felipe, um dos autores), que se concebe aqui não como uma parte “pós-textual”, tampouco como anexo, mas, na tentativa de uma empreitada inter-semiótica, como elemento fundamental à sua coesão.

PRÁTICA DISCURSIVA: PARA ALÉM DE UM “CONJUNTO DE TEXTOS”

No nono capítulo de *Música extrema: ruídos, imagens e sentidos* (Bahy et al., 2022), volume anterior desta série de obras, Khalil (2022), um dos autores do presente artigo, propõe uma abordagem na qual se considere o Metal Extremo como uma prática discursiva. Tendo em vista que essa noção possibilita a compreensão do discurso não meramente em suas regularidades textuais, mas a partir da própria articulação entre os textos e uma comunidade que os produz, consome e que os faz circular de determinada maneira, consideramos pertinente, neste tópico de nosso texto, recuperarmos, mesmo que brevemente, as bases dessa proposta.

Para a Análise do Discurso de corrente francesa, iniciada por Michel Pêcheux (1997) no final da década de 1960, o termo “discurso” não se refere estritamente a uma fala pública ou a um pronunciamento em tom solene, como poderíamos interpretar em seus sentidos mais cotidianos. Teorizar o “discurso”, sob a perspectiva dessa disciplina, demanda a articulação entre um processo material, de base linguística, e suas condições de produção, de base sócio-histórica. Disso decorre o pressuposto de que produzimos discurso, nessa acepção, sempre que (inter)agimos com a linguagem, pois, enquanto indivíduos, já somos sujeitos à língua, à história e a determinada constituição ideológica. Se, além disso, considerarmos que o sujeito só se define como sujeito na e pela linguagem, conforme já sugeria desde meados do século passado o linguista Émile Benveniste (2005), os discursos são inescapáveis à nossa existência em sociedade.

Constituir-se enquanto membro de uma determinada comunidade discursiva, nesses parâmetros, não se resume à escolha de um “estilo”, tampouco à apropriação de um saber-fazer meramente técnico. Produzir, consumir, divulgar Metal Extremo é, antes de mais nada, integrar-se a uma semântica com suas restrições específicas,

aí sim articuladas a um “estilo”, a modos de enunciação que se configuram – e se reconfiguram – como legítimos no interior dessa prática. Se os dizeres, as ilustrações e as cenas enunciativas não são apenas resultados da inventividade de um indivíduo plenamente dono de suas escolhas, os espaços nos quais o *underground* encontra seus cenários devem ser concebidos, da mesma forma, como parte da semântica característica de um posicionamento discursivo.

Antes de prosseguirmos com a delimitação teórica do que assumiremos como prática discursiva, é preciso informar que a expressão já havia sido explorada pelo filósofo Michel Foucault, também fundamental à Análise do Discurso, em sua obra *A arqueologia do saber*. Para Foucault ([1969]1995, p. 136), a prática discursiva reúne “[...] um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa”.

Dominique Maingueneau, pesquisador cujas teorizações têm reverberado na Análise do Discurso desde a década de 1980, propõe uma leitura da noção de prática discursiva em uma de suas principais obras, *Gênese dos Discursos* ([1984] 2008). Uma das sete hipóteses que ele apresenta nesse livro, de caráter teórico-metodológico, refere-se ao “discurso como prática discursiva”. A principal decorrência dessa assunção seria possibilitar um percurso de análise que não se direciona dos textos às instituições sociais, nem das instituições aos textos, como se os primeiros se refletissem nos segundos. Trata-se, antes, da inextricável relação entre produção discursiva e organização institucional; é a possibilidade dessa articulação que interessaria ao analista de discurso. Vale explicar, neste momento, dois aspectos cruciais: 1) por “textos”, compreendemos também produções de outras semioses que não a verbal – capas de álbuns, por exemplo – e multissemióticas, como as próprias canções; 2) não se restringe a compreensão da “instituição” como organização formalizada, mas, de forma mais ampla, concebe-se o próprio processo de instituir-se

socialmente que é característico dos discursos; como exemplo, a reunião de *headbangers* em praças (e não em *shoppings*, hipoteticamente) à noite (e não pela manhã) é parte desse processo no qual o discurso institui-se na sociedade, como, efetivamente, uma prática.

Analisando a literatura enquanto discurso, Maingueneau (2006) propõe a mobilização da noção de prática discursiva, empreendendo toda uma discussão sobre as dinâmicas que a instituição literária envolve. A literatura, concebida como discurso, não se resume à atividade solitária resultante da relação entre escritor e obra; entra em cena, na apreensão de um texto como “literário”, toda uma rede institucional, tanto no sentido do processo de se instaurar na sociedade como uma zona de fala específica, como no sentido de organizações formalizadas, como academias de letras, prêmios, clubes de leitura etc. Por “instituição”, portanto, entende-se algo para além de uma estrutura predial; trata-se de considerar o modo como a produção, a difusão e a recepção de um discurso funda-se em regularidades, as quais constituem dados processos de significação sócio-historicamente situados.

Conforme teoriza Maingueneau (2008, p. 128), “A organização dos homens aparece como um discurso em ato, enquanto o discurso se desenvolve sobre as próprias categorias que estruturam essa organização”. As instituições, sob essa perspectiva, não são concebidas como mero suporte das enunciações, como se estas fossem decorrentes de uma semântica independente em relação às formas de organização sobre as quais se tecem as interações entre os sujeitos em uma dada comunidade.

Ao desenvolver suas discussões sobre a prática discursiva, Maingueneau (2008) nos apresenta algumas noções a ela integradas, como “vocação enunciativa”, “ritos genéticos” e “modos de difusão”. Uma apresentação dessas três noções, articuladas à prática discursiva do metal extremo, pode ser encontrada em Khalil (2022). No presente artigo, devido ao escopo temático, discorreremos apenas sobre a última, os “modos de difusão”, buscando relacioná-la a uma reflexão sobre a espacialidade na prática discursiva em questão.

À primeira vista, quando se fala em modo de difusão, pode-se aventar uma dinâmica sucessiva na qual produção, difusão e recepção se constituem como “etapas”. Entretanto, caso passemos a considerar esses três processos como vinculados a uma mesma prática – e, dessa forma, regulados por uma semântica em comum –, torna-se fundamental um afastamento em relação à lógica consecutiva, tendo em vista que a difusão não é exterior, por assim dizer, ao “conteúdo” do que se produz, tampouco é alheia aos possíveis efeitos de sentido produzidos na recepção do discurso. Não há, portanto, ponto de partida, mediação/transmissão e ponto de chegada, mas modos de produção, difusão e consumo intimamente interligados, visto que “A própria rede institucional desenha uma rede de difusão, as características de um público, indissociáveis do estatuto semântico que o discurso se atribui” (Maingueneau, 2008, p. 134).

Para os objetivos deste artigo, torna-se pertinente associar à noção de modos difusão um conceito que é bastante recorrente em Linguística, a dêixis. Também na obra *Gênese dos discursos*, Maingueneau (2008), ao propor diversos planos do que denomina uma “semântica global” como elementos a serem descritos para se caracterizar um posicionamento discursivo, insere entre esses planos justamente a dêixis. Porém, não se trata de uma dêixis que se encerra na ancoragem de elementos linguísticos na situação de enunciação (por exemplo, o advérbio “aqui” referindo-se a um lugar específico em um enunciado do qual sabemos o contexto); e sim de uma “dêixis discursiva”, que designa coordenadas espaciais e temporais mais atinentes à semântica de dado discurso do que propriamente à situação de enunciação. Dito de outra maneira, a partir da dêixis discursiva, torna-se possível observar como cada posicionamento reivindica um espaço e um tempo legítimos. Por exemplo, ao analisar o discurso jansenista, do campo religioso cristão, Maingueneau (2008, p. 89) chega à conclusão de que “a dêixis a partir da qual o enunciador jansenista profere não é a França do século XVII, mas a Igreja primitiva, a mais próxima possível das origens, com a qual a comunidade de Port-Royal se identifica”. De forma análoga, compreender os espaços da arte na prática discursiva do metal extremo demanda a apreensão desses espaços não simplesmente como os lugares empíricos nos

quais os indivíduos encontram-se e/ou transitam. Daí a necessidade de nos referirmos a uma constituição da espacialidade na própria cena enunciativa, ou seja, um entrelaçamento dos espaços com os sujeitos que os significam, sempre a partir de dado posicionamento.

OS ESPAÇOS DA ARTE NO METAL EXTREMO

Empreender uma investigação no universo do Metal Extremo enquanto espacialidade é pensar também em produções artísticas que extrapolam a materialidade sonora e abarcam diferentes linguagens da arte, como as semioses visuais, a partir da compreensão de que essas formas de arte não se dão de modo aleatório, com sua complexidade atrelada às regularidades de um discurso. Entendemos que, para além de configurações estilísticas como percussão acelerada, vocais ininteligíveis e *riffs* de guitarras executados em alta velocidade, uma parte fundamental para o fechamento de uma subcultura é perpassada pela amálgama de diferentes subculturas, como é o caso da forte influência do *hardcore/punk* nas configurações espaciais e estilísticas do Metal Extremo.

Para situarmos a discussão do tema de maneira mais adequada, trazemos a definição de subcultura proposta por Hebdige (1996) e citada por Vasconcellos (2015) em seu trabalho *A Geografia do Subterrâneo – Um estudo sobre a espacialidade as cenas de Heavy Metal do Brasil*:

Subculturas são, desse modo, formas expressivas, mas o que elas expressam é, em última análise, uma tensão fundamental entre aqueles que estão no poder e aqueles condenados a posições subordinadas e vidas de segunda classe. Essa tensão é representada figurativamente na forma de estilo 'subcultural' [...]. Durante este livro eu interpretei subcultura como uma forma de resistência em que contradições e objeções experimentadas a esta ideologia dominante são obliquamente representadas através de estilo (Hebdige, 1996, p. 132-133 *apud* Vasconcellos, 2015, p. 35).

Partindo dessa compreensão, os sujeitos identificados a uma subcultura dotam-se de características que os tornam partes de toda uma rede de trocas, podendo ser, para além de espectadores, criadores e difusores de produções. Assim, não se pode inferir que o metal extremo se constitui estritamente como um estilo musical, com sonoridade e comportamentos definidos. Como sugerido em sua designação, trata-se de uma gama estilística que opera com um "extremismo" sonoro, por assim dizer, mas, para além disso, pode-se entender que essa produção se dá em extremidades espaciais e culturais de todo o universo do *heavy metal*, a partir de filiações distintas, como dito anteriormente. Entendemos, dessa maneira, que o Metal Extremo – enquanto manifestação musical, comportamental e sonora – se constitui em uma subjetividade própria, moldando-se como uma teia de trocas.

Nessa rede de produções artísticas, sejam elas sonoras ou visuais, e de produção de uma comunidade discursiva, deve-se levar em consideração a delimitação de seus espaços simbólicos. Lançamos mão, então, do termo *underground* – em uma possível tradução para o português: 'subterrâneo' –, que é amplamente utilizado para se referir a uma organização e produção musical que se diferencia de uma produção voltada para o mercado, isto é, em tese, permitindo uma liberdade maior, uma vez que não corroboraria, supostamente, as regras impostas pelo mercado musical e artístico. Em oposição, há o chamado *mainstream*, isto é, o espaço voltado para a disseminação em massa de um objeto cultural, normalmente operando sob uma diversidade de regras mercadológicas condizentes com dada conjuntura e tendo como objetivo primordial o alcance de um retorno lucrativo⁴². Com base em Campoy (2010), podemos dizer que o *underground* frequentemente encontra no *mainstream* a figura de seu "inimigo", o que pode reverberar na afronta explícita a certas instituições hegemônicas, como a Igreja.

42

Ainda que algumas bandas tenham conseguido ao longo de suas carreiras atingir níveis astronômicos em termos de vendas e divulgação, como é o caso do Metallica, Iron Maiden e Black Sabbath, por exemplo, o *heavy metal*, enquanto local simbólico, ainda se faz como um campo relativamente à margem do mercado fonográfico.

O termo *underground* é fundamental para a existência e a coerência desse universo, uma vez que os constituintes desse espaço se dividem em "cenas" (também subterrâneas, ao menos inicialmente), podendo-se pensar, para além de um contexto global, na emergência de espacialidades identificadas a certas regiões. Podemos citar cenas importantes, como a cena de *thrash metal* da *Bay Area*, região da baía de São Francisco na Califórnia, Estados Unidos, na década de 1980, ou a cena de Metal Extremo em Belo Horizonte, Minas Gerais, da segunda metade da década de 1980, bem como a cena *black metal* de Oslo, na Noruega, no final da década de 1980 e início da década de 1990. Tais locais de surgimento de conjuntos relevantes compartilham, em alguns de seus aspectos, um *ethos* similar, atrelado ao *underground*, ainda que se possa identificar diferenças estilísticas entre os conjuntos, além de especificidades em seus contextos sociais, geográficos e temporais próprios.

Seguindo por essa linha, o Metal Extremo, enquanto uma prática discursiva, apoia-se firmemente na questão imagética. O aspecto visual presente nessa subcultura, desde as obras utilizadas nas capas de discos a uma estética de apresentações e adornos visuais dos ouvintes, ganha fundamental relevância. Pode-se afirmar que os elementos gráficos, as capas de discos e cartazes de shows assumem um protagonismo concomitantemente aos elementos sonoros, sendo responsáveis não apenas por "ilustrar" esse espaço, mas por legitimar a identidade do discurso em questão.

Os temas grotescos e de terror no universo do metal extremo ganham solidez nessa manifestação artístico-musical, sobretudo à partir do início da década de 1980, à medida que o *heavy metal* explorava cada vez mais novas tendências extremas em sua própria sonoridade. Então, o caráter imagético que compunha essas obras se expandia, apresentando um fascínio por formas exageradas e horroríficas, crânios disformes, temas satânicos e doenças terminais, propulsivando uma tradição que se perpetua ao longo das décadas seguintes.

Por conseguinte, o trabalho de arte nesse meio é o trabalho do corpo em movimento, ou melhor, um rompimento com os

próprios limites do corpo, que não se dá a partir de figuras estáticas, evidenciando características físicas consideradas repulsivas. Com base em Mikhail Bakhtin (2010, p. 277), entende-se que o grotesco constrói sua imagem ignorando a superfície corporal, ocupando-se de orifícios e saídas que se atravessam dos limites às excrescências. Fisionomias internas, sangue e entranhas se prendem à fisionomia externa, construindo um corpo bicorporal, isto é, “[...] fixam partes onde um elo se prende ao seguinte, onde a vida de um corpo nasce da morte de um outro mais velho” (Bakhtin, 2010, p. 278). Com isso, não se espera uma imitação do real, mas uma ampliação, desorientando o público entre comoção interior e um sentimento de revanche (Alencar Jr., 2002, p. 5). Em alguns casos, temos bandas de *death metal* que, por conseguirem aproximar a questão visual de uma realidade escatológica, têm suas capas censuradas.

A centralidade desse aspecto imagético para o metal extremo legitima o seu caráter subversivo em meio à sociedade. De acordo com o site *Loudwire*⁴³, Rick Rubin, responsável por produzir a banda de *thrash metal* Slayer, teria direcionado ao artista responsável pela capa que a banda queria uma cabeça de bode na capa do disco *Reign in Blood*. Sendo este um dos discos mais icônicos, foi um dos pilares da solidificação de uma estética musical e visual no metal extremo; porém, de início, a pintura do artista Larry Carroll não estava sendo considerada “metal” o suficiente, conforme o guitarrista Kerry King. De acordo com o próprio guitarrista, mesmo assim, foi um dos pilares para redefinir a arte do metal. Por outro lado, Carroll lembrou que a banda não tinha gostado, até que a mãe de um dos integrantes não aprovou, e isso era um bom sinal para um disco de metal. Como consta no artigo publicado no *Loudwire*, nas questões técnicas do processo artístico, o trabalho de Larry Carroll era brutal, cru e imediato, o que se encaixava bem como uma capa para o Slayer.

43

Disponível em: <https://loudwire.com/cover-stories-slayer-reign-in-blood/>

Conforme já delimitamos, as manifestações artísticas em nosso objeto vão além da característica sonora, sendo o metal extremo, mais amplamente, um espaço de circulação de arte. As linguagens das artes visuais, então, tornam-se figuras fundamentais para a garantia de um universo que unifica som e imagem e que, de certa forma, delimita comportamentos estéticos. O artista visual assume papel importante junto à banda, participando diretamente do resultado da obra materializada em um disco, que é também passível de apreciação visual, não se restringindo à apreciação auditiva.

Dessa maneira, a difusão e a recepção das obras atrela-se a um ouvinte/espectador que se insere num conjunto de normas, delimitando os próprios sentidos a serem produzidos. Tais objetos que se tornam obras de arte no universo do metal extremo e, sendo enfim obras de arte, estão submetidos a percepções diferenciadas, desde uma percepção “socialmente adequada” a uma percepção que não difere da lógica cotidiana (Bourdieu, 2007, p. 271). Assim, a arte que se constitui no metal extremo opera sob uma lógica presente em um contexto determinado, no qual o capital artístico objetivado confere legibilidade às obras, que detêm códigos susceptíveis a serem adquiridos em diferentes ritmos; por outro lado, cada indivíduo, em virtude de sua integração a determinada prática social, detém a capacidade definida e limitada de captação da proposta sugerida pela obra (Bourdieu, 2007, p. 286). Podemos entender a partir disso que a leitura das obras do universo em questão funciona a partir da participação de indivíduos nos cenários de circulação desses materiais.

Considera-se, aqui, que a arte não tem um espaço determinado e restrito aos locais onde ocorrem as relações artísticas mais canônicas (galerias, museus etc.), isto é, os espaços da arte não se fazem controláveis apenas por espaços físicos de exposição, não se limitando a espaços físicos tradicionais (Paim, 2004). Com isso, alinhamo-nos a Paim (2004) em relação à noção de espaço debatida a partir do conceito de Michel de Certeau (2002, p. 202), que singulariza espaços da arte a partir da prática de uso do espaço,

sob o efeito de produzir “operações que o orientam”; em outras palavras, os espaços da arte criam parâmetros alinhados à exposição artística. Nessa discussão, pode-se aventar, por exemplo, o papel das lojas de discos como possíveis “galerias” que permitem a troca entre espectador/ouvinte e artista, ainda que a obra se dê em formato e exibição diferentes em relação a galerias tradicionais.

Entendendo o metal extremo como prática discursiva e como um espaço de trocas e circulação artística, buscamos fundamento em Anne Cauquelin (2005), quando ela nos apresenta, a partir do conceito de rede no domínio artístico, que os artistas não se mostram separados de uma lógica presente na arte contemporânea, ainda que o nosso objeto opere à margem do espaço de arte tradicional. A partir disso, podemos supor que bandas e produtoras realizam um papel de curadoria, encarregando-se da distribuição de produções nesse espaço de arte. Podemos sugerir, ainda, que são estes alguns dos atores, junto ao próprio público, responsáveis pela atribuição valorativa a cada obra ou artista. É interessante lembrar que esse universo do metal extremo também faz surgir uma nova demanda da arte como um todo, sobretudo, nos períodos iniciais das suas vertentes, em que as obras visuais nem sempre eram produzidas por sujeitos pertencentes às cenas, e sim por artistas contratados sob demanda, entretanto, sem que a relação entre os aspectos visual e sonoro se desarticulasse da semântica que os caracteriza.

A FERROVIA DO DIABO: METAL E CALOR EXTREMOS

No artigo “Lands of fire and ice: an exploration of death metal scenes”, o antropólogo canadense Sam Dunn (2004), ao questionar o porquê de duas das principais cenas do *death metal* terem emergido em localidades tão distantes – Tampa, nos Estados Unidos da

América, e Gotemburgo, na Suécia –, apresenta como resposta recorrente entre os *headbangers* uma explicação relacionada à temperatura desses locais: “é a temperatura: quente demais, frio demais!”⁴⁴. Ainda que façamos uma ressalva acerca do caráter especulativo e anedótico de tal explicação, nada mais alinhado ao “extremismo” climático do que o tema sobre o qual discutiremos no presente tópico: a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, que, de acordo com Manoel Rodrigues Ferreira (1982), passou a ser conhecida popularmente como a “Ferrovia do Diabo”, seja nas conversas mais cotidianas, seja em reportagens de imprensa, transmissões de rádio e relatos históricos. Para compreendermos de que modo essa expressão tornou-se, também, nome de um festival de *heavy metal* e Metal Extremo na cidade de Porto Velho, exporemos a seguir alguns aspectos históricos relacionados à ferrovia e, principalmente, às intempéries de sua construção, tendo em vista que o adjunto “do Diabo” muito tem a ver com esse período.

No decorrer do século XIX, houve algumas tentativas fracassadas de construção de uma ferrovia onde viria a funcionar a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Inicialmente, havia um esforço da Bolívia para que uma saída para o Atlântico se tornasse viável e otimizasse o escoamento de sua produção. A partir de 1872, sob o comando do coronel norte-americano George Earl Church, uma importante tentativa foi realizada; no entanto, obstáculos como a insalubridade e doenças como a malária tornavam o empreendimento árduo e demorado, o que resultava em deserção e muitas mortes. Ferreira (1982) conta que, nesse período, o navio Metrópolis, que trazia trabalhadores, trilhos e maquinaria a caminho do Pará, naufragou ainda no litoral norte-americano, o que intensificara a tragédia humana e (sob a perspectiva dos empresários) financeira. Em 4 de julho de 1878, não aleatoriamente no *Independence Day* norte-americano, eram inaugurados os três primeiros quilômetros, já muito atrasados em relação à expectativa dos construtores. Como se não bastasse, a locomotiva escapa dos trilhos: prenúncio de mais dificuldades?

44

“It’s the weather: really hot, really cold!” (Dunn, 2004, p. 108).

A participação mais intensa do Brasil na construção da E.F.M.M. ocorre a partir do final do século XIX. Com o Tratado de Petrópolis, firmado com a Bolívia em 1903, o Brasil assume a obrigação de construir a ferrovia. O período de efetiva construção se deu entre os anos de 1907 e 1912, mas os obstáculos anteriormente referidos não deixaram de atormentar todo esse processo. Foi necessária, inclusive, a instalação de um hospital entre o povoado de Santo Antônio e a cidade de Porto Velho, que “nascia” também nesse contexto de construção da ferrovia. No Hospital da Candelária, eram tratadas doenças como beribéri, pneumonia e malária, que dizimaram parte da “legião estrangeira de trabalhadores” (Ferreira, 1982) que estiveram no local: portugueses, espanhóis, antilhanos, barbadianos, norte-americanos etc. Costuma-se dizer, ainda hoje na região, que em cada dormente⁴⁵ colocado na ferrovia, estaria representada a morte de um trabalhador.

A finalização da construção, longe de significar a vitória contra o “diabo”, parece ter sido, pelo contrário, o início de mais uma travessura. A partir de 1912, há um grande declínio na exportação da borracha amazônica, devido à concorrência do sudeste asiático, sobretudo, em regiões colonizadas pelo Reino Unido. A ferrovia é inaugurada, portanto, em meio a uma forte crise financeira. No período da Segunda Guerra Mundial, há o chamado Segundo Ciclo da Borracha, e a E.F.M.M. recupera, ao menos parcialmente, sua importância comercial. Em 1972, acontece a desativação das atividades da ferrovia e, de 1981 a 2000, um trecho de sete quilômetros passaria a operar com finalidade turística. Atualmente, o complexo da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, em Porto Velho, está fechado para visitação desde 2019 e passa por reformas para ser reaberto ao público ainda em 2023, conforme previsão da prefeitura⁴⁶.

45 Cada uma das peças de madeira ou metal sobre as quais se assentam os trilhos de uma estrada de ferro.

46 Informações disponíveis em: <https://g1.globo.com/ro/rondonia/noticia/2023/07/18/complexo-da-efmm-deve-ser-reaberto-ao-publico-ate-o-final-de-outubro-em-porto-velho.ghtml>. Acesso em: 20 ago. 2023.

Uma das principais referências para essa breve síntese acerca da E.F.M.M. é o livro intitulado justamente *A Ferrovia do Diabo*, de Ferreira (1982). Na apresentação da terceira edição do livro, o autor justifica-se pelo "título evidentemente romanesco" e cita o prefácio da primeira edição, no qual se encontra o seguinte excerto:

Finalizando este prefácio, vamos justificar o título deste livro. Acima de Santo Antônio existe a *Cachoeira Caldeirão do Inferno*. Neville Craig, que descreveu a tragédia da empresa Collins, conta-nos que os seus homens, ao chegarem a Santo Antônio a 19 de fevereiro de 1878, um dos poucos habitantes que ali se achavam dissera-lhes que naquele local o *diabo perdera as botas*. Aquele mesmo autor, descrevendo as alucinações do irlandês Manning, nas selvas do Madeira, conta que este dizia que o *diabo estava lambendo*. Na edição do "Jornal do Comércio" do Rio de Janeiro, de 25 de setembro de 1885, o sr. José Nebrer, um dos componentes da Comissão Pinkas, ao relatar os resultados dos trabalhos a ela confiados, escrevia: "Enfim, a tal estaca de Guajará-Mirim tem estado encantada: ainda não apareceu quem queira tomar a inteira responsabilidade de a ter fincado; parece que o *espírito maligno* se meteu nessa estaca..." Ora, tudo isto sugere-nos a presença do diabo. Na realidade, somente o diabo poderia ter criado tantas situações e envolvido tanta gente nas suas artimanhas, as quais, em última análise, constituem esta história. O leitor verificará pois que esta história justifica o título [grifos do autor] (Ferreira, 1982, p. 13).

O espaço da estrada de ferro é, como se observa, discursivamente constituído de modo que se estabelece um suposto ponto de coerência: as "artimanhas" diabólicas delimitam uma identidade à ferrovia e os destinos de todos os envolvidos. Vale fazer a ressalva de que parte significativa dos relatos aos quais temos acesso deriva de um olhar colonizador do estrangeiro (sobretudo, dos norte-americanos, que, inclusive, publicaram jornais integralmente em inglês durante a construção). Trata-se de uma perspectiva, portanto, que não raramente enxerga a resistência indígena, por exemplo, como "obstáculo" ao desbravamento; do mesmo modo, o calor, as doenças

e os insetos e animais da floresta, mais do que especificidades naturais, são vistos, fundamentalmente, como elementos malignos, entaves ao “progresso”.

A instauração discursiva de uma atmosfera infernal faz com que alguns dos relatos se aproximem do que geralmente se poderia encontrar em capas de álbuns de bandas de *gore* e *death metal*. No trecho a seguir, Ferreira (1982, p. 222) narra, com certas pitadas de insólito, a deterioração do cadáver de um trabalhador da ferrovia:

Na zona de exploração, faleceu um trabalhador da turma de um engenheiro. Este colocou o defunto numa rede, que os companheiros carregavam através da picada, a fim de levá-lo até a ponta dos trilhos. O engenheiro os acompanhava. Entretanto, grande e repentina chuva fez um igarapé subir demasiadamente, impedindo a travessia. A solução seria dormir por ali e esperar que, à noite, as águas baixassem. Cada um escolheu árvores suficientemente distantes para amarrar a rede e dormir. Quanto ao defunto, foi envolvido na rede e colocado diretamente sobre o chão, a alguns metros de distância da turma. E ali, todos passaram a noite. De manhã, o engenheiro e os seus trabalhadores encontraram o corpo do morto quase reduzido a esqueleto, e completamente coberto por milhares de formigas. Durante a noite, uma certa espécie de formigas atacou vorazmente o cadáver, quase deixando somente o esqueleto. O fato está documentado através de um relato frio do médico Walcott, feito logo depois da chegada do macabro cortejo ao hospital da Candelária.

Não é por acaso, então, que o metal extremo, em Porto Velho, “encontra” a história (ou melhor, uma história) da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. Nomear um festival como “Ferrovia do Diabo” vai além de uma localização empírica – a quarta edição, por exemplo, ocorreu no Mercado Cultural, outro ponto turístico da cidade. Trata-se, fundamentalmente, de conferir determinados sentidos à espacialidade a partir da semântica característica de uma prática discursiva, em vista da valorização do grotesco, do horrífico e, por que não

dizer, do “demoníaco” enquanto estereótipo. A E.F.M.M. torna-se, para essa cena de metal extremo, um espaço de arte, ainda que somente pela referência ao nome com o qual ficou popularmente conhecida. Toda uma memória discursiva acerca da ferrovia – as mortes, as doenças, enfim, a sua atmosfera “maligna” – entrelaça-se, verbal e imageticamente, ao universo semântico do metal extremo. No contexto da terceira edição do festival, em 2019, vale mencionar que essa menção ao “diabo” no nome do evento causou certa polêmica; de acordo com o Movimento Respeitem Porto Velho⁴⁷, teriam ocorrido tentativas de censura por alguns vereadores e parte da equipe da Funcultural, fundação municipal dedicada à pasta da Cultura.

Uma questão fundamental às nossas reflexões neste estudo diz respeito às dispersões de um discurso. Com base em Michel Foucault (1995), podemos sustentar que um discurso delimita a sua identidade a partir de regularidades – acerca dos seus temas, objetos, modos de enunciar etc. –, mas, ao passo que não funciona “automaticamente”, também é marcado por dispersões, não menos importantes para a sua constituição. Quando a prática discursiva – o metal extremo, conforme propusemos – é “lançada” à história, pode-se dizer que um dos efeitos possíveis dessa dispersão é certa regionalização de sua semântica. O Metal Extremo rondoniense, nesse sentido, rascunharia suas imagens não sobre um lago de gelo, um inverno glacial ou a ausência da luz solar, mas sobre o seu característico “inferno verde”, no qual a presença do calor é que se faz extrema. Acerca desse processo de “regionalização” da prática discursiva, é possível supor que funcionaria aí uma dimensão gentílica do *ethos*, isto é, trata-se de uma imagem de enunciador que se ancora no efeito de pertencimento a dada localidade, conforme se discute em artigo de Khalil (2021) concernente ao discurso político-eleitoral.

47

Disponível em: <https://www.tudorondonia.com/noticias/cacambada-de-censura-atinge-o-festival-ferrovia-do-diabo,37484.shtml>. Acesso em: 21 ago. 2023.

Se, por um lado, a prática discursiva se peculiariza e se diferencia paulatinamente ao longo de sua dispersão, por outro, as cenografias que um discurso institui não deixam de se articular ao que Maingueneau (2011, p. 92) chamaria de “cenas validadas”, isto é, “[...] já instaladas na memória coletiva, seja a título de modelos que se rejeitam ou de modelos que se valorizam”. O teórico lança mão dessa noção ao analisar a cenografia de uma propaganda eleitoral de um político francês; em sua “Carta a todos os franceses”, o candidato François Mitterrand transporta o diálogo com os eleitores para a atmosfera de uma conversa em família durante a refeição, cena positivamente instalada na cultura francesa, conforme Maingueneau (2011). No que diz respeito ao objeto deste artigo, pode-se supor que o próprio “estereótipo autonomizado” do inferno, disponível para reinvestimento nos discursos, atua na validação do nome “Ferrovia do Diabo” a um evento de metal extremo; uma analogia entre o relato do médico Walcott (*apud* Ferreira, 1982) e a arte da capa de algum álbum do Cannibal Corpse, por exemplo, encontra aí sua “coerência”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As possibilidades discursivas do metal extremo não se restringem às configurações musicais, tampouco se fazem desatreladas dos sujeitos inseridos neste universo. Sendo um conjunto de interações, produz sentidos, comportamentos, imagens e sons que constituem e delimitam uma identidade ao *underground*. Articuladas a uma prática discursiva, essas produções consolidam toda uma subcultura que se perpetua através do tempo, com diferentes feições multissemióticas.

A arte, enquanto campo, encontra solo fértil para se manifestar em suas diferentes linguagens. Em nosso caso, a prática discursiva do metal extremo oferece aos artistas a alternativa da transposição de criações artísticas para lugares alheios aos espaços tradicionais de arte e isso inclui não somente a criação propriamente dita de um objeto artístico, mas também a promoção de espaços, desencadeando eventos onde as trocas entre espectadores e produtores de arte se faz possível e onde os próprios espaços não são ocupados pelos sujeitos por mera eventualidade, mas sim por que se articulam à semântica da prática discursiva em questão.

De mesmo modo, os fundamentos das manifestações artísticas no metal extremo não se dão deslocados de contextos sociais e regionais, bem como de eventos históricos. Em nosso caso, a “Ferrovia do Diabo” se faz relevante no contexto rondoniense, uma vez que tal evento se liga diretamente à história local, encenando o horror, o grotesco a partir de fontes históricas diversas.

O metal extremo, enquanto manifestação artística e discursiva, nasce, produz e renasce a partir das vivências e contradições sociais, ligadas a contextos das cenas no espaço cultural independente. A partir de uma relação de trocas entre produtores de eventos, produtores de objetos artísticos e espectadores, a cena se alimenta, ao passo que também se solidifica. Assim, discurso e espaço encontram-se na semântica de uma mesma prática, que se legitima progressivamente numa cena de enunciação particular.

Figura 1: A Ferrovia do Diabo



REFERÊNCIAS

- ALENCAR JR., Leão de. Do cômico, grotesco, irônico, obsceno e farsesco. **Revista de Letras**, Fortaleza, v. 1/2, n. 24, p. 80-88, jan/dez. 2002.
- BAHY, Cristiane; PASSOS, Cristiano dos; KHALIL, Lucas; BARCHI, Rodrigo (orgs.). **Música extrema: ruídos, imagens e sentidos**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: O contexto de François Rabelais**. 4. ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo/Brasília: EdUNB e Hucitec, 2010.
- BARCHI, Rodrigo (org.). **Diálogos com a música extrema**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.
- BENVENISTE, Émile. Da subjetividade na linguagem. *In*: BENVENISTE, Émile. **Problemas de Linguística Geral I**. 5. ed. Campinas: Pontes, 2005.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas sobre a luz: o underground do metal extremo no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.
- CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano 1: artes de fazer**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.
- DUNN, Sam. **Lands of fire and ice: an exploration of death metal scenes**. *In*: *Art, culture and ideas*. n. 29. Toronto, 2004.
- FERREIRA, Manoel Rodrigues. **A Ferrovia do Diabo**. 3 ed. São Paulo: Melhoramentos, 1982.
- FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luís Felipe Baeta Neves. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.
- KHALIL, Lucas. Metal extremo enquanto prática discursiva: modos de difusão, vocação enunciativa e ritos genéticos. *In*: BAHY, Cristiane; PASSOS, Cristiano dos; KHALIL, Lucas; BARCHI, Rodrigo (orgs.). **Música extrema: ruídos, imagens e sentidos**. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

KHALIL, Lucas. Ser ou não ser daqui: uma análise do ethos discursivo nas eleições para a prefeitura de Porto Velho em 2020. **Revista Linguagem**, p. 1-21, v. 40, 2021.

MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de Textos de Comunicação**. 6. ed. Tradução de Cecília P. de Souza-e-Silva e Décio Rocha. São Paulo: Cortez, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. **Discurso literário**. Tradução Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Gênese dos discursos**. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

PAIM, Claudia Teixeira. **Espaços de Arte, espaços da arte**: Perguntas e respostas de iniciativas coletivas de artistas em Porto Alegre, anos 90. Dissertação (Mestrado em História, Teoria e Crítica da Arte) – Instituto de Artes, UFRGS. Porto Alegre, 2004.

PAIVA, Ana Carolina Monteiro. **Os “imersos na penumbra” da Madeira-Mamoré**: narrativas na obra Mad Maria, de Márcio Souza. Monografia (Licenciatura em História), Universidade Federal de Campina Grande, 2017.

PÊCHEUX, Michel. **Semântica e discurso**: uma crítica à afirmação do óbvio. Tradução Eni Pulcinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

VASCONCELLOS, Victor. **A Geografia do subterrâneo**: Um estudo sobre a espacialidade das cenas de Heavy Metal do Brasil. Ed. Novas Edições Acadêmicas, 2015.



Renan Marchesini de Quadros Souza

MÚSICA EXTREMA:
considerações sobre
a linguagem

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.99925.6

"Minha consciência é minha relação com o que me cerca"
(Karl Marx e Friedrich Engels)

Ao som de Slipknot - "The Heretic Anthem"

Do disco Iowa (2001)

<https://www.youtube.com/watch?v=26PRhCJtgPQ>

Tinha como proposta de artigo para esta obra um texto que aproximava literatura do *new/nu metal*. Porém, parei para pensar se esse tipo de música se enquadraria na música extrema. A partir disso comecei a me questionar quais são os limites, afinal o que cabe na música extrema, pensando sobre a importância social que damos a uma certa organização e enquadramento, principalmente a conteúdos culturais e artísticos? Claro que, assim como a linguagem, a cultura é dinâmica, visto que enquadramos algo hoje em alguma categoria e, no dia seguinte, explode um novo gênero, um novo nome de movimento artístico que parece fazer mais sentido aquilo que havíamos dito ser outra coisa. Porém, o ser humano tem necessidade de dar sentido ao mundo que o cerca. Não podemos colocar algo como estanque, ainda mais quando tudo está sujeito ao *dever*.

Mas, afinal o que é música extrema? Rodrigo Barchi lançou uma luz importante ao que ponderamos como música extrema:

Consideramos justamente a música extrema como aquela que está posicionada anarquicamente como antiestatal e anticapital, diabolicamente como anticlerical e iconoclasta, e radicalmente autogestionária, por existir constantemente às margens e bordas (Barchi, 2021, p. 20-21).

Ao utilizarmos o termo *Música Extrema*, não retiramos a validade do termo *metal extremo*, cujo uso e importância são inegáveis ao considerarmos alguns dos subgêneros e suas fragmentações (que denominaremos neste trabalho de microgêneros). Mas a utilização da expressão *Música Extrema* considera o uso do vernáculo empregado na cena e reconhece o valor e a importância

de subgêneros que têm como maior influência o *punk* (*hardcore*, *crust*, *grind* e *powerviolence*).

O uso do termo *cena* se refere à relação estabelecida entre indivíduos e a sua participação no metal. Esse termo é utilizado dentro do próprio *underground* e de várias outras comunidades que se cercam de códigos próprios, portanto, um grupo em que sentidos e significados são compartilhados.

As cenas dividem informações sobre o que os une, algo que é movido e aglutinado por uma dinâmica de afetos e padrões de comportamento, gostos, consumos ideais e imaginários. Como indica Straw:

Cena designa grupos particulares de atividade social e cultural sem especificar a natureza das fronteiras que os circunscrevem. As cenas podem ser distinguidas de acordo com sua localização (como em cena St. Laurent de Montreal), o gênero de produção cultural que lhes dá coerência (um estilo musical, por exemplo, como em referências à cena eletroclash) ou a atividade social vagamente definida em torno da qual eles tomam forma (como no caso de cenas de xadrez ao ar livre). Cena nos convida a mapear o território da cidade de novas maneiras e, ao mesmo tempo, designa certos tipos de atividade cuja relação com o território não é facilmente afirmada⁴⁸ (Straw, 2004, p. 2).

Essas cenas do metal geralmente são pequenas e, por isso, compartilham também informações locais, de bandas e pessoas da própria cena. Importante ressaltar que a cena metal não é caracterizada

48

Tradução nossa de: "Scene designates particular clusters of social and cultural activity without specifying the nature of the boundaries which circumscribe them. Scenes may be distinguished according to their location (as in Montreal's St. Laurent scene), the genre of cultural production which gives them coherence (a musical style, for example, as in references to the electroclash scene) or the loosely defined social activity around which they take shape (as with urban outdoor chess-playing scenes). Scene invites us to map the territory of the city in new ways while, at the same time, designating certain kinds of activity whose relationship to territory is not easily asserted."

como movimento, diferente do *punk*. Movimento pressupõe uma organização de ações sociais, políticas e culturais para estruturar forças que lutam em prol de causas e interesses e, geralmente, age de forma a denunciar problemas e lutar pelas soluções. Ou seja, o movimento atua de forma política e participa de conflitos de poder (Gohn, 2000).

Fora desses espaços, o termo *heavy metal* é utilizado de forma genérica para definir qualquer banda considerada como “rock pesado”, não fazendo distinções entre subgêneros e fragmentações pelos quais esse tipo de música tenha passado ao longo da história. Vale dizer que o termo é quase sempre utilizado por pessoas leigas e não envolvidas com esse tipo de música e sonoridade. Já o termo *Metal Extremo* – amplamente divulgado pela mídia especializada e pela academia – cria um tipo de exclusão quanto à contribuição do *punk* para aspectos que pautam diversos subgêneros até hoje. Ordinalmente, a Música Extrema aborda temáticas variadas, como, a sensação de não pertencimento, frustrações e preocupações sociais. Adotam o grito como opção vocal e o *mosh*⁴⁹ se tornou algo comum na plateia de bandas de *thrash* e *death metal*. Esses ingredientes estéticos oriundos do *punk* foram aperfeiçoados pelo *hardcore* e se tornaram peças fundamentais para um tipo de sonoridade que preza pelo ruído e que foi chamada de *metal extremo*.

No final da década de 1970 e início da seguinte, nos EUA e no Reino Unido, *hard rock*, *heavy metal* e *punk*, todos de perfil marginal, foram absorvidos pela grande mídia e pela cultura. As bandas que representavam esses gêneros figuravam entre as listas de mais vendidas e mais pedidas em programas de rádios (Konow, 2002). Então,

49

O grito e o *mosh* são importantes para a performance em diversos subgêneros da música extrema. Tópico que será mais detalhado neste capítulo.

ambos públicos – *punks* e *headbangers*⁵⁰ – começaram a interligar e mesclar gêneros, buscando agressividade e um choque geracional.

Em meio à cultura fronteira, a terminologia do gênero mais aceito, o metal, se sobrepôs. Fatores políticos, ideológicos e mercadológicos foram considerados para que a Música Extrema fosse chamada de Metal Extremo. O metal (de maneira geral) tem mais público, movimenta mais capital, tem maior inserção na mídia especializada e na tradicional, e o público tem poder aquisitivo maior em relação ao *punk*. O poderio do gênero dominante em relação a mercado e público é refletido no nome do fenômeno cultural: “A palavra está sempre repleta de conteúdo e de significação ideológica ou cotidiana” (Volóchinov, 2018, p. 181). Faz mais sentido e é mais interessante para a mídia, os músicos e principalmente para a indústria fonográfica, se referir como Metal Extremo.

O metal atinge e cria um público geralmente caracterizado como intransigente⁵¹, já que seus fãs, de forma geral, mais intolerantes e tendem a não ouvir ou a não respeitar outros gêneros musicais. Os músicos são considerados virtuosos. Os vocalistas correspondem a um determinado padrão estético e a nomenclaturas eruditas, como barítono ou soprano. Seus ouvintes têm bases fundamentalistas e pregam pela pureza do “metal verdadeiro”⁵² (Kahn-Harris, 2007). É comum conhecer *headbangers* aficionados por música extrema, que adoram seus subgêneros, mas detestam *punk*, *hard-core* ou outros subgêneros que derivam, ou tem alguns elementos organizadores deles:

- 50 Termo utilizado para definir fãs de metal. Em livre tradução, compreendemos o termo como um bate-dor de cabeças, já que os apreciadores desse gênero balançam suas cabeças para curtir a música.
- 51 Recordamos o episódio que envolveu Carlinhos Brown na edição de 2001 do Rock In Rio, quando o artista foi vaiado e alvejado por garrafas plásticas somente por tocar no mesmo palco e no mesmo dia que a banda de heavy metal britânica Iron Maiden.
- 52 Nos últimos anos, o termo *true*, uma redução de *true metal*, tem virado uma forma de deboche para se referir a pessoas que acreditam em um estado de pureza e não aceitam mudanças ou propostas de inovações, mas prezam pela tradição.

O traço de valor que perpassa a sonoridade, a estruturação, o ordenamento, a numinosidade e a trajetória do herói é a "autenticidade" em relação ao universo metálico. Esse valor se desdobra em diversas camadas e ora se apresenta como "fidelidade", ora como "controle" em relação ao que é ou não considerado *heavy metal*. O debate sobre a "autenticidade" das bandas e sua "fidelidade" ao gênero corresponde ao controle dos limites da "comunidade metálica" [...] Independente do modo como se manifesta, o autêntico *heavy metal* está ligado a uma certa aura que, aos olhos dos fãs, envolve o consumo dos objetos metálicos, ou seja, a noção de autenticidade só ganha sentido quando interdefinida com o que é considerado falso, só existe no campo musical quando existe disputa, desacordo, assunção do certo e errado (Janotti Jr., 2004, p. 119)⁵³.

O imaginário que cerca o Metal Extremo é composto por regras herméticas aceitas pela comunidade que se mobiliza em torno dessa cultura, cujas marcas são as sonoridades, cabelos, roupas, acessórios, padrões de comportamento, postura, atitude etc. Assim, o termo *Metal Extremo* é utilizado enquanto representante exclusivo de subgêneros "metálicos" como: *black metal*, *thrash metal* e *death metal*; e seus microgêneros: *gothic metal*, *sludge metal*, *stoner metal*, *folk metal*, *viking metal*, *pagan metal* etc., desconsiderando parte de sua origem que está no *punk* e no *hardcore*.

53

Conforme um subgênero é difundido socialmente e assimilado pela indústria fonográfica, ele sofre mutações que retiram elementos específicos e se referem a sua comunidade de seguidores para adequar o gênero ao gosto de um público maior visando o lucro e sendo pressionados pela grande mídia, consumidores, entre outros. Os compositores homogeneizam sentidos (principalmente sonoros e das temáticas líricas). Dessa maneira surgem bandas e músicas de sucesso. O Metallica, uma das bandas que fundou o thrash metal, ao longo de sua carreira lançou discos que seguiam a preferência do grande público, como, por exemplo, o álbum *St. Anger* (2003), que seguiu tendências de misturar elementos do rock ao rap, sem solos de guitarra em nenhuma das músicas, um dos elementos que definem o metal. Foi um álbum extremamente criticado por mídia e público. É comum encontrar fãs mais antigos, ou que gostam das coisas mais antigas do grupo, que dizem que o grupo não é mais metal, ou que se vendeu. Ainda que isso eventualmente aconteça, muitas bandas de Música Extrema não são sequer cogitadas para figurar no cenário do mainstream musical. Isso se deve principalmente porque a Música Extrema tem elementos específicos como sons, instrumentos, ritmos, formas de cantar, tipos de letras, formas de danças que identificam o gênero, que não correspondem ao gosto estruturado e definido pela indústria, além de uma lógica mercadológica bastante própria de comercialização baseada no faça-você-mesmo.

Dessa forma, a expressão *Metal Extremo* se torna excludente, se isola discursivamente e não reconhece a importância do *punk* e do *hardcore* para o surgimento do que denominamos Música Extrema. Portanto, nesta obra, ao utilizarmos o termo *Música Extrema*, colocamos o *punk* e o *metal* em posição de diálogo:

O diálogo no sentido estrito da palavra é somente uma das formas da interação discursiva, apesar de ser a mais importante. No entanto, o diálogo pode ser compreendido de modo mais amplo não apenas como a comunicação direta e, voz alta entre pessoas face a face, mas como qualquer comunicação discursiva, independentemente do tipo (Volóchinov, 2018, p. 219).

Não quer dizer que não existem tensões e concordâncias, sonoras e musicais, estéticas, narrativas, culturais, visuais, divergências mercadológicas etc. Significa colocá-los em pé de igualdade, acolher similitudes, diferenças e repensar suas posições na cultura ao compreender a importância de ambos os fenômenos no processo embrionário de algo novo – em movimentação, afinal essa interligação foi fundamental para o surgimento da música extrema.

Os diálogos da cultura (e sociais) não pressupõem apenas emissão e recepção passiva de mensagens, porém uma recepção ativa que não se limita somente a interpretação e compreensão, mas aciona e introduz o outro no diálogo. Esse outro também se torna o emissor e contribui com seus significados para que algo seja frutificado.

Conforme já apontado, o metal alcançou *status* comercial elevado em relação ao *punk*, que tem como marca a “cruza” e carrega a estigma de que “qualquer um pode fazer” (Azevedo, 2009). Quando *punks* e *hardcores* extrapolam sentidos e possibilidades musicais, passam a aproximar os gêneros (Christe, 2010). Nas cenas e movimentos que se desenvolveram a partir do *punk*, é comum ouvir o termo *música extrema*, pois não querem estar associados a um gênero tão rígido e hermético como o metal. O termo utilizado se torna um lugar de disputa, onde pelejam sentidos estéticos e valores

mercadológicos: “O signo transforma-se no palco da luta de classes” (Volóchinov, 2018, p. 113) e querem validar a importância do *punk* no surgimento da música extrema.

Ao pensarmos as características e a origem da música extrema, observamos aspectos apontados por Franco Fabbri (1981) que ajudam a definir e categorizar gêneros e subgêneros:

- Técnicos formais – melódicos, rítmicos, arranjos, harmônicos;
- Semióticos – os sentidos produzidos e compreendidos que são gerados pelo gênero;
- Visuais e comportamentais – geralmente revelados pela televisão, um cantor de *pop* se mostra sorridente e à vontade mediante um veículo midiático, enquanto um vocalista de *rock* parece insatisfeito ou incomodado;
- Corpóreos – movimentos, gestos, roupas, jeitos de andar e falar que o envolvem. Há um perfil repetitivo de códigos, roupas e corpos que se constroem de um jeito muito parecido. Mas na cultura os elementos não são estáticos, são reorganizados e por vezes ressignificados, reorganizando alguns desses sentidos;
- Sociais e ideológicos – a música erudita conota uma posição superior a outras músicas por meio de arranjos, letras, capas de discos etc.;
- Econômicos, jurídicos – quando o cantor é parte de uma gravadora e existem questões como direitos autorais.

Considerando esses aspectos, a Música Extrema opera com reelaborações do *heavy metal* e do *punk*. Dependendo do subgênero, os aspectos técnicos formais do metal são mais influentes, enquanto outros têm predominância da influência do *punk*. Ao menos dois subgêneros – *thrash metal* e *crossover* – operam na intersecção ao

traduzirem sentidos de ambos e combinarem estruturas musicais características de cada um dos gêneros.

Avaliamos que Música Extrema dá sentido a um fenômeno aglutinador, que abarca fundamentos composicionais, sonoros, líricos, iconográficos, performáticos, sintáticos, ideológicos e discursivos de dois grandes gêneros: o *heavy metal* e o *punk*. Portanto, a Música Extrema possui estruturas que são “típicas do gênero, a ponto de fazer parte do conjunto de regras” (Fabbri, 1981, p. 6)⁵⁴ e os participantes do fato musical⁵⁵ conferem significação e validação do gênero. Essas regras não só se refletem, como são decididas e impostas pelas cenas e suas subdivisões e, no caso da música extrema, rivalizam com a lógica capitalista da indústria do entretenimento.

Considerando a existência da indústria cultural, do *marketing*, da propaganda e do consumo de massa, existem setores do público que recepcionam e reorganizam produções de forma peculiar. Assim se consolida a Música Extrema. Conforme uma cena atualiza e distende signos, significados e partes específicas do fato musical, são criados os subgêneros. As novas gerações de bandas – e de ouvintes – não queriam participar de uma cultura que era absorvida pela mídia e passaram a testar os limites de aceitação. Imprimiram mais velocidade e acrescentaram “peso” à sonoridade (Azevedo, 2009). Como um teste de limites, os subgêneros e microgêneros da Música Extrema surgiram e se desenvolveram em uma espécie de competição por velocidade e agressividade. Cada um tenta ser mais desagradável e provocativo que o anterior, quase em uma cruzada da rebeldia adolescente, uma ruptura permanente e profunda com o que veio antes:

Colocando-se contra o tédio que estaria presente em grande parte dos rituais que envolvem a família, a escola

54 Tradução de: “*typical of a genre, to the point where it often becomes part of its range of rules.*”

55 Termo emprestado do autor utilizado para se referir a qualquer expressão corpórea em um ambiente sonoro.

e o trabalho, a cultura juvenil celebra uma torção das produções de sentido encontradas nesses espaços. Aqui o barulho, o decalque, o ornamento e a superficialidade passam a operar como traços positivos, fontes de prazer. O que é importante não é a profundidade do que está sendo comunicado, mas os modos de posicionamento, as produções de sentido diferenciadas, enfim, a demarcação das fronteiras entre nós e eles (Janotti Jr, 2003, p. 21).

Um dos últimos subgêneros a tensionar este limite foi o *powerviolence*, também conhecido como *noisecore*, em meados da década de 1990. Surgiu a partir de regras estruturadas do *crossover* e do *grindcore*. Foram removidos os atributos “metálicos” e mantiveram o barulho e a brevidade, aspectos em voga com o advento da *internet* e dos meios tecnológicos de comunicação que encurtaram distâncias, tempos e espaços. As bandas de *powerviolence* diminuiram a duração das músicas e dos discos⁵⁶. Utilizam desde a contagem das baquetas que marca o início da canção, a microfonia dos amplificadores e microfones como elementos sonoros. Os vocais gritados e agudos se alternam com urros e guturais. As letras têm temáticas variadas que podem ofender os ouvintes e com objetivo de atacar bandas de que não gostam, fazer piadas de gosto duvidoso e falar sobre estupros, assassinatos, sexo, masturbação, escatologia etc. É uma das formas mais brutais de se fazer música.

Os subgêneros são agrupados a partir de elementos externos basilares que colocam os seus adeptos em contato com artistas e suas obras, marcando ideias de consumo, gosto, circulação, organização de um certo público, estratégias para vendas – tanto da canção, quanto de *shows*, camisetas, bonés etc. Esse processo envolve um público, que é tanto produtor quanto consumidor. Assim, de forma dialógica a cena batiza os gêneros a partir de um repertório partilhado. A denominação surge alicerçada em um campo de

56

O disco *Complete Discography* (1999) da banda Charles Bronson, tem 96 músicas e 1:12:37 de duração. Uma média de 45,3 segundos por canção, sendo algumas delas apenas falas de filmes do ator que dá nome à banda.

sentidos que, além de intitular a música, irá produzi-la socialmente. Enquanto fenômeno cultural, a música extrema, se materializa devido a uma base devotada de fãs que fazem as cenas locais e globais se movimentarem no *underground*.

Luis Racionero (1988) indica que as balizas filosóficas que norteiam o *underground* são as irracionais, afinal, elas não aceitam preceitos, axiomas ou métodos do racionalismo. Isso não quer dizer que sejam irracionais, incoerentes ou absurdas. Podem ser tão estruturadas, complexas e eficazes quanto às racionais, mas podem parecer um tipo de organização irracional aos olhos de uma organização e estruturação de mercado tradicional. O objetivo das culturas *undergrounds* não é demonstrado por argumentos, mas por experiências que se fazem cada vez mais concretas na cultura e pela união:

Underground se caracteriza por duas tendências fundamentais: a busca de uma solidariedade mundial e o curto-circuito das linhas de poder, distribuição, produção e informação das organizações autoritárias. A tendência a criar uma solidariedade mundial implica que o *underground* favorece posturas de ajuda mútua, associação voluntária, cooperação, descentralização e federalismo. Dentro de uma lógica de uma solidariedade mundial está a necessidade de criar uma mentalidade planetária e, para isso, o *underground* considera todas as culturas e estilos de vida que tem sido como um arquivo no mundo de onde pode-se escolher aqueles elementos culturais e pessoais que mais adaptam aos temperamentos e objetivos vitais de indivíduos e grupos⁵⁷ (Racionero, 1988, p. 11).

57

Tradução nossa de: "Underground se caracteriza por dos tendencias fundamentales: la búsqueda de una solidarida mundial y el cortocircuitaje de las líneas de poder, distribución, producción e información de las organizaciones autoritarias. La tendencia a crear una solidaridad mundial implica que el underground favorece las posturas de ayuda mutua, asociación voluntaria, cooperación, descentralización y federalismo. Dentro de la consecución de una solidaridad mundial está la necesidad de crear una mentalidad planetaria y, para ello, el underground considera todas las culturas y estilos de vida que en el mundo han sido como un archivo donde puedan escogerse aquellos elementos culturales y personales que más se adapten a los temperamentos y objetivos vitales de individuos y grupos."

Portanto, *underground* adquire sentido de algo fora do roteiro *pop* ou *mainstream*. É onde ficam os indesejados pelas grandes indústrias e pelos grandes públicos. Algo que pode ser considerado ruim ou esquisito para uma grande maioria, mas que organiza uma partilha de sentidos e significados que agradam pequenos grupos sociais. No nosso caso, a própria música extrema, que pode ser considerada somente barulho a ouvidos não iniciados, porém com várias nuances e diferenciações para ouvidos acostumados/treinados e que “movimenta uma ampla cadeia de produção/circulação/consumo de bens culturais” (Janotti Jr., 2004, p. 33).

Estar no *underground* não significa somente ter uma banda, mas é participar de alguma maneira dos processos produtivos e de consumo de determinado nicho musical, empenhando-se em: organizar/produzir eventos e discos; editar e escrever *fanzines*; desenhar pôsteres, capas de discos, *flyers* e panfletos de divulgação; pintar camisetas e *patches*; confeccionar broches, adesivos e *bottons*; ser técnico de som, iluminador, montador de cenários, garçom, balconista etc. Na maioria das vezes, essas funções eram exercidas simultaneamente: o organizador do evento, era o mesmo que passava/regulava o som, que montava as barracas para venderem *merchandising* durante o evento, atendia no bar como caixa, além de receber os grupos de fora, que geralmente ficava na sua casa devido à falta de dinheiro para pagar estadias, porém, os vínculos estabelecidos unificam e fortalecem o *underground* (O'hara, 2005; Lancina, 2017). Nesses eventos, os artistas que tocaram na semana anterior estão como público na semana seguinte, tendo em vista que geralmente os músicos também são fãs e adotam essa prática de ajuda mútua e cooperação. Esses traços negativos de dificuldade e da falta de condições mínimas são subvertidos em um espírito de força, resiliência e união de um grupo de jovens em torno da música, que acaba ganhando ares de devoção.

O *underground* adquire materialidade e se faz por meio do *do it yourself (DIY)*, ou *faça-você-mesmo (FVM)*, prática que consiste em

produzir pessoalmente bens e serviços necessários a um indivíduo ou grupo com os recursos próprios e materiais disponíveis. Tal modo de produção está atrelado à proposta de não aguardar que a indústria produza algo que se quer ou precisa, não aceitar passivamente o papel secundário no processo produtivo, mas tornar-se atuante nessa cadeia. O conceito *faça-você-mesmo* deve ser compreendido como uma ampla gama de possibilidades de criação e produção:

O termo *do-it-yourself (DIY)* se refere ao processo de criação de instituições, meios de comunicação independentes e redes sociais interpessoais, uma alternativa a cultura de consumo e a independência do mercado mediante o amadorismo musical, autossuficiência e a autogestão [...] proporciona um marco de produção e consumo para gêneros musicais que, por seu conteúdo musical e/ou político, são dificilmente assimilados pela indústria musical majoritária (Lancina, 2017, p. 40)⁵⁸.

O *punk* e o *heavy metal* se destacam na segunda metade dos anos 1970 nos EUA e na Europa como fenômenos culturais organizados em torno da ação dos músicos para seu aparelhamento e divulgação:

Não se contentaram em esperar pelas gravadoras vir bater a suas portas. Em vez disso, eles começaram a lançar suas próprias músicas, normalmente em forma de singles de 7, 12 polegadas e álbuns completos, muitos independentes, alguns em pequenas gravadoras (Poppof, 2015, p. 266)⁵⁹.

Nas manifestações culturais, o FVM aglutinou procedimentos e processos de produção e organização. O movimento *punk*

58 Tradução de: "el termino *do-it-yourself (DIY)* se refiere al proceso de creación de instituciones, medios de comunicación independientes y redes sociales interpersonales, una alternativa a la cultura de consumo y a la dependencia del mercado mediante el amateurismo musical, la autosuficiencia y la autogestión [...] proporciona un marco de producción y consumo para géneros musicales que, por su contenido musical y/o político, son difícilmente asimilables por la industria musical mayoritaria."

59 Tradução de: "were not content to wait for record labels to come knocking. Instead, they took to issuing their own music, typically in the form of 7-inch singles but also 12s and full length albums, many indie, some on small labels."

adaptou tal prática e organizou discos, *fanzines* e festivais. A cena *metal*, atenta ao *punk*, passou a se organizar a partir de tal lógica (Guerrilha, 2016), cada uma com um objetivo em mente: enquanto o *punk* queria revolucionar, chocar e anarquizar, o *metal* tinha um viés mais apelativo ao mercado e comercial.

As tecnologias daquele período – como fita *VHS* e videocassete, mimeógrafo, fotocopiadoras e gravadores de fita – foram amplamente utilizadas a fim de reproduzir *VHS*, *K7* piratas, gravar ensaios, copiar capas, encartes e *fanzines* que tiveram papel na manutenção e união de ambos (Paiva, 2016).

Compreender os processos que envolvem o FVM é importante para entender o comportamento de ambas as cenas no *underground* nacional em determinado contexto, além de apresentar possibilidades para gêneros híbridos que estão na intersecção do *metal* e do *punk* como: *metapunk*, *thrash metal* e o *thrashcore/crossover*.

Esses elementos permitem o desenvolvimento do interesse por determinado tipo de música, cria uma rede de ouvintes que se organiza por vínculos e laços de aproximação. A lógica de produção da Música Extrema é baseada na lógica do FVM, na qual as cenas locais organizam shows e eventos, vendas e compras de materiais criando diversas marcas identitárias como: roupas, danças, festivais, jeitos de falar, de andar, redes de afetos, laços etc:

A seriedade e o trabalho árduo parecem permitir que o espaço do *heavy metal* [música extrema] seja imaginado como situado além das fronteiras geográficas tradicionais. O *rock* pesado permite aos músicos a organização de um espaço que transcende não só preconceitos, como também as próprias limitações dos nichos que seriam considerados tradicionalmente espaços familiares, ou seja, a casa, a cidade, o país. As instalações das fronteiras metálicas pressupõem a fundação de um universo, com suas próprias regras e ordenamentos (Janotti Jr., 2004, p. 93).

Os rudimentos que engendram o sistema da música são definidos por Philip Tagg (2003) a partir da união de um ou mais *musemas* – unidades mínimas e primárias da música constituída por emissões sonoras e diferenciáveis que compõem o sistema sonoro de determinado gênero. Sua importância constitui em sua presença, pois implica a ausência de todos os outros *musemas* possíveis que poderiam soar e que alterariam o sentido da música. Uma consequência dos *musemas* são as *anafonias*, sons que o ouvinte reconhece como construtores de uma identidade musical para os gêneros (Tagg, 2003)⁶⁰: uma batucada de tamborim no samba, a guitarra distorcida no *rock*.

As anafonias e seus respectivos reconhecimentos conferem significados que permitem a identificação dos gêneros. Correlacioná-las com informações do texto sensível e um vocabulário sonoro prévio é imprescindível para identificar os subgêneros ou microgêneros. Combinados, constituem-se em práticas discursivas que conferem características peculiares:

As práticas discursivas são elementos fundantes e permitem o reconhecimento dos diversos gêneros. Os sentidos das expressões roqueiras estão vinculados às práticas cotidianas. [...] Não há dentro do *rock* um gênero que não indique uma certa maneira de interpretar e expressar determinadas afetividades diante da cultura contemporânea (Janotti Jr., 2003, p. 19-20).

Ao ter acesso ao material, o ouvinte articula as nuances sonoras, líricas e visuais que constituem as características do gênero e do subgênero. Nessa articulação se estabelece a construção de sentidos que dão significados aos gêneros:

A construção de sentido da música opera a partir dos gêneros musicais e do potencial reconhecimento de suas

60

Existem grupos que não respeitam as regras. Emerson Lake & Palmer faz *rock* sem guitarra, porém, para uma banda assim, existem uma infinidade de bandas que replicam o padrão. Um samba pode ser feito numa caixa de fósforo. Ou um forró sem a zabumba, o triângulo e a sanfona. Esses reconhecimentos são flexíveis, não são regras fixas. Embora pareça que falta algo (Trotta, 2005).

categorizações e classificações. Portanto, para que gostos e identidades musicais sejam formados é necessário que haja este reconhecimento dos gêneros que habitam um mesmo universo sonoro compartilhado pelo corpo social envolvido (Trotta, 2008, p. 2).

Pelo fato de a Música Extrema não ter sido cooptada pelo *mainstream*, ela atinge um público relativamente pequeno. Na academia, os estudos ainda são escassos e falta um tratamento teórico mais debruçado sobre tal fenômeno cultural. Isso posto, não pretendemos oferecer definições e conceitos finais. Compreendemos que a cultura é dinâmica e a cristalização para qualquer texto cultural é sempre mais ou menos provisória, já que os textos sociais e culturais estão em constante ressignificação.

Mas o que faz a música ser classificada como extrema? Na obra *O som e o sentido*, José Miguel Wisnik (2006) indica que relações psíquicas, somáticas e afetivas são levadas em conta para definir alguns componentes musicais: andamentos, pulsações, sonoridades, graves e agudos:

Mexendo nessas dimensões, a música não refere nem nomeia coisas visíveis, como a linguagem verbal faz, mas aponta com uma força toda sua para o não-verbalizável; atravessa certas redes defensivas que a consciência e a linguagem cristalizada opõem à sua ação e toca em pontos de ligação efetivos do mental e do corporal, do intelectual e do afetivo. Por isso mesmo é capaz de provocar as mais apaixonadas adesões e as mais violentas recusas (Wisnik, 2006, p. 28).

Pensamos a Música Extrema da mesma forma. A partir de uma proposta antiestética e, por vezes, antimusical, prezando pelo ruído, a música extrema, além de abordar assuntos extremos (depressão, ansiedade, morte, assassinato, estupro, aborto, preconceito, racismo), é tocada no extremo das emoções e dos sentimentos como: raiva, angústia, fúria indignação, medo e frustração. Os instrumentos funcionam como ferramentas para traduzir em sons as aflições existenciais

e ajudam a expressar tais sentimentos. Porém, neste caso, não são sentimentos bons ou bonitos. Ao contrário, esse tipo de música lida e expressa o lado ruim do ser humano, violência, frustrações, problemas psicológicos, emocionais etc. Em certo sentido, a Música Extrema ajuda a aliviar determinados sentimentos e sensações.

O ex-vocalista e guitarrista, membro fundador das bandas Sepultura (*death metal*) e Soulfly (*nu-metal*), Max Cavalera, diz em sua autobiografia que a agressividade sonora era uma forma de externar seus diversos sentimentos:

A música parecia a única coisa que eu tinha. Quando passei a curtir um som pesado, como o *Venom*, senti que era uma forma pela qual poderia me expressar, já que estava puto com todas as merdas pelas quais passamos. Aquele tipo de som era perfeito para um moleque enfurecido, então, quando decidi fazer a nossa própria música, empreguei a mesma raiva, a mesma energia e a mesma violência. Era dali que vinha a brutalidade do Sepultura: da morte do meu pai (Cavalera, 2013, p. 40).

Essas propostas parecem ser a tônica para a Música Extrema. Dave Mustaine, guitarrista e vocalista do Megadeth (*thrash metal*), foi membro original do Metallica (*thrash metal*) e peça fundamental para que o grupo atingisse tal sonoridade, mas foi expulso em decorrência de um severo problema com álcool e drogas. Em sua autobiografia, o músico também expressa tais sentimentos:

Tinha perdido meus melhores amigos, minha banda, meu ganha-pão. Na prática, tinha perdido minha identidade, algo que tinha se tornado indistinto do Metallica. Eu era a cara da banda e agora não tinha banda. Não tinha nada [...] Durante um tempo, devo admitir, só havia autocomiseração e depressão (Mustaine, 2013, p. 115).

O acúmulo de todos esses sentimentos extrapolados acaba por explodir no conjunto de significados que a Música Extrema comporta. Cada um dos subgêneros tem sonoridades, performances, práticas, textos e propostas temáticas diferentes, porém, com alguns

elementos aglutinadores de sentidos que permitem sua inclusão no campo de significados da Música Extrema. Apesar de maleáveis e fluídos na semiosfera cultural (Lotman, 1996), os subgêneros (ou escolhas estéticas de cada disco) apresentam alguns limites estéticos a partir de elementos nucleares mais rígidos, menos mutáveis. No entanto, quando são alterados, surgem os subgêneros.

Sendo assim, podemos considerar Música Extrema como uma produção artístico-cultural que extrapola diversos limites sonoros, estéticos, políticos e principalmente de sentimentos que são potencializados pelas relações das estruturas sociais que a sociedade capitalista permite.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, Cláudia. **"É para ser escuro!"** - codificações do *black metal* como gênero audiovisual. Tese (Doutorado em Musicologia) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- BARCHI, Rodrigo. (Org.). **Diálogos com a música extrema**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.
- CAVALERA, Max. **My bloody roots**: toda a verdade sobre a maior lenda do heavy metal brasileiro. Rio de Janeiro: Agir, 2013.
- CHRISTE, Ian. **Heavy metal**: a história completa. São Paulo: Arx e Saraiva, 2010.
- FABBRI, Franco. A Theory of Musical Genres: Two Applications. In: HORN, D.; TAGG, P (orgs). **Popular Music Perspectives**. Papers from the First International Conference on Popular Music. Amsterdam: IASPM, 1981.
- GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos movimentos sociais**: paradigmas clássicos e contemporâneos. 2. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2000.
- GUERRILHA** - a trajetória do Dorsal Atlântica. Direção Alexander Aguiar e Frederico Neto. Rio de Janeiro: Sangue produções, 2016 (74 min.).
- JANOTTI, JR., Jeder. **Aumenta que isso aí rock and roll**: mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

JANOTTI, JR., Jeder. **Heavy metal com dendê**: rock pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.

KAHN-HARRIS, Keith. **Extreme Metal**: music and culture on the edge. New York, Oxford: Berg, 2007.

KONOW, David. **Bang Your Head**: The Rise and Fall of Heavy Metal. New York: Three Rivers Press, 2002.

LANCINA, Josep Lluís. En La Roca, el *hardcore* es cultura: las prácticas DIY y la construcción de una identidad local. In: GUERRA, P. **Cadernos de arte e antropologia**. v. 5, n. 1, p. 37-52, 2017.

LOTMAN, Iuri. **La semiosfera I** – semiótica de la cultura y del texto. Madrid: Ediciones Catedra, 1996.

MUSTAINE, Dave. **Mustaine**: memórias do heavy metal. São Paulo: Benvirá, 2013.

O'HARA, Craig. **A filosofia do punk – mais do que barulho**. São Paulo: Radical Livros, 2005.

PAIVA, Marcelo Rubens. **Meninos em fúria**: e o som que mudou a música para sempre. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.

POPOF, Martin. **This means war**: the sunset years of the NWOBHM. Toronto: Power Chord Press, 2015.

RACIONERO, Luís. **Filosofías del underground**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1988.

STRAW, William. Cultural Scenes and the unintended consequences of policy. **Loisir et société / Society and Leisure**. Quebec. v. 27, n. 2, p. 411-422, 2004.

TAGG, Philip. Analisando a música popular: teoria, método e prática. **Em Pauta**. Porto Alegre: UFRGS, v. 14, n. 23, p. 1-42 dez. 2003.

TROTTA, Felipe. Música e mercado: a força das classificações. Contemporânea - Revista de Comunicação e Cultura, v. 3, n. 2, jul./dez., 2005 p. 181-195.

VOLÓCHINOV, Valentin. **Marxismo e a filosofia da linguagem**: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. 2 ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**: uma outra história das músicas. 2 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.



Bernard Arthur Silva da Silva

ESTÉTICA CAÓTICA
OU ANTIFASCISTA?

cena musical, política,
estética através
do Facebook e capas
dos álbuns de bandas
paraenses de *thrash metal*
em tempos de biopolítica

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.99925.7

*Olhe ao seu redor
Diga o que você vê
Corpos caídos no chão
Destroçados por você*

*Seu verme fascista
Mata em nome da lei
Pátria e religião*

*Não importa sua ganância
Seu poder, sua arrogância
O povo será seu algoz*

*Chegou a hora de lutar
Contra o mal, tirano e cruel
Vamos avançar*

*Contra-Ataque - Exterminar os falsos
Contra-Ataque - Lutar por ideias
Contra-Ataque - Se render jamais
Contra-Ataque*

*Contra-Ataque - Não adianta fugir
Contra-Ataque - Você vai pagar
Contra-Ataque - Pelos seus crimes
Contra-Ataque*

Ao som de "*Contra-Ataque*", música retirada de *Diante de Um Holocausto* (2021), álbum da *Inferno Nuclear*, banda de *thrash metal*, pertencente à cena *heavy metal* de Belém-PA
<https://www.youtube.com/watch?v=sTXayer0Jxk>

PERFORMANCE, ESCUTAS CONEXAS, FASCISMO E BIOPOLÍTICA ATRAVÉS DAS IMAGENS PRODUZIDAS PELO *THRASH METAL* PARAENSE

No dia 4 de fevereiro de 2019, a *Ação Violenta*, banda paraense de *thrash metal*, localizada em Ananindeua, município próximo à Belém-PA e inserida na Região Metropolitana da capital, através do seu perfil no *Facebook*, publicou um vídeo em que mostra seus integrantes, em sua maioria homens negros, tocando a música “Lavagem Cerebral”, durante ensaio. Uma música que “fala sobre alienação religiosa e todas essas merdas que fazem em nome de um deus”, segundo a legenda escrita por eles ao lado da postagem. Além dessa frase, constam também os dizeres “E pau no cu dos *bangers* conservadores. O *UNDERGROUND* VIVE!!! #Fuck Bolsonaro #Facada Fest 09/02”⁶¹

Em outra publicação, na sua atualização de foto de perfil, datada do dia 1º de junho de 2020, a banda sobrepôs ao seu logotipo a bandeira com as cores vermelha, branca e preta, com um crânio cheio de espinhos à amostra, cruzados por dois machados. A bandeira está envolta em dois círculos: o primeiro pequeno, contendo a bandeira; o segundo é maior e destaca o nome da banda, duas cruzes pisoteadas e quebradas, além da palavra “ANTIFASCISTA”.

61 Esse mesmo vídeo, gravado de forma caseira e independente, na casa de um dos integrantes, conseguiu um alcance considerável, com quase 3 mil visualizações. A banda, que começou em 2017, ainda não tem nenhuma gravação oficial lançada. *AÇÃO VIOLENTA*. Vídeos. Disponível em: <https://www.facebook.com/acaoviolenta/videos/386182995293010>. Acesso em: 26 Dez.2021.

Figura 1: Foto do perfil da banda Ação Violenta no Facebook



Fonte: AÇÃO VIOLENTA.

O *thrash metal*, estilo musical ao qual a *Ação Violenta* pertence, é uma ramificação oriunda do *heavy metal*, gênero musical nascido entre o final dos anos 1960 e início da década de 1970. O primeiro momento do *heavy metal* foi pavimentado por bandas inglesas e norte-americanas, surgidas em áreas industrializadas.⁶² Chegando à década de 1980, o gênero mundializou-se, com diversas bandas, indústria fonográfica consolidada, divulgação direcionada e grandes festivais (Christie, 2010; Janotti Júnior, 2004; Lopes, 2006).

62 Black Sabbath e Judas Priest são exemplos clássicos. Surgiram em cidades com indústria siderúrgica do centro e norte da Inglaterra, as chamadas "*Metal Midlands*" (pela atividade econômica, não pela música), hierarquicamente periféricas a Londres e ao sul do país. Ver: Rodley, C. *Heavy metal britannia*. BBC. Londres. 2010. Documentário. 1 DVD.

A cultura do *heavy metal* é entendida a partir das suas dimensões sonora (o “poder” vindo do volume da música e guitarra, baixo, bateria e vocal como fontes dessa sonoridade)⁶³, visual (tipo de roupa, acessórios, capas de álbuns e logotipos de bandas)⁶⁴ e verbal (comunicação via palavras, podendo ser nomes das bandas, letras das músicas, títulos dos álbuns, palavras e frases).⁶⁵ Com as práticas sociais dos *headbangers*, o universo da cultura do *heavy metal* torna-se completo.⁶⁶ Todas elas, conjugadas em união, dão a forma para a “sociabilidade metálica”, para a coesão grupal dos *headbangers* e, por fim, reforça significativamente a identidade dos fãs de *heavy metal* (Janotti Júnior, 2004; Júnior, 2007; Maffesoli, 2002; Silva, 2014).

Seguindo essa trilha, o *thrash metal* surgiu nos EUA, no estado da Califórnia, em uma região conhecida como *Bay Area*, entre 1981-1983, com a erupção das bandas *Exodus* e *Metallica*. Respondeu ao sucesso das bandas de *glam metal*, que tinham alcançado o reconhecimento midiático, de público, com sua presença no *mainstream* comunicacional e adesão às exigências da música *pop*. Fundiu o *heavy metal* tradicional e o *hardcore*, imprimindo rapidez, peso e vocais “irreconhecíveis”. Realizou shows em bares pequenos, divulgação por fanzines, rádios universitárias e pequenas gravadoras. Assim, reaproximou-se dos *headbangers*, retomando a

63 Sobre a importância do vocal e seus dois tipos (agudo e grave), ver: VASCONCELLOS, V.M.B. de, 2012, p.60-77; WEINSTEIN, D. 2000, p.21-43.

64 No visual headbanger, “a cor preta domina”. Ver: VASCONCELLOS, op. cit.

65 No que diz respeito às letras de músicas no *heavy metal*, dois grandes eixos temáticos existem: temas dionisiacos e temas do caos. Para saber os temas, o que eles abordam e suas fontes de inspiração, ver: WEINSTEIN, op. cit.

66 As práticas sociais valorizadas pelos headbangers, em momentos de reunião (shows e seções de audição de *heavy metal*) são: *stagediving*, *headbanging*, *air guitar*, *air drum*, *moshpit* e o “símbolo do demônio” ou o símbolo do *heavy metal*. Para saber mais sobre suas características, ver: SILVA, B.A.S. da, 2014, p. 20-21.

"autenticidade" do *heavy metal* (Dubin, 2019; Ernst; Skates, 2006; Kahn-Harris, 2007; Weinstein, 2000),⁶⁷

Mas o que tornaria o *thrash metal* produzido na cena local peculiar, único, ao ponto de iniciarmos nosso texto falando da publicação na rede social da *Ação Violenta*? O que essa imagem e suas legendas querem dizer, afinal? Estamos diante de uma estética específica, suscitada por esse subgênero musical, performada por certos produtos midiáticos (capas de álbuns) e publicações (imagens de logotipos das bandas, camisetas, *bottoms*, cartazes de shows e comentários de usuários) nas redes sociais, como o *Facebook*?

Essas performances mediatizadas que se referem ao *thrash metal* paraense se adequam ao entendimento de performance de Paul Zumthor (2000, *apud* Cardoso Filho, 2005). A performance assemelha-se a uma "forma-força". Ela possui *status* de regra e tem quatro aspectos: a performance implica o reconhecimento de certos traços característicos, chama atenção para si mesma, ao mesmo tempo em que projeta a audiência para outro contexto, promove repetições não redundantes e modifica o conhecimento na medida em que marca a comunicação. Com isso:

[...] o ato de ouvir música requisita disposições físicas específicas, diferentes, por exemplo, das requisitadas pelo ato de leitura. Cada um desses atos requisita sua performance específica, que revela uma forma-força particular de apropriação do objeto, que nunca é estática, mas que se transforma cada vez que é acessada (Cardoso Filho, p. 44).

67 Aqui, ocorre "a fragmentação do *heavy metal*", na qual se dá a intensificação da sua ramificação, em vários subgêneros, criando nichos especializados dentro do próprio gênero. Cada um deles enfatizou um ou mais elementos do código do *heavy metal*, levando à exclusão ou pelo menos à diminuição de seus usos em certos nichos. Metal Extremo foi o termo sob o qual se reuniram alguns desses subgêneros: *thrash metal*, *death metal*, *doom metal*, *grindcore* e *black metal*. Eles eram mais extremos em termos sonoros, visuais, verbais, além da segmentação do mercado fonográfico e público consumidor. Sobre a sonoridade, especificamente, reagiram à "ênfase burguesa na virtuosidade técnica no metal", apresentando uma "versão acelerada e simplificada do gênero", contendo "falta de competência técnica" e "ênfase nas noções tradicionais de musicalidade como as bandas de *heavy metal* faziam".

A percepção de performance, assim, seria uma interação entre sujeito e objeto que possui determinadas reiterabilidades próprias. Visualizam-se “níveis” de performance. Uma vez que qualquer atividade interpretativa exige uma mediação – o fato de não haver co-presença do produtor e do receptor não implica não participação, ou não jogo entre esses dois sujeitos – é possível restabelecer os princípios da performance, inclusive, no âmbito de produtos midiáticos (Zumthor, 2000, *apud* Cardoso Filho, 2005).

Além da *Ação Violenta*, outras bandas paraenses, adeptas do mesmo subgênero, como *Inferno Nuclear*, *DeathBanger* e *Social Hate*, adotaram também, esse repertório visual que, indica uma estética musical e política antifascista. Seus símbolos se opunham, em termos políticos, ao governo brasileiro do então presidente Jair Bolsonaro. As bandas enxergam nele um regime fascista, marcado por autoritarismo, censura, discursos de ódio, perseguição às minorias sociais (negros, indígenas, trabalhadores rurais, comunidade LGBTQI+, mulheres), movimentos sociais, partidos políticos, movimentos artísticos progressistas, de esquerda, além de nacionalismo exacerbado, “resgate” de um passado ultrarromantizado tido como “melhor”, mais “nobre” (referindo-se à época da Ditadura Militar) e proselitismo religioso. Um regime até equivalente aos que surgiram no período entre guerras (1918-1939) na Europa, como o nazismo alemão e o fascismo italiano (Bray, 2017).⁶⁸ Não por acaso, a *Ação Violenta* escreveu “*Bolsonazism*” em sua publicação que, traduzindo para o português, quer dizer “Bolsonazismo”.

A partir das eleições presidenciais de 2018, das quais Jair Bolsonaro saiu vencedor, a extrema direita no Brasil, identificada por

68

[...] no caso do recém-eleito presidente do Brasil, ele apenas expressa e vocaliza questões comuns que características próprias da sociedade brasileira média: a misoginia, o racismo tropical e o nacionalismo ridículo submisso à influência dos EUA nos países da América do Sul. Então, Bolsonaro é um fascista e o bolsonarismo é uma versão tropical da alt-right planetária”. E sua eleição deu-se de forma “político-institucional”, nos moldes democráticos, junto ao reforço tecnológico da mobilização dos seus eleitores nas redes sociais.

muitos, com uma perspectiva fascista, se consolidou. Porém, a escalada dessa “nova direita” nos vários espaços sociais, dentre eles, o da música, segundo alguns estudos, originou-se nas manifestações de junho de 2013⁶⁹ (Arantes, 2014; Chauí, 2015; Lowy, 2015).⁷⁰ Isso se espalhou pela cena *metal* brasileira e paraense, expondo posições políticas, tanto de músicos, quanto público, à esquerda e à direita (Sena, 2019, p. 14).⁷¹ Muitos apoiaram a candidatura de Bolsonaro e defenderam sua plataforma de governo.⁷²

Bem recentemente, acrescentem-se a esse quadro também o negacionismo científico e o anti-intelectualismo, potencializados durante a pandemia global de covid-19. Podemos exemplificá-los pelo descrédito em relação à letalidade do vírus, além de constantes ataques a institutos de pesquisa, fundações científicas e universidades públicas.

69 Para saber mais, ver: Alvarenga (2016); Ferreira (2019); Pinheiro (2016).

70 Lowy aponta para o “apelo aos militares”, como um dos elementos “mais preocupantes da extrema-direita conservadora no Brasil”. Os apelos públicos de “fechamento do Congresso Nacional”, “fechamento do Superior Tribunal Federal (STF)” e “retorno à Ditadura Militar” ainda são uma constante, até hoje, em manifestações pró-Governo Bolsonaro. Ver: Lowy, M. Conservadorismo e extrema-direita na Europa e no Brasil. *Serviço Social & Sociedade*, São Paulo, SP, nº 124, out./dez. 2015, p. 652-664. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/sssoc/a/MFzdxwKBbcNqHyKckfW6Qn/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 26 dez. 2021.

71 China Lee, ex-vocalista e fundador da Salário Mínimo, banda paulista canônica de *heavy metal*, afirmou, após a vitória da ex-presidenta Dilma Rousseff (PT) em 2014, que “o Brasil precisava mesmo ser dividido... não dá para ficar sustentando vagabundo”, crítica clara ao Bolsa Família, programa federal de transferência de renda, e aos seus beneficiários. Ver: Moreira, M. *Combate Rock*. China Lee, do Salário Mínimo, se desculpa por comentários nas redes sociais. Disponível em: <https://combatrock.blogosfera.uol.com.br/2014/10/28/china-lee-do-salario-minimo-se-desculpa-por-comentarios-nas-redes-sociais/>. Acesso em: 26 dez. 2021.

72 Ricardo Confessori, ex-baterista das Angra, Shaman e Korzus, dentre outras importantes bandas dos cenários metálicos brasileiro e mundial, mostrou-se apoiador de Bolsonaro, tendo até participado de passeatas a seu favor. Ver: Mar, J. Os Garotos de Liverpool. Entrevista: “Acho que a gente tem que se salvar fazendo som pesado e enquanto a gente tiver condições de falar o que quiser nas nossas letras, tem que aproveitar porque um dia isso vai acabar” (Projeto Revolta). Disponível em: <https://www.osgarotosdeliverpool.com.br/2020/10/entrevista-acho-que-gente-tem-que-se.html>. Acesso em: 26 dez. 2021.

As suas manobras políticas, lendo-as pela ótica foucaultiana (Foucault, 1988, p. 129-135), moldam um “poder político” que assume a “tarefa de gerir a vida”. Essa “biopolítica da população” é constituída por “disciplinas do corpo” (escolas, universidades, instituições religiosas, forças armadas, adicionadas às práticas políticas e econômicas, como problemas de natalidade, longevidade, saúde pública, habitação e migração) e “regulações”. A partir desses pólos, desenvolveu-se a “organização do poder sobre a vida”. O “biopoder” desse governo autoritário, vem “sujeitando os corpos, controlando as populações, proporcionando o fortalecimento do capitalismo e investindo nos espaços de suas existências”. Daí que, para exercer suas prerrogativas, controlar a vida, pô-la em ordem, mesmo que no limite, mataria “legitimamente, aqueles que constituem uma espécie de perigo biológico para os outros”, no caso, as citadas minorias sociais.

Simultaneamente, houve reação oposta a ele, em várias partes do país.⁷³ Ao observar a cena paraense, em grande medida, o *thrash metal* lançou uma quantidade de produtos midiáticos permeados de conteúdo audiovisual antagônico ao recém-instalado fascismo bolsonarista.⁷⁴

Como vimos, no *post* da *Ação Violenta* ainda pouco, as presenças de corrupção religiosa, enfrentamento político, identidade e

73 No dia 29 de maio de 2021, em mais um dia de manifestações contra o governo Bolsonaro, vários artistas da cena metal nacional se posicionaram. Andreas Kisser (Sepultura), Fernanda Lira (Crypta) e Max Kolesne (Krisiun) sinalizaram positivamente, em suas redes sociais. Ver: MARQUETI, G. Wikimetal. Manifestações anti-Bolsonaro: confira os nomes do rock que se pronunciaram. Disponível em: <https://www.wikimetal.com.br/manifestacoes-anti-bolsonaro-confira-os-nomes-do-rock-que-se-pronunciaram/>. Acesso em: 26 dez. 2021.

74 Nas cenas paraenses de heavy metal e punk, também é identificável a presença de músicos e fãs bolsonaristas. Os casos mais notórios são de Matias Lemos, baixista na Gibbamones, banda cover de Ramones, assim como Roosevelt “Bala” Cavalcante, vocalista e fundador da Stress, primeira banda paraense de heavy metal, além de ter sido a primeira a lançar um álbum desse gênero musical no Brasil, no início dos anos 1980. Ver: LEMOS, M. Fotos. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=5557759800917673&set=pb.100000511252719.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 28 dez. 2021; R.BALA. Fotos. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10227143658365590&set=pb.1481084494.-2207520000.&type=3>. Acesso em: 28 dez. 2021.

diferença, são elementos que, nos levam a um diálogo entre a idéia de performance de Zumthor e, a perspectiva das escutas conexas de Janotti Júnior. Outros elementos presentes, como masculinidade, violência e homofobia, nos levam a essa complementaridade, já que ela nos possibilita um olhar mais interseccional. Almejamos, dessa maneira, esclarecermos melhor, o que a estética do *thrash metal* local suscita na rede social e pelos seus produtos midiáticos.

Logo, esses extravasamentos políticos, materializam "narrativizações", "tessituras da intriga" que, acrescidas do político, envolvem as dimensões técnicas, sociais, estéticas e econômicas das escutas musicais em tempos de plataformas de consumo de música. A narrativização, que pode ser chamada de "escuta conexa", segundo Janotti Júnior:

incorpora aos atos de ouvir música tanto a presença dos artefatos de escuta/audiovisualização quanto comentários nas redes sociais, *likes*, *dislikes*, sistemas de recomendação, etiquetas, compartilhamentos e criação de *playlists* como ajuntamentos heterogêneos e sinestésicos que integram música, videocliques, entrevistas, apresentações ao vivo, *lives*, biografias e modos de acesso aos conteúdos em *streaming* através dos aplicativos das plataformas digitais (Janotti Júnior, 2020, p. 23).

Ao nos deparar com as produções imagéticas, líricas e musicais das bandas *Inferno Nuclear* (Belém, capital), *Social Hate* (Ananindeua), *DeathBanger* (Ananindeua) e *Ação Violenta* (Ananindeua), exemplificadas pelas imagens dos álbuns *Diante de Um Holocausto* (2021) e *Nação Suicida* (2021) e pelas letras das músicas "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*" (2021) e "*Ódio Social*" (2021), respectivamente das duas primeiras bandas, bem como por fotos, comentários do *Facebook* e entrevistas com os seus músicos, perguntamos se a estética *thrash* original do caos não está sendo usada para provocar um dissenso na ordem democrática brasileira vigente, impregnada de autoritarismo e biopolítica. Ao fazerem isso, acionam qual discurso? Com o uso de um discurso específico, a sua estética não passa a ser

antifascista? Surgem, nas redes sociais, oposições? Quais e o que expõem? Esse tipo de estética, moldada pelas bandas, não coloca em xeque a ideia euro-norte centrada de cena musical e abre espaço para uma noção decolonial?

CENA MUSICAL, ESTÉTICA, POLÍTICA, MÍDIA SOCIAL E GÊNERO: PERFIS DO *FACEBOOK* DAS *DEATHBANGER*, *INFERNO NUCLEAR* E *AÇÃO VIOLENTA*

Já que, estamos falando da cena paraense e bandas de *thrash metal*, é necessário caracterizar, sucintamente, esse subgênero oriundo do *heavy metal* e definir sua estética, além, da relação dela com a atual cena política, pontuada pelas falas de seus músicos e seu extravasamento nos ambientes digitais via mídias sociais, com fotos e comentários de usuários.

Essas bandas foram formadas na primeira metade da segunda década dos anos 2000, com exceção da Inferno Nuclear, iniciada em 2006. Muitos de seus músicos são homens, negros e moradores de bairros periféricos de Ananindeua. Ao considerarmos a relação deles com a cena e a cidade, ampliamos, criticamos e trabalhamos com outra noção de cena que, considere os outros corpos, como os negros e femininos que, são obliterados quando se trata de cenas musicais no Sul Global (Santos, 2019). As discordâncias direcionam-se para a noção de cena musical “euro-cêntrica-norte-americana” (Straw, 1991; 2001; 2013), na qual se privilegiam as narrativas de origem anglófonas e centradas no homem branco desses gêneros musicais, além de servirem de modelos para o globo, inclusive, regiões ditas “periféricas”, como Belém - PA (Amazônia, Brasil, América do Sul) (Queiroz, 2019, p. 26; Silva, 2018).

E, nesta reflexão, propomos uma perspectiva decolonial (Barbosa, 2020; Maldonado-Torres, 2018; Mignolo, 2008; Quijano, 1999; Queiroz, 2021, 2019; Silva, 2018) e interseccional (Connell, 2005) da definição de cena musical, que considera as questões de gênero, classe, cor e a crítica do modelo europeu da modernidade e racionalidade para a música, tão presentes na cena paraense de *heavy metal*.

Ao olhar a prática do *thrash metal* dessas bandas, são observáveis as dimensões sonoras, visuais e verbais desse estilo. Sua musicalidade é marcada por altos teores de agressividade, rapidez e sarcasmo, junto com os traços sombrios e distorcidos do *heavy metal* tradicional, além do vocal gutural, mas “gritado”, e bumbos duplos que aceleram os andamentos da bateria (Janotti Júnior, 2004). A visualidade, que passa muito pela indumentária dos seus adeptos, apresenta-se com calças pretas coladas ou calça *jeans* rasgadas, tênis branco e o “clássico” colete *jeans* com *patches* costurados (Campoy, 2008). Sua dimensão verbal é referenciada por suas temáticas caóticas, os horrores concretos do mundo real ou possivelmente real, o isolamento e alienação dos indivíduos, a corrupção daqueles no poder, os horrores feitos pelas pessoas, uns aos outros ou ao meio ambiente, humor, ironia e radicalismo político (Weinstein, 2000).

A partir dessas descrições, em síntese, a estética do *thrash metal* funda-se em um discurso a respeito do caos, repleto de imagens específicas. Porém, o que é a estética? A estética das bandas *Inferno Nuclear*, *Social Hate*, *DeathBanger* e *Ação Violenta* resume-se apenas a uma imagética do caos? Ou os seus discursos antifascistas alteraram essa estética originária? Como essa mudança foi operada nas imagens, produtos midiáticos, falas e comentários dos ambientes digitais? Quais são os aspectos desse discurso antifascista, que transborda nas redes sociais das bandas?

A estética, segundo Agamben (2012, p. 15), “é a ciência da obra de arte”. Mas não seria essa sua única dimensão. É preciso entender que, ela “não seria, simplesmente, a determinação da obra de arte a partir da apreensão do sensível do espectador”. Todavia, nela “está presente,

do início ao fim, uma consideração da obra de arte como *opus* ("obra") de um particular e irreduzível *operari* ("trabalho"), o *operari* artístico" (Agamben, 2012, p. 22). O espectador, esse "homem de gosto", surgido na metade do século XVII em meio aos museus da época, é dotado de "uma particular faculdade, quase de um sexto sentido", que lhe permite colher o "ponto de perfeição que é característico de toda obra de arte". Ele poria à prova o próprio estatuto da obra de arte, diria o que seria uma obra de "bom gosto" ou "mau gosto" e indicaria o limite da inteligência para não ceder à estupidez, ao "mau gosto".

Seguindo esse raciocínio e ligando-o ao entendimento da estética *thrash*, alguns autores (Campoy, 2008; Fonseca; Lima; Sartoretto; Sette-Câmara, 2009; Lopes, 2006; Silva, 2010), fanzineiros e músicos de outras cenas do país, como a paranaense, carioca, mineira e até paraense, disseram que o *thrash metal* não tem "nenhuma ideologia além do som pesado"⁷⁵, que o estilo misturou o "*heavy metal* com o *hardcore*"⁷⁶, que sua sonoridade se resume apenas a uma conexão com o *thrash metal* alemão e que "veio pra quebrar essa porra toda"⁷⁷ referindo-se ao *glam metal* oitentista. Seriam esses os critérios para um *headbanger* de "gosto", ou melhor, um *thrasher* (fã de *thrash metal*) de "gosto" avaliar se os produtos artísticos de uma banda desse subgênero são de "bom gosto" ou "mau gosto". Como esses parâmetros de avaliação agem quando a estética *thrash* local das referidas bandas insere uma posição política antifascista, antagonizando o governo, em seu conjunto visual, presente no Facebook? Quais discursos sobre essa estética transbordam nesses espaços digitais? São demarcadas por questões de classe, políticas, gosto, gênero, raça e nacionalidade?

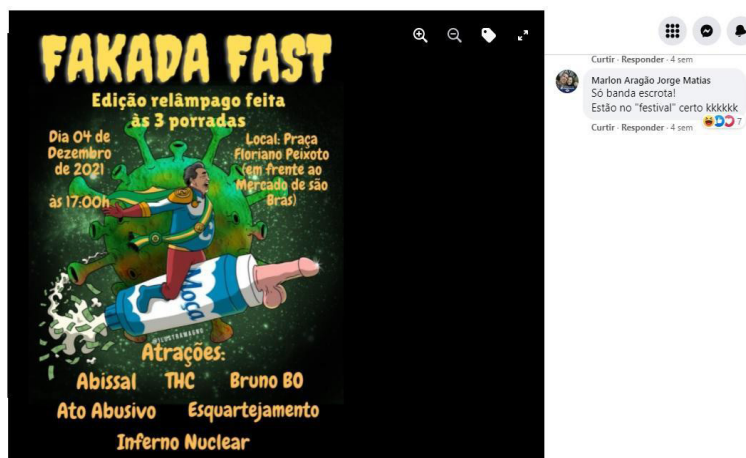
75 Fala de Maurício Noboro, professor de História da Universidade Federal do Paraná (UFPR), criador e editor do *Total Destruction*, fanzine especializado em Metal Extremo. Funcionou entre 1993 e 1996. Ver: Campoy, 2008.

76 Fala de Carlos "Vândalo" Lopes, vocalista, guitarrista e fundador da Dorsal Atlântica, precursora banda carioca de *thrash metal*, formada no começo dos anos 1980. Ainda ativa e produzindo, lançou em 2021 o bem avaliado e polêmico álbum *Pandemia*. Ver: Lopes, 2006.

77 Fala de Carlos "Vândalo" Lopes, vocalista, guitarrista e fundador da Dorsal Atlântica, precursora banda carioca de *thrash metal*, formada no começo dos anos 1980. Ainda ativa e produzindo, lançou em 2021 o bem avaliado e polêmico álbum *Pandemia*. Ver: Lopes, 2006.

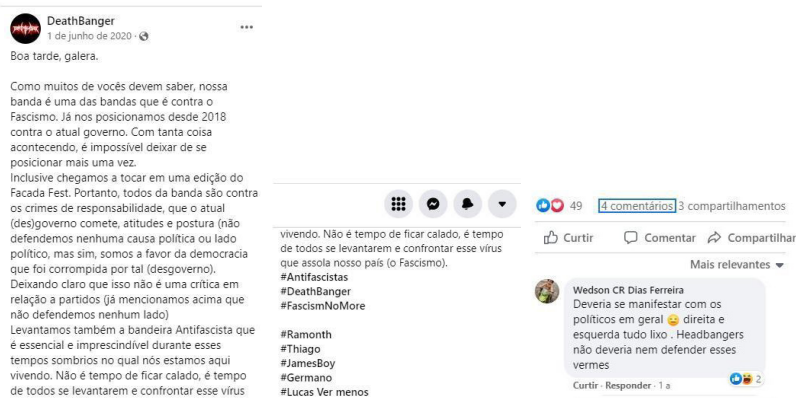
As Figuras 2 e 3 abaixo, retiradas de publicações dos perfis da Inferno Nuclear e DeathBanger, presentes no *Facebook*, são algumas das apostas para tentar desenvolver esses questionamentos.

Figura 2: Publicação de participação da Inferno Nuclear no IV Facada Fest e comentário de usuário



Fonte: INFERNO NUCLEAR.

Figura 3: Publicação da Deathbanger e comentário de usuário sobre o posicionamento político da banda



Fonte: DEATHBANGER.

Pelos seus *posts* nos perfis do *Facebook*, ficam nítidas suas oposições ao governo atual, marcado por ações fascistas. O primeiro deles informa sobre a participação da *Inferno Nuclear* junto com outras bandas de vários gêneros do *rock*, no *IV Facada Fest*⁷⁸, um "festival *underground* independente antifascista", ocorrido no dia 4 de dezembro de 2021⁷⁹ e que nasceu em 2016, a partir de "um ensaio aberto de bandas de *hardcore*:"⁸⁰ Logo em seguida, temos a admissão pública da postura antifascista, no dia 1º de junho de 2020, por parte da *DeathBanger*.

Interessam-nos aqui, nesses comentários, o julgamento estético-político em relação a uma certa "qualidade" das bandas que se apresentariam no festival e a imposição da definição do ser *headbanger* com o ser apolítico. Esses assuntos permeiam o *Facebook*, uma rede social que, via perfis das bandas e festivais, vem inundando seu espaço com discussões a respeito de gosto, identidade e política.

Partindo desses indícios, é relevante dizer que o *Facebook* é uma plataforma de mídia social que integra a nova estrutura para sociabilidade e criatividade. Ela emergiu a partir da evolução da rede mundial de computadores no final dos anos de 1990 (*Web 1.0*, 1991), para a nova geração de serviços na rede no limiar do século XXI (*Web 2.0*, 2004). Juntam-se a ela *YouTube*, *Wikipedia*, *Twitter* e *Flickr*, outras plataformas formadoras de um "ecossistema de mídia conectiva". Um ecossistema que nutre e, em troca, é nutrido por normas sociais e culturais que, ao mesmo tempo, evoluem em nosso cotidiano (Van Dijck, 2013).

78 Houve uma edição remota, online, do *Facada Fest*, no dia 11 de julho de 2021, que contou com as participações de bandas cariocas e paraenses. A transmissão ocorreu pelo canal do *YouTube* *Conjuntura Live*. Ver: *FACADA FEST*. Fotos. Disponível em: <https://www.facebook.com/facadafestbelem/photos/3035589350101945>. Acesso em: 3 jan. 2022

79 *FACADA FEST*. Sobre. Disponível em: https://www.facebook.com/facadafestbelem/about/?ref=page_internal. Acesso em: 3 jan. 2022.

80 *Jornal Diário do Pará*, 14.8.2019, *Caderno Você*, p.7. Belém - PA.

Por fim, a cultura da conectividade (ação de se conectar e manter-se conectado) e a necessidade que a circunda está dentro da ordem capitalista e neoliberal. Logo, as plataformas estão assentadas em uma ideologia que considera somente a competição, o individualismo, os altos lucros e a hierarquia (Van Dijck, 2013). As imagens e os textos em questão compartilhados no Facebook, por conta do teor político, irrompem a democracia, reclamando a inclusão de um coletivo da cena, nessa produção artística, nessa partilha do sensível na cidade. A mesma democracia que, por seu turno, insiste na perpetuação da sua exclusão.

As situações dos comentários do *Facebook*, envolvendo as bandas *Inferno Nuclear* e *DeathBanger*, exibem a cena paraense fincada nessa ordem. Essa ordem tem um regime democrático. Todavia, ela está infestada pelo fascismo e constituída por práticas autoritárias, já mencionadas, que reprimem e expulsam grupos, sedentos por dividirem igualmente os lugares da cidade. Na democracia, existem espaços, tempos e atividades. Eles formam um todo, um comum. Há um sistema de evidências que revela sua existência. É, nas palavras de Rancière, a “partilha do sensível”:

Uma partilha do sensível fixa portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividades que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outros tomam parte nessa partilha (Rancière, 2005, p. 15).

Entretanto, o autor alerta que, na formação democrática, outra forma de partilha precede esse tomar parte: aquela que determina os que tomam parte. Dessa forma, a própria partilha do sensível:

[...] nos faz ver quem pode tomar parte no comum em função daquilo que faz, do tempo e do espaço em que essa atividade se exerce. Assim, ter esta ou aquela “ocupação” define competências ou incompetências para o comum. Define o fato de ser ou não visível num espaço comum, dotado de uma palavra comum etc. (Rancière, 2005, p. 16).

As práticas estéticas, as práticas artísticas desse comum existente na democracia são "formas de visibilidade", do lugar que ocupam e "fazem", no que diz respeito ao comum.

Quando se trata de partilhar a produção artística, partilhar a produção musical do *heavy metal*, partilhar o sensível do *thrash metal*, existe uma "hierarquia", "divisão" na democracia, que estabelece quem fará parte dela e quem não fará. Por sua vez, essa arte que é política, que é uma arte política, um *thrash metal* antifascista, almejando sair do privado, banal, reivindicando um espaço público para se mostrar, falar, se expressar, não é considerada, não conta (Rancière, 2005). A *Inferno Nuclear*, a banda que produz *thrash metal*, é uma "banda escrota", "não tem boas qualidades" e, por isso, está no "festival certo", de "mau gosto", "má qualidade", nos dizeres do usuário do *Facebook* Marlon Aragão. Ou seja, o gosto e a filiação estilística a esse subgênero musical que, remetem à genealogia de suas dimensões sonoras, visuais e verbais, significativos para a constituição identitária da banda, dentro dessa dita "democracia", inexistem (Rancière, 2005).

Wedson Ferreira, ao opinar sobre a publicação da *DeathBanger*, sentenciou com veemência, escrevendo que "os *headbangers* não 'deveria' nem defender esses vermes", referenciando tanto Bolsonaro, quanto políticos de esquerda. Além disso, "deveria se manifestar com os políticos em geral, direita e esquerda tudo lixo". A isenção política, dentro dessa ordem democrática que funciona, sem os que não são contados, deve ser o laço identitário do *headbanger*, do *thrasher*. Nesse comum da democracia, além de o *thrash metal* ser considerado "música escrota", seus músicos não devem se deter em "coisas públicas", no político, tomar uma atitude política, uma posição política, ocupar um espaço público e falar de suas opiniões políticas. Ou até poderia ter, desde que essa posição não tenha nenhuma filiação partidária. Finalmente, essas "tendências reflexivas" no tocante à política (Kahn-Harris, 2007, p. 141-142), merecem ser interditadas,

sobrando a esses músicos de *thrash* unicamente, a prática de “experimental o metal” e “permanecer em silêncio” (Scott, 2010, p. 215).

Mesmo assim, as bandas *Inferno Nuclear* e *DeathBanger*, ao se anunciarem como antifascistas nas imagens presentes em suas redes sociais e tocarem em festivais com essa conotação, promovem mutações em sua estética *thrash* a ponto de causar um certo dissenso na democracia em vigor. Divergências em uma cena musical, entre músicos, público e produtores de evento. Situações que ficaram nítidas nas falas dos usuários nos perfis das bandas e, nas referidas imagens. Suas visualidades, por seu turno, intensificaram as discordâncias.

Figura 4: Imagem do logotipo da banda *Deathbanger*, inserida na bandeira antifascista



Fonte: Deathbanger.

A Figura 4 é acerca da bandeira antifascista, com o logotipo da *DeathBanger* colocado no meio dela. Aqui, temos algo bem delimitado da dimensão visual do *thrash metal*. Somado ao fato de que os artefatos visuais e seus efeitos dão suporte e melhoram o poder sonoro do *heavy metal*, estão os logotipos das bandas. Eles ajudam na identificação da banda e expressão de uma imagem significativa. Por eles, essa identificação se dá visual e verbalmente. O tipo de letra dessa logo requer angularidade e grossura. Helvética, por exemplo, não serve. Neutralidade, eficiência e ordem são antiéticas para o *heavy metal*. Os tipos de letra usados na elaboração dos logotipos não podem comunicar imagens de suavidade (Weinstein, 2000).

Sobre isso, a *DeathBanger* não nega partilhar desse código visual, tanto que seu logo segue suas exigências. Entretanto, afirma que, agregado a isso, “nossa banda é uma das bandas que é contra o fascismo”, ao ponto de inseri-lo na bandeira comumente reconhecida como um símbolo da luta antifascista. Desde 2018, seus membros se posicionam “contra o atual governo” e “todos da banda são contra os crimes de responsabilidade, que o atual (des) governo comete, atitudes e postura”. E, mesmo não defendendo “nenhuma causa política ou lado político, mas sim, somos a favor da democracia, que foi corrompida por tal (desgoverno)”. Daí, a urgência para eles em levantarem “também a bandeira antifascista”, não sendo “tempo de ficar calado”, e sim “tempo de todos se levantarem e confrontar esse vírus que assola o nosso país (o fascismo)”.

Essa estética *thrash metal* antifascista, representada nesse símbolo, expressa na democracia que vivemos uma interrupção no seguimento normal do seu processo político. Em vista disso, regressamos de novo a Rancière, para quem essa interrupção, suspensão, disrupção atrela-se à noção de “atividade política”:

Essa ruptura se manifesta por uma série de atos que reconfiguram o espaço onde as partes, as parcelas e as ausências de parcelas se definiam. A atividade política é a que desloca um corpo do lugar que lhe era designado

ou muda a destinação de um lugar; ela faz ver o que não cabia ser visto, faz ouvir um discurso ali onde só tinha lugar o barulho, faz ouvir como discurso o que só era ouvido como barulho (Rancière, 1996, p. 42).

A *DeathBanger* atinge, destarte, a estruturação de “um argumento, uma postura sobre o mundo”. Pelo seu *thrash* agitado, sua posição política e linguagem visual, “expressadas e performadas”, podem ser “ferramentas diagnósticas que expõem malefícios sociais e políticos”. “Janelas sombrias” que, abertas, “escancaram o que está errado ou doente” na sociedade brasileira e quebram o silêncio e a omissão política, tão reconfirmadas por várias figuras icônicas desse meio artístico, como Lemmy (*Motörhead*) e J. Hetfield (*Metallica*) (Scott, 2010).⁸¹

Em seguida, o humor, o risível ditará esse tipo de ação. Na Figura 2, a arte do cartaz do *IV Facada Fest* é uma paródia, uma imitação cômica do presidente Jair Bolsonaro e as consequências de seu governo para o país. Uma caricatura que mostra um planeta Terra representado pela forma do vírus causador do covid-19, completamente esverdeado. Da extremidade esquerda do planeta, que parece ser o Brasil, sai num foguete em formato de mamadeira de leite condensado, de marca “Leite Moça”, pertencente à empresa transnacional suíça Nestlé. Na sua ponta direita, está um pênis, em vez de um bico convencional. Ao decolar, o combustível usado é uma mistura de leite e dinheiro público. Conforme o foguete se distancia do planeta, deixa um rastro dela. Montando no foguete, está o agora ex-presidente brasileiro, com toda uma vestimenta que remete a de um general. Ele está de braços abertos, feliz e sorridente, praticamente em êxtase, fazendo uma viagem para fora do planeta, do país, condenado pela pandemia que já matou milhões, com verba oriunda dos contribuintes.

81 Ver: Ernani, F. James Hetfield e as razões pelas quais o Metallica não fala de política. Editorial. **Tenho mais discos que amigos!** Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2021/03/24/por-que-metallica-nao-fala-de-politica/>. Acesso em: 10 jan.2021; Bora Manolo. Lemmy do Motörhead explica o que são os políticos. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9bhHolCFXjw>. Acesso em: 10 jan.2021.

A imagem do cartaz representou o ridículo da condição humana do atual presidente que, por se comportar ridicularizando, desprezando e ficando indiferente aos aspectos que envolvem a pandemia no Brasil, principalmente, os tratamentos dados à campanha de vacinação, estrutura de hospitais públicos, deficiência no número de médicos e descaso com os pacientes. Andar de *jet-ski* nas praias de Santa Catarina⁸², realizar passeios motociclísticos em São Paulo⁸³, ameaçar explicitamente instituições públicas⁸⁴, incentivar privatizações de empresas estatais⁸⁵ e gastar milhões em compra de leite condensado da *Nestlé*⁸⁶ são alguns dos outros indícios de como ele gerenciou não apenas o impacto do covid-19 no país, mas também o desemprego em alta, a inflação, a fome, a repressão à imprensa e os crimes ambientais.

Parodiar tudo isso, abrindo espaço para a zombaria, o burlesco e a caricatura dessas ilegalidades e autoritarismos, pelo visual, contribui para desvelá-las, exhibi-las. Portanto o riso, presente na expressão corporal da figura de Bolsonaro no foguete define-se aqui, nas palavras de Fiore, com base em Bakhtin, enquanto uma “verdade popular não oficial”, que:

- 82 FOLHA DE SÃO PAULO (UOL). Poder. Governo Bolsonaro. Bolsonaro ignora tragédia na BA, anda de jet ski e fala em manter folga em SC. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/12/bolsonaro-ignora-tragedia-na-ba-anda-de-moto-aquatica-e-fala-em-manter-folga-em-sc.shtml>. Acesso em: 6 jan. 2022.
- 83 Ferrari, H. Bolsonaro anda de moto por Brasília na manhã deste sábado. **Poder 360**. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/governo/bolsonaro-anda-de-moto-por-brasilia-na-manha-deste-sabado/>. Acesso em: 6 jan. 2022.
- 84 Benites, A. Bolsonaro faz discurso messiânico diante de Esplanada cheia e ameaça enquadrar o Supremo. **El País**. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-09-07/bolsonaro-faz-discurso-messianico-diante-de-esplanada-lotada-e-ameaca-enquadrar-o-supremo.html>. Acesso em: 6 jan. 2022.
- 85 Brito, R. Bolsonaro fala em fatiar Petrobras para privatizar e diz que empresa paga dividendo “absurdo”. **Negócios. Isto é Dinheiro**. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/bolsonaro-fala-em-fatiar/>. Acesso em: 6 jan.2022.
- 86 Cardoso, L. Brasileiros fazem memes para ironizar gasto de R\$ 15 milhões do governo Bolsonaro com leite condensado. **Economia e Finanças. Extra**. Disponível em: [https://extra.globo.com/economia-e-financas/brasil-2021-09-07/brasil-2021-09-07-brasileiros-fazem-memes-para-ironizar-gasto-de-15-milhoes-do-governo-bolsonaro-com-leite-condensado-24855719.html](https://extra.globo.com/economia-e-financas/brasil/brasil-2021-09-07/brasil-2021-09-07-brasileiros-fazem-memes-para-ironizar-gasto-de-15-milhoes-do-governo-bolsonaro-com-leite-condensado-24855719.html). Acesso em: 6 jan. 2022.

[...] vai de encontro à seriedade autoritária e oficializada que se amalgama com a violência, com as interdições e com o poder tirânico, inspirador do terror místico (ou divino) e do temor moral que atormenta as populações pobres, oprimindo e obscurecendo a consciência do homem. Essa verdade é diferente, é resultado de brilhos de consciência humana que se põem a enfrentar todos os tipos de medo e de intimidação impostos, tais como tabus, mandamentos, leis, castigos de além túmulo e do inferno (Fiore, 2011, p. 29).

Fiore continua explicando que, em várias situações em que o riso foi usado nas imagens, ao longo da História, “mostrou-se dirigido eminentemente contra o Estado e a Igreja.” Esses estratos superiores da sociedade, “seus ritos e formalidades são ridicularizados sem peias pelo povo na ocasião dos espetáculos carnavalescos e nas paródias e/ou alegorias com eles relacionadas” (Fiore, 2011, p. 31), o que a imagem do cartaz do *Facada Fest* atesta e que foi comunicado visualmente, reiterando-o, conforme um acontecimento antibolsonarista, antifascista.

Visualiza-se, colada a esse aspecto, a simbologia do pênis, localizado no bico da “mamadeira-foguete”. Exprime a “ameaça da ideologia de gênero”, propagada e defendida pelo governo bolsonarista, como algo que a esquerda “impôs” aos currículos escolares quando presidiu o país. Torna-se um indicativo de quanto o sexo é um “foco de disputa política” dentro dessa biopolítica, por integrar as disciplinas do corpo e regulação das populações (Foucault, 1988). Aqui, a sexualidade vira tema de operações políticas, de intervenções econômicas (incitações ou freios à procriação) e campanhas ideológicas de moralização ou de responsabilização (Foucault, 1988). É um meio do poder, do biopoder, de esboçá-la, suscitá-la para, posteriormente, retomar o controle para que não escape (Foucault, 1988), para que a normatividade continue sendo uma heterossexualidade compulsória, sem espaço para sexualidades dissidentes (Butler, 2003).

Não sem razão, em mais um *post* da *Ação Violenta*, detendo imagens com rostos deteriorados misturados de Bolsonaro e Hitler,

criticando o fascismo e dizendo “ESMAGUE O FASCISMO, SOMOS A RESISTÊNCIA”, os comentários a respeito do assunto ultrapassaram as avaliações do governo atual e entraram em questões de gênero, conectadas à masculinidade, heterossexualidade, virilidade, somados a discursos de ódio explícitos, concentrados na homofobia.⁸⁷ “Homem que é homem não faz textão de choro” e “iiiiii carai os cara é tudo gay! É melhor vcs Jair sentando kkkkkkkkkkk”, foram as palavras de Gloryus Day, as quais foram retrucadas pela banda com as expressões “*banger* conservador só serve pra fazer nós ri msm” e “fã do Bolsonaro homofóbico não é nenhuma novidade.”⁸⁸

O fascismo bolsonarista é visualmente abalado por esses atos políticos, causando fissuras. Na realidade, atos artístico-políticos nos quais o *thrash metal* das bandas *Inferno Nuclear*, *DeathBanger* e *Ação Violenta* se fizeram presentes potencializaram a ideologia política desse subgênero para além do “som pesado”.

DISTOPIA, AUTORITARISMO E VIOLÊNCIA: IMAGÉTICA CAÓTICA OU ANTIFASCISTA DAS CAPAS DOS ÁLBUNS DE BANDAS PARAENSES DE *THRASH METAL*?

Essas fissuras, representativas do dissenso dentro de uma ordem democrática, na qual a cena se encontra imersa e que são comunicadas visualmente, apresentam-se também nas artes das capas dos álbuns *Diante de Um Holocausto* (2021) e *Nação Suicida* (2021), das bandas *Inferno Nuclear* e *Social Hate*.

87 AÇÃO VIOLENTA. Fotos. Disponível em: <https://www.facebook.com/acaoviolenta/photos/609104556170119>. Acesso em: 9 jan.2021

88 Idem.

Figuras 5 e 6: Capas dos álbuns *Diante de Um Holocausto* (2021) e *Nação Suicida* (2021), das bandas *Inferno Nuclear* e *Social Hate*



Fonte: *Inferno Nuclear*

Fonte: *Social Hate*

Ao nos determos, em um primeiro momento, nessas capas, concordamos com Pacheco (2016), quando afirma que, no desenvolvimento do *thrash metal*, desde os anos 1980 até o presente, ele sempre colocou no centro de sua produção musical as temáticas envolvendo realidades caóticas. A literatura distópica, irrompida entre o final do século XIX e início do XX, que refletiu na linguagem das histórias em quadrinhos (HQs) da década de 1980, permeou a música *thrash*.

A distopia, em oposição à utopia, não mostra o “não lugar”, “lugar fantástico” e “civilizações ideais”, nos quais o homem dominaria a ciência com sua capacidade, vivendo plenamente, progredindo nobremente com o seu livre-arbítrio. Ela é “um lugar ruim”, “um pesadelo constante e interminável”, apresentado por escritores em seus livros, quando falaram sobre as formas de governo em um futuro próximo (Hilario, 2013; Kopp, 2011). Desse jeito, “trazem para a discussão a questão do autoritarismo e os limites das liberdade de expressão” nesses governos (Pacheco, 2016; Pavloski, 2005).

Mas não é exclusivamente isso o que as artes dessas capas significam, além de apontarem outra perspectiva para pensar a distopia. As estéticas presentes nesses visuais especificam o momento político atual do Brasil e o indicam por essas ilustrações. Wellington Freitas, vocalista, principal letrista e fundador da *Inferno Nuclear*, discorre sobre a arte do primeiro álbum da banda, recém-lançado:

Tem um personagem lá. Que é como se fosse um ditador. Sabe? Ele é uma ilustração do mal. Aquele cara representa a maldade, né? Se a gente não tiver consciência de tudo que tá acontecendo no modelo de gestão política, não só no Brasil, mas é um modelo que tá predominando, que tava predominando, rumo afora, a gente ia viver diante de um holocausto. Por isso que tá lá, diante de um holocausto. Ou seja, diante de um holocausto nuclear. E, aí com o militar que tá na arte da capa, com essa representatividade toda do desgoverno atual, que a gente vem passando, né? Que, a gente vem visualizando. Então, tem sim, a sua crítica político-partidária, ali envolvida. A gente tá passando uma mensagem de crítica pesada contra esse governo.⁸⁹

Esse mesmo militar à frente da capa, do lado direito, um general que tomou o poder em uma “futura” sociedade brasileira, passou a exercê-lo autoritariamente, levando-a ao colapso, à crise, a um “holocausto”. Mas não um holocausto, no sentido de “grande massacre”. E, sim, um desastre de proporções gigantescas, capaz de provocar uma catástrofe nuclear. Por isso, o general está discursando em dois microfones montados em um camburão de material radioativo e, do lado direito dele, ao chão, ratos contaminados “fazem companhia a ele”. Ele insiste em exercer sua autoridade, seu poder, em continuar controlando uma plateia pós-apocalíptica, apesar da hecatombe, como se o mal perpetrado teimasse em se perpetuar. Ao fundo, o céu é crepuscular, ou melhor dizendo, um céu em chamas

89

Entrevista concedida por Wellington Freitas via Google Meet a Silva, Bernard Arthur Silva da, no dia 1 de agosto de 2021.

devido ao desastre nuclear, representados em tons claros de vermelho, laranja e amarelo. É possível ver um lago poluído com lixo nuclear, oriundo de uma usina destruída pela explosão. Nele, dois jovens, uma mulher e um homem, já estão com os seus corpos afetados pela radioatividade. Partes estraçalhadas, mutações (o homem com três braços remando um barco e, a mulher com duas cabeças, em pé numa prancha, praticando *stand-up paddle*), apodrecidas, dilaceradas por tumores horrendos de onde saem secreções. Aliás, esse mesmo general, assim como todos os outros personagens, tem as mesmas deformidades.

O responsável pela arte de *Diante de Um Holocausto* é Márcio Aranha, designer gráfico e arte-illustrador paulista que já vem, desde 2008, atuando no cenário brasileiro, produzindo capas para álbuns de bandas paulistas, cariocas e, mais recentemente, paraenses.⁹⁰ Inspirado muito pelo trabalho do norte-americano Ed Repka, precursor e notório desenhista das primeiras capas clássicas do *thrash*, realiza trabalhos com uma violência gráfica, mundos pós-apocalípticos, corpos dilacerados ou disformes, criticando os padrões de beleza estéticos e corpos perfeitos, somado a uma forma "brutal e divertida, remetendo aos deliciosos filmes de terror 'trash' de décadas passadas"⁹¹ e HQs, recheada de vários anti-heróis como zumbis, esqueletos e mortos-vivos.

A representação do anti-herói, aqui, - o general zumbi nuclear pós-apocalíptico corresponde ao nosso atual presidente -, para "manter a ordem" ou, o que ele pensa ser a "ordem", precisa fazer cumprir seus "comandos". Nesse desejo, apego ao controle, como

90 Márcio Aranha deixa disponível em um site especializado amostras de seus trabalhos de arte-illustrador e design gráfico com as bandas. O acesso é gratuito. Ver: Aranha, M. Trabalho. Disponível em: <https://www.behance.net/MarcioAranha/projects>. Acesso em: 6 Jan.2021.

91 Avaliação sobre o trabalho de Márcio Aranha, na capa do álbum "*High Voltage Demons*", da paulista *Sadistic Messiah*. Veronesi, A. *Sadistic Messiah*: revivendo a era dourada do *thrash metal*. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/cds/322088-sadisticmessiah.html>. Acesso em: 6 jan.2021.

bem esclarece a letra de "*Evitamos a Vida, Provocamos a Morte*", da *Inferno Nuclear*, o convívio social dá lugar ao caos:

Mentes diabólicas por devastação/Homens sedentos
por dominação/Destroem o mundo sem piedade/São
inimigos da humanidade⁹²

Enquanto, em *Diante de Um Holocausto*, o desgoverno citado, originador da "desordem" nuclear e no qual estamos, é comunicado visualmente para nós como uma personalidade materializada em um general, um militar, *Nação Suicida* não manuseia nenhum tipo de exemplo. Os traços de sua capa declaram nitidamente que, se a nação - o Brasil - atravessa um momento de morte em massa por conta da pandemia e, em virtude de suas consequências, a balbúrdia toma conta, um político é o culpado: Jair Messias Bolsonaro. Diego Magalhães, vocalista, principal compositor e fundador da *Social Hate*, sem titubear, diz:

É o Bolsonaro na capa, mesmo! Cara, a idéia da capa foi minha. Eu passei pro artista, que foi o Emerson Maia, da Bahia. O cara, *brother* pra caramba, muito gente boa. Ele fez a capa do *Flagelador*, já fez a capa de umas bandas aí. Ele é mais pro lado do *Black Metal*. Mas foi um contato que, se bateu a ideia, bateu a arte. Eu queria uma arte, naquele momento, simples. Uma coisa direta. Assim como o som é seco, porrada, eu queria uma ideia assim. Então, é, começou pelo nome do álbum *Nação Suicida*. Por quê? Porque é uma nação que programa sua própria morte, sua própria destruição. É o que a sociedade brasileira é, de fato. Quem colocou, apesar de ter um genocida no poder, quem colocou lá, foi o povo, através de um aspecto de ódio. Então, a capa simboliza essa tomada, não de consciência, tá? Bem, necropolítica, exato! Porque, o aspecto que está ali, a figura, que é um *hecatônquiros*, um monstro da mitologia grega, né? Ele simboliza, na verdade, o ódio do povo. Ou seja, encontrou o culpado e o ódio, o povo, irá

destruir. Mas, está destruindo o símbolo, o símbolo. Bolsonaro é o símbolo do nosso ódio, atualmente, tá!⁹³

Em um cenário desenhado com rabiscos de lápis em cores preta e branca, ao fundo, vemos uma cidade completamente arrasada, em ruínas. Os traçados descontínuos, reunidos em grupos de linhas, juntam-se para formar um céu em penumbra, meia-luz, e os prédios em escombros, que parecem até terem sido atingidos por algum tipo de incêndio ou explosão. Um cenário de devastação, guerra, destruição, morte e genocídio, ocasionados pela covid-19. A frente deles, jazem cadáveres de vários corpos, espalhados pelas ruas. Eles se amontoam, ao ponto de erguerem montes. Deles, se origina um monstro gigante, constituído de várias cabeças e braços, que carregam facas pontiagudas. E, Bolsonaro é, literalmente, retratado como o político responsável por essa tragédia mórbida, sendo ele capturado, esfaqueado e estrangulado até a morte por esse monstro.

Em um itinerário exageradamente real e absurdo, a imaginação de Emerson Bahia, ilustrador de várias bandas nacionais de *black* e *death metal*, foi criativa e instigante. Usou o contraste obscuro, de traços brancos e fundos negros, desenhando à mão em prancheta, depois transpôs para uma arte final. A opacidade é algo constitutivo da estética *black metal* (Azevedo, 2009), algo que contrasta com o *modus operandi* de Márcio Miranda, o desenhista da *Inferno Nuclear*, um profissional mais a par do visual *thrash*.

Desejando retratar a “nação suicida” brasileira, as suas trevas, sua monstruosidade e seu sentimento de raiva, ele viajou no tempo, até à Grécia antiga, e fez aparecer um dos monstros da sua mitologia: *hecatonquiros*. Monstro retirado do mito cosmogônico dos gregos, ele ajudou *Zeus* a derrotar os titãs, uma segunda geração de deuses que nasceu da união de *Urano* e *Gaia* (Brandão, 1986, p. 206). Sem a racionalidade humana que garante o equilíbrio, essa

sociedade mergulhada na escuridão torna-se o “espaço de toda dinamização paroxística, de toda a agitação” e fértil para o nascimento de monstros (Durand, 2002). O *hecatônquiros* era um titã poderoso e, concordando com Verônica Silva, fundamentada em Paul Diel (1952, *apud* Silva, 2013), os titãs eram “as forças brutas da terra e, por conseguinte, os desejos terrestres em atitude de revolta contra o espírito” e “seres ambiciosos, revoltados e indomáveis, adversários do espírito consciente, adversários de Zeus”.

Significando o ódio, ele ataca o ser “consciente”, a “figura do cansaço, do cansaço social, da descrença do povo brasileiro”, o presidente do país (Magalhães, 2021). Aquele que exerce o poder controlando, impondo sua vontade autoritária, ilegalmente, pelos empregos dos aparatos estatais e militares, “minimiza” os efeitos da pandemia e age com uma “espiritualização harmonizante”, “livre de desequilíbrios”, termina recebendo a “oposição” e a “dominação” enfurecida do povo, encenada pelo monstro titânico (Brandão, 1986). A *Social Hate*, na voz de Diego, entoava essas atitudes, na música “Ódio Social”, objeto também de um videoclipe da banda, cuja letra diz o seguinte:

Falsas lideranças manipulam a nação/Para dividir e controlar a população/Soldados de um lado empreendendo opressão/O tráfico do outro propagando a escravidão.⁹⁴

Os olhares distópicos das bandas *Inferno Nuclear* e *Social Hate* em relação à sociedade brasileira, presentes nas capas dos seus álbuns, ultrapassam a pessimista projeção futurista ou ficcional de uma sociedade cuja única forma de governo é o autoritarismo. Eles expõem a sociedade caótica, repressora brasileira, nas condições de denúncias “para algo que precisa ser alterado no comportamento humano ou nas estruturas da sociedade” (Pacheco, 2016), como uma “previsão a qual é preciso combater no presente” (Hilário, 2013, p. 206). São alarmes avisando que “se as forças opressoras que

compõem o presente continuarem vencendo, nosso futuro se direcionará à catástrofe e barbárie” (Hilário, 2013).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A estética do *thrash metal* paraense, exposta pelos conjuntos visuais presentes em redes sociais e trabalhos fonográficos, mostrou-se divergente da estética caótica, tradicional dos primeiros anos desse subgênero musical. De fato, comportou-se de maneira a apresentar a arte *thrash* clamando por uma intervenção social urgente, diante do momento autoritário e controlador que o Brasil viveu nos anos de governo Bolsonaro. Com as inéditas imagens *thrash* antifascistas circulando em um “universo das imagens técnicas atuais”, nos ambientes digitais, elas fincam “modelos para a futura experiência, para a valoração, para o conhecimento e para a ação da sociedade” e fazem rupturas no “universo imaginário da sociedade” (Flusser, 2008, p. 21), tanto no seu aspecto sensível quanto no político.

REFERÊNCIAS

AÇÃO VIOLENTA. Disponível em: <https://www.facebook.com/acaoviolenta>. Acesso em: 26 dez. 2021.

AGAMBEN, G. **O homem sem conteúdo**. BH: Autêntica, 2012.

ARANHA, M. **Trabalho**. Disponível em: <https://www.behance.net/MarcioAranha/projects>. Acesso em: 6 jan. 2021.

ARANTES, P.E. Nova direita surgiu após jornadas de junho, diz filósofo Paulo Arantes. Entrevista concedida a Eleonora de Lucena. **CONTRAFULT (31/10/2014)**. Disponível em: <https://contrafult.com.br/noticias/nova-direita-surgiu-apos-jornadas-de-junho-diz-filosofo-paulo-arantes-c3fb/>. Acesso em: 28 dez. 2021.

AZEVEDO, C.S.N. de. **"É para ser escuro!" – codificações do *black metal* como gênero audiovisual.** Tese (Doutorado em Música) – PPGM/UNIRIO, Rio de Janeiro, 2009.

BARBOSA, K.M. **Entre gatas, demônias, flores e darma:** atravessamentos de gênero em cenas musicais natalenses de *rock*. Dissertação (Mestrado em Estudos da Mídia) - PPGEM/UFRN, Natal, 2020.

BENITES, A. Bolsonaro faz discurso messiânico diante de Esplanada cheia e ameaça enquadrar o Supremo. Brasil. **El País (7/09/2021)**. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2021-09-07/bolsonaro-faz-discurso-messianico-diante-de-esplanada-lotada-e-ameaca-enquadrar-o-supremo.html>. Acesso em: 6 jan. 2022.

BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega.** SP: Vozes, 1986. v.1.

BRAY, M. **Antifa:** o manual antifascista. SP: autonomia literária, 2017.

BUTLER, J. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. RJ: Civilização Brasileira, 2003.

CAMARGO, J. Bolsonaro fala em fatiar Petrobras para privatizar e diz que empresa paga dividendo "absurdo". Política. **Money Times (8/11/2021)**. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/bolsonaro-fala-em-fatiar/>. Acesso em: 6 jan. 2022.

CAMPOY, L.C. **Trevas na cidade:** o *underground* do *metal* extremo no Brasil. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – UFRJ, Rio de Janeiro, 2008.

CARDOSO, L. Brasileiros fazem memes para ironizar gasto de R\$ 15 milhões do governo Bolsonaro com leite condensado. Economia e Finanças. **Extra (26/01/2021)**. Disponível em: <https://extra.globo.com/economia-e-financas/brasil-ironiza-gasto-de-15-milhoes-do-governo-bolsonaro-com-leite-condensado-24855719.html>. Acesso em: 6 jan. 2022.

CARDOSO FILHO, J.L.C. Demônios, guerreiros e pentagramas: os grupamentos juvenis a partir das capas de álbuns de heavy metal. In: **Revista Diálogos Possíveis**, Salvador, BA, Faculdade Social da Bahia, Ano 4, n.2. Ago/Dez. 2005, p. 1-14.

CHAUÍ, M. Marilena Chaui: violência e autoritarismo por todos os lados. Entrevista concedida à Juvenal Savian Filho e Laís Modelli. **Cult (5/02/2016)**. Disponível em: <https://revistacult.uol.com.br/home/marilena-chaui-violencia-e-autoritarismo/>. Acesso em: 28 dez. 2021.

CHRISTE, I. **Heavy metal**: a história completa. SP: Arx, Saraiva, 2010.

CONNELL, R.W. **Masculinities**: knowledge, power and social change. Berkeley and Los Angeles, Califórnia: University of California Press, 2005.

DEATHBANGER. **Fotos**. Disponível em: <https://www.facebook.com/971997266201755/photos/pb.100054729353496.2207520000../2808334795901317/?type=3>. Acesso em: 28 dez. 2021.

DIÁRIO DO PARÁ, 14/08/2019, Caderno Você, p.7. Belém-PA.

DURBIN, A. **Murder in the front row**: the San Francisco bay area thrash metal story. EUA. Apple TV. Documentary. 2019.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. SP: Martins Fontes, 2002.

ERNANI, F. James Hetfield e as razões pelas quais o *Metallica* não fala de política. Editorial, Notícias. **Tenho mais discos que amigos! (24/03/2021)**. Disponível em: <https://www.tenhomaisdiscosqueamigos.com/2021/03/24/por-que-metallica-nao-fala-de-politica/>. Acesso em: 10 jan. 2021.

ERNST, Rick e SKATES, Rat. **Get thrashed**: the history of thrash metal. S1. EUA. Lightyear Vídeo. 2006. Documentário. 1 DVD.

FERRARI, H. Bolsonaro anda de moto por Brasília na manhã deste sábado. **Poder 360 (4/12/2021)**. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/governo/bolsonaro-anda-de-moto-por-brasilia-na-manha-deste-sabado/>. Acesso em: 6 jan. 2022.

FIORE, A.A. **Carnavalização bakhtiniana do grotesco em imagens do hard rock e heavy metal**. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – PPGCOM/UEL, Londrina, 2011.

FOLHA DE SÃO PAULO (UOL). Bolsonaro ignora tragédia na BA, anda de jet ski e fala em manter folga em SC. Política. **Folha de São Paulo (28/12/2021)**. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/poder/2021/12/bolsonaro-ignora-tragedia-na-ba-anda-de-moto-aquatica-e-fala-em-manter-folga-em-sc.shtml>. Acesso em: 6 jan.2022.

FOUCAULT, M. **História da sexualidade**: a vontade de saber. RJ: Graal, 1988. v.1.

FLUSSER, V. **O universo das imagens técnicas**: o elogio da superficialidade. SP: Annablume, 2008.

FREITAS, Wellington. Entrevista concedida via *Google Meet* a Bernard Arthur Silva da Silva, no dia 1 de agosto de 2021.

HILÁRIO, L.C. Teoria crítica e literatura: a distopia como ferramenta de análise radical da modernidade. **Anu. Lit.**, Florianópolis, SC, v.18, n.2. 2013. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/literatura/article/view/2175-7917.2013v18n2p201/25995>. Acesso em: 7 jan. 2021.

INFERNO NUCLEAR. Evitamos a vida, provocamos a morte. *In: INFERNO NUCLEAR. Diante de um holocausto*. Belém. Bigorna *Records/Distro Rock Records/Metal Island/True Metal Records*. 2021. 1 CD.

INFERNO NUCLEAR. **Albums**. Disponível em: https://www.metal-archives.com/albums/Inferno_Nuclear/Diante_de_um_Holocausto/958018. Acesso em: 2 jan. 2021.

INFERNO NUCLEAR. **Fotos**. Disponível em: <https://www.facebook.com/infernonuclear/photos/4396223577170735>. Acesso em: 28 dez. 2021.

JANOTTI JR., J. **Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização**. RJ: E-papers, 2004.

JANOTTI JR., J. Reconfigurações do *pop* e o lugar da escuta conexa em ecossistema de mídias de conectividade. *In: AMARAL, A.; JANOTTI JR., J.; SÁ, S.P. de (Org.). Territórios afetivos da imagem e do som*. Belo Horizonte: Fafich/Selo PPGCOM/UFMG, 2020, p. 23-40.

KAHN-HARRIS, K. **Extreme metal: music and culture on the edge**. Oxford and New York: Berg, 2007.

KOPP, R. **Comunicação e mídia na literatura distópica de meados do século 20: Zamiatin, Huxley, Orwell, Vonnegut e Bradbury**. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – FACOM/PUC, Porto Alegre, 2011.

LOPES, P.A.L. **Heavy metal no Rio de Janeiro e dessacralização de símbolos religiosos: a música do demônio na cidade de São Sebastião das terras de Vera Cruz**. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – PPGAS/Museu Nacional/UFRI, Rio de Janeiro, 2006.

LOWY, M. Conservadorismo e extrema-direita na Europa e no Brasil. **Revista Serviço Social & Sociedade**, São Paulo, SP, n.124, out./dez. 2015, p.652-664. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ssoc/a/MFzdwxKBBcNqHyKckfW6Qn/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 26 dez. 2021.

MAFFESOLI, M. **O tempo das tribos**: o declínio do individualismo nas sociedades de massa. RJ: Forense Universitária, 2002.

MAGALHÃES, Diego. Entrevista concedida via *Google Meet* a Bernard Arthur Silva da Silva, no dia 20 de dezembro de 2021.

MALDONADO-TORRES, N. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, J; GROSFUGUEL, R.; MALDONADO-TORRES, N. (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. BH: Autêntica, 2018, p. 37.

MAR, J. Projeto Revolta: Entrevista. **Os Garotos de Liverpool (10/12/2020)**. Disponível em: <https://www.osgarotosdeliverpool.com.br/2020/10/entrevista-acho-que-gente-tem-que-se.html> Acesso em: 26 dez. 2021.

MARQUETI, G. Manifestações anti-Bolsonaro: confira os nomes do *rock* que se pronunciaram. Notícias. **Wikimetal (30/05/2021)**. Disponível em: <https://www.wikimetal.com.br/manifestacoes-anti-bolsonaro-confira-os-nomes-do-rock-que-se-pronunciaram/>. Acesso em: 26 dez. 2021.

MIGNOLO, W.D. Desobediência epistêmica: a opção descolonial e o significado de identidade em política. **Cadernos de Letras da UFF-Dossiê: Literatura, língua e identidade**, Rio de Janeiro, RJ, n.34, p.287-324, 2008, p.287-324. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/gragoata/article/view/33191>. Acesso em: 10 ago. 2023.

MOREIRA, M. China Lee, do Salário Mínimo, se desculpa por comentários nas redes sociais. **Combate Rock (28/10/2014)**. Disponível em: <https://combaterock.blogosfera.uol.com.br/2014/10/28/china-lee-do-salario-minimo-se-desculpa-por-comentarios-nas-redes-sociais/>. Acesso em: 26 dez. 2021.

PACHECO, R.M. **Thrashnation**: as representações do medo na imagética do *thrash metal* norte americano dos anos 1980. Dissertação (Mestrado em História) – PPGH/UFU, Uberlândia, 2016.

PAVLOSKI, E. **1984**: A distopia do indivíduo sob controle. Dissertação (Mestrado em Letras) – PRPPG/UFPR, Curitiba, 2005.

QUEIROZ, T.A. Decolonizando a cena musical brasileira. **Anais do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação (INTERCOM)**. Recife, PE, 2021, p.1-15. Disponível em: https://www.portalintercom.org.br/anais/nacional2021/lista_area_DT6-ME.htm. Acesso em: 10 ago. 2023.

QUEIROZ, T.A. **Valhalla, all black in e metal beer**: repensando a cena musical a partir dos bares no interior do Nordeste. Tese (Doutorado em Comunicação) – PPGCOM/UFPE, Recife, 2019.

QUIJANO, A. Colonialidade do poder, eurocentrismo e américa latina. *In*: QUIJANO, A. **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais** (perspectivas latinoamericanas). Buenos Aires: CLACSO, 2005, p.117-142. Disponível em: http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_Quijano.pdf. Acesso em: 10 fev. 2022.

RANCIÈRE, J. **A partilha do sensível**: estética e política. SP: Editora 34, 2005.

RANCIÈRE, J. **O desentendimento**: política e filosofia. SP: Editora 34, 1996.

RODLEY, C. **Heavy metal britannia**. BBC. Londres. 2010. Documentário. 1 DVD.

SANTOS, B. de S. **O fim do império cognitivo**: a afirmação das epistemologias do sul. BH: Autêntica, 2019.

SARTORETO, F. *et.al.* **Ruído das minas**: a origem do *heavy metal* em Belo Horizonte. Documentário. Independente. 2009. Brasil.

SCOTT, N.W.R. **Politics?** Nah, fuck politics man: what can we expect from metal gods? *In*: IV.Helden; SCOTT, N.W.R. **The metal void**: first gatherings. Oxford/United Kingdom: Inter-disciplinary press, 2010. p.211-217.

SENA, R.S. **Da transgressão ao conservadorismo**: a escalada da extrema direita na cena *metal*. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – PPGCS/UFMG, Campina Grande, 2019.

SILVA, B.A.S. da. **Mundo metálico belenense e política cultural**: declínio e reorganização do *heavy metal* paraense (1993-1996). Dissertação (Mestrado em História Social da Amazônia) - PPHIST/UFPA, Belém, 2014.

SILVA, B.A.S. da. **Metal city**: apontamentos sobre a história do *heavy metal* produzido em Belém do Pará (1982-1993). Monografia (Graduação em História) – UFPA, Belém, 2010.

SILVA, M.A. dos S. **We do rock too**: os percursos do gênero musical metal ao longo do movimento do rock angolano. Tese (Doutorado em Comunicação Social) - PPGCOM/UFF, Niterói-RJ, 2018.

SILVA, V.G.B. **Estética da monstruosidade**: o imaginário e a teratogonia contemporânea. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – PPGCOM/UnB, Brasília, 2013.

SOCIAL HATE. Ódio social. *In*: SOCIAL HATE. **Nação suicida**. Belém. Independente. 2021. 1 CD.

SOCIAL HATE. **Albums**. Disponível em: https://www.metal-archives.com/albums/Social_Hate/Na%C3%A7%C3%A3o_suicida/969357. Acesso em: 2 jan. 2021.

STRAW, W. Systems of articulation, logics of change: scenes and communities in popular music. **Cultural Studies**, England, UK, v.5, n.3, Oct.1991, p.361-375. Disponível em: https://www.academia.edu/4636565/SYSTEMS_OF_ARTICULATION_LOGICS_OF_CHANGE_COMMUNITIES_AND_SCENES_IN_POPULAR_MUSIC. Acesso em: 20 nov. 2023.

STRAW, W. Scenes and sensibilities. **Public**, 22/23, 2001, p.245-257. Disponível em: <https://public.journals.yorku.ca/index.php/public/article/view/30335/27864>. Acesso em: 20 nov. 2023.

STRAW, W. Cenas culturais e consequências imprevistas das políticas públicas. *In*: SÁ, S.P. de; JANOTTI JR, J. (Org.). **Cenas musicais**. Guararema-SP: Anadarco, 2013, p.13-23. (Coleção Comunicações e Cultura).

VAN DIJCK, J. **The culture of connectivity**: a critical history of social media. NY: Oxford University Press, 2013.

VASCONCELLOS, V.M.B. de. **A geografia do subterrâneo**: um estudo sobre a espacialidade das cenas de heavy metal no Brasil. Dissertação (Mestrado em Geografia) - PPGGEO/UFRJ, Rio de Janeiro, 2012.

VERONESI, A. Sadistic Messiah: revivendo a era dourada do thrash metal. Resenhas de CDs e DVDs. **Whiplash (27/06/2020)**. Disponível em: <https://whiplash.net/materias/cds/322088-sadisticmessiah.html>. Acesso em: 6 jan. 2021.

WALSER, R. **Running with the devil**: power, gender and madness in heavy metal music. Hannover/London: Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, D. **Heavy metal**: the music and its culture. NY: Da Capo Press, 2000.



Leonardo Carbonieri Campoy
Sérgio Gabriel Fermino Nunes da Cruz

QUE RAÍZES?

Sepultura e a redescoberta
do nacional no álbum *Roots*
(1985-1996)

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.99925.8

"You censor what we breathe
Prejudice with no belief
Senseless violence all around
Who is it, that keeps us down"

Ao som de Sepultura – "*Slave new world*", 1993
<https://www.youtube.com/watch?v=0K4J90s1A2M>

Na metade da década de 1980, no incipiente *underground*⁹⁵ da cidade de Belo Horizonte/MG, a banda Sepultura, formada pelos músicos Max e Igor Cavalera, Jairo Guedez e Paulo Xisto Jr, lança seu primeiro LP⁹⁶, *Bestial Devastation* (1985)⁹⁷, seguindo as características musicais do gênero *death meta*⁹⁸. O início da trajetória da banda aconteceu em um contexto histórico marcado pelo processo de redemocratização e, também, pela ampliação da abertura internacional do Brasil. No que diz respeito à música, o Rock In Rio foi um marco deste momento. Caracterizado como o primeiro show da democracia brasileira (Silva, 2014), esse evento significou para muitos jovens o surgimento de novas possibilidades de se expressar musicalmente.

No ano seguinte, a banda lançou seu segundo LP, intitulado *Morbid Visions* (1986). Naquela ocasião, assim como em sua primeira produção, as expressões artísticas dos músicos estavam centradas

95 Sobre o conceito de *underground*, ver Campoy (2010).

96 Abreviação de *long play*, que se refere à mídia de reprodução musical de longa duração no formato do disco de vinil.

97 Cabe destacar que este trabalho foi lançado em conjunto com a banda Overdose, com seu *Século XX* (1985), sendo cada lado do vinil correspondente a um grupo musical.

98 O que define as particularidades desse estilo musical é a frequência rítmica do bumbo, a distorção e afinação da guitarra, a harmonização do baixo e o vocal gutural. Seguindo essas exigências, o som seria determinado pelo frenesi dos pedais duplos no bumbo, sendo o mais rápido possível; a distorção e afinação da guitarra, geralmente em fá ou fá suspenso; o baixo como um prolongador da curta batida percussiva e redutor das notas mais longas da guitarra; e o vocal gutural, definido pela técnica de encurtar a passagem de ar na garganta, restringindo melodicamente o som e distorcendo a voz (Campoy, 2010).

no ataque à simbologia religiosa e à iconografia católica das igrejas mineiras (Luna, 2014). Nesse período, Avelar (2011) defende que a emergência do *heavy metal* no Brasil – principalmente em Minas Gerais – correlaciona-se à negação da imagem católica do local e da esperança do universo religioso. Além disso, o autor afirma que o estabelecimento do gênero musical foi carregado da negação da brasilidade, do nacional em geral, como forma de desenvolver uma crítica à nação (Avelar, 2011).

Adiante, em *Schizophrenia* (1987), os músicos passaram por um processo de profissionalização, contando inclusive com a saída de Jairo da banda e a entrada de Andreas Kisser como seu substituto, introduzindo nas músicas melhorias técnicas na guitarra distorcida. Essa produção marca o início da migração de gênero musical do grupo, passando lentamente a introduzir-se no *thrash metal*⁹⁹. Os esforços do grupo de se deslocar do cenário *underground* para o *mainstream*¹⁰⁰ do metal internacional (Luna, 2014) tornam-se mais evidentes a partir deste álbum.

Neste sentido, a banda passou a inserir temáticas e técnicas musicais em suas produções com o objetivo de ganhar maior projeção e reconhecimento artístico. No final da década de 1980, o grupo conseguiu seu primeiro contrato internacional com a produtora norte-americana Roadrunner Records, acordo que resultou no lançamento do álbum *Beneath the Remains* (1989), absorvendo de vez as características líricas do *thrash metal*, dessa vez centrado na discussão sobre a realidade brasileira e na luta cotidiana contra

99 Liricamente, as músicas do thrash baseiam-se nos horrores da realidade cotidiana, na corrupção e no caos gerado pelas violências desencadeadas por seres humanos contra si ou contra o meio ambiente. Sintetizando, trata-se da forma dos músicos de “representar aquilo que percebem como realidade, existente ou iminente, do mundo que vivemos hoje” (Campoy, 2010, p. 150).

100 Segundo os praticantes do cenário underground, o mainstream é caracterizado como uma produção musical com o objetivo de conquistar “fama” e “lucro” (Campoy, 2010). Porém, também pode ser definido como um mercado musical voltado à ampla divulgação e normalmente com grande investimento financeiro (Lima, 2015).

a opressão no período histórico correspondente ao lançamento da obra (Luna, 2014).

A partir do início da década de 1990, os músicos mudaram-se para o Arizona para a produção de um novo álbum, *Arise*, lançado em 1991. Nesta gravação, os temas mobilizados continuam centrados na indignação sobre a realidade do período, marcados por contestações à opressão das “nações poderosas”, assim como a críticas ao sistema jurídico, à violência policial e ao sistema carcerário brasileiro (Luna, 2014).

Em sua próxima produção, *Chaos A.D.* (1993), intensifica-se a intenção dos músicos em se aproximar da temática da cultura brasileira, assim como continuar na discussão a respeito dos problemas sociais permanentes do país (Ferreira, 2017). O álbum retrata revoltas dos indivíduos contra o sistema, destacando uma referência ao massacre do Carandiru (1992). Na parte musical, o som percussivo frenético continua presente, porém, dá espaço aos tambores afro-brasileiros na tentativa de criar uma simbiose entre o batuque e o som distorcido. A mistura musical mencionada é tratada e reconhecida por Luna (2014) como uma miscigenação sonora.

A trajetória da formação clássica¹⁰¹ da banda culminou no lançamento do álbum de maior sucesso do grupo, chamado *Roots* (1996), que se consagrou como um objeto de estudo de muitos pesquisadores das ciências humanas no Brasil e no mundo. Nessa obra, os músicos abraçam completamente a hibridação de elementos sonoros e musicais, contando com a participação do artista Carlinhos Brown como um reforço na percussão afro-brasileira. Por qual motivo esse álbum gerou tanto debate dentro das pesquisas acadêmicas ao longo dos anos 2000? O que fica evidente na bibliografia estabelecida por Luna (2014), Junior (2011), Anselmo Sobrinho (2013)

101

Avelar (2011) define dessa forma a configuração da banda a partir da saída do guitarrista Jairo Guedez e entrada de Andreas Kisser como substituto, logo, refere-se ao grupo composto por Max e Igor Cavalera, Paulo Xisto Jr. e Andreas Kisser.

e Silva (2019) é a característica da hibridação musical¹⁰² e cultural inserida pela banda nessa produção. Segundo a análise dos autores mencionados, fica clara a existência de uma mescla cultural nos elementos musicais e estéticos do álbum, como a inserção do berimbau, da sonoridade afro-brasileira e, principalmente, dos elementos indígenas inseridos em pontos específicos da obra.

Os elementos estéticos e musicais inseridos no disco remetem ao seu título, *Roots*, o que permite a seguinte indagação: qual o sentido de “raiz” apresentado pela banda em seu álbum? Segundo o vocalista, Massimiliano Antônio Cavaleira, referindo-se a uma possibilidade de gravar com os Xavantes:

Na minha opinião, se conseguíssemos gravar com eles, chegaríamos às raízes da música brasileira. Era uma música feita quinhentos anos antes do samba ou da bossa nova, e voltaríamos ao âmago e às origens da musicalidade do meu país (Cavaleira, 2013, p. 130).

Nessa constatação, fica evidente uma valorização da música dos povos originários brasileiros, porém conforme dito por Silva (2019), o discurso sobre o indígena apresentado pela banda desde o álbum *Arise* se transforma em uma busca pela “brasilidade”, tornando-se uma ideia homogeneizante entre a cultura dos grupos sociais urbanos e a indígena. Essa suposta valorização cultural demonstrada pelo músico aponta um interesse em chegar no ponto inicial da música brasileira, ou melhor, mostrar para o público sua raiz sonora.

Dentro da busca incessante de demonstrar a raiz histórica da música nacional, abre-se um leque de interpretações referentes ao que os músicos identificam como a identidade sonora do Brasil, ou seja, inserindo no gênero *thrash metal* os elementos sonoros presentes na cultura afro-brasileira e indígena, a banda imagina uma

musicalidade miscigenada como representação¹⁰³ identitária. Esse feito insere o Sepultura na estrutura histórica do desenvolvimento do conceito de mestiçagem como símbolo da identidade nacional.

A forma como o povo brasileiro se enxerga e se identifica como comunidade pode ser escrita a partir do desenvolvimento do conceito de raça, ou melhor, da mistura entre raças. Dessa forma, como afirmado por Munanga (2020) a respeito das diferentes interpretações de intelectuais sobre a mistura racial e cultural da sociedade brasileira, desenvolvidas entre o fim do século XIX e início do século XX, a questão era saber como transformar a pluralidade de raças e mesclas em uma identidade única e coletiva.

Nota-se, em contrapartida, segundo Costa (2001), que a identificação de uma representatividade brasileira a partir da mestiçagem passa a perder sua força integradora a partir da década de 1970. Dessa forma, a imaginação de uma comunidade brasileira feita pelos artistas direciona-se na contramão do debate social em vigência durante a produção do álbum. Para o autor, os processos que ocorrem no Brasil contemporâneo são caracterizados pelo esforço de afirmar as particularidades culturais, separando as partes do que se construiu historicamente como cultura nacional mestiça (Costa, 2001). A partir dessa afirmação, é possível considerar que, apesar de a mestiçagem como agente integrador de uma unidade nacional ter perdido sua força estruturante, determinados grupos sociais ainda a veem como parte do mito originário brasileiro.

A indagação que pode ser extraída a partir da análise minuciosa do álbum conceitual da banda é como a mestiçagem encontra-se presente dentro da mescla sonora e cultural desenvolvida pelos músicos. Segundo Napolitano (2002), a música pode ser interpretada como uma tradutora dos dilemas nacionais, assim como um veículo das utopias sociais brasileiras. Sendo assim, de que forma

a interpretação do grupo se enquadra dentro dessa estrutura histórica e social em que o encontro entre diferentes etnias é interpretado como causa da formação de um povo miscigenado biológica e culturalmente? Por meio de um olhar interdisciplinar entre História, Antropologia e Sociologia, é possível analisar o tema identificando os principais elementos concretos e subjetivos do conceito de mestiçagem abordado pela banda.

A partir da revisão das interpretações desenvolvidas sobre a identidade brasileira ao longo do século XX, torna-se possível compreender: como a banda imagina essa identidade musical brasileira? Ou melhor, sob qual lógica os músicos desenvolvem sua perspectiva a respeito dessa imagem do Brasil? Nossa principal proposta é a análise do álbum *Roots* (1996) como um produto do desenvolvimento histórico do conceito de mestiçagem. Em outras palavras, pretende-se demonstrar como a identidade imaginada pela banda se enquadra na estrutura do pensamento brasileiro a respeito de sua origem supostamente miscigenada.

A MISTIÇAGEM NO PENSAMENTO BRASILEIRO: A RAÍZ DE UM CONCEITO

Ao longo da formação social do Brasil, desenvolveram-se diferentes maneiras de se pensar as características do seu povo. Com o desenrolar da história, o contato entre diferentes povos dentro do território nacional desencadeou uma sequência de interpretações referentes ao resultado desse intercâmbio étnico e cultural. Desde o início, o ponto principal do debate a respeito da constituição de uma brasilidade sempre se condensou nos atributos das relações interétnicas.

Historicamente, a imaginação de novas perspectivas sobre as características identitárias do Brasil se intensifica a partir do final do século XIX. Os anos que vieram a partir da década de 1870 são marcados pela absorção da mentalidade historicista, que almejava um progresso linear na busca pela civilização, integrando os conceitos evolucionistas de Spencer¹⁰⁴ e instaurando um culto à ciência como selo de legitimidade ao explicar os fenômenos naturais e sociais (Mello, 2008). A assimilação dessa filosofia pode ser interpretada como o estopim para se pensar a questão da identidade brasileira nos moldes contemporâneos, pois, a partir desse momento, o que se apresenta é uma geração de intelectuais interessados em decifrar o país, almejando o progresso e o futuro (Mello, 2008).

No contexto referente à Primeira República do Brasil (1889 – 1930), a miscigenação se estabelece como o principal objeto para se pensar a constituição biológica, social e cultural da sociedade. A questão da mistura de etnias e seu caráter híbrido passa a ser aceito como um dado natural pela classe intelectual vigente. Nesse sentido, Araújo (1994) postula duas vertentes de pensamento inseridas nesse contexto pelos intérpretes da mestiçagem. A primeira, se concentrava na incorporação dos argumentos de Agassiz e Gobineau, que identificavam na miscigenação uma inviabilidade, definindo que seu futuro – por conta do cruzamento de espécies com “qualidades diversas” – seria marcado pela esterilidade biológica e cultural (Araújo, 1994). Já a segunda interpreta a miscigenação como uma ferramenta capaz de trazer a redenção do Brasil, extinguindo sua questão racial e garantindo o branqueamento da população, consequentemente inserindo a nação na trilha do progresso (Araújo, 1994).

Além das características gerais dessas perspectivas, torna-se necessário entender a maneira como se formou a questão da mestiçagem, porém, antes de chegar nessa discussão, cabe uma pequena

104

Segundo Mello (2008), as teorias de Spencer se codificam como uma espécie de instrumentalização das concepções de Darwin como forma de interpretar as sociedades humanas.

indagação sobre a problemática da identidade. Segundo Ortiz (2012), toda identidade se define através de algo que se apresenta a ela como exterior, ou seja, é basicamente uma demonstração e/ou afirmação de uma diferença. Em vista dessa definição, o autor afirma que não existe um consenso sobre o que seria essa diferença, e é justamente essa problemática que envolve a percepção da mestiçagem como identidade na linguagem de autores distintos, seja no período histórico referente ao final do século XIX e início do século XX, ou no Brasil da década de 1990.

Sobre o conceito de mestiçagem postulado pelos intelectuais do fim do século XIX em diante, destaca-se um grupo de autores específicos, como Silvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha¹⁰⁵. Essa tríade se enquadra no cenário precursor das ciências sociais no Brasil, ou seja, o discurso defendido por esses autores pode ser considerado "científico", como afirma Ortiz (2012), esclarecendo em certa medida as características da origem dessas disciplinas no país, inseridas na análise da problemática da identidade brasileira.

Segundo Munanga (2020), um ponto crucial para entender o que veio a partir dos escritos desses autores é a abolição da escravidão no Brasil (1888). Nesse raciocínio, o que estava em questão dentro da formulação de uma identidade nacional era a integração dos ex-escravizados na concepção de comunidade, mais especificamente:

Como transformá-los em elementos constituintes da nacionalidade e da identidade brasileira quando a estrutura mental herdada do passado, que os considerava apenas como coisas e força animal do trabalho, ainda não mudou? (Munanga, 2020, p. 54).

105

Não se pretende neste texto desenvolver uma descrição detalhada dos trabalhos de cada autor citado, na verdade, o intuito é demonstrar como suas teorias se encaixam no desenvolvimento histórico do conceito de mestiçagem no período abordado.

Desta forma, para o autor, a preocupação da elite brasileira nesse momento se circunscrevia à influência negativa que a mistura de raças poderia trazer para o país. Os intelectuais citados acima possuem sua base teórica no positivismo, no darwinismo social e no evolucionismo, ou seja, sua visão de sociedade se alinhou na perspectiva da evolução histórica dos povos, porém, se enquadrando em justificativas deterministas para legitimar seus pontos de vista. Outrossim, utilizar essas teorias implicava a aceitação de que o Brasil se encontrava em uma situação de atraso no processo civilizatório – tendo a Europa como modelo ideal. À vista disso, nasce, nessa altura, uma necessidade de se explicar o atraso do país, ao passo em que se deveria apontar para um futuro possível, no qual se constituiria uma nação (Ortiz, 2012).

Entretanto, a realidade nacional se diferenciava da europeia, tornando impossível simplesmente transplantar os conceitos positivistas e sociais evolucionistas no Brasil sem adaptá-los ao cenário real. Dessa forma, duas noções centrais surgem para entender os elementos das especificidades nacionais, o meio e a raça. Nesse caso, “os parâmetros raça e meio fundamentaram o solo epistemológico dos intelectuais brasileiros de fins do século XIX e do início do século XX” (Ortiz, 2012, p. 15). Ao passo em que se afirmava a importância desses elementos, desenvolvia-se uma noção de Brasil como espaço de miscigenação (Ortiz, 2012), em que se apresentava a ideia de que o brasileiro seria o resultado da mistura entre o índio, o negro e o branco.

Todavia, não se deve entender que os três autores citados entram em concordância no que diz a respeito a suas considerações sobre a mestiçagem e a identidade brasileira, embora partam das mesmas influências deterministas para pensar a configuração social do Brasil. Por exemplo, Sílvio Romero entendia a mestiçagem como uma fase transitória para a construção de um povo branco, no sentido de que, na mistura das raças, as características brancas saíam predominantes (Munanga, 2020). Já Nina Rodrigues posicionou-se

contra essa interpretação, afirmando que não seria possível desenvolver no país uma civilização a partir dessas fusões, pois a mistura da cultura branca com os elementos negro e indígena geraria “desequilíbrios e perturbações psíquicas” (Munanga, 2020, p. 57). Diferentemente de Nina e Romero, Euclides da Cunha defende a existência de diferentes tipos raciais únicos no país, devido justamente à “heterogeneidade racial presente no território nacional, aos cruzamentos, ao meio e à variedade de situações históricas” (Munanga, 2020, p. 61).

Segundo Ortiz (2012), em sua análise política sobre a questão da identidade nacional, a mestiçagem nesse momento conota um sentido real e simbólico, se referindo às condições sociais e históricas do que o autor chama de amálgama étnico, concebido pelos intelectuais da época na busca por uma definição da nação brasileira. Ressalta-se que a inserção do negro no pensamento social brasileiro ocorreu após as transformações sociais geradas pelo movimento abolicionista, ocasionada, como já pontuado anteriormente, pela preocupação com a forma como os ex-escravizados seriam inseridos nas questões nacionais. Ortiz (2012) defende que o mito das três raças – e da mestiçagem – só se estabelece no Brasil na virada do século XIX para o século XX, pois anteriormente, a realidade social do período consolidava uma dificuldade concreta para sua plena realização.

Após o início do século XX, essa realidade se transforma, pois, ao decorrer do processo de urbanização, de industrialização, de aumento do número de pessoas das camadas médias urbanas e, principalmente, após o golpe de 1930, as teorias deterministas perdem sua força. Nesse contexto, surge uma necessidade de se reelaborar as interpretações sobre o Brasil, surgindo assim uma nova perspectiva sobre as características do povo brasileiro através dos escritos de Gilberto Freyre, que segundo Ortiz (2012), vem atender uma demanda social de seu tempo.

Desenvolver uma caracterização das teorias de Freyre se torna uma atividade complexa, já que as considerações dos

estudiosos sobre os trabalhos do antropólogo divergem em inúmeros pontos. Araújo (1994) defende que Freyre inaugura em *Casa-Grande & Senzala* (1933) uma nova perspectiva em relação à mestiçagem, retirando o foco da questão racial e direcionando-o para o tema da cultura por meio da valorização da contribuição cultural do negro, do indígena e do português no desenvolvimento da sociedade brasileira. Para o autor, a reflexão de Freyre pareceu lançar, em sua época, as bases para uma real identidade coletiva (Araújo, 1994). Adiante, destaca que, para Freyre, a mestiçagem não era uma novidade brasileira, mas que já estava em desenvolvimento em seus antepassados portugueses, por conta dos inúmeros contatos da península ibérica com outros povos ao longo de sua história¹⁰⁶. Assim, pode-se dizer que, para Araújo (1994), Freyre ia contra a tradição explicitada anteriormente, afirmando uma ruptura com as interpretações passadas sobre a mestiçagem.

Já para Ortiz (2012), o que se verifica na realidade é uma continuidade com a tradição anterior, ou seja, uma permanência, pois em suas palavras “não há ruptura entre Sílvio Romero e Gilberto Freyre, mas reinterpretação da mesma problemática proposta pelos intelectuais do final do século” (Ortiz, 2012, p. 41). Sua afirmação se baseia na proposta de que Freyre significa na verdade o ápice de uma estirpe que se inicia no final do século anterior, ao passo em que o contrapõe a Florestan Fernandes, Caio Prado Jr. e Sérgio Buarque de Holanda, sendo esse trio de autores os verdadeiros responsáveis tanto pela ruptura com as análises sociais do século XIX, quanto pelo início de uma abordagem acadêmica¹⁰⁷ sobre o tema da sociedade brasileira.

106 Essa constatação estabelecida por Freyre se desenvolve a partir do que o autor chama de características do português, se consistindo na mobilidade, na miscibilidade e na aclimatabilidade, que se condensam na plasticidade, responsável pela forma de como se deu tanto o desenvolvimento étnico de Portugal, quanto pelas características de suas colonizações (Araújo, 1994).

107 Segundo Ortiz (2012), os autores mencionados se inserem no contexto do surgimento das universidades brasileiras, colocando-os no cenário da criação da Universidade de São Paulo (USP) e afirmando que esse momento corresponde à criação de um espaço institucional, que desenvolveu os ensinamentos de técnicas específicas da pesquisa acadêmica.

O argumento do sociólogo consiste em seu apontamento de que, na verdade, Gilberto reedita a temática racial pelo culturalismo de Boas para a transformar em uma chave de compreensão do Brasil (Ortiz, 2012). Demonstrando a força dos escritos de Freyre, acrescenta:

A ideologia da mestiçagem, que estava aprisionada nas ambiguidades das teorias racistas, ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano, ou nos grandes eventos como o carnaval e o futebol. O que era mestiço torna-se nacional (Ortiz, 2012, p. 41).

Com isso, fica evidente que, para o autor, trata-se de uma nova maneira de se entender a questão nacional, que, entretanto, carrega a essência das propostas anteriores, pois novamente se baseia na instituição da mistura como um elemento fundador. Concordando com Ortiz (2012), Munanga (2020) defende a aparição dos escritos de Freyre como uma resposta à nova demanda da sociedade, ao passo em que acrescenta a ideia de que as propostas expostas pelo antropólogo contribuíram para o apagamento das particularidades culturais e identitárias do indígena e, principalmente, do negro.

Portanto, fica claro que ao longo da construção histórica do conceito de mestiçagem, não existe um consenso sobre as rupturas e permanências ocorridas ao longo do final do século XIX e início do século XX, principalmente quando o assunto se trata da posição em que Gilberto Freyre se encaixa nesse paradigma¹⁰⁸. Porém, o que se torna perceptível é, na realidade, a presença do conceito como uma forma de se entender a formação étnica, cultural e social do Brasil. O destaque dado à obra de Freyre se justifica, pois suas concepções foram aplicadas politicamente no país a partir da Campanha de Nacionalização promovida por Getúlio Vargas em 1937 (Costa, 2001).

108

Vale ressaltar que, a partir da década de 1990, desenvolve-se uma intensa reinterpretação das obras de Freyre como um todo, analisando os escritos do autor não apenas no que se refere a Casa-Grande & Senzala, mas também no que tange a suas aspirações pessoais e profissionais durante o período em que produziu o livro (Lehmann, 2008).

O modelo de um Brasil mestiço e miscigenado passa a ser uma descrição, e não apenas uma idealização para o futuro, construindo o discurso da identidade híbrida como a característica principal da nação. Por conta disso, a identificação do nascimento da raiz dessa visão sobre o povo brasileiro apresenta-se como imprescindível, especialmente para compreender sua permanência e aplicabilidade pelos membros da banda Sepultura em sua música, ao passo em que serão apontadas suas especificidades enquanto transformada em bem simbólico no álbum *Roots* (1996)¹⁰⁹.

DISSECANDO AS RAÍZES: "ROOTS BLOODY ROOTS", "ATTITUDE" E "RATAMAHATTA"

O álbum *Roots*, lançado no ano de 1996, foi um marco para a história do metal nacional e internacional. Contando com 16 faixas ao total e com a inserção de ritmos e instrumentos vindos de diferentes matrizes étnicas e culturais brasileiras, a obra significou uma inovação na musicalidade pesada. A forma como os sons interagem marca todo o trabalho da banda, pois mantiveram a sonoridade do *thrash metal*, aliando-a a batucques e ritmos que até então não eram comuns ao gênero. Esse feito foi responsável por direcionar ao grupo o pioneirismo do que seria chamado futuramente de *new metal* (Silva, 2019), subgênero que trabalha justamente com a influência rítmica do funk e do rap.

Outrossim, suas músicas continuam a realizar determinadas contestações sociais, seguindo o costume estabelecido desde *Beneath the remains* (1989). Luna (2014) destaca em sua dissertação as

109

A história da ideia de mestiçagem prossegue nas décadas seguintes do século XX, sendo aplicada através de políticas de estado pelo Conselho Federal de Cultura e outras ferramentas estatais (Ortiz, 2012). Porém, nossa análise para nesse período histórico, pois identifica que é entre o final do século XIX e nas primeiras décadas do século XX que se constitui o significado clássico do conceito de mestiçagem, noção que será analisada no álbum.

mensagens das músicas “Endangered Species”, “Ambush” e “Dictatorshit”, que respectivamente tratam do desmatamento da Amazônia, do assassinato do líder seringueiro Chico Mendes e da Ditadura Militar brasileira. Nessa esteira, como mencionado anteriormente, a produção contou com a participação do músico e percussionista Carlinhos Brown, conhecido no cenário musical nacional como “O cacique do Candeal”, sendo uma referência da sonoridade afro-baiana no Brasil (Paulafreitas, 2009).

Além disso, outra participação extremamente importante foi a indígena. Em sua dissertação, Silva (2019) detalha o contato entre a banda e os membros da etnia Xavante da aldeia de Pimentel Barbosa, no estado de Mato Grosso (MT), mostrando como se configurou a interação dos músicos com os produtores brasileiros e com a liderança indígena. Pode-se citar como exemplo prático dessa hibridação entre *heavy metal* e a “cultura indígena”, a inserção da imagem de um Karajá¹¹⁰ na capa do álbum, e a música “Itsari”, produzida e gravada durante a estadia dos músicos na aldeia, tendo como base a canção ritualística “Datsi Wawere”¹¹¹, performada pelos membros da aldeia enquanto os músicos do Sepultura improvisaram uma melodia no violão acústico.

Sob a análise da História da música, o álbum *Roots* (1996) torna-se um rico material para a compreensão da identidade representada e performada pela banda Sepultura durante a década de 1990. Esse método pode ser entendido como um campo de estudo presente na História Cultural¹¹², que utiliza a música/produções musicais como objeto de estudo, ou seja, como uma fonte histórica

110 Através da pesquisa de Silva (2019), ao obter contato com a liderança Xavante participante da produção do álbum, mostrando o produto dos artistas, é informado que a imagem utilizada na capa da obra é de um indígena Karajá.

111 Segundo Silva (2019), “Datsi Wawere” seria um fragmento de um conjunto de cantos e danças que formariam uma cerimônia ritualística de cura.

112 Neste artigo, entende-se como “historiografia voltada para o estudo da dimensão cultural de uma determinada sociedade historicamente localizada” (Barros, 2005, p. 126).

(Barros, 2018). Em consonância com a metodologia de análise histórica/musical, as considerações a respeito das características das representações sociais elaboradas por Alexandre (2004), Barros (2005), Chartier (1991) e Spink (2020) auxiliam na assimilação da noção de identidade mestiça produzida pela banda. Porém, não se pretende realizar um aprofundamento dessa noção devido aos limites do proposto artigo, e sim utilizá-la como ferramenta de enriquecimento teórico sobre o debate já estabelecido através dos outros trabalhos mencionados sobre o respectivo tema¹¹³.

Adiante, segundo Barros (2018), Napolitano (2002) e Moraes (2000), ao se analisar a música como uma fonte histórica, seja para compreensão das transformações de um determinado período/contexto, ou para o estudo da perspectiva de grupos sociais/artistas/músicos específicos, o documento sonoro deve ser compreendido em sua totalidade. Para isso, o historiador deve afastar-se da concepção de música que abarca apenas o parâmetro lírico do objeto, pois dessa forma, as possibilidades de compreensão deixam de limitar-se à questão poética.

Neste sentido, Napolitano (2002) adverte que a análise deve se pautar na estrutura da forma-canção, apresentando uma articulação entre os diversos elementos presentes na obra de arte. Essa estrutura se estabelece como o resultado, com um sentido global, "da articulação entre os parâmetros verbo-poéticos (os motivos, as categorias simbólicas, as figuras de linguagem e os procedimentos poéticos), os parâmetros musicais de criação (harmonia, melodia e ritmo) e interpretação" (Napolitano, 2002, p. 79).

Prosseguindo para a análise das músicas, será destinado foco em trechos das canções: "Roots bloody roots", "Attitude" e

113

Nota-se que a noção de representações sociais é trabalhada de forma interdisciplinar, sendo campo de estudo comum entre a história, a sociologia e a psicologia social.

“Ratamahatta”¹¹⁴, primeira, segunda e quarta faixa do álbum respectivamente, produções que evidenciam em sua estrutura musical a mescla de elementos sonoros e culturais presentes na obra como um todo. Cabe mencionar que não pretendemos com este trabalho descrever metodologicamente os padrões harmônicos e musicológicos das canções, e sim aplicar a metodologia exposta, através do que Moraes (2000) descreve como a compreensão dos aspectos gerais da linguagem musical, desenvolvendo critérios, limites e balizas próprios durante a análise¹¹⁵.

A primeira faixa do álbum apresenta em sua estrutura poética a introdução para o que o ouvinte acompanhará ao longo do disco. Denominada como “Roots bloody roots”, a música carrega o conceito da obra como um todo, referenciando as imagens de raízes vermelhas – assemelhando-se a veias do corpo humano – estampadas na capa da obra.

De 0:00 até 0:05, percebe-se o som de grilos ao fundo, invocando a ambientação de uma selva (ou ambiente rural). Vale mencionar que, a partir das turnês internacionais realizadas pela banda, os músicos recebem o apelido de *jungle boys*¹¹⁶, conforme reforçado por Avelar (2011) e Silva (2019), assunto que será discutido novamente no decorrer da análise.

A partir de 0:06, inicia-se a linha de guitarra e baixo distorcidos que permanecerão em *looping* ao longo de toda a música. Em

114 Cabe observar que, as duas últimas canções citadas foram analisadas de forma minuciosa por Silva (2019) e Avelar (2011), destacando suas particularidades musicológicas e instrumentais, porém, a reavaliação das referidas músicas justifica-se pois, sob uma perspectiva historiográfica, revelam diferentes leituras sobre seu sentido final.

115 Moraes (2000) direciona essa ideia ao historiador que não possui em seu arcabouço teórico os conhecimentos avançados da linguagem musical, considerando que a falta dessas bases não seja um impedimento para a análise das fontes sonoras.

116 Segundo Silva (2019), esse título foi direcionado a banda pela imprensa britânica em uma de suas turnês pela Europa, como forma de referenciar as origens do grupo.

0:15, a guitarra de Andreas inicia o prenúncio da parte lírica da canção por um pequeno solo, que permanece até 0:22, culminando na letra:

`Roots, bloody roots (4x)`¹¹⁷

A primeira estrofe, marcada pela presença de apenas duas palavras, vociferadas repetidamente, carregadas pelo vocal gutural e acompanhadas pelo som distorcido dos instrumentos de corda e da bateria, somada aos tambores afro-baianos de Igor, carrega significado misto. Por um lado, percebe-se a fusão dos instrumentos comuns no Metal Extremo com os de matriz africana, apresentando pela primeira vez a miscigenação sonora que marcará o restante do álbum. Por outro, a parte lírica da canção expõe – ao se considerar os sentidos carregados pelo vocal gutural dentro do metal – um sentimento de revolta com a violência que marca a história brasileira, principalmente, as suas raízes, construídas através da escravização dos povos originários e africanos, e da exploração das matas¹¹⁸.

Aos 0:46, inicia-se a segunda estrofe da canção, da seguinte forma:

`I believe in our fate
We don't need to fake
it's all we wanna be
Watch me freak!`¹¹⁹

A mensagem repassada através da letra pode ser entendida como um destino compartilhado pelos brasileiros, marcado por um passado histórico manchado pelo sangue dos povos explorados, que não deve ser escondido ou renegado. A terceira estrofe, iniciada aos 1:03, diz:

117 Tradução livre: "Raízes, raízes sangrentas".

118 Nesse sentido, pode-se traçar um paralelo entre a noção dos músicos de raiz cultural, genética e, do Pau-Brasil, árvore nativa brasileira, cuja seiva vermelha assemelha-se ao sangue.

119 Tradução livre: "Eu acredito em nosso destino/Não precisamos fingir/É tudo que queremos ser/Me veja enlouquecer".

I say, we're growing every day
Getting stronger in every way
I'll take you to a place
Where we shall find our¹²⁰

(Repete-se a introdução, desta vez como refrão)

Pode-se interpretar essa passagem como uma referência dos músicos sobre sua ascensão no cenário internacional do metal, e convocar os ouvintes – em especial o não brasileiro – para conhecer sua matriz cultural e musical, nesse caso, as raízes cantadas após a última frase, na repetição da introdução como um refrão. Com isso, a canção se desenvolve com o propósito de chamar a atenção para o que será apresentado ao longo de todo o álbum, uma viagem pelas raízes – sonoras, sociais, étnicas e culturais – brasileiras da banda.

Em “Attitude”, no início de sua reprodução, de 0:00 a 0:29, destaca-se o som do berimbau, instrumento de origem angolana, utilizado principalmente na Bahia, remetendo o ouvinte a uma ancestralidade afro-brasileira, marcando o início da faixa com a mescla entre o metal e o “ancestral”, ao passo em que, a partir de 0:29, a guitarra distorcida inicia uma melodia fora do ritmo estabelecido pelo instrumento afro-brasileiro.

A interação da guitarra com o berimbau remete principalmente a uma simbiose entre o nacional e o internacional. Ao amalgamar os instrumentos na introdução da faixa, os músicos desenvolvem uma musicalidade marcada pela inserção de uma sonoridade afro-brasileira em um gênero musical global, o que subjetivamente pode reforçar a referência não apenas a um hibridismo sonoro, mas também à migração da banda ao longo de sua trajetória, ou seja, do nacional ao internacional. Com isso, pode-se considerar o caminho percorrido pelos músicos como parte da contextualização da análise, pois seus passos fazem parte do processo de desenvolvimento dos

120

Tradução livre: “Eu digo, estamos crescendo a cada dia/Nos fortalecendo em todos os sentidos/Vou te levar para um lugar/Onde encontraremos nossas”.

sujeitos históricos que produziram a presente fonte, sendo o álbum o ápice da “maturidade” musical do grupo¹²¹.

Conforme mencionado por Moraes (2000), os sons são produtos da ressonância e da vibração de corpos concretos na atmosfera que assumem características diversas, ao passo em que, adquirindo certa periodicidade e ordem, são sobrepostas de forma harmônica, aliando-se a ritmos e timbres, chegando ao ouvinte em forma de música. Ou seja, a música como conhecemos é produto da manipulação técnica dos sons por mãos humanas, que constitui uma intencionalidade artística, carregando as concepções do autor, e moldada a partir do contexto histórico, social e cultural em que o músico/compositor se insere. Dessa forma, ao considerar a trajetória da banda, o diálogo dos artistas com seu público internacional evidencia um interesse em representar a imagem de um Brasil florestal, assumindo a identidade de *jungle boys*. Como afirmado por Barros (2005), concordando com Chartier (1991), as representações sempre são resultado de motivações e necessidades sociais, neste caso, a visibilidade internacional e a autodemanda de reconhecer-se como brasileiros, frutos de uma história interpretada pela miscigenação.

Adiante, após a inserção do som distorcido da guitarra, o baixo de Paulo Xisto Jr. e a bateria de Igor Cavalera entram em cena aos 0:29, estabelecendo um compasso de batidas lentas se comparado aos outros álbuns da banda, marcados pela velocidade rítmica do *thrash metal*. Os instrumentos prosseguem nessa frequência sonora até 0:53, quando o ritmo se alterna para a sincronia do baixo com o bumbo da bateria, somados às guitarras de Max e Andreas Kisser. Em 1:16, a velocidade dos instrumentos intensifica-se e prepara

121

Essa afirmação baseia-se no fato de que *Roots* é o último trabalho da formação clássica da banda, que se rompeu no ano seguinte do lançamento do álbum, após desentendimentos que culminaram na demissão de Igor Cavalera, que atuava como empresária do grupo, resultando na saída de Max em solidariedade à sua esposa (Silva, 2019).

o ouvinte para a inserção da primeira estrofe da música, iniciando-se com um grito de Max, em vocal gutural, aos 1:36.

Entretanto, quando a música alcança seu espaço poético, a temática híbrida proposta pelos músicos dá espaço novamente ao “metal puro” comum. Como observado por Silva (2019), a letra da música para de dialogar com uma mensagem afrodiaspórica para dar lugar a uma possível motivação pessoal do compositor, na sequência:

One week of struggling
On the real world is
So you can see
Feel your soul and
Shape your mind to warfare
It's all for real¹²²

Porém, o histórico profissional da banda não deve ser deixado de lado. Como mencionado anteriormente, o grupo estabeleceu suas produções anteriores através de críticas à realidade brasileira, e suas indignações sociais continuam a ser perceptíveis na primeira e segunda estrofe da música. Além disso, cabe mencionar que a ponte entre as estrofes, nos 1:47 ao 1:59, a velocidade rítmica aumenta, culminando no sentimento de revolta expressado pelo vocal cultural, em sintonia com os instrumentos distorcidos, assim verbalizado por Max:

Live your life
Not the way they taught you
Do what you feel!
Survive this jungle
Give me blood
Give me pain
These scars won't heal¹²³

122 Tradução livre: “Uma semana de luta/No mundo real/ Então você pode ver/Sinta sua alma e/Molde sua mente para a guerra/ É tudo pra valer”.

123 Tradução livre: “Viva sua vida/Não do jeito que te disserem/Faça o que você sentir/Sobreviva à selva/Me dê sangue/Me dê dor/Essas cicatrizes não se curam”.

Ou seja, "Attitude" se insere no álbum tanto como uma forma de inovação musical, referenciando a pluralidade de sons existentes no Brasil, através da mescla entre berimbau, instrumentos elétricos distorcidos e bateria, quanto um aceno ao costume da banda de expor as dificuldades enfrentadas pelo povo brasileiro.

Destaca-se, nessa estrofe, a utilização da palavra selva, que além de instituir um paralelo com a realidade "selvagem" enfrentada pela população do país, também reforça a alcunha recebida pelos músicos de *jungle boys* no cenário internacional, conforme explicitado por Silva (2019). Esse ponto chama a atenção por apresentar a possibilidade de que os músicos, ao se deslocarem do cenário nacional, ganhando visibilidade internacional e recebendo o apelido mencionado, absorvem esse codinome como parte de sua identidade. Neste sentido, a banda passa a se nacionalizar sob uma perspectiva exterior, moldada a partir de exotismos, com sua origem em uma cidade industrializada como Belo Horizonte sendo ressignificada como uma selva.

Já a quarta faixa do álbum, canção intitulada como "Rata-mahatta", foi objeto de estudo de diferentes pesquisas referentes à banda, dado o rico material de reflexão gerado pelo produto estético-musical. Para esse trabalho, os músicos contaram com a participação do artista Carlinhos Brown para a composição da obra, reforçando a sonoridade percussiva dos elementos da cultura afro-baiana.

A música inicia-se com um "canto indígena" rodeado pelo som de chocalhos. O som nos remete a um ritual dos povos originários, apontado por Avelar (2011) como parte da participação do povo Xavante no álbum. Porém, como afirmado por Silva (2019) e confirmado por Max Cavallera em sua biografia¹²⁴, o som não passava de uma encenação improvisada do vocalista com Brown, na intenção de produzir uma sonoridade indígena.

124

Cavallera, 2013, p. 136.

Esse ponto é essencial para entender a introdução da representação indígena trabalhada pela banda, pois, ao imitar um som "tradicionalmente indígena", compreende-se que, para os músicos do Sepultura, a raiz da música brasileira a ser alcançada pela obra pode ser desenvolvida por brasileiros não pertencentes a povos originários. Nesse sentido, percebe-se a utilização da sonoridade musical indígena como uma ferramenta de afirmação de identidade cultural, neste caso, não de uma etnia específica, mas de toda a brasilidade.

Na sequência, aos 0:19, ouvimos timidamente a voz de Brown recitando a contagem "um, dois, três, quatro", marcando o início do toque percussivo dos tambores afro-baianos de Igor e do maracatu influenciado por Brown e, finalmente, a melodia da guitarra distorcida de Andreas Kisser, seguida pelo vocal gutural de Max entoando um grito. Ao início da primeira estrofe, percebe-se o diferencial dessa canção em relação ao restante do álbum, pois, ela é cantada em português, tanto por Max quanto por Brown, da seguinte maneira:

Biboca, garagem, favela (Brown)
 Biboca, garagem, favela (Max)
 Fubanga, maloca, bocada (Brown)
 Fubanga, maloca, bocada (Max)
 Favela, garagem, biboca (Brown)
 Favela, garagem, biboca, porra! (Max)

A escolha do idioma pelos membros da banda remete novamente à noção de raiz brasileira. Neste sentido, Avelar (2011) aponta para origem Tupi das palavras "biboca" e "maloca", marcando a presença de elementos linguísticos dos povos originários. Além disso, o autor percebe o contraste entre as palavras indígenas com "favela", "garagem" e "bocada", oriundas das camadas urbanas brasileiras. Dessa forma, liricamente, a música nos apresenta a junção de elementos das cidades industrializadas brasileiras com o ambiente "selvagem" das florestas, locais onde os povos indígenas brasileiros desenvolvem seu cotidiano.

Cabe ressaltar a análise de Silva (2019) sobre o videoclipe da música, na qual o autor disserta sobre a imagem do Brasil no início da produção, ao passo em que é inserido um zoom na imagem, revelando um país submerso em uma realidade urbana sendo consumida pela vegetação. Essa montagem de um cenário brasileiro permeado pela floresta, segundo o pesquisador, expressa a utilização da imagem pré-definida de um Brasil florestal e subdesenvolvido, como forma de justificar o apelido recebido de *jungle boys*.

Aos 1:39, a segunda estrofe da música se estabelece com a seguinte letra:

Zé do Caixão, Zumbi, Lampião (4x)

Nesse momento, identifica-se a referência a figuras históricas brasileiras, nomes relacionados à contestação da ordem social do Brasil. Para Avelar (2011), a estrofe se apresenta como uma representação de heróis nacionais brasileiros, figuras que se destacaram na busca pela liberdade contra opressões do racismo e do colonialismo. O autor também destaca a marca do fonema "ão" na música, símbolo da fonologia brasileira. O instigante e controverso surge no verso seguinte da música, onde Brown recita as frases:

Hello, uptown
 Hello, downtown
 Hello, midtown
 Hello, tiny town¹²⁵

Nessa estrofe, além da quebra da construção do nacional, a música relembra que toda a carreira da banda é marcada pelo canto na língua estrangeira, reafirmando a novidade que o álbum em questão carrega. Desta forma, percebe-se que "Ratamahatta", em linhas gerais, pode ser observada como uma simbiose entre o nacional, o internacional, o "indígena", o afro-brasileiro e principalmente, o

125

Tradução livre: "Olá, cidade alta/Olá, centro da cidade/Olá, centro da cidade/Olá, cidadezinha".

metal. Traça-se um paralelo entre a miscigenação sonora e a ideia de mestiçagem, ao passo em que a identidade que marca o sucesso e o reconhecimento do álbum em si, é fruto da inclusão de elementos estéticos, sonoros, culturais e simbólicos advindo das três raças do mito fundacional brasileiro, ou seja, o negro, o indígena e o branco¹²⁶.

Segundo Chartier (1991), as representações podem ser percebidas como a forma como os indivíduos e os grupos sociais dão sentido ao seu mundo. Considerando essa perspectiva, a concepção de brasilidade trabalhada pela banda, enquanto sujeitos históricos, manifesta as características da ideia de mestiçagem postuladas a partir da década de 1930, reelaborada através da absorção desse conceito que passou a ser uma definição da particularidade nacional. Através das considerações da psicologia social sobre as representações, postuladas por Alexandre (2004) e Spink (2020), compreende-se que essas construções de identidade estão ligadas intrinsecamente pelo senso comum, sendo um agente ativo das transformações sociais mediante suas interpretações sobre o real.

Com isso, pode-se afirmar que a mestiçagem como definição do nacional, apesar de perder sua força integradora – política – após os anos 1970, continua presente no pensamento brasileiro sobre sua identidade, se manifestando através do senso comum. Nesse caso, ao serem confrontados com a realidade internacional e com uma definição pautada em um pré-conceito da brasilidade – *jungle boys* – a banda invoca uma percepção do nacional moldada através de décadas de afirmação de um Brasil mestiço, demonstrando a permanência desse conceito enquanto força integradora de uma nacionalidade.

126

Neste caso, presente como o articulador da junção dos elementos que compõem a canção, representados pelos membros da banda.

SEPULTURA DO BRASIL! UM, DOIS, TRÊS, QUATRO!

Napolitano (2002), referindo-se à canção produzida no Brasil, afirma que “em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas” (Napolitano, 2002, p. 77). Com isso, o autor insiste que o material musical deve ser examinado como um elemento que exala uma diversidade de memórias e projetos culturais, que quase sempre são conflitivos entre si. Sob esses apontamentos, o álbum *Roots* (1996) pode ser considerado como um produto do desenvolvimento histórico da ideia de um Brasil mestiço, que além de reproduzir a base dessa noção através da música, a exporta para o mundo como parte constituinte da cultura musical brasileira por meio de seus ruídos e distorções melódicas.

As raízes almeçadas e mencionadas ao longo das músicas e no próprio título da obra podem ser interpretadas como parte de todo o povo brasileiro. Dessa forma, a banda Sepultura, ao expressar sua noção de identidade ou brasilidade, demonstra que a ideia de um Brasil miscigenado étnica e culturalmente continua presente como um símbolo da identidade nacional. Conforme exposto anteriormente, esse ideal foi estruturalmente inserido no debate brasileiro através de postulações de intelectuais e, posteriormente, se tornando uma política de Estado. Com isso, o que se expressa é a permanência de um conceito, fundado no século XIX e moldado no início do século XX, na década de 1990. Sem resumir as informações compreendidas na análise a uma mera generalização, a autoidentificação como mestiço – mesmo que sendo influenciada por um cenário internacional ou pela busca de uma autenticidade – nos apresenta novas possibilidades de pensar sobre a maneira como o brasileiro se enxerga perante a sociedade internacional.

A força desse conceito pode ser observada através do álbum *Roots* (1996) que, ao passo em que os artistas se distanciaram do território nacional, e internacionalmente foram reconhecidos por pré-conceitos exóticos, percebem no ideal da mistura uma alavanca para representarem-se como brasileiros. Sendo assim, as representações e hibridismos desenvolvidos no álbum, caracterizadas por Avelar (2011) como uma codificação do nacional, podem ser entendidas como uma redescoberta do nacional. Esse empreendimento dos membros da banda, ao se afirmarem como brasileiros sob essas estratégias, pode significar não apenas a permanência, mas o retorno da mestiçagem como o mito fundacional brasileiro.

A obra estudada, além de apresentar essas noções como a matriz da raiz identitária brasileira, também a reconfigura, traduzindo-a para a realidade do seu período de produção, através da miscigenação sonora entre os elementos musicais indígenas, afro-brasileiros e do *heavy metal*. Sendo assim, a banda Sepultura transforma esse mito fundador em um material a ser consumido não apenas em solo brasileiro, mas principalmente, no cenário internacional, exportando culturalmente as supostas peculiaridades da mestiçagem nacional. O estudo que analisa a recepção do álbum e a forma como essa representação foi observada e absorvida pelos grupos sociais as quais eram destinadas ainda há de ser escrito. Por hora, conclui-se que a forma de se enxergar como brasileiro ainda permanece como uma incógnita e que determinados grupos sociais – nesse caso, os músicos da banda Sepultura – continuam se identificando como fruto da mistura das raças.

REFERÊNCIAS

ALEXANDRE, Marcos. **Representação social**: uma genealogia do conceito. *Comum*. Rio de Janeiro. v.10. p. 122-138. Jul-Dez 2004.

ANSELMO SOBRINHO, Jorge Alexandre Fernandes. **Entre a sanfona e a guitarra**: hibridismos e identidades no rock'n'roll e heavy metal nacionais dos anos 90. 2013. 127 f., il. Dissertação (Mestrado em História) — Universidade de Brasília, Brasília, 2013.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquen de. **Guerra e paz**: Casa-Grande & Senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994.

AVELAR, Idelber. Sepultura e a codificação do nacional no Heavy Metal brasileiro. *In*: AVELAR, Idelber. **Figuras da violência**: ensaios sobre narrativa, ética e música popular. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

BARROS, José D´Assunção. A História Cultural e a contribuição de Roger Chartier. **Diálogos**, DHI/PPH/UEM, v. 9, n. 1, p. 125-141, 2005.

BARROS, José D'Assunção. História e música: considerações sobre suas possibilidades de interação. **Revista História & Perspectivas**, [S. l.], v. 31, n. 58, 2018.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas sobre a luz**: O underground do Heavy Metal extremo no Brasil. São Paulo: Almeida, 2010.

CAVALERA, Max. **My Bloody Roots**: toda a verdade sobre a maior lenda do heavy metal brasileiro. 1. ed. – Rio de Janeiro: Agir, 2013.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural**: entre práticas e representações. 2. ed. Lisboa: Difusão Editora, 1990.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. **Estudos Avançados**, 5 (11), 173-191, 1991.

COSTA, Sérgio. A mestiçagem e seus contrários – etnicidade e nacionalidade no Brasil contemporâneo. **Tempo Social**; *Rev. Sociol. USP*, São Paulo, 13(1): 143-158, mai. 2001.

FERREIRA, Marcos Daniel de Melo. Atitude Anno Domini: resistência musical no álbum Chaos A.D. da banda Sepultura. **Outra Travessia**. N. 23, p. (307-321), novembro, 2017.

JUNIOR, Nilton Silva Jardim. Maracatu Metálico: influência de ritmos brasileiros na obra das bandas Angra e Sepultura. *In: I Seminário Nacional do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais - UFES, nº 1, 2011, Campos de Santana. Anais [...]*, Vitória: UFES, 2011.

LEHMANN, David. Gilberto Freyre: a reavaliação prossegue. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, Ano 14, n. 29, p. 369-385, jan./jun. 2008.

LIMA, Tatiane Rodrigues. Os hits do bit e a dança nas fronteiras entre o underground, a música de nincho e o mainstream. **Contemporânea - comunicação e cultura**. V. 3, n. 03, p. 692-707, set-dez, 2015.

LUNA, G. **"Refuse / Resist"**: As poéticas de contestação social da banda Sepultura. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, p. 152, 2014.

MELLO, Maria Tereza de. A modernidade republicana. **Tempo**, n. 26, p.15-31, outubro/2008.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. Associação Nacional de História - ANPUH, v. 20, n. 39, p. (203-221), 2000.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil**: identidade nacional versus identidade negra. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 2012.

PAULAFREITAS, Ayêska. O Cacique do Candeal: Considerações sobre a identidade mestiça de Carlinhos Brown. **Anuário Lusófono**, 241-255, 2009.

SEPULTURA. **Roots**. Roadrunner Records, 1996. 72 min.

SILVA, F. **"ITSÁRI", ROOTS, RAÍZES**: um estudo de caso sobre o disco *Roots* da banda Sepultura. Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Música. Belo Horizonte, p. 131, 2019.

SILVA, Wlisses James de Farias. **Incômodos perdedores**: o heavy metal no Brasil na década de 1980. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, p. 160. 2014.

SPINK, Mary Jane. Desvendando as teorias implícitas: uma metodologia de análise das Representações Sociais. *In: GUARESCHI, Pedrinho; JOVCHELOVITCH, Sandra (Orgs.). Textos em Representações Sociais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.



Ciberpajé

MAGIA, MÚSICA
INDUSTRIAL
PÓS-HUMANISTA
E QUADRINHOS:

Biotecnolobo Antibinário
e a sua insurgência contra
o Binarismo Anticósmico

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.99925.9

Biotecnolobo Antibinário é uma narrativa visual concebida no contexto do universo ficcional transmídia da Aurora Pós-Humana e integra as pesquisas em narrativas híbridas do Grupo de Pesquisa Cria_Ciber (Criação e Ciberarte), ligado ao PPG Arte e Cultura Visual da UFG. O universo ficcional da Aurora Pós-Humana é uma criação minha e se trata de um universo transmídia em expansão que reflete sobre o avanço pós-humano, explorando temas como ciborgues, inteligências artificiais, biotecnologia, nanotecnologia, espiritualidade e magia. Além de ser um universo ficcional para a criação de narrativas em múltiplas mídias e suportes, é também o meu sistema mágicko singular, na tradição da chamada “Magia do Caos”, utilizado para realizar rituais artístico-transcendentes buscando sempre a minha autotransformação. Nele eu imaginei um futuro em que a transferência da consciência humana para *chips* de computador seja algo possível e trivial. Em um tempo em que milhares de pessoas abandonaram seus corpos orgânicos por novas interfaces robóticas. Neste futuro hipotético, a bioengenharia avançou de tal forma que a hibridização genética entre humanos, animais e vegetais torna-se possível e corriqueira, gerando infinitas possibilidades de mixagem antropomórfica, seres que, em suas características físicas, nos remetem imediatamente às quimeras mitológicas. Nesse contexto ficcional, duas espécies pós-humanas tornaram-se culturas antagônicas e hegemônicas disputando o poder em cidades-estado ao redor do globo, enquanto uma pequena parcela da população – uma casta oprimida e em vias de extinção – insiste em preservar as características humanas, resistindo às mudanças (Franco, 2017).

Biotecnolobo Antibinário é um desdobramento de duas outras narrativas visuais em quadrinhos poético-filosóficos da Aurora Pós-Humana, integrando uma série crítica ao Binarismo Anticósmico e que se utiliza de simbologias mágickas e ocultistas em sua elaboração, sendo as duas anteriores *Translobo*, de 40 páginas (Editora Marca de Fantasia, 2023), e *Biotecnolobo Fantasma*, com 4 páginas,

publicada no periódico acadêmico *Paradigmas: Filosofia, Realidade & Arte*, n. 53. *Biotecnolobo Antibinário* conecta-se diretamente à música *Metaverse Werewolf*, que integra o álbum *Pissing Nanorobots Again* (Kaos Records, 2023), da banda Posthuman Tantra, da qual sou o criador e compositor. A faixa *Metaverse Werewolf* foi a fonte de inspiração para a criação da HQ *Biotecnolobo Antibinário* e a concepção geral da história em quadrinhos surgiu durante a composição da música, que – nesse caso – funciona também como uma trilha sonora para acompanhar a leitura da narrativa. *Metaverse Werewolf* foi publicada no formato *single* em um vídeo no YouTube¹²⁷, inclusive a capa do *single* (Figura 1) e a animação trazem a arte de um lobisomem transumano e seu desdobramento criativo gerou as artes dos biotecnolobos presentes na HQ *Biotecnolobo Antibinário*.

Biotecnolobo Antibinário foi criada com técnica mista, desenhos inicialmente feitos a nanquim com posterior finalização, colorização e texturização digital. O seu estilo visual e suas características imagéticas e simbólicas a inserem em um gênero de quadrinhos chamado de poético-filosófico (Santos Neto, 2009). O termo “quadrinhos poético-filosóficos” (Franco, 1997) consolidou-se como forma de batizar esse singular gênero de quadrinhos na pesquisa de pós-doutorado de Elydio dos Santos Neto, realizada no Instituto de Artes da Unesp, em São Paulo, e intitulada “As Histórias em Quadrinhos poético-filosóficas no Brasil: contextualização histórica e estudo das interfaces educação, arte e comunicação” (2010). Em artigo escrito em 2009, Santos Neto já apontava quais as características definidoras do gênero:

127

Ouçã a faixa *Metaverse Werewolf* do Posthuman Tantra no link: <https://www.youtube.com/watch?v=y0kf2DkoppA>

São, portanto, três as características que principalmente definem uma história em quadrinhos poético-filosófica: 1. A intencionalidade poética e filosófica; 2. Histórias curtas que exigem uma leitura diferente da tradicional; 3. Inovação na linguagem quadrinhística em relação aos padrões de narrativas tradicionais nas histórias em quadrinhos. Quando se fala de intencionalidade poética aqui é no sentido sugerido por Edgar Franco, que se referenciou no pensamento de Aristóteles, isto é, um olhar que, sem perder completamente o pé do chão presente e estando aberto aos influxos criativos da imaginação, consegue vislumbrar as coisas que ainda não são e trazê-las para a fruição e reflexão do leitor ou leitora. (...) Quando se fala de intencionalidade filosófica a referência é ao desejo, que explicitam os autores poético-filosóficos, de provocar uma reflexão mais profunda sobre a condição humana em seus leitores e leitoras e, para isso, compartilham suas visões sociais, oníricas, subjetivas, cômicas, políticas e espirituais por meio da linguagem dos quadrinhos (Santos Neto, 2009, p. 90).

O pesquisador Santos Neto (2009) também ressalta que, por suas singularidades únicas, mesmo sofrendo influências de certas vertentes do quadrinho autoral europeu, o gênero poético-filosófico de quadrinhos é um fenômeno da arte sequencial genuinamente brasileiro (Franco, 2017). Essas singularidades têm despertado cada vez mais os pesquisadores das áreas de artes, comunicação e educação a estudarem o gênero, a ponto de a editora Marca de Fantasia criar a coleção de livros teóricos acadêmicos *Quadrinhos Poético-Filosóficos*, que já conta com 14 títulos.

Figura 1: Arte de capa do single "Metaverse Werewolf", da banda Posthuman Tantra, por Ciberpajé (Edgar Franco), 2023.



Fonte: Posthuman Tantra.

A HQ *Bioteconolobo Antibinário* tem como tema central uma crítica ao chamado Binarismo Anticósmico, um conceito elaborado por mim, uma poética crítica da aceleração do digital. Para a sua concepção, lanço mão de uma percepção inspirada por leituras de filósofos como Bauman (2004) e a cultura do consumo e volatilidade dos afetos, Baudrillard (1991) e a cultura dos simulacros, Han (2017) e a agonia de eros na cultura hipercompetitiva e narcisista da sociedade de desempenho atual, bem como de artistas como Roy Ascott (2003) e a sua concepção de

telenoia, realidades virtuais e vegetais e cultura pós-biológica e Stelarc e seu aforismo poético da obsolescência do corpo. Também me valho de reflexões baseadas na história e tradição ocidental e oriental da magia e do ocultismo, especificamente sobre a essência formadora da vida e do universo, em cosmogonias como a de George Gurdjieff (2017), ressaltando que a essência cósmica universal reflete-se na concepção de uma linguagem astral que é codificada nas linguagens humanas. A poética nasce de um ponto de vista artístico individual, de minhas observações empíricas, estudos de filosofia e magia e da minha experiência cotidiana. Proponho então uma visão gerada por minhas vivências ao lidar diariamente com aquilo que entendo como linguagem e magia, compreendendo os meus processos criativos como rituais artísticos de autotransmutação. Portanto, o que apresento como Binarismo Anticósmico não é uma tese científica, nem mesmo filosófica, mas uma licença poética baseada em minhas experiências imanentes e transcendentais. Primeiro, resgato da tradição ocultista milenar a concepção de que o absoluto, o todo, o uno (universo) é a mônada primal, e como já está dito na palavra, ele é unitário e sua unidade contém toda a complexidade. O Cosmos é unitário e a partir dele temos um desdobramento trinário, mas jamais binário. “Com relação à Lei de Três, podemos dizer agora que no Absoluto e em tudo mais há três forças em ação – a ativa, a passiva e a neutralizante” (Gurdjieff, 2017, p. 79). O 3 é a base, e o 3 pode gerar um fluxo de outras complexidades, mas não pode ser reduzido a 2, pois a unidade cósmica salta do uno (1) para o 3 na complexidade galáctica. Assim o binarismo existe como simplificação de uma percepção aparentemente dualista da realidade por parcelas da humanidade, mas não como essência.

Em *Biotecholobo Antibinário* realizo uma crítica ao binarismo anticósmico que seria um dos causadores dos extremismos contemporâneos, já que a linguagem binária digital rege todas as outras linguagens. A narrativa usa de simbologias mágicas e imagens metafóricas para tratar da necessária desconexão gradativa das realidades virtuais regidas pelo digital, e utiliza uma perspectiva cyberpunk ao usar da finalização digital para criticar o binarismo reinante no mundo contemporâneo. A HQ funciona para mim como uma

ação mágica de gradativa desconexão da virtualidade binária digital – sem negá-la completamente – e de reconexão com os aspectos naturais, animais e cósmicos da existência.

REFERÊNCIAS

ASCOTT, Roy. "Quando a Onça se Deita com a Ovelha: a Arte com Mídias Úmidas e a Cultura Pós-biológica." *In: Arte e Vida no Século XXI - Tecnologia, Ciência e Criatividade* (Diana Domingues org.), São Paulo: Editora Unesp, 2003, p.273-284.

BAUDRILLARD, Jean. **Simulacros e Simulações**. Lisboa: Relógio D'Água, 1991.

BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

FRANCO, Edgar Silveira. O binarismo anticósmico? por uma poética artística transmídia crítica ao extremismo contemporâneo. *In: Existências*: Anais do 31º Encontro Nacional da ANPAP. Anais...Recife (PE) On-line, 2022. Disponível em: <https://www.even3.com.br/anais/31ENANPAP2022/512807-O-BINARISMO-ANTICOSMICO-PORUMA-POETICA-ARTISTICA-TRANSMIDIA-CRITICA-AO-EXTREMISMO-CONTEMPORANEO>. Acesso em: 02 jul. 2023.

FRANCO, Edgar Silveira. **Quadrinhos Expandidos**: das HQtrônicas aos plug-ins de neocortex. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.

FRANCO, Edgar Silveira. "Panorama dos Quadrinhos subterrâneos no Brasil". *In: CALAZANS, F. M. A. (Org.). As histórias em Quadrinhos no Brasil: Teoria e Prática*. São Paulo: Intercom/Unesp/Proex, 1997, p. 51-65.

FRANCO, Edgar Silveira. **Translobo**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2023.

GURDJIEF, G.I. **Em busca do ser**: o quarto caminho para uma nova consciência. São Paulo: Pensamento, 2017.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade da Transparência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

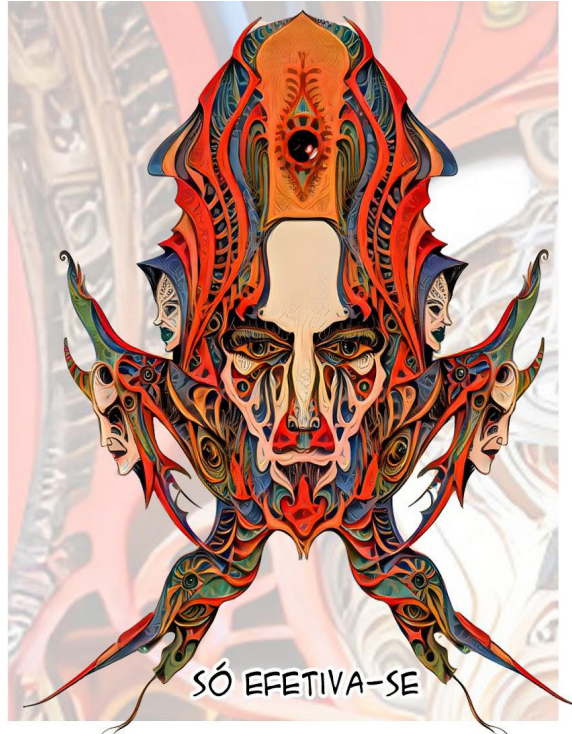
POSTHUMAN TANTRA. Fotos. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=660985056027188&set=pb.100063470980060.-2207520000>. Acesso em: 20 jul. 2023.

SANTOS NETO, Elydio dos Santos. "O que são histórias em quadrinhos poético-filosóficas? Um olhar brasileiro". *In: Visualidades - Revista do Programa de Mestrado em Arte e Cultura Visual da FAV/UFG, Vol. 7 n. 1, Jan/Jun 2009. Goiânia, GO: UFG, FAV, 2009, p. 68-95.*

Biotecnolobo Antibinário



A INEVITÁVEL SEDUÇÃO DA
SEREIA
ALGORÍTMICA



SÓ EFETIVA-SE



NA ILUSÃO



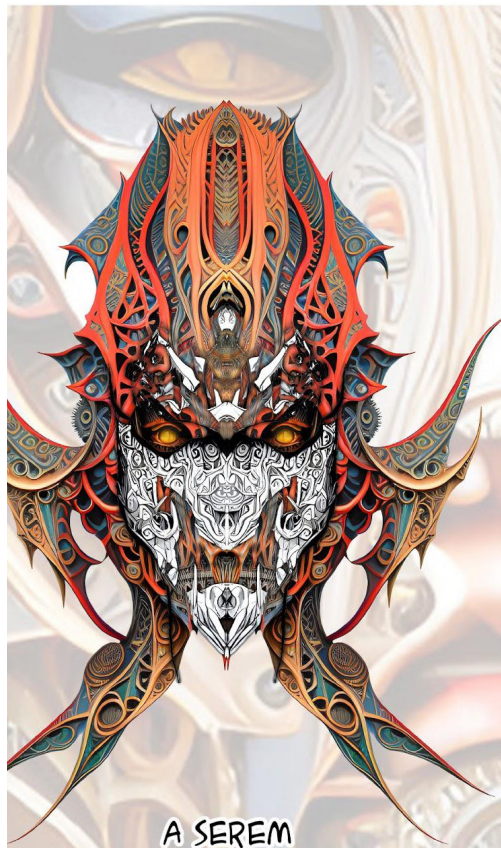
DOS
GROTESCOS
FALSOS
BINARISMOS



EXTREMOS



ILLUSÓRIOS



A SEREM



ECLIPSADOS



PELO GLORIOSO
FANTASMA DO
ANIMAL
INTERIOR!



LOBO
ANCESTRAL



CRIATURA PRIMAL

PARA ALÉM



DA TORPE DUALIDADE

DO BEM E DO MAL



EXISTÊNCIA INSTINTIVA EM ABISSAL
AMPLITUDE CÓSMICA

PARA ALÉM DA VIDA E DA MORTE,



DA SERPENTE, DA SEREIA E DO LOBO, SEU CONSORTE



NA ESSÊNCIA
DAS CHAVES
UNIVERSAIS

EM CONEXÃO
COM O FIM DA CULTURA
PARA A GLÓRIA DA
PÓS-HUMANIDADE!

CIBERPIJÉ



Arte: Guga Burkhardt

CONTOS E ENCONTROS COM A MÚSICA PESADA 2

O BOMBARDEIO

Guga Burkhardt

Era o início de 1980, a década de 1970 acabava, o *punk* mexeu com muitas estruturas de quem fazia *rock* naquela época e quase afundou muita gente que queria transformar uma música de rebeldia em um artigo elitizado. Em Boa Viagem, bairro praieiro de Recife, havia uma loja de discos chamada Loudsom, perto do mercado de Boa Viagem, que representava bem a força de mercado que esse tipo de estabelecimento, quase extinto hoje, tinha na época. Havia uma cabine para ouvir os discos, devidamente climatizada, com proteção acústica e paredes forradas de estantes de vinil. Era muita mordomia para garotos como eu que, para comprar um LP, muitas vezes tinha que se desfazer de um para obter um novo. Mas eu tinha uma certa amizade com o balconista da loja, já que meu parêntese de *rock*, Múcio, até comprava algumas coisas mais do que eu. Sempre íamos lá namorar alguma novidade nas vitrines da loja e um dia nos deparamos com um disco que logo nos chamou a atenção pela agressividade e imponente da capa.

Pedimos para ver melhor e ficamos ainda mais fascinados com as fotos dos integrantes. Um cara feio, com cabelo ensebado atrás de uma garrafa de bebida, outro com um balde de gelo na cabeça e com aqueles óculos com olhos pulados e o terceiro com um olhar lacrimajante, parecendo ainda mais chapado com o cigarro que carregava na mão. Quebrava todo o *glamour* dos *superstars* da época. Eram feios, mal vestidos e pareciam não estar nem aí para nada. O petardo era o *Bomber*, do Motörhead, banda até então desconhecida por aqui. Apesar de ser o seu terceiro trabalho, era o

primeiro lançado no Brasil e não tínhamos ideia nenhuma que tipo de som aquele disco com uma capa tão atrativa para dois adolescentes continha. Aprovamos de cara e pedimos para escutá-lo na cabine. E fomos. Quando coloquei a agulha no disco, nos primeiros acordes, ficamos sem entender, surpresos, estáticos. Até que eu quebrei o silêncio e perguntei: "isso é *heavy metal* ou *punk*? Pois é, essa pergunta saiu tão naturalmente quanto naturalmente o Motörhead se tornou a primeira banda *crossover* do mundo. Recentemente, o próprio Lemmy afirmou que eles se identificavam muito mais com *punks* do que os *headbangers* e só não foram chamados assim porque eram um bando de cabeludos.

Saí com a certeza obsessiva que tinha que adquirir aquele disco. Poucos dias depois, voltei e levei a bolacha, que hoje, junto com o *Ace of Spades*, considero os melhores da banda. Pelo *Bomber*, é claro, tenho um lance mais sentimental, pois toda vez que escuto ainda me vem a lembrança daquela cabine e do prazer inenarrável de escutar uma coisa totalmente diferente de tudo que já tinha escutado naquela época. E olhe que eu já ouvia *heavy* desde 1973. Era sem dúvida, o som mais rápido, a voz mais agressiva e o Rickenbacker mais detonado da história do *rock* até então. Foi um bombardeio que derrubou antigos conceitos e me fez levantar vários outros.

Aldo Costa

ASSIM COMO O FIM

AINDA POSSO OUVIR O BARULHO DOS TANQUES

UMA VIDA QUE DEVERIA SER LEMBRADA COMO NORMAL E COTIDIANA.

AVANÇANDO SOBRE AS CRIANÇAS QUE DEFENDIAM COM PEDRAS A FALTA

ENQUANTO A MORTE VEM DO
NORTE - NO DESEERTO,
MISSEIS CORTAM
O CÉU E TRAZEM UMA
MENSAGEM ESCRITA EM
UM IDIOMA ANTIGO E
PERIGOSO... UMA MENSAGEM
TÃO VENENOSA QUANTO O PIOR
VENENO:

**EXTERMINIO
TOTAL!**

SÃO MENTES EXTREMAS
EM UM MUNDO EXTREMO - COM UM
ÓDIO EXTREMO QUE NOS
LEVARÁ PARA O

ABISMO



DE ESPERANÇA EM UMA VIDA PACÍFICA.

ABISMO

- EU PUDE SENTIR
O CALOR
DA
EXPLORAÇÃO

MESMO ESTANDO A
MILHARES DE

QUILÔMETROS DO LOCAL.



MEU CORPO TREMEU
COM AS ONDAS DE CHOQUE

DOS MÍSSEIS CAINDO SOBRE AS RUAS,
CASAS, ESCOLAS, PRÉDIOS E
HOSPITAIS... SENTI A VIOLÊNCIA DO
MUNDO CIVILIZADO...

- A FOME PELO PODER... O DESEJO

DE DESTRUIR...

ASSIM

COMO O FIM...

E TODAS AS MORTES...



ENQUANTO UNS SÓ SONHAM COM O CÉU
OUTROS QUEIMAM NO INFERNO...

- EU PUDE SENTIR
A DOR DOS QUE
NÃO PODEM
GRITAR...
DOS QUE NÃO
PODEM VIVER...

NÃO
PODEM SONHAR.

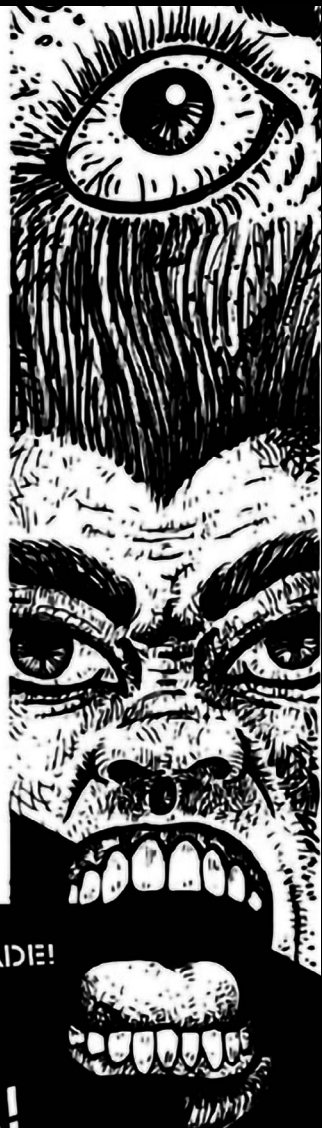
VI O ÓDIO DOS DONOS DO
PODER...
RINDO COM A PARANÓIA
DAS VÍTIMAS CIVIS...



OS CRIMES CONTRA A HUMANIDADE!
OS CRIMES DE GUERRA!
A BRUTALIDADE!
A IMPECILIDADE!

O MUNDO CIVILIZADO NÃO
QUER PAZ.

← ASSIM ← O FIM...






NESSE EXATO
MOMENTO UMA
BANDA TOCA
MÚSICAS EXTREMAS.
MULTIDÕES
PROTESTAM...

SOLIDADOS MATAM...
A TROPA DE CHOQUE
REPRIME A MULTIDÃO
DE EXILADOS...

NESSE EXATO MOMENTO MAIS UMA PÁGINA TRISTE
ESTÁ SENDO ESCRITA... LIVROS ESTÃO SENDO
QUEIMADOS E LEIS ESTÃO

SENDO MANIPULADAS...




DE UM LADO MANIFESTOS - DO
OUTRO LADO APENAS PROPAGANDA.

E EU
CONTINUO
SENTINDO
O CHEIRO

DE
MILHARES
DE CORPOS
QUEIMADOS
SOBRE O
DESIERTO...

ASSIM ... O FIM ...

Do poema "Assim Como o Fim" / para "Música Extrema" / Aldo



Parte

FUGAS



PUNK

Bruno Simões Friestino

IMAGENS NOS
ZINES *PUNK*:

Potência,
Essência
e Identidade

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.99925.10

"Com a violência que impera nas calçadas
Com a covardia que assalta nossas ruas
Quem vai matar?
Quem vai morrer?
Quem vai chorar?
Quem vai sofrer?"

Sangue nas calçadas, corpos mutilados
A culpa é do sistema que vê e não faz nada
Querem dinheiro, querem matança
Enchem seus bolsos com sua ganância"

Ao som de Coquetel Molotov – *Violência*

[https://www.youtube.com/
watch?v=XtQX6VKrsjY&t=385s&ab_channel=CoquetelMolotov](https://www.youtube.com/watch?v=XtQX6VKrsjY&t=385s&ab_channel=CoquetelMolotov)

Olhei os *punks* em sua roupa preta, correntes e pinos, encostando-se nos postes. Uma poça d'água suja reflete súbito algum cabelo arrepiado, Ao mesmo tempo a madrugada mais gelada, o escuro da hora no limite de arrebentar num azul poeirento. Sua elegância tinha de ser absoluta para mostrar o podre sem sucumbir, o andar do gato contornando o lixo e fazendo uso dele. Vi que o negror dos *punks* vingava naquelas paragens. É o espaço onde se apegam: os becos, os buracos – e se servem dele, fazem-no crescer por percorrê-lo, por lançarem seus impasses sobre o próprio corpo, expressarem em exercício a sua relação com ele. Negro sobre negro (Caiafa, 1985).

Buscamos aqui refletir sobre a relevância e a potência que as imagens carregam como expressão da essência da cultura *punk*¹²⁸, tendo os zines como fundamental meio dessa expressão, representando a estética, a ideologia, a posição política, o lugar no mundo.

A explosão, seja caótica ou minimalista, concretiza o estado de espírito de quem se comunica, o ambiente em que vive, as opressões a que estão submetid@s e suas perspectivas sobre a realidade. Além de representar as diferentes fases e vertentes da cultura *punk*, trazem à tona o período histórico em que se passam, sendo que identificamos na conjuntura atual um momento de certa apatia, tanto na movimentação *punk*, quanto na produção dos materiais.

Nesse momento de comunicação predominantemente virtual em que nos encontramos, que teve início nos anos 2000 e se acentuou na década de 2010 em diante, o interesse nos zines parece escasso, vistos, de certa forma, com saudosismo por muitos, mas também por uma relativa crise de identidade no que diz respeito à sua função original, de montagem artesanal, divulgação de ideias e troca de informações, assim como na profundidade da discussão sobre a cultura *punk*. Assim, traçamos um paralelo entre alguns pontos importantes da cena *punk* no mundo, principalmente com relação aos zines e ao seu contexto imagético, e o que foi acontecendo no Brasil conforme as movimentações e as transformações foram ocorrendo.

O Brasil teve um desenrolar característico com relação ao desenvolvimento do *punk*, em todos os sentidos. Já em 1978, começaram as primeiras bandas, nos subúrbios de São Paulo (SP) e também de outras capitais, mas só em 1982 a mídia percebeu que o *punk* era um fenômeno que se tornava um movimento brasileiro, não só um eco do que era noticiado vindo da Inglaterra e que chamava atenção o suficiente para ser noticiado. Os *punks* do centro de SP estamparam jornais e reportagens com seu exagero de comportamento, de vestimenta, de agressividade. Jornalistas de TV, querendo fazer sensacionalismo, pagaram algumas cervejas para que alguns *punks* fizessem papelão em rede nacional e virassem exemplo do vandalismo. As tretas, o ganguismo e a agressividade foram tidos como atitude símbolo de um movimento que nunca foi único, mas sempre diverso e dinâmico. Jornalistas e universitários começaram

a andar com alguns *punks*, entender melhor e registrar o movimento, mas ainda assim acabaram por generalizar tudo como a mesma coisa, focando na música e no visual. Os *punks* e as bandas do centro de São Paulo foram tidos e retratados como representantes e pioneiros do *punk* no Brasil, o que trouxe problemas com os *punks* do ABC e entre as gangues e ocasionou diversos conflitos e uma violência generalizada que foi chamada de "guerra *punk*" ou "guerra entre gangues".¹²⁹

Mais adiante, na virada para os anos 1990, outro grande conflito que marcou o *punk* no Brasil foi iniciado entre o movimento *anarcopunk* e o movimento *punk hardcore*, de início com o Núcleo *Hardcore* (NHC)¹³⁰ do Rio de Janeiro e que depois se espalhou para o Nordeste e o resto do país, causando rachas e desentendimentos que ecoam até os dias de hoje. O primeiro grupo buscava a militância e ampliação na participação política dos *punks*, mesmo que isso implicasse deixar a cultura e visual *punk* em segundo plano, enquanto o segundo grupo era favorável a manter a essência, visual e cultura *punk* a todo custo e em primeiro plano, sendo toda militância consequência e resultante da ação *punk*.

Essas histórias sempre circulam entre *punks* que viveram o período e foram contadas e recontadas em livros, pesquisas, zines e encartes de discos, mas é importante lembrarmos do contexto e registrar como acontecimentos decisivos. Também é sempre dito, com relação à escrita sobre o *punk*, que além das informações atrasadas e distorcidas pela mídia, Antônio Bivar foi um dos primeiros a falar a favor dos *punks* de São Paulo, na mídia e em livro, em 1982, mesmo com grande limitação de compreensão do que era a cultura *punk*. Em 1983, Helenrose Pedroso e Heder Souza (Vieira, 2017) se "arriscaram" a estudar os *punks* na academia, de forma pioneira e

129 Muitos materiais tratam desse assunto e o mais vasto é a dissertação *O movimento punk no ABC paulista – Anjos: uma vertente radical*, de Aldemir Leonardo Teixeira.

130 Sobre essa questão, o zine *O NHC e os anos 90*, de Johnny Punk HC, tem um texto interessante.

sem muitas referências. Em 1985, Janice Caiafa já tinha percebido que, para explicar a essência, não bastava referência teórica. Então, transitou dois anos com os *punks* no Rio de Janeiro e sentiu que o vai e vem nos *points* só podia ser entendido na vivência, nas ruas e nos subúrbios, entre eles. O compromisso descompromissado já reunia o individualismo de Stirner, o apoio mútuo de Kropotkin e a tensão da violência de classes iminente de Bakunin, mas tudo isso sem a obrigação da leitura acadêmica, nem a consciência da articulação científica. A dinâmica dos *punks* não se explicava tão simplesmente pela guerra de classes marxista; a maneira de ver de Foucault, Deleuze e Guattari fluía bem nas explicações, assim como outras tendências que não se prendiam à ortodoxia do velho marxismo dominante.

Com o tempo, muitos *punks* foram se politizando, cada vez mais. Alguns já faziam leituras sobre anarquismo desde o início, mas naquela primeira época, a grande difusão de ideias ainda acontecia a partir do boca a boca, da sabedoria de rua. Nessa rede, os zines foram uma biblioteca inestimável, transmitiam a notícia, o conhecimento, a inspiração, o visual, a estética. Essa estética se formou pela mesma transmissão da subcultura. Fotos, capas e encartes de discos e fitas, um *punk* passando material e informação para o outro, mas sempre os zines como um grande veículo que condensava tudo.

Passadas as primeiras duas décadas de *punk* no Brasil, tivemos uma grande diversificação das vertentes, algumas com um intenso antagonismo entre si. Tivemos também o *punk* se espalhando entre diferentes grupos sociais e faixas etárias, deixando de ser um movimento somente da juventude, assim como somente da parcela mais excluída da classe trabalhadora. O *punk* passou a chamar atenção de pessoas de qualquer classe que não se incluíam nos padrões da sociedade burguesa, por qualquer motivo que seja, mesmo que isso tenha provocado (e ainda provoque) críticas dentro da própria cultura *punk*, quando se chama atenção para o resgate das suas origens necessariamente periféricas. Enquanto

muitos *punks* seguiram vida marginal, militância de rua, ocupação, ganguismo e outras formas do movimento *punk* tradicional, outros assumiram cidadania, trabalhos em áreas variadas, se intelectualizaram, acessaram universidades.

Assim, o aumento no interesse dos estudos sobre *punk*, conforme o avanço dos anos 2000, nos indica um maior acesso popular às universidades, mas também pode indicar uma certa apropriação das questões *punk* pela academia como objeto de estudo, assim como da inserção no *punk* por pessoas de classe média, que acessam Universidades. De qualquer forma, no presente texto, a defesa é de que o acesso às universidades por indivíduos *punk*, possa permitir o registro de nossa história e um acesso a melhores condições de pesquisa e produção desses materiais. Nesse caso, não com a intenção maior de explicar melhor a movimentação e os significados do *punk* para a academia e a sociedade, mas sim melhorar e garantir mais registros e reflexões sobre os acontecimentos, visão política, cultural, de identidade ou outros aspectos importantes, que sejam refletidos a partir do ponto de vista das próprias pessoas que viveram e estão inseridas nas movimentações. O fato de que nossa história está sendo contada, independentemente de nossa participação nessa escrita, já cria uma necessidade de embate e disputa, para que o mesmo mecanismo de distorção criado pela mídia na década de 1980 não tenha continuidade agora, com acadêmicos se utilizando da cultura *punk* como mero objeto de estudos, sem conhecimento verdadeiro, nem vivência sobre a realidade dos fatos e significados da identidade cultural que se passa entre quem vive o *punk*.

Ao longo de uma vivência *punk*, sua expressão visual extravasa sua imagem corporal, sua estética sonora e sua expressão dos acontecimentos, que vão sendo relatadas através das trocas de ideias, manifestos, letras de sons e textos escritos em zines. Os zines, como raiz mais profunda da cultura *punk*, se manifestam não como a raiz das árvores, centradas de forma hierárquica para o crescimento de um único tronco, mas sim como os rizomas (Deleuze;

Guattari, 2011) de um gramado, que crescem horizontalmente, sem ordem, independentes, no caos do subterrâneo. Nas profundezas dessa forma visceral e caótica que os zines manifestam, as imagens vão se transformando no testemunho das experiências e das angústias, que não se consegue narrar com palavras, assim como expressam sentimentos que podem comunicar algo incomunicável (Kafka *apud* Moraes, 2010) pelas outras formas convencionais de comunicação. Nas diversas vertentes do *punk* e também de toda cultura *underground*, além do som, que é essencial e fundante, as imagens têm um papel altamente relevante e podem orientar as descrições, análises, reflexões sobre os estilos, além de dar indicações sobre os lugares, as pessoas, as paisagens que seus integrantes são e com quem interagem.

Ao longo do tempo, podemos observar que a predominância do senso comum é uma característica corrente nas sociedades contemporâneas. Assim, toda complexidade e diversidade originais dos movimentos culturais são absorvidas, resumidas e interpretadas de forma superficial e leviana, processo geralmente movido pela divulgação midiática e comercial. As reduções das culturas e subculturas a um punhado de imagens únicas, repetitivas, miradas e construídas pela ótica de narrativas predominantes que reproduzem e confirmam os padrões, normalizações e generalizações do que é visto, raramente representam a ótica de quem vive e interage com as realidades diversas e raízes mais profundas de cada vertente, estilo ou cultura que se vive.

Essa padronização massiva das imagens, nas artes e na cultura em geral, nas redes sociais contemporâneas e também no âmbito educativo, incomoda e desafia os espíritos criativos e contestadores há muito tempo, criando uma reação de contraposição, que constrói alternativas. Com o aumento da independência produtiva que as tecnologias foram permitindo e popularizando, a exposição ao bombardeamento de imagens no nosso cotidiano se tornou algo, de certa maneira, excessivo, com o apelo do *marketing* visual e da

mensagem curta, veloz e efetiva. A atenção ao que as imagens dizem ocasionou também a desatenção, devido à banalidade e recorrência que as imagens do dia a dia evocam. Ao mesmo tempo, a facilidade de acesso, produção e divulgação de conteúdos possibilitou muito mais autoria e protagonismo, também no sentido de se libertar das amarras da grande mídia e de suas narrativas únicas.

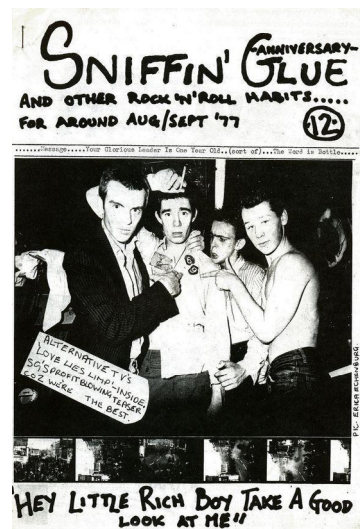
Qualquer tipo de imagem carrega consigo uma carga de simbologia, ideologia, referências e localizações que podem ter interpretações pessoais, coletivas, mais ou menos aprofundadas, mas num primeiro momento, a primeira impressão sempre remete a uma interação entre o universo pessoal de quem a observa e interpreta e as intenções de quem a produziu ou retratou. Em maior ou menor escala, o universo cultural da pessoa que interpreta é quem guia suas impressões, para além das formas, cores, sensações que guiam as impressões sobre a composição retratada. A estética e o conteúdo podem remeter a sensações ambíguas, desconfortos, provocações, ou seus opostos, dependendo das emoções despertadas por esse conjunto de referências/intenções impressas e as recepções/entendimentos do observador.

Assim, podemos definir que dos mapas às fotos, do cinema à pintura, transgredir os limites e as formas do estabelecido e romper as convenções da normalização sempre serão atos políticos. Os padrões de cultura, ciência e senso comum vigentes tendem incessantemente para formas e conteúdos conservadores, representando os dominantes sobre os dominados. Assim, romper com essas relações é mais que simplesmente retratar imagens realistas ou artísticas, é estimular a quebra e a mudança de paradigmas.

Os primeiros zines punks exploravam a novidade estética do som punk, noticiavam as bandas com fotos das caras e bocas dos vocalistas, alguns deles já se utilizando de clichês comerciais e políticos para escancarar o absurdo das normas e padrões sociais e ideológicos das sociedades modernas. A desconstrução e subversão

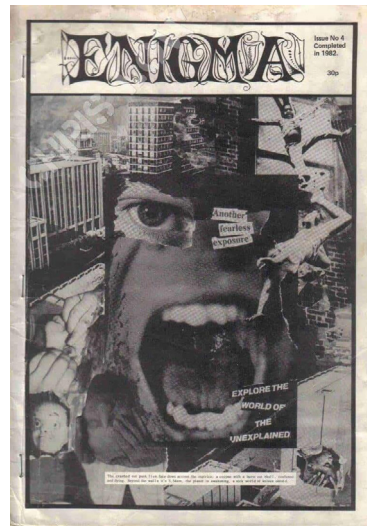
de imagens do senso comum pela estética das fotomontagens foi uma das formas intensamente desenvolvidas pelos zines que vieram pós-1977 no Reino Unido. Nesse sentido, os zines anarco-punks, no começo da década de 1980, se aprofundaram não só nessa quebra e reconstrução de imagens agregadas, remendadas, rasgadas e distorcidas, mas também em caracterizar o punk como muito mais que música e estética, ao abordar em seus protestos a exploração dos animais, a corrida armamentista, o racismo, o apartheid e outros temas sociais. Assim,

Figura 1: Zine Enigma nº4, UK, 1982.



Fonte: <https://diyconspiracy.net/chris-low-anarcho-punk/>

Figura 2: Zine Enigma nº4, UK, 1982.



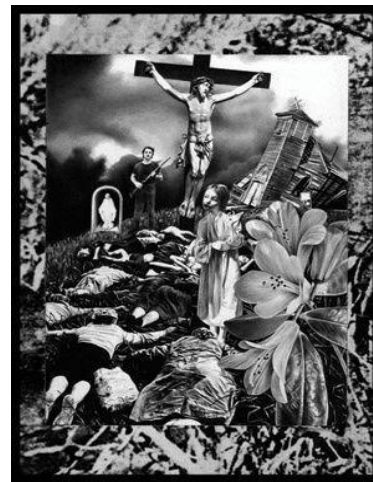
Fonte: <https://diyconspiracy.net/chris-low-anarcho-punk/>

criaram uma nova representação que retrata de maneira crua essas incoerências e absurdos, de modo extremamente eficaz e agressivo, exaltando todo o clima de descontentamento, com seu estilo de vida, música, arte e discurso político mordaz e inconveniente. A imagem dessa época e o contexto são perfeitamente representados pela arte de Gee Vaucher, desenvolvida da *Crass art*, que tem suas origens em uma amálgama dos movimentos Dadaísmo, Surrealismo e *Pop Art*. Sendo chamada de arte "pré pós-modernista" por alguns, na prática ajudou a criar

e estabelecer o que se reconhece como a estética *punk*. Esse tipo de montagem construiu um período de grande criatividade visual nos zines, principalmente *anar-copunks*, que assim agregavam mais força nas mensagens e no impacto da arte *punk*.

No Brasil, o processo foi mais lento, construído de forma mais improvisada, mais crua, ainda mais agressiva, adaptada à realidade dos subúrbios, periferias, da pobreza e da violência ainda mais gritante, do terceiro mundo assolado por ditaduras militares. A censura também fez com que as informações chegassem com atraso e com filtros da imprensa, sempre sob vigilância. Assim, o desenrolar das movimentações teve uma dinâmica diferente na América do Sul, onde boa parte dos países padecia sob botas e fuzis desde a década de 1960, perdurando na década de 1970 e começo dos anos 1980. O fato é que, enquanto no Brasil o "couro comia solto", em todos os sentidos, mesmo com muitos *punks* se politizando e tentando desfazer alguns estereótipos e compreensões errôneas sobre os significados e a ideologia *punk* – ainda demorou uns bons anos até que a "anarquia" tivesse seu verdadeiro aspecto político se sobrepondo à conotação de arruaça. Até entre muitos *punks* esse entendimento ainda era predominante, já que a enorme barreira de desinformação e da pobreza econômica atrasou o acesso, em tempo real, sobre a movimentação *punk* mundial de forma mais aprofundada, mesmo que os materiais de bandas, fotos, releases e outras informações fossem chegando pela rede de contatos, que já foram construídos desde as primeiras fases do movimento.

Figura 3: "Reality Asylum" - poster com arte de Gee Vaucher.



Fonte: Acervo do autor.

De qualquer forma, podemos notar alguns padrões de expressão com relação à imagem do *punk* se projetando nos zines, conforme vamos observando o período e o local em que foram editados e em fases posteriores à inicial, com qual das variadas vertentes do *punk* o material e seus editores se identificam, se referem ou assumem representar. Assim, no início do que se chamou de *Punk 77*, a estética representava uma afronta, uma novidade, apresentava as bandas, seu visual e as informações sobre elas e sua ideologia, mesmo que ainda juvenil e básica, já era a representação da revolta e da imagem do *punk*, conforme vemos na maioria dos zines dessa época, feitos de maneira bastante simples e sem tanta profundidade, inclusive reproduzindo alguns preconceitos que ainda se entranhavam nos jovens *punks*, principalmente o machismo e a homofobia.

Conforme a estética punk foi apropriada pela mídia capitalista e transformada em modismo pelo mundo, os *punks* marginais passaram a questionar esse personalismo, a idolatria do anti-herói, que agora é *pop*, o *anarcopunk* questionou o culto ao *junkie*, como também se aprofundou na crítica social aos costumes e normatizações, inclusive aquelas que o próprio *punk* criou. Assim, os zines *punk* passaram por uma das fases mais criativas e inovadoras, como

podemos ver na arte de Gee Vaucher e também nos zines anarco daquela fase.

Figura 5: Zine Factor Zero nº 2, considerado primeiro zine punk do Brasil, em 1980.

Figura 4: Zine SP Punk, 1983.



Fonte: Acervo do autor
(fotocópia atual)

Conforme o *hardcore* foi tomando a frente como resposta a um *punk* que se amaciava pela captura da moda e da indústria da música, os zines foram se radicalizando também com o visual mais agressivo e caótico, e as imagens de guerra, os temas sociais e



Fonte: Acervo do autor
(fotocópia atual)

de protesto anticapitalista foram se incorporando cada vez mais à estética e ao conteúdo.

No Brasil, essa dinâmica foi um pouco diferente, pois mesmo passando pela fase inicial de divulgação das bandas e da relativa inocência juvenil, a politização aqui também foi acompanhando principalmente as cenas do Nordeste e do ABC paulista, que já tinha envolvimento com o movimento sindical e a luta política. Até porque, quando a cena brasileira começou a crescer, o *hardcore* já começava despontar nas cenas inglesa, americana e finlandesa, principalmente.

Figura 6: Zine Alerta Punk, São Paulo, 1983.



Fonte: Prado (2014)

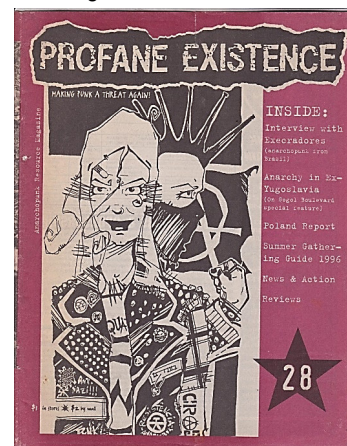
Assim, os primeiros zines daqui já incorporaram a estética e agressividade do *hardcore punk* e seu protesto mais radical.

Dessa forma, conforme o movimento *anarcopunk* foi sendo estabelecido no fim dos anos de 1980 e começo dos anos 1990, em paralelo ao estilo caótico do *hardcore*, um maior volume e profundidade dos textos também foram se manifestando. Com maior ênfase na mensagem escrita em alguns momentos, veio a influência dos

jornais anarquistas e também de zines como *Profane Existence*, dos EUA, o mais influente da cena *anarcopunk* do mundo, que se configurava no formato jornal, com uma estética mais linear, se nomeando inclusive como *Magazine*. Conforme a década de 1980 foi avançando, vimos uma ampliação cada vez maior de vertentes dentro do *punk* mundial, o que no Brasil se aprofundou nos anos 1990 e dali para frente, com o racha entre *anarcopunks* e *punks hardcore*. Também se pôde perceber a divisão e a separação cada vez maiores, conforme aumentavam as divergências de ideologias entre *straight edges*, *street punks*, *raw punks*, *crusts*, *punks* de gangue.

Neste momento, não temos a pretensão de aprofundar esse ponto de disputa, mas o apresentamos para evidenciar que os zines foram se tornando a imagem e a representação das ideias de cada estilo, conforme cada um se preocupava mais ou menos com determinado aspecto da cultura *punk*. Enquanto uns estavam totalmente focados em sons, bandas e visuais, outros se voltaram para conscientização política, social e intervenção ativa e ação direta, ao mesmo tempo que ainda havia outros mesclando a cultura marginal com protesto. Contudo, podemos observar a presença dos signos que acompanham e simbolizam os estilos que mais identificam cada vertente, assim como as tendências a priorizar certo tipo de conteúdo tanto de imagens, quanto sua interação com os textos que os acompanham ou ilustram.

Figura 7: Profane Existence Magazine nº 28, E.U.A, 1996.



Fonte: Acervo do autor.

Do nosso ponto de vista, não há hesitação em afirmar que

Figura 8: Zine Combatti nº1 1992, Punks Carniça do ABC.



Fonte: https://www.facebook.com/PunksCarnica?locale=pt_BR

houve um certo desgaste em algumas fórmulas e certos tipos de imagens, que acabaram por se tornar clichês, que, de tão repetidos, com o tempo foram se esvaziando e se tornando imagens relativamente superficiais e com um caráter pouco expressivo, apenas reproduzindo a

Figura 9: Zine Ódio Mortal nº1, 1997, Punks Hardcore Goiânia.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 10: Discharge-
 realitiesof war- EP, 1980.



Acervo do autor. Imagem icônica, que terminou por se tornar um clichê ao longo das décadas, dada a intensa repetição de seu uso

mesma mensagem do punk fazendo caretas e com frases feitas, assim como em 1977. O modelo de zine punk totalmente focado em bandas, com entrevistas, resenhas e divulgação de eventos e selos de discos, foi se desgastando com o tempo e se tornando repetitivo e maçante. Essa concentração total no som e na imagem da jaqueta com *spikes* e o moicano parece ter colocado de volta o "fan" no zine, criando certa glamourização da figura padrão do *punk*, fomentando um esvaziamento no conteúdo combativo real que o protesto *punk* carrega. Certo endeusamento das bandas clássicas e de temas relativos a guerras de outras épocas e lugares também causa uma estagnação e impressão de anacronismo, em alguns momentos.

Uma grande virada, que mudou toda configuração não só dos zines, mas também da cultura punk em geral, foi propiciada pelo cotidiano e pelas atenções concentradas no meio digital. Ao invés de aumentar a difusão e agregar mais recursos de edição à produção artesanal, a digitalização parece ter tido um efeito contrário. Conforme a internet foi se massificando, a função original dos zines foi relativamente se diluindo, já que as próprias bandas e indivíduos podem fazer a divulgação de seus materiais e ideias na rede. Assim como os entrevistadores, zineiros e "público" têm acesso fácil às postagens, leituras e interações com os materiais *online*, as pessoas têm a facilidade em acessar diretamente e muito mais rapidamente as bandas e autores dos materiais, mesmo à distância, o que na época das cartas e também na produção artesanal é muito mais trabalhoso e demorado. Um material impresso que demora meses para ser produzido, publicado, impresso e enviado foi aos poucos

deixando de interessar às pessoas que usavam os zines com o intuito da divulgação de eventos e do compartilhamento de notícias e ideias. Na questão da arte *punk* e das imagens, ainda podemos dizer que o zine impresso pode ter sua renovação com materiais autorais, além de textos e produções de opinião própria produzidos de forma original, com montagens, colagens e a estética caótica que é peculiar do material *punk*.

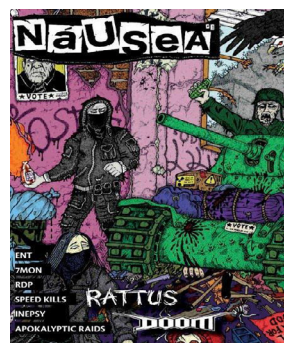
De maneira geral, temos observado na produção dos zines nas ferramentas digitais uma tendência em descaracterizar a forma orgânica de se produzir os materiais, ainda que as tecnologias permitam mais possibilidades de montagem e expressão da estética *punk*, com a facilidade de escanear, editar e trabalhar com materiais impressos, mesmo no meio digital. Cada vez mais os zines se assemelham a revistas tradicionais, com textos digitados em colunas

Figura 11: Fanzine ANARCOPUNKTURA. n.1, SP, 2010.



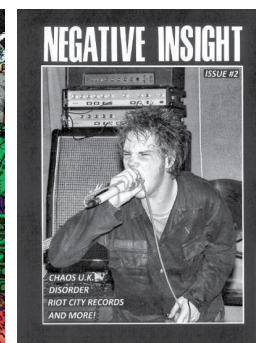
Acervo do autor.

Figura 12: Nausea zine n.1, SP, 2010.



Acervo do autor.

Figura 13: Negative Insight n.2, EUA, 2014.



Acervo do autor.

retas e imagens de ângulo reto coladas também na mesma proporção dos textos, trazendo não só um tédio visual, como também no conteúdo, que se apresenta com textos simples e curtos, seja com

entrevistas de bandas ou assuntos variados, mas agora com a superficialidade e falta de paciência para aprofundamento que a dinâmica da rede social instalou.

Esses efeitos também estão ligados certamente ao esvaziamento da cultura *punk* em que o cenário atual foi nos colocando. Conforme muitas pessoas passaram a utilizar apenas a internet como fonte de informações, com seu direcionamento manipulado, seu excesso de imagens e informações repetidas, uma cultura de superficialidade e credibilidade totalmente genéricas afirmadas pelas redes sociais, o aprofundamento e a diversidade que não só os zines, mas toda a criatividade da cultura *punk* exprime, foram sendo limitadas e encaixadas nesses estereótipos únicos e repetitivos, que não mostram mais autonomia, tampouco liberdade. Dessa forma, tanto muitos dos chamados "*punks* de internet", que estão acomodados e desligados das vivências reais da cultura *punk* nos seus variados aspectos e diferentes espaços, quanto muitos *punks* de rua, no outro extremo, estão desligados da amplitude da cultura libertária, que tem conexão e fonte de informações mais essenciais na circulação dos zines promotores de compreensão e comprometimento real com a identidade *punk*.

Talvez por esse panorama estar em andamento, a imagem do *punk* atualmente se tornou tão monótona e, sendo assim, grande parte dos zines que ainda circulam reproduz essa realidade. Cada vertente continua assumindo seu estilo padronizado, espelhado em determinadas referências, constituindo assim uma infinidade de pessoas que reproduzem exatamente a mesma imagem. E a crítica aí não é sobre a identificação com o grupo ou a vertente, mas sim com o apagamento da criatividade e da individualidade que essa espécie de sujeição têm criado com essa padronização – processo semelhante aos que ditam a moda burguesa, mesmo que subvertida.

Por outro lado, é satisfatório ver que existem ainda muitas iniciativas de resistência, que mantém acesa a cultura e elevam o nível não só das publicações, como mantém o espírito das produções

marginais, agregando as vantagens das melhorias tecnológicas, mas sem perder o espírito original da identidade *punk*, com os elementos de protesto, politização, arte, som e visual. Essas publicações mais recentes, considerando de 2010 em diante, comprovam a força e importância dos zines para a continuidade da difusão impressa e orgânica, além de manter a coesão entre a rede mundial que aproxima e cria uma interação comunitária, trazendo, sobretudo, a sensação de apoio mútuo e coletivo trabalhando por uma mesma luta.

Isto posto, ficam algumas questões sobre o futuro e as funções dos zines. Eles ainda podem colaborar para manter o *punk* e o *underground* ativos? Tornaram-se apenas material de saudosismo para alguns e fonte de pesquisa para outros? Eles ainda são expressão da revolta *punk*, do manifesto dos oprimidos, veículo de divulgação de ideias em movimento ou apenas passatempo para alguns e material de manguieio para outros? A história da cultura e dos zines *punk* nos mostra que a estagnação sempre levou à cooptação e deturpação das ideias e da estética, assim como à neutralização da rebeldia a favor de um desagravo das críticas e do embate direto que o *punk* conduz e do qual este nunca se negou a ser protagonista. Inclusive por essa razão, destaco também a importância de continuarmos assumindo a escrita não só nos zines, de *punk* para *punk*, mas também assumir nosso papel como pesquisadores, para que tomemos nosso lugar como escritores de nossa história. Ainda que isso seja compreendido por alguns como uma rendição à sociedade burguesa, também passa por uma compreensão de retomada do público pelo povo, sequestrado pelas mãos do Estado e transformado em sua propriedade, como defensor dos interesses capitalistas de mercado.

Assim, conforme nos armamos de conhecimento e acessamos esses espaços dominados por essa hegemonia de privilégios, derrubamos o conforto e a sensação de que a hierarquia acadêmica e social não pode e não irá ser questionada, assim como a

ciência tradicional, burguesa e excludente. A intelectualização não incide necessariamente em assumir posturas de superioridade ou de competição de vaidades, mas sim, capacitar nossa escrita e poder de reflexão, potencializar nossa politização e nos colocar em posição de igualdade nos debates e na defesa das nossas posições e questionamentos, conforme os embates vão surgindo.

Diante disso, evidenciamos que nada do que foi dito aqui é absoluto, pois não se busca afirmar nada com imposições da verdade. A escrita foi feita com base nas pesquisas, mas principalmente nas vivências e ponto de vista pessoal do autor, que tem suas limitações e experiências retratando muito dos espaços e tempo em que se relacionou e teve conhecimento sobre os acontecimentos. Pessoas com diferentes vivências terão visões discordantes e diferentes posições sobre o tema. A proposição é uma escrita inicial, de provocação ao debate e também às movimentações, principalmente para a continuidade da produção de zines autenticamente *punks*, artesanais, autorais, criativos e que instiguem movimento e evolução da identidade *punk*.

REFERÊNCIAS

BIVAR, Antônio. **O que é Punk**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

CAIAFA, Janice. **Movimento Punk na Cidade**: invasão dos bandos sub. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia 2, vol. 1 – São Paulo: Editora 34, 2011

JOHNNY PUNK HC. **O NHC e os anos 90**. Disponível em: <https://publicacoesmarginais.wordpress.com/2021/10/15/nhc-e-os-anos-90/> Acesso em: 25 jul. 2023.

OLIVEIRA, Antonio Carlos de. **Os fanzines contam uma história sobre punks** – 2. ed. Rio de Janeiro: Rizoma, 2015.

PRADO, Gustavo dos Santos. Os fanzines punk? a estética agressiva, caótica e poluída (Anos 80). **Anais Eletrônicos do XXII Encontro Estadual de História da ANPUH-SP**. Santos 2014. Disponível em: https://www.encontro2014.sp.anpuh.org/resources/anais/29/1399565561_ARQUIVO_Osfanzinespunks-aesteticaagressiva,caoticaepoluida_Anos80_.pdf. Acesso em: 24 jul. 2023.

TEIXEIRA, Aldemir Leonardo. **O movimento punk no ABC paulista**. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais (Antropologia), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://livros01.livrosgratis.com.br/cp039652.pdf>. Acesso em: 25 jul. 2023.

VIEIRA, Tiago de Jesus. BITTENCOURT, João Batista de M. 40 anos de pesquisas sobre o punk no Brasil: novas possibilidades em cena. **Anos 90, [S. l.]**, v. 29, p. 1-16, 2022. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/120430>. Acesso em: 25 jul. 2023.

VIEIRA, Tiago de Jesus. A escrita do punk no Brasil no início da década de 1980: uma análise dos primeiros trabalhos. **Outros Tempos: Pesquisa em Foco - História**, v. 14, n. 23, p. 63-79, 2017. Disponível em: https://www.outrostempos.uema.br/index.php/outros_tempos_uma/article/view/540. Acesso em: 25 jul. 2023.



Moacir Oliveira de Alcântara

ANARCHO-PUNK
E LETRAMENTO
RACIAL:

subjetivação, singularização
e antirracismo na música
do grupo Civil Disobedience

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.99925.11

A ignorância e a tensão racial que hoje sentimos/
São simplesmente reflexos das tentativas do sistema de manter a
"lei e a ordem"/Oscilações econômicas/Ressentimentos passados,
opressões atuais, causam o ódio que agora nos cerca/Bem, ele nos
ronda agora mesmo!/Temos que derrubá-lo!/Temos que derrubá-lo
de algum jeito!/Agora as culturas, gostos e necessidades são
diferentes, isso é óbvio!/Isso decorre do ambiente e não do tom
da pele/Não vamos chegar a lugar algum enquanto estivermos
divididos contra nós mesmos!

Ao som de "Race riots", de Civil Disobedience, 1992,
tradução nossa.¹³¹

<https://www.youtube.com/watch?v=Yhy1uMLnUY4>

SUBJETIVIDADES SUBVERSIVAS: REPRESENTAÇÕES E PRÁTICAS ANTIRRACISTAS NO *PUNK*

O excerto destacado apresenta fragmentos da letra de
"Race riots", canção do grupo *anarcho-punk* Civil Disobedience, fun-
dado em Saginaw, Michigan, Estados Unidos, em 1989. Lançada na

131

*The ignorance and the racial stress that we feel today/Are simply repercussions of the system's
attempts to maintain "law and order"/Economic ups and downs, past resentments, present
oppressions/Cause the hate that surrounds.../Well, it surrounds us all right now!/We've got to bring
it down!/Got to bring it fucking down somehow!/Now cultures, tastes, and needs are different, that's
a given!/That's due to environment, and not the shade of skin/We will never achieve a motherfucking
thing/As long we're divided against ourselves! (Race riots, 1992).*

*demo-tape*¹³² intitulada *Political Prisoners* (1992), sendo relançada pelo selo HFT Records na compilação *The Whole Nine Grams...* (2012), a faixa tem como temática os conflitos raciais que historicamente transcorrem na sociedade estadunidense. Desse modo, "Race riots" assinala perspectivas, práticas, concepções, valores, sentidos e modos de subjetivação de sujeitos *anarcho-punks* diante de questões raciais. Estando entre os mais ativos e influentes grupos *anarcho-punks* na primeira metade dos anos 1990, o Civil Disobedience difundiu, desde então, um ideário anarquista de oposição à opressão racista, nacionalista, sexista, xenófoba, homofóbica, classista e especista (Flaw, 1994) engendrada pelos entrecruzamentos entre os sistemas culturais e os ordenamentos capitalísticos nos Estados Unidos da América.

"Race riots" é uma das faixas que integram o *corpus* documental de uma pesquisa de doutorado que se encontra em desenvolvimento no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (PPGHIS/UnB), interessada em analisar discursos e modos de subjetivação engendrados pelos conteúdos lírico-musicais de grupos *anarcho-punks* estadunidenses que abordaram temáticas raciais entre os anos de 1990 e 2010. A análise de canções, zines¹³³, entrevistas e demais fontes que compõem o *corpus* da pesquisa que origina este artigo indica a difusão de pedagogias e práticas antirracistas em canções de grupos como o Civil Disobedience, composto por sujeitos *anarcho-punks* que se colocam criticamente diante do supremacismo branco e dos privilégios simbólicos e materiais da branquitude.

132 *Demo-tapes* são fitas cassetes produzidas de maneira independente por bandas *underground*. Em geral, contêm gravações amadoras de áudio feitas em pequenos estúdios e, algumas vezes, gravações caseiras. As *demo-tapes* foram o principal meio de divulgação de material fonográfico de grupos independentes de *hardcore/punk* e *heavy metal* até a década de 1990.

133 Uma das marcas mais evidentes do *punk* é a iconoclastia, ou seja, a rejeição e o desejo de eliminar quaisquer tipos de ídolos, mestres ou deuses. Assim, a relação do sujeito *punk* com as bandas *punks* se difere radicalmente daquela que se observa entre público e bandas na cultura *mainstream*. Uma vez que no *punk* não há concessões para fanatismos e idolatrias, o sujeito *punk* não se identifica como um "fã" e não se pauta por opiniões veiculadas em grandes veículos de comunicação como as revistas. Por essa razão, nas vertentes mais politizadas do *punk* costuma-se suprimir o sufixo "fan" (uma abreviação do termo em inglês "fanatic") da palavra *fanzine* (revista do fã). Assim, as publicações independentes produzidas por *anarcho-punks* são referidas simplesmente como "zines".

Por ser uma análise fundamentada nos Estudos Culturais, a perspectiva metodológica da pesquisa se baseia em uma abordagem discursiva das representações, modalidade de análise do discurso que, nesse caso, irá se concentrar em problematizar e historicizar o simbólico, os sentidos, signos, significados e modos de subjetivação nos discursos sobre raça e racismo difundidos através da música *anarcho-punk*. Enquanto categoria de análise, a representação é aqui compreendida como “produção de sentido pela linguagem” e pensada a partir das formas pelas quais conferimos sentido a objetos e sujeitos e como tais sentidos regulam os valores, práticas, modos de ser, identidades e condutas em uma dada cultura ou sociedade (Hall, 2016). Ao atravessar todo o conjunto de interações entre sujeitos, discursos institucionais, culturais e midiáticos, bem como artefatos audiovisuais e musicais aí inscritos, a representação tem força para produzir, regular e direcionar subjetividades, identidades e condutas. Portanto, a representação está na base dos processos de socialização e das formas de o sujeito se posicionar segundo determinadas narrativas, ou seja, ela fundamenta as práticas discursivas que transcorrem nas relações sociais no cotidiano (Spink; Medrado, 2001). Assim, é razoável pensar o conteúdo lírico-musical, o projeto gráfico, iconografias, *design*, entre outros elementos que compõem um artefato como a fita cassete *Political Prisoners*, como perpassados por representações que revelam as formas como *anarcho-punks* se posicionam diante das questões raciais pertinentes à cultura da sociedade estadunidense.

Em consonância com o escopo da pesquisa mencionada, o presente artigo se volta à identificação e análise das representações identitárias/raciais que perpassam “Race riots”. Os modos de construção dos sujeitos que performam no conteúdo lírico-musical da canção revelam alinhamentos político-ideológicos de inspiração anarquista, bem como concepções acerca do racismo que sinalizam processos de singularização (Guattari; Rolnik, 1996) das subjetividades *anarcho-punks*. Trata-se, pois, de investigar os discursos disruptivos

anarquistas e antirracistas informados por essa letra, buscando acessar, ainda, uma série de acontecimentos, práticas, lugares, comportamentos, crenças, movimentos, saberes e relações sociais demarcadores de “subjetividades subversivas” (Guattari, 1990, p. 2), subjetividades que escapam às normatividades maquinico-capitalísticas e culturais. Por conseguinte, intento destacar as condições de produção de um discurso que desnaturaliza o racismo e a branquitude hegemônica em “Race riots”, buscando responder, ainda, às seguintes indagações: quais são as implicações desse discurso? Considerando que, nesse âmbito, a música se caracteriza como dispositivo de subjetivação que mobiliza pedagogias antirracistas, quais são os seus efeitos pedagógicos na produção de subjetividades antirracistas no cenário *anarcho-punk* estadunidense? Como essa perspectiva de resistência ao racismo da cultura estadunidense, que aparece no discurso difundido em “Race riots”, se reflete em modos de subjetivação e processos de singularização de sujeitos *anarcho-punks*?

Desse modo, ao lado da noção de subjetividade, compreendida como lugar no qual o “sujeito se observa e se reconhece como um lugar de saber e de produção de verdade” (Hennigen; Guaresch, 2006, p. 69) a partir de tensionamentos entre as condições históricas, culturais e sociais e a formação de uma “consciência de si”, a ideia de “singularidade” compõe o ferramental teórico que propicia analisar os processos de produção do sujeito *anarcho-punk*. Se os sujeitos são posicionados segundo as diversas camadas discursivas que o subjetivam, esse não é um processo que ocorre sem resistências e negociações, já que cada sujeito irá estabelecer uma forma específica de reagir às interpelações que lhes são colocadas. Diante das redes discursivas que correspondem a modos de ser específicos dos sujeitos, haverá sempre a possibilidade de a subjetividade escapar e se constituir de modo singular (Silva, 2006).

Os enunciados da canção a ser analisada expressam um ordenamento discursivo que engloba sujeitos, bandas e coletivos *anarcho-punks*. Esse ordenamento discursivo se articula a

partir da transgressão dos limites definidos pelas linhas de produção dos *media* e da educação formal, por exemplo, uma vez que essas instituições são percebidas por *anarcho-punks* tão somente como dispositivos que operam a naturalização da dominação e das desigualdades (Bastos, 2019). Entretanto, a compreensão dos modos pelos quais subjetividades antirracistas são aí articuladas demanda, primeiramente, a contextualização e a definição do que é e como se caracteriza historicamente o *anarcho-punk*, bem como o lugar ocupado e os posicionamentos político-filosóficos reivindicados pelo grupo Civil Disobedience no cenário norte-americano no período analisado. Sinoticamente, quando se fala de *anarcho-punk* se fala de:

[...] uma microcultura que surge no movimento punk a partir da assimilação da ideologia anarquista por parte de certa porcentagem do contingente do movimento punk, e que se prolifera mais visivelmente neste movimento a partir de meados da década de 1980, em meio ao clima do chamado revival (“ressurgir”) do movimento punk (Bastos, 2019, p. 284).

De acordo com Mike Dines (2016), os valores do *anarcho-punk* foram construídos de modo a transcender os limites e os propósitos do *punk rock* original. Se os léxicos e simbologias deste último se basearam em acepções figuradas de noções como “anarquia”, “caos” e “nihilismo”, bem como em mensagens políticas emancipatórias manifestadas na música e na indumentária dos primeiros *punks*, em dado momento o *punk rock* da primeira geração – dentre os nomes mais proeminentes estão Sex Pistols, The Clash, The Damned, The Adverts e X-Ray Spex – acabou cooptado pela indústria fonográfica (Dines *apud* Webb, 2016) e assimilado como uma tendência da moda. Desse modo, é com o *anarcho-punk*, em fins dos anos 1970 e início dos anos 1980, que a ideia de “anarquia” adquire implicações mais sérias no *punk* e ele se consolida como movimento político, cultural e estilo de vida na Grã-Bretanha (Dines *apud* Webb, 2016). Esse segundo momento do *punk* britânico, inspirado pelo anarquismo compreendido como corrente política e filosófica, se

constituiu a partir de um *ethos* de defesa de “valores de tolerância, antirracismo, antissexismo e anti-homofobia” (Bestley, 2016, p. 61) e envolveu questões como o “*squatting*”¹³⁴, direitos animais, campanhas anti-armamentistas, vegetarianismo/veganismo e a retórica anti-Estado” (Webb, 2016, p. 182). A crítica *anarcho-punk* à comercialização e ao esvaziamento do *punk rock* nesse período evoluiu, portanto, para uma crítica radical ao capitalismo, aos sistemas culturais do Ocidente e às relações e estruturas advindas desse modo de organização da sociedade.

No artigo intitulado “*Squatters* sujos, anarquia, política e heroína: Uma viagem pelos *squats* de Bristol” (Webb, 2016, tradução nossa)¹³⁵, ao observar o fervilhante cenário que emergiu no condado de Bristol nos anos 1980, Peter Webb indica os modos pelos quais a música e as letras de grupos como Disorder, Amebix e Lunatic Fringe refletem o *ethos* que se conectou ao *anarcho-punk* desde então. No referido artigo, Webb menciona uma declaração de John Finch, guitarrista do Lunatic Fringe, fornecendo valiosas pistas acerca de como a música reflete os modos de ser, as críticas e as principais preocupações dos sujeitos *anarcho-punks* naquele momento:

Nunca pareceu haver qualquer dúvida sobre a inspiração lírica. Estávamos todos nos tornando socialmente conscientes e estávamos irados e frustrados com a hipocrisia, a violência, a injustiça e o racismo que percebíamos como bases de nossa sociedade e fez sentido articular

134 “O movimento *squatter*, junto aos de luta por moradia, têm como objetivo a ocupação de casas, prédios, galpões e fábricas fechadas e/ou abandonadas, muitas vezes associadas aos processos de especulação imobiliária [...]. Diferente da luta por moradia – como Movimento dos Trabalhadores Sem-teto e Frente de Luta por Moradia – os *squats*/okupas não têm como único objetivo a habitação, mas também a construção de um espaço contracultural, de (con)vivência e criação da cultura libertária, uma vez que se propõem a organizar grupos de estudos, shows, cine-debates e feiras vinculadas às práticas anarquistas e punks.” (Netto, 2021, p. 2).

135 Dirty Squatters, Anarchy, Politics, and Smack: A Journey Through Bristol's Squat Punk Milieu (Webb, 2016).

essa frustração por meio de nossas músicas (Webb, 2016, p. 194-195, tradução nossa).¹³⁶

O que está subjacente à fala de Finch são subjetividades singularizadas decorrentes de letramentos não formais propiciados pelo *anarcho-punk*, ou seja, letramentos que impulsionam rupturas em relação à lógica da hierarquização racial, articulados de maneira autônoma e fora de qualquer âmbito institucional (Santana, 2013). Essa perspectiva aponta para a possibilidade de outros modos de subjetivação racial, constituídos de forma a questionar as relações sob as quais a opressão racista se assenta historicamente. Por ser inspirada em aspectos comuns às múltiplas vertentes do anarquismo¹³⁷, perspectivas políticas que se pretendem contrárias a toda autoridade e opressão de raça, classe, gênero e sexualidade, bem como o anseio por erigir uma sociedade de fato igualitária, livre e fraterna (Costa, 2004; Walter 2009), a música *anarcho-punk* veicula concepções de raça, racismo e antirracismo que participam de processos formativos não formais de sujeitos *anarcho-punks*. Essas concepções denotam pedagogias antirracistas que, de algum modo, ordenam os modos de ser desses sujeitos. Cabe ressaltar que a música ocupa lugar relevante no universo *anarcho-punk*, sendo suporte de representações que indicam capacidade de identificação e questionamento dos códigos sociais racializados, integrando um dispositivo pedagógico que engloba, ainda, outras expressões artísticas, políticas e filosóficas antiopressivas.

Nessa perspectiva, "Race riots" demarca os posicionamentos da banda Civil Disobedience e dos sujeitos *anarcho-punks* que

136 *There never seemed to be any question about lyrical inspiration. We were all becoming socially aware, and were angered and frustrated at the hypocrisy, brutality, injustice and racism that we perceived our society to be founded upon, and it made sense to articulate this frustration through our songs* (Webb, 2016, p. 194-195).

137 Gordon (2008) elucida que o *punk* constituiu a mais relevante movimentação a manter o anarquismo em atividade entre os anos 1980 e a primeira década dos anos 2000. Para o autor, a oposição do *punk* aos valores da sociedade hegemônica, a conexão direta com as simbologias do anarquismo e a notória presença em espaços anarquistas fizeram do *punk* "a incubadora mais importante para anarquistas" no período mencionado (Gordon, 2008, p. 34-35).

a integram, sujeitos que expressam entendimento acerca das dinâmicas pelas quais o racismo e o preconceito racial operam, recaem sobre grupos não brancos¹³⁸ e assinalam privilégios raciais de pessoas brancas. A compreensão de que pessoas brancas têm um papel a desempenhar no combate ao racismo e na desconstrução dos privilégios raciais, como aparece em “Race riots”, indica o que a socióloga estadunidense France Winddance Twine define como “letramento racial”¹³⁹, questão central nos chamados Estudos Críticos da Branquitude¹⁴⁰. Segundo a socióloga France Winddance Twine, o letramento racial denota:

[...] um conjunto de práticas que pode ser melhor caracterizado como uma “prática de leitura” – uma forma de perceber e responder individualmente às tensões das hierarquias raciais da estrutura social – que inclui o seguinte: (1) um reconhecimento do valor simbólico e material da branquitude; (2) a definição do racismo como um problema social atual, em vez de um legado histórico; (3) um entendimento de que as identidades raciais são aprendidas e um resultado de práticas sociais; (4) a posse de uma gramática e um vocabulário racial que facilita a discussão de raça, racismo e antirracismo; (5) a capacidade de traduzir e interpretar os códigos e práticas racializadas de nossa sociedade e (6) uma análise das formas em que

138 Os espaços da movimentação cultural *anarcho-punk* nos Estados Unidos – casas noturnas, bares, centros culturais e *squats*, por exemplo – são lugares nos quais convivem grupos de diversas origens étnico-raciais. Zines como *Profane Existence* (Minneapolis) e *Slug & Lettuce* (New York), bem como o documentário *Los Punks: We Are All We Have* (2016), têm retratado a marcante presença de hispânicos, negros, indígenas e asiáticos nos cenários de cidades como Nova Iorque, Los Angeles, Pittsburgh e Filadélfia. Ao longo do artigo, utilizo a expressão “não brancos” para fazer referência a esses grupos raciais.

139 *Racial literacy* é a expressão usada pela antropóloga afro-americana France Winddance Twine na formulação original em língua inglesa. Aparentemente, “alfabetização racial” seria a tradução literal. Entretanto, Schucman (2012) a traduz como “letramento racial”, já que a expressão quer remeter à desconstrução de práticas racistas e à transformação do mundo racializado. Como bem ensina Soares (2000, p. 39-40), a palavra “letramento” se refere ao sujeito que “usa socialmente a leitura e a escrita, pratica a leitura e a escrita e responde adequadamente às demandas sociais de leitura e de escrita” e atenta para a apreensão crítica da realidade, visando sua transformação.

140 *Critical Whiteness Studies*.

o racismo é mediado por desigualdades de classe, hierarquias de gênero e heteronormatividade (Twine *apud* Schucman, 2012, p. 103-104).

A partir dessas definições e considerando que o *anarcho-punk*, inspirado por filosofias anarquistas, envolve letramentos relacionados a múltiplas formas de opressão, incluindo o letramento racial, é possível reconhecê-lo como um tipo de "técnica de si" (Foucault, 1990). O *ethos* em que se inscreve o *anarcho-punk*, baseado em letramentos que sobrepõem e relacionam valores antirracistas, pacifistas, pró-LGBTQIA+, antissexista, antiespecistas e antifascistas, orienta a ação de um sujeito que produz a si mesmo a partir desses princípios. Ao lado de outros tipos de letramentos interseccionais, o letramento racial expresso no conteúdo de "Race riots", é parte da "razão prática" de sujeitos *anarcho-punks* ou seja, integra as "técnicas de si" ou as "tecnologias do eu" desses sujeitos. As tecnologias do eu se referem às operações que:

[...] propiciam aos indivíduos efetuar uma certa quantidade de operações sobre seus próprios corpos, almas, pensamentos, condutas, e isso de modo tal que resulte na transformação de si mesmos, que os modifiquem, com o objetivo de chegar a certo estado de perfeição, felicidade, pureza ou de poder extraordinário (Foucault, 2008, p. 35-36, tradução nossa)¹⁴¹.

No entendimento de que demanda comprometimento individual que coloque em funcionamento os seus preceitos políticos, filosóficos e ideológicos anarquistas, o *anarcho-punk* se caracteriza por transformações nos corpos, modos de ser, formas de pensar e práticas de seus adeptos. Assim, compreendidas como lugares de produção de saberes, poderes e modos de subjetivação, as expressões do *anarcho-punk*, incluindo a música, participam da organização de um

141 [...] permiten a los individuos efectuar un cierto número de operaciones en sus propios cuerpos, en sus almas, en sus pensamientos, en sus conductas, y ello de un modo tal que los transforme a sí mismos, que los modifique, con el fin de alcanzar un cierto estado de perfección, o de felicidad, o de pureza, o de poder sobrenatural (Foucault, 2008, p. 35-36).

regime de verdade que produz sujeitos que resistem aos disciplinamentos e coerções impostos pelo cisheteropatriarcado-racista-capitalista. Adotar esse entendimento é assumir o *anarcho-punk* sob a perspectiva de que este constitui um tipo de “técnica de si” ou “tecnologia do eu” fundamentado em práticas antirracistas, antissexistas, antiespecistas, antifascistas, anti-homofóbicas e, conseqüentemente, anticapitalistas e desviantes dos parâmetros culturais hegemônicos. Trata-se de processos que engendram subjetividades que assumem como princípio de suas ações uma “verdade” que propicia compreender e resistir aos dispositivos sociais de controle e disciplinamento, incluindo-se aí aqueles que têm origem na racialização.

Precisamente, em razão de sua oposição radical aos regimes de verdade do cisheteropatriarcado-racista-capitalista, o *anarcho-punk* demanda a desconstrução das identidades raciais hegemônicas e dos privilégios materiais e simbólicos advindos da branquitude. Dessa forma, é possível falar do *anarcho-punk* como matriz de uma razão prática que orienta os modos de ser, os valores, sentidos e significados em que seus adeptos se baseiam para orientar sua ação e subverter os padrões culturais e capitalísticos de subjetividade. Conseqüentemente, como se pode inferir a partir do conteúdo lírico-musical de “Race riots”, o letramento racial participa das técnicas de si do sujeito *anarcho-punk* e permite que ele exercite a desconstrução de sua própria branquitude.

Nesse sentido, compreendemos que os enunciados antirracistas difundidos pelo Civil Disobedience em “Race riots” podem servir não apenas para analisar os processos de subjetivação racial que envolvem o *anarcho-punk*, mas para responder questões acerca das especificidades da branquitude estadunidense e das estratégias de subversão das identidades que se nutrem dos ordenamentos hierárquicos do racismo. Com base nos Estudos Críticos da Branquitude, nos Estudos Culturais e em perspectivas pós-estruturalistas acerca das identidades, analisamos a canção em busca não apenas dos modos de subjetivação por ela suscitados, mas também por pistas de possíveis processos de singularização (Guattari; Rolnik, 1996) assinalados por seu conteúdo antirracista.

DO-IT-YOURSELF E SINGULARIZAÇÃO: O PUNK COMO VETOR DE REVOLUÇÃO MOLECULAR

Como consta na obra "Micropolítica: cartografias do desejo" (1996), à ocasião de uma de suas passagens pelo Brasil, em 1982, Félix Guattari concedeu uma entrevista ao jornalista Pepe Escobar para o semanário *Folhetim*. Na conversa, o filósofo expôs suas impressões em relação ao movimento *punk*. Ainda que tenha feito muitas ressalvas, apontou o *punk* como caracterizado por processos de singularização e com características de um possível "vetor de revolução molecular". Em sua perspectiva, a potência do *punk* seria propiciar a subversão dos modelos rígidos e hegemônicos de subjetividade, mesmo que isso fosse operado de maneira quase inconsciente. Desse modo, a fala de Guattari fornece uma perspectiva das potencialidades do *punk* enquanto possível catalisador de microprocessos revolucionários:

O que eu acho interessante nos grupos *punk* é que eles parecem ser absolutamente prisioneiros dos meios de expressão dominantes. Usam material fabricado pela grande indústria da mídia (instrumentos difundidos em centenas de milhares de exemplares no conjunto do planeta), além de serem totalmente dependentes dos sistemas comerciais para gravar discos ou dar concertos. Essa dependência se estende até aos locais onde possam ensaiar: em Paris, por exemplo, eles costumam encontrar um local; logo os vizinhos denunciam, e a polícia acaba expulsando-os. Não sei se aqui acontece o mesmo. Além disso, os *punks* são tributários, inconscientemente, dos sistemas de expressão dominantes: seus temas são os temas da música comercializada, suas linhas melódicas são a reprodução das que estão por toda parte. É nítido o quanto eles estão poluídos por imagens de cinema e televisão, o quanto incorporam uma certa representação do *star system* do vedetismo, todo um ideal de ego. Isso, sem mencionar as relações falocráticas, que fazem com que a música *rock* e *punk*, até segunda ordem, não se constitua em campo de ação possível para mulheres.

Se considerarmos todos esses elementos juntos, diremos que se trata de um empreendimento completamente recuperado, que se encontra em implosão, correndo o risco de cair em microfascismos. No entanto, apesar de todo esse caráter heterogêneo e serial de seus componentes (onde tudo parece estar sendo tornado de empréstimo aos sistemas opressivos dominantes), tais componentes podem se constituir em elementos de um processo de singularização. Centenas de grupos vivem, encarnam seu desejo em empreendimentos coletivos como o *rock* e o *punk*, que podem ter, para eles, uma importância absolutamente vital. Apesar de veicularem elementos de significação da ideologia dominante, apesar de serem prisioneiros de numerosos sistemas de modelização, eles exprimem, num certo nível inconsciente – ainda que, para isso, tenhamos que nos entender quanto ao sentido que damos a esse termo – aquilo que chamo de “vetor de revolução molecular”, o qual pode subverter a modelização da subjetividade (Guattari; Rolnik, 1996, p. 53-54).

Guattari assinala que os processos de singularização, operados dentro do que ele chama de microprocessos revolucionários, não necessariamente se originam das relações sociais, ressaltando que, “por exemplo, a relação de um indivíduo com a música ou com a pintura pode acarretar um processo de percepção e de sensibilidade inteiramente novo” (Guattari; Rolnik, 1996, p. 47). Essas colocações suscitam perguntas a respeito das rupturas, críticas e consequentes reformulações do *punk rock* engendradas pelo *anarcho-punk*, estabelecido a partir de princípios anarquistas e em torno de uma ideia de autenticidade que, supostamente, fora perdida pelo *punk* original (Raposo, 2016). Considerando que há incontáveis vertentes que correspondem a múltiplas formas de ser e de se experienciar o *punk*, é preciso questionar em relação a que segmento exatamente Guattari acusou de ter a aparência de algo absolutamente aprisionado pelas formas dominantes de expressão, ainda que, segundo o filósofo, revele inegável potencial disruptivo e singularizante. Exatamente

por inaugurar uma forma do *punk rock* desassociada dos meios de expressão dominantes, colocar o princípio do *do-it-yourself* (faça-você-mesmo) em posição central no *ethos punk* e conectá-lo a perspectivas antissexistas, antiespecistas, antifascistas, anti-homofóbicas, antirracistas, ou seja, perspectivas de total recusa a enquadramentos na ordem capitalística e cultural dominante (Grimes, 2016), é que o *anarcho-punk* pode ser pensado a partir das categorias propostas por Guattari. Foi rechaçando a cooptação do *punk rock*, operada pelos aparelhos midiáticos, pela indústria fonográfica e por segmentos da moda, que o *anarcho-punk* se (re)produziu historicamente nos circuitos *underground* de cidades como Bristol, Londres, Nova Iorque, Pittsburgh ou Portland, tão longe quanto foi possível se manter das esteiras das linhas de montagem do capitalismo e dos padrões culturais prevalentes.

A fala de Guattari certamente não tem como objeto as vertentes mais politizadas do *punk* como o *hardcore*, *raw punk*, *riot grrrl*¹⁴² e o próprio *anarcho-punk*, pois não caberiam as observações feitas em relação às temáticas exploradas nas letras da maioria dos grupos que se identificam como pertencentes a esses segmentos. Em cada uma dessas (re)interpretações do *punk*, emergem conteúdos líricos que exploram temáticas de protesto que falam de maneira crítica a respeito da constante iminência de guerras, racismo, sexismo, lgbt-fobia, direitos animais, entre outras questões que revelam a fundamentação anarquista/libertária de tais grupos. A perspectiva que Guattari expressa sobre o *punk* ser perpassado por relações falocráticas que

142

O segmento *riot grrrl*, iniciado nos Estados Unidos nos anos 1990, alia perspectivas e práticas de militância do feminismo ao *punk rock*. Embora a influência do feminismo, mais precisamente do anarco-feminismo, fosse muito evidente no *anarcho-punk* britânico dos anos 1980, o *riot grrrl* é a primeira vertente do *punk* protagonizada exclusivamente por mulheres. As bandas, fanzines e outras expressões artísticas desse cenário se caracterizam pelo forte teor político, que envolve temáticas como patriarcado, machismo, misoginia, sexualidade, racismo, violência doméstica (O'Hara, 2005).

o tornam um campo pouco propício para a ação de mulheres¹⁴³, por exemplo, se inverte se consideramos o *anarcho-punk* em análise semelhante. Dentro dessa perspectiva, Hellen Reddington (2016), discute o papel central das mulheres musicistas do *anarcho-punk* e a maneira como as perspectivas feministas dessas mulheres sempre foram parte integrante de sua práxis musical.

Podemos perceber, assim, que o *anarcho-punk*, ao promover interpenetrações entre o *punk rock* e o pensamento anarquista, não deixa passar incólume questões interseccionais que engendram subjetividades disruptivas compromissadas em se posicionar contra os regimes disciplinares do cisheteropatriarcado-racista-capitalista. Trata-se de ressignificar o *punk* para além de mero estilo musical para deleite estético ou tendência efêmera da moda juvenil. Por seus próprios princípios e características, o *anarcho-punk* questiona a subjetividade *punk* fabricada com base na lógica de reprodução maquinário-industrial de larga escala advinda das cooptações capitalísticas e dos referenciais culturais hegemônicos. É vertente que se fez, antes, como processo de disrupção baseado em outras práticas e sob um solo epistêmico pavimentado a partir dos pressupostos do anarquismo e pela introjeção subjetiva de referenciais que sobrepõem valores antissexistas, antiespecistas, antifascistas, anti-homofóbicos, antirracistas, anticapitalistas e, em alguns casos, pacifistas (Dines; Worley, 2016).

143 Não é possível acessar fontes que permitam saber que grupos *punks* Guattari tomou como objeto para embasar essa avaliação. No entanto, fica claro que essas impressões são especificamente amalgamadas a partir do *punk rock* francês que, de fato, repercutiu na forma de um fenômeno de massa em fins dos anos 1970 e início dos anos 1980. No livro "A filosofia do punk: mais que barulho", O'Hara explica que a desconstrução/desnaturalização do machismo tem sido uma preocupação sempre crescente no *punk*, pois "as mulheres têm tido um papel ativo na cena desde o seu início. Em Los Angeles, por volta de 1977, baixistas femininas eram quase que uma exigência, e parecia que eram as mulheres que frequentemente dominavam e controlavam a cena *punk*. Essa igualdade dos sexos era apenas mais uma quebra dos estereótipos do *rock* tradicional que a cena inicial estava perpetrando [...]. As mulheres do movimento *punk* procuraram se desvencilhar de suas funções normalmente limitadas, tornando-se protagonistas e responsáveis por mudanças" (O'Hara, 2005, 104).

Assim, o *anarcho-punk* é, de fato, pertencente ao campo dos processos a que Guattari se referiu usando esses termos “singularização”, “revolução molecular” e “microprocessos revolucionários”. Essas noções correspondem a rupturas, cortes, interrupções ou insurgências contra o agenciamento capitalístico das subjetividades (Guattari; Rolnik, 1996). São processos que informam outros modos de ser, outras formas de perceber, sentir e de se relacionar com o mundo, maneiras que escapam das estruturas que operam o controle social e cultural em escala planetária a partir de um *ethos* próprio inspirado no anarquismo.

Essa ética, que orienta não apenas o *anarcho-punk*, mas também outras vertentes politizadas do *punk*, emerge no texto do colunista Joel Olson na edição número 11/12 do zine estadunidense *Profane Existence*:

A ética motora por trás dos empenhos mais genuínos do *punk* é o *DIY – Do It Yourself* (faça você mesmo). Não é necessário depender de ricos homens de negócio para organizar nossa diversão e obter lucro com isso – Podemos fazer isso sem visar lucros. Nós, *punks*, podemos organizar nossas *gigs* e manifestações, lançar discos, publicar livros e fanzines, distribuir material *punk* pelo correio, comandar lojas de discos, difundir literatura, incentivar boicotes, participar de atividades políticas [...]. Nós fazemos essas coisas todas e as fazemos muito bem. Algum outro movimento contracultural de juventude das décadas de 1980 e 1990 pode afirmar que faz tantas coisas? (Olson, 1991, p. 10, tradução nossa).¹⁴⁴

144

"The driving ethic behind most sincere Punk efforts is DIY – Do It Yourself. We don't need to rely on rich business men to organize our fun for their profit – we can do it ourselves for no profit. We Punks can organize gigs, organize and attend demos, put out records, publish books and fanzines, set-up mail-order stores, distribute literature, encourage boycotts, and participate in political activities. We do all of these things and we do them well. Can any other youth based counterculture of the 80s and 90s claim so much?" (Olson, 1991, p. 10).

Essa perspectiva, que apresenta uma tentativa de sintetizar quais seriam os princípios que mobilizam a ação de sujeitos imersos na contracultura *punk*, permite pensar o *anarcho-punk* como esse vetor de processos de singularização tal qual formula Guattari, considerando que:

O traço comum entre os diferentes processos de singularização é um devir diferencial que recusa a subjetivação capitalística. Isso se sente por um calor nas relações, por determinada maneira de desejar, por uma afirmação positiva da criatividade, por uma vontade de amar, por uma vontade de simplesmente viver ou sobreviver, pela multiplicidade dessas vontades. É preciso abrir espaço para que isso aconteça. O desejo só pode ser vivido em vetores de singularidade (Guattari; Rolnik, 1996, p. 47).

Com essas colocações, pretendo chamar atenção para o fato de que o *anarcho-punk* produz agenciamentos de singularização que engendram outras estéticas da existência, outros modos de se relacionar na cotidianidade e, concomitantemente, revela um desejo pelo dismantelo das máquinas capitalísticas e culturais de produção de subjetividades. Singularizar é "entrar em ruptura com a estratificação dominante" (Guattari; Rolnik 1996, p. 74), é romper os grilhões normativos do cisheteropatriarcado-racista-capitalista. Não obstante os sistemas culturais e o ordenamento capitalístico terem sido capazes de, em muitos casos, se apropriar e neutralizar outros processos de singularização inerentes ao *punk*, o *anarcho-punk* só se caracteriza enquanto disrupção e desvio da ordem, algo que rompe com as versões cooptadas da própria contracultura *punk*. Logo, nos referimos a uma vertente do *punk* que abarca a pluralidade e a multiplicidade, a qual não apenas envolve singularidades das chamadas minorias, como também pode potencialmente operar a disrupção das identidades e subjetividades amoldadas pelo racismo. Não é escopo afirmar que um sujeito *anarcho-punk* de identidade amoldada na branquitude escape de ser privilegiado material e simbolicamente, uma vez que compreendo o racismo por uma perspectiva

estrutural. Trata-se, especificamente, de analisar como as concepções de raça e racismo expressas através da música *anarcho-punk* podem sinalizar subjetividades dissidentes investidas em rupturas, ressignificações e subversões da branquitude, noção que será tratada na próxima seção.

DISPOSITIVO DE RACIALIDADE E SUBVERSÃO DA BRANQUITUDE

A formulação da categoria branquitude, compreendida como uma posição que histórica e sistematicamente privilegia sujeitos “[...] no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade” (Schuman, 2012, p. 23), se deu no âmbito dos chamados Estudos Críticos da Branquitude. Essa perspectiva assinala a tomada da identidade racial branca como objeto de estudo, compreendendo-a enquanto construto social e cultural, de modo semelhante às abordagens que se dirigem aos demais grupos étnico-raciais (Cardoso, 2008). No entanto, o entendimento de que os ordenamentos do racismo produziram, a partir do colonialismo, não apenas a subalternização de não brancos, mas a própria identidade racial branca em lugares de privilégio já é identificável nas análises de autores como Memmi (1977), Du Bois (1920) e Fanon (2008). Desse modo, é possível falar tanto de uma historicidade das identidades raciais brancas quanto de possibilidades de se desconstruir/desnaturalizar os privilégios simbólicos e materiais advindos da pertença à raça branca. Trata-se de pensar outras formas de produção da branquitude a partir da multiplicidade de diferenças e sobreposições interseccionais de classe, sexo e gênero, entre outros, que se conectam a essa identidade. Assim, a categoria “branquitude” é aplicada à análise dos enunciados da

letra de "Race riots", assinalando as múltiplas concepções e modos de ser que sujeitos *anarcho-punks* elaboram a partir dos significados que atribuem ao racismo, bem como as possíveis rupturas, quebras e subversões que os processos de racialização operam sobre suas identidades. Com isso, intento assinalar que os processos de produção da subjetividade e da identidade racial branca, tal qual quando se fala de subjetividades e identidades raciais de grupos não brancos, são produzidos em meio a heterogeneidades, distinções internas e marcadores de interseccionalidade que a perpassam.

Daí ser possível exercitar a subversão, desconstrução/desnaturalização e, subjetivamente, se estabelecer a branquitude em outros termos. Nesse sentido, como bem ensina Cardoso (2008), em um primeiro momento é possível falar em "branquitude crítica" e "branquitude acrítica". A primeira corresponde a indivíduos ou coletividades de pessoas brancas que declaram publicamente a sua desaprovação ao racismo, ao passo que a segunda é composta por grupos ou pessoas que declaram perspectivas em favor do supremacismo branco (Cardoso, 2008). Em outro de seus escritos, o artigo intitulado "Retrato do branco racista e anti-racista", Cardoso ensina que sujeitos inscritos em ambas as classificações permanecem ocupando lugares de privilégio material e simbólico em nossa sociedade, aspecto que se pode atribuir ao caráter estrutural do racismo (Almeida, 2019; Lawrence; Keleher, 2004), se diferenciando pelo fato de que a branquitude acrítica culmina em práticas letais ou homicidas contra grupos não brancos, enquanto a branquitude crítica é caracterizada por declarar desaprovação em relação ao racismo, ao mesmo tempo em que permanece usufruindo dos privilégios que a pertença à raça branca denota (Cardoso, 2010).

Nessa perspectiva, Diangelo (2020) argumenta que a produção de uma identidade branca plenamente positiva é impossível dentro de uma sociedade fundamentada estruturalmente pelo supremacismo branco, como é o caso dos Estados Unidos. Assim, uma identidade antirracista não é aquela que se nega enquanto branca e

ocupante de posições de privilégio, mas aquela que se aceita como tal, se esforçando, no entanto, para identificar os códigos racializados que perpassam as relações sociais e para, em alguma medida, se desconectar do lugar de opressão. Ao falar de sua própria experiência enquanto mulher branca antirracista, a autora explica que este é um exercício constante de tornar-se “menos branca”:

Ser menos branca é ser menos racialmente opressiva. Isso exige de mim ser mais racialmente consciente, ser mais bem educada a respeito do racismo e continuamente interpelar a certeza e a arrogância raciais. Ser menos branca é estar aberta, interessada pelas realidades raciais das pessoas de cor e ser solidária com elas. Posso construir um amplo, autêntico e bem embasado espectro de relações entre raças e aceitar que tenho padrões racistas. E, em vez de ser defensiva a respeito desses padrões, posso estar interessada em vê-los mais claramente, de forma a poder minimizá-los. Ser menos branco é romper com o silêncio e a solidariedade brancos, é deixar de privilegiar o conforto dos brancos às custas da dor do racismo para as pessoas de cor, é deixar a culpa pela ação. Esses padrões menos opressores são ativos, não passivos. Por fim, luto por uma identidade menos branca para minha própria libertação e senso de justiça. Não para salvar pessoas de cor (Diangelo, 2020, p. 176).

Ou seja, considerando a questão em termos foucaultianos e a confrontando com aquilo que Sueli Carneiro (2005) bem chamou de “dispositivo de racialidade”¹⁴⁵, a partir da condição subjetiva

145

Para formular a noção de dispositivo de racialidade, Carneiro (2005) toma como ponto de partida o dispositivo de sexualidade de Foucault. Como outros dispositivos de poder, o dispositivo de racialidade demarca um regime de verdade, nesse caso um regime de verdade racista. Foucault apresenta uma noção geral de dispositivo enquanto “um conjunto decididamente heterogêneo que engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais, filantrópicas. Em suma, o dito e o não dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre esses elementos” (Foucault, 2018, p. 364). A proposição de Carneiro acerca do dispositivo de racialidade nos auxilia na compreensão do regime de verdade sob o qual o racismo opera a produção da identidade racial branca, bem como os regimes de verdade constituídos como resistência a partir de discursos e práticas antirracistas.

e identitária branca, ser antirracista engloba práticas e estratégias de resistência aos regimes de verdade historicamente instituídos pelo racismo e, por conseguinte, posturas de enfrentamento ininterrupto em relação ao poder representado por esses regimes de verdade. Assim, quando nos propomos a analisar o conteúdo lírico-musical de uma canção como "Race riots", nos interessamos pelos enunciados que revelam a resistência do sujeito *anarcho-punk* aos discursos e atos de verdade que servem de sustentáculos ao racismo estadunidense. Não se trata, portanto, de pensar que essas subjetividades de sujeitos *anarcho-punks* brancos sejam produzidas "fora" do regime de verdade racista. Uma vez que falamos de uma perspectiva que considera o racismo enquanto estrutural e estruturante das relações no capitalismo (Almeida, 2019), essas subjetividades só podem ser desconstruídas e reelaboradas imersas nos ordenamentos do racismo, como resistentes a seus efeitos de subjetivação. Logo, ainda que "Race riots" revele as perspectivas antirracistas do grupo Civil Disobedience, por si mesma, a condição de pertencimento ao grupo racial branco coloca os membros da banda no lugar de beneficiários do racismo. Esses sujeitos, no entanto, se colocam em constante exercício de desconstrução/desnaturalização diante do dispositivo de racialidade, uma vez que se posicionam como antirracistas.

"RACE RIOTS": UMA PERSPECTIVA *ANARCHO-PUNK* ACERCA DE RAÇA E RACISMO

O conteúdo lírico de "Race riots" é revelador dos modos pelos quais os *anarcho-punks* que integram o grupo Civil Disobedience percebem e se posicionam quanto a questões de raça. Os enunciados da canção abrangem múltiplas dimensões das relações

raciais na sociedade estadunidense, indicando que, em alguma medida, esses sujeitos passaram por um processo de letramento racial engendrado de valores que circulam nos espaços *anarcho-punks*. A letra tangencia desde aspectos como a indissociabilidade entre racismo e capitalismo e os ordenamentos jurídicos orientados pela lógica da hierarquização racial, até a produção de estereótipos e a violência engendrada desse processo histórico.

Para compreender as condições de produção dos enunciados e das representações que perpassam “Race riots”, é necessário mencionar o recrudescimento das tensões raciais nos Estados Unidos na primeira metade dos anos 1990, processo que se seguiu aos chamados “Distúrbios de Los Angeles”¹⁴⁶ em 1992. O conflito racial se iniciou em 29 de abril de 1992, após a absolvição de quatro policiais brancos filmados um ano antes agredindo brutalmente o motorista afro-americano Rodney King (Cannon, 1999). A grande repercussão do caso de King e os impactos das revoltas de 1992 novamente evidenciaram a problemática do racismo fundador e disciplinador da nação estadunidense, ao mesmo tempo em que assinalaram a multiplicidade de subjetividades e arranjos das relações raciais. Assim, ao mesmo tempo em que grupos de extrema-direita e neonazistas usaram o episódio para propagar os seus ideários de intolerância, grupos de orientação política à esquerda e anarquistas, como os *anarcho-punks*, se posicionaram em favor de causas antirracistas e contra a “*epistemê* racista branca” (Butler, 2020, p. 7) que ordena hierarquicamente as relações raciais nos Estados Unidos. O refrão da canção demarca um posicionamento de crítica e rechaço aos efeitos desse “solo” epistêmico que engendra tensões raciais e contra o qual a subjetividade *anarcho-punk* se coloca:

Distúrbio racial, distúrbio racial!!/ Na rua/ Distúrbio racial,
 distúrbio racial!!/ Haverá paz algum dia?/ Distúrbio racial,
 distúrbio racial!!/ Culpa da ignorância!/ Distúrbio racial,

distúrbio racial!// Que vergonha! (Civil Disobedience, 1992, tradução nossa)¹⁴⁷

A narrativa de "Race riots", no entanto, assinala não somente as percepções desses sujeitos acerca de tais conflitos raciais ou do racismo enquanto um problema atual à época em que a canção foi composta, mas também sobre os mecanismos de controle racial e social fundados no discurso de "lei e ordem", mote da política de segurança pública e do encarceramento em massa da população negra nos Estados Unidos (Alexander, 2017), especialmente a partir dos anos 1980, como indicam os versos introdutórios da canção:

A ignorância e a tensão racial que hoje sentimos/ São simplesmente reflexos das tentativas do sistema de manter a "lei e a ordem"/ Oscilações econômicas, ressentimentos passados, opressões atuais, causam o ódio que agora nos cerca/ Temos que derrubá-lo!// Temos que derrubá-lo de algum jeito! (Civil Disobedience, 1992, tradução nossa).¹⁴⁸

É notável que esses versos tragam uma perspectiva estrutural nas formas que o sujeito *anarcho-punk* compreende as questões raciais inerentes à sociedade estadunidense, já que relacionam os efeitos do racismo com o aparato jurídico e institucional e os sistemas culturais dominantes nos Estados Unidos da América no tempo presente. Sob a perspectiva teórica do letramento racial proposta por Twine (2006), essa articulação denota práticas de leitura, no caso do *anarcho-punk* leituras não formais, que permitem ao sujeito branco perceber e se posicionar quanto aos tensionamentos engendrados da hierarquização racial que estrutura os Estados Unidos da América enquanto nação.

147 *Race riot, Race riot!// In the street/ Race riot, Race riot!// Will there ever be peace?/ Race riot, Race riot!// Ignorance to blame!// Race riot, Race riot!// What a fucking shame!* (Civil Disobedience, 1992).

148 *The ignorance and the racial stress that we feel today/ Are simply repercussions of the system's attempts to maintain "law and order"/ Economic ups and downs, past resentments, present oppressions cause the hate that surrounds us all now/ We've got to bring it down! Got to bring it fucking down somehow!* (Civil Disobedience, 1992).

Ainda segundo Twine (2006), o letramento racial culmina na construção da capacidade de tradução e interpretação dos códigos racializados que se difundem nas relações sociais. Entretanto, essa habilidade de interpretar os códigos racializados da sociedade deve corresponder à construção de valores de alteridade nas subjetividades de pessoas brancas. Assim, quando falamos de letramento racial, falamos de um exercício constante de se colocar no lugar do outro, de percebê-lo enquanto sujeito e de tentar acessar as questões, as pautas, as dores e outros sentimentos que envolvem um “Outro” subalternizado, como é o caso das populações negra e hispânica nos Estados Unidos da América. Nesse sentido, a segunda estrofe da canção parece apontar para esse tipo de alteridade decorrente do letramento racial. No trecho, o “eu lírico” da canção se coloca na perspectiva de um afro-americano da maneira que segue:

Opressão é a única palavra para descrever como me sinto/O homem branco submeteu o meu povo/Fui forçado a sentir sua injustiça/Os linchamentos e a escravidão me levaram a extremos/A coexistência pacífica não pode ser alcançada de modo algum! (Civil Disobedience, 1992, tradução nossa).¹⁴⁹

Quando consideramos que esses versos foram escritos por *anarcho-punks* brancos imersos em um ordenamento social profundamente disciplinado pelo racismo, nos deparamos com a possibilidade de se estabelecer, a partir do letramento racial, formas de subversão das identidades raciais hegemônicas da branquitude. Ou seja, ao se esforçar para se colocar na perspectiva do oprimido, o sujeito que ocupa a posição do privilégio racial pode exercitar, em uma escala particular e subjetiva, um desvio em relação aos referenciais socioculturais hegemônicos mediados na sociedade estadunidense, erigindo-se de modo singular (Guattari; Rolnik, 1996). Como bem

149

Oppression is the only word to describe the way I feel/ The white man has kept my people down. His injustice I've been forced to feel/ The lynchings and the slavery have pushed me to extremes/ Peaceful coexistence can't be achieved by any means (Civil Disobedience, 1992).

ensina Guattari, "processos de singularização" se constituem como estratégias encontradas por sujeitos ou coletividades para desviar dos referenciais hegemônicos do capitalismo, "algo que frustra esses mecanismos de interiorização dos valores capitalísticos, algo que pode conduzir à afirmação de valores num registro particular, independentemente das escalas de valor que nos cercam e espreitam por todos os lados" (Guattari; Rolnik, 1996, p. 47). Ressalte-se, no entanto, que o capitalismo e os sistemas culturais continuamente se apropriam de imagens e de outros elementos de singularização, difundindo em larga escala a ideia de singularidade e distinção identitária baseada na mera reprodução e no consumo.

Considerando que é um elemento estrutural e estruturante das relações sociais e culturais que historicamente caracterizam as sociedades capitalistas (Almeida, 2019; Lawrence; Keleher, 2004), o racismo perpassa uma série de representações e imaginários hegemônicos que correspondem a modos e processos de subjetivação diversos. Portanto, o racismo é indissociável dos referenciais discursivos que historicamente operam o esquadramento disciplinar e a hierarquização entre diferentes raças, culturas e grupos sociais no capitalismo. Nessa perspectiva, o que os enunciados de "Race riots" denotam é a agência de subjetividades que se opõem aos referenciais e concepções dominantes relacionados à raça e racismo nos Estados Unidos da América, recusando a ordem do discurso em que o privilégio branco se assenta, ou seja, que operam "técnicas de si" (Foucault 1990), intentando escapar da mediação capitalística das subjetividades.

Por conseguinte, o processo de singularização estabelecido pelo letramento racial observado entre *anarcho-punks* e expresso na letra de "Race riots" envolve não apenas o reconhecimento do valor simbólico e material da branquitude (Twine, 2006), mas a crítica da

perspectiva da "Outridade"¹⁵⁰ (Kilomba, 2020) que incide sobre pretos e pretas percebidos pela branquitude não apenas como "Outro", mas, sobretudo, como "não sujeitos". Assim, as concepções sobre raça e racismo que circulam nos espaços *anarcho-punks*, orientadas por pedagogias antirracistas não formais conectadas às políticas e práticas anarquistas, operam resistência diante da branquitude hegemônica. Ao produzir outros sentidos para as suas próprias identidades raciais, esse sujeito *anarcho-punk* se desloca do lugar da hegemonia e demonstra entendimento de que sua própria identidade racial decorre de um aprendizado e de práticas sociais passíveis de desconstrução/desnaturalização.

O letramento racial inerente às subjetividades desses sujeitos *anarcho-punks* se revela também em um verso construído em contraposição ao trecho anteriormente analisado. No referido trecho, a letra da canção apresenta o que seria a perspectiva de um racista acerca do/a negro/a e da negritude no panorama socio-cultural estadunidense:

Negros, negros em todos os lugares e eu não consigo ter paz/
Eles vendem seu crack, eles tocam seu rap/ Não é seguro andar nas ruas!/
Eles estão me culpando por uma escravidão que eu nunca testemunhei/
A opressão negra é um conto de fadas, quão estúpidos eles podem ser?
(Civil Disobedience, 1992, tradução nossa).¹⁵¹

Esse excerto, que simula o padrão discursivo que incide sobre as falas da branquitude racista acerca do/a negro/a na sociedade estadunidense, nos mostra que esse sujeito *anarcho-punk* é capaz de

150 A noção de "Outridade" se refere não apenas ao não reconhecimento do não branco como sujeito, mas à "representação mental daquilo com o que o sujeito branco não quer se parecer" (Kilomba 2020, 38). Trata-se de algo que implica a produção das identidades e subjetividades brancas como intrinsecamente dependentes da afirmação da diferença do branco em relação aos/às "Outros/as", os que não se inscrevem no espaço da branquitude.

151 "Niggers, niggers everywhere and I can't get no peace/ They sell their crack, they play their rap/It's not safe to walk the streets!/
They're blaming me for slavery that I haven't ever seen/ Black oppression is a fairy tale, how stupid can they be?" (Civil Disobedience, 1992).

reconhecer as formas pelas quais opera aquilo que Kilomba (2020) se refere como “Outridade.” De acordo com a autora, os significados atribuídos à negritude pela branquitude são construídos pela via da negação e da repressão (Kilomba, 2020), ou seja, imputa-se ao/à negro/a um lugar de subalternidade determinado por estereótipos negativos que o contrapõem ao branco tomado como moral, intelectual e esteticamente superior. Assim, sendo percebida dessa maneira, a negritude é colocada no lugar de referencial daquilo que o branco nega em si mesmo e com o que não quer se igualar, já que ela corresponde à fonte e à origem da ação racista que desqualifica, torna inválida, menospreza e promove o apagamento do que não é visto como igual: o/a negro/a. No contexto da letra, esse padrão discursivo é revelado na fala racista que associa a presença negra à ausência de paz, à disseminação das drogas e à insegurança. O trecho também faz emergir a própria negação da escravidão e da opressão racista nos discursos que articulam as identidades raciais brancas hegemônicas.

Observa-se na narrativa de “Race riots” a produção de representações que opõem concepções tipicamente racistas aos valores cultivados por sujeitos brancos investidos de práticas antirracistas. Tais representações funcionam no interior da narrativa contrapondo as identidades urdidas pelo racismo, aspecto que historicamente perpassa a cultura e as relações sociais nos Estados Unidos, bem como as identidades disruptivas engendradas do antirracismo *anarcho-punk*. Nesse sentido, Schucman (2012) chama atenção para a ideia de que, como efeito das relações de dominação assentadas na colonialidade, toda branquitude corresponde a um lugar de poder e de privilégios sistêmicos baseados na dominação racial. No entanto, ainda segundo a autora, o aspecto de que não existe um dado essencial que defina a identificação do sujeito branco com a branquitude e de que isso é algo que decorre de processos psicossociais (Schucman, 2012, p. 102) permite que se estabeleçam “fissuras” e desconstruções/desnaturalizações dessa identidade.

A partir deste enfoque, podemos dizer que sujeitos considerados brancos em nossa sociedade passam por um processo psicossocial resultante das mediações que experiência durante a vida de identificação com a branquitude. Portanto, podemos pensar que eles também podem, por diversas questões, não se identificarem com o lugar simbólico da branquitude, e construir fissuras entre a brancura e a branquitude, proporcionando-nos, desta forma, algumas indicações para pensarmos em propostas sobre a desconstrução do racismo na identidade racial branca (Schucman, 2012, p. 103).

Uma branquitude desconectada do racismo, tal qual os enunciados de "Race riots" assinalam, se relaciona com o letramento racial na medida em que implica o aprendizado de observar o mundo e a si mesmo por meio da apreensão da experiência do Outro, recusando a reprodução da Outridade. Mas, de que maneira esse sujeito *anarcho-punk* branco que, como outros indivíduos, é submetido às profundas interpelações das redes discursivas do racismo estadunidense pode romper com a lógica hierárquica de raça e classe em que se encontra e na qual ocupa posição privilegiada? Traber (2007) fornece algumas pistas que contribuem para a compreensão desse movimento. Ao analisar diversos agrupamentos *punks* da cidade de Los Angeles, o autor considera que o *ethos* de grande parte dessas coletividades se fundamenta centralmente na transgressão dos valores da classe média norte-americana ou na subversão dos ordenamentos de raça e classe que aí estão instituídos. Traber prossegue afirmando que essa transgressão provoca rupturas nos arquétipos de subjetividade herdados e constituídos nesse panorama. O autor observa, ainda, que a resistência articulada pelo *punk* engendra uma desterritorialização de jovens *punks* oriundos da classe média, algo como uma mobilidade social inversa caracterizada pela automarginalização de tais sujeitos (Traber, 2007). Para esses jovens, rejeitar os valores da classe média, associar-se aos estratos mais baixos da classe trabalhadora, negros, latinos e outros grupos subalternizados e optar pela automarginalização corresponde a um ato político.

Por suas bases anarquistas, o *anarcho-punk* se contrapõe às normas regulatórias impostas pelo capitalismo e pelos padrões culturais hegemônicos às ações humanas e, uma vez que as normas regulatórias que produzem a diferença racial determinam a (re) produção de privilégios materiais e simbólicos dos quais a branquitude usufrui, o conteúdo lírico de uma canção como "Race riots" faz essa norma "falar" para que seja questionada, desconstruída, desnaturalizada. E, fazendo falar as normas regulatórias do racismo da sociedade norte-americana, "Race riots" indica uma interrupção discursiva no chamado "pacto narcísico da branquitude" (Bento, 2002), não reiterando, assim, o silêncio branco acerca da raça e do racismo e o não reconhecimento de si mesmos como sujeitos privilegiados pelo racismo.

Nesse sentido, é necessário considerar que o conteúdo lírico de "Race riots" revela a dimensão micropolítica das práticas cotidianas do sujeito *anarcho-punk*. Ao abordar temáticas antirracistas, a canção revela a ação de subjetividades que transgridem ordenamentos e, assim, organizam outras sociabilidades que resistem aos ordenamentos vigentes (Certeau, 2002). Em escala micropolítica, o discurso *anarcho-punk* acerca de raça e racismo subverte o pacto narcísico da branquitude, assinalando a produção de subjetividades singularizadas que rechaçam o racismo dominante na sociedade estadunidense. A tomada de uma posição singular do sujeito *anarcho-punk* quanto a questões raciais emerge de maneira mais explícita nos versos finais de "Race riots":

Culturas, gostos e necessidades são diferentes, isso é óbvio!/Isso decorre do ambiente e não do tom da pele/
 Não vamos chegar a porra nenhuma enquanto estivermos divididos contra nós mesmos! (Civil Disobedience, 1992, tradução nossa).¹⁵²

152

Cultures, tastes, and needs are different, that's a given!/That's due to environment, and not the shade of skin/We will never achieve a motherfucking thing/As long we're divided against ourselves! (Civil Disobedience, 1992).

Esses enunciados demarcam uma perspectiva que relaciona a diversidade à necessidade de que pessoas de todas as origens étnico-raciais, incluindo pessoas brancas, integrem a luta antirracista. Ao sugerir que o racismo opera a divisão de "nós contra nós mesmos", declara-se o compromisso de sujeitos *anarcho-punks* com a crítica, combate e resistência ao racismo, ainda que esses sujeitos ocupem os lugares sociais de privilégio da branquitude. No entanto, ao afirmar que as especificidades culturais e as necessidades de cada grupo étnico-racial não decorre do tom da pele, esse trecho da letra aparentemente deixa de contemplar os aspectos de uma "dermopolítica" que opera a segregação daqueles que possuem pigmentação de pele mais escura.

A difusão de mensagens antirracistas em espaços *underground* por meio da música *anarcho-punk* corresponde a um "solo" discursivo e epistêmico que se difere daquele que fundamenta as relações raciais na sociedade estadunidense. Desse modo, refletindo valores, sentidos e significados que se originam do antirracismo anarquista e *punk*, "Race riots" difunde enunciados que contribuem para desconstruir/desnaturalizar o racismo naturalizado e praticado nos Estados Unidos da América, ao mesmo tempo em que expõe práticas que sinalizam a produção de subjetividades singularizadas, subversivas e disruptivas no *anarcho-punk*.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Assim como as identidades raciais de pessoas não brancas são perpassadas por variáveis de gênero, classe social e sexualidade, a branquitude é permanentemente atravessada por fatores interseccionais que incidem sobre as identidades e os lugares de pertencimento de sujeitos brancos. Desse modo, os enunciados de "Race riots" permitem uma análise do antirracismo na perspectiva do *anarcho-punk* e das relações raciais nos Estados Unidos da América. A canção

apresenta uma série de imagens que apontam para o letramento racial crítico de sujeitos brancos adeptos da cultura *punk* anarquista, indicando que os seus modos de organização, manifestações artísticas e perspectivas político-filosóficas refletem exercícios de desconstrução/desnaturalização das identidades raciais brancas hegemônicas. Sujeitos *anarcho-punks* brancos que produzem música e outras formas de arte que refletem discursos antirracistas podem protagonizar disrupções nos ordenamentos e estruturas culturais em que se inscrevem, produzindo microprocessos de singularização que subvertem localmente os ordenamentos raciais da sociedade estadunidense.

Por conseguinte, é necessário sublinhar que esses processos não transcorrem de maneira uniforme, se distinguindo em múltiplos subtipos e sendo caracterizados sempre como negociação/mediação entre o sujeito e os dispositivos, tecnologias, regimes de verdade, enunciados e o poder constituído em meio a essa rede de elementos discursivos e não discursivos. Isso significa que os regimes de verdade instituídos pelo racismo na sociedade estadunidense, temática abordada em "Race riots", ainda que inexoravelmente influenciem os modos de ser do sujeito *anarcho-punk*, não constituem elemento exclusivo a concorrer na produção de suas subjetividades e identidades. Como bem ensina Butler (2017), toda relação com o regime de verdade consiste, em última análise, em uma relação do sujeito consigo mesmo. O regime de verdade apresenta os parâmetros, sugere direcionamentos, mas a resposta será mediada pelo sujeito que reage ao disciplinamento e produz a si mesmo de distintas maneiras.

Ao focalizar as possibilidades de subversão e singularização das subjetividades de pessoas brancas imersas nas práticas do *anarcho-punk*, não há intento de incorrer em qualquer perspectiva absoluta, salvacionista ou ingênua acerca da branquitude. É necessário destacar que, mesmo que seja submetida a processos constantes de desconstrução, toda identidade amoldada pela branquitude corresponderá, como efeito do racismo estrutural, a privilégios materiais

e simbólicos sobre grupos raciais não brancos. O cerne da questão são os enunciados que, na música ou outros elementos do *anarcho-punk*, apontam para esses exercícios de sujeitos brancos na desconstrução de suas próprias identidades.

Por conseguinte, baseado exclusivamente nos enunciados de "Race riots", não é possível afirmar que os membros do grupo Civil Disobedience ou a comunidade *anarcho-punk* dos Estados Unidos tenham se desvinculado integralmente do racismo. Um olhar mais próximo da cotidianidade desses sujeitos talvez revelasse outras camadas e possíveis contradições entre práticas e discursos. Necessário atentar para o fato de que o racismo não é algo de que o sujeito possa simplesmente se livrar, mas que a possibilidade de letramento acerca de questões raciais está sempre aberta. De qualquer maneira, "Race riots" é uma canção cujos enunciados declaram reprovação ao racismo, assim como indicam práticas antirracistas que permeiam o cotidiano de *anarcho-punks*.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo?. **Outra Travessia** 5: 9-16, 2005. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/Outra/article/view/12576>. Acesso em: 11 maio 2023.

ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação: racismo e encarceramento em massa**. São Paulo: Boitempo, 2017.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

BASTOS, Yuriallis. Partidários do anarquismo, militantes da contracultura: um estudo sobre a influência do anarquismo na produção cultural anarco-punk. **Caos** 9: 284-433, 2019. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/caos/article/view/46880>. Acesso em 12 de maio de 2023.

BENTO, Maria Aparecida. Branqueamento e branquitude no Brasil. In: **Psicologia social do racismo: estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil**, organizado por Maria Aparecida Bento e Iray Carone, 25-58. Petrópolis: Vozes, 2002.

BESTLEY, Russ. Big A Little A: The graphic language of anarchy. *In: The Aesthetics of Our Anger: Anarcho punk, politics and music*, editado por Mike Dines e Matthew Worley, 43-65. Nova Iorque: Minor Compositions, 2016.

BUTLER, Judith. **Relatar a si mesmo**: crítica da violência ética. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.

BUTLER, Judith. Em perigo/perigoso: racismo esquemático e paranoia branca. **Educação e pesquisa** 46: 1-9, 2020. <https://doi.org/10.1590/S1517-97022020460100302>.

CANNON, Lou. **Official Negligence**: how Rodney king and the riots changed Los Angeles and the LAPD. Boulder: Westview Press, 1999.

CARDOSO, Lourenço. **O branco "invisível"**: um estudo sobre a emergência da branquitude nas pesquisas sobre as relações raciais no Brasil (Período: 1957-2007). Dissertação em Sociologia. Faculdade de Economia e Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, Coimbra, Portugal, 2008.

CARDOSO, Lourenço. Retrato do branco racista e anti-racista. **Reflexão e ação** 18: 46-76, 2010. Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/1279>. Acesso em: 12 maio 2023.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. A **construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese em Educação. Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2002.

CIVIL DISOBEDIENCE. Race Riots. *In: CIVIL DISOBEDIENCE. Political Disobedience*. Saginaw: Independente, 1992.

COSTA, Caio Túlio. **O que é anarquismo**. São Paulo: Brasiliense, 2004.

DIANGELO, Robin. **Não basta não ser racista**: sejamos antirracistas. São Paulo: Faro Editorial, 2020.

DINES, Mike; WORLEY, Matthew. **The Aesthetics of Our Anger**: Anarcho punk, politics and music. Nova Iorque: Minor Compositions, 2016.

DU BOIS, William E. Burghardt. **Darkwater Voices from within the veil**. Nova Iorque: Harcourt, Brace & Howe, 1920.

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

FLAW, Martial. Civil Disobedience. *In: Profane Existence* 21, editado por Profane Existence Collective, 16. Minneapolis: Profane Existence Collective, 1994.

FOUCAULT, Michel. **Tecnologias del yo** – Y otros textos afines. Buenos Aires: Paidós, 2008.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz & Terra, 2018.

GORDON, Uri. **Anarquia viva! Política antiautoritária da prática para a teoria**. Durham: Subta, 2008.

GRIMES, Matt. From protest to resistance: British anarcho-punk zines (1980- 1984) as sites of resistance and symbols of defiance. *In: The Aesthetics of Our Anger: Anarcho punk, politics and music*, editado por Mike Dines e Matthew Worley, 157-178. Nova Iorque: Minor Compositions, 2016.

GUATTARI, Félix; ROLNIK Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Editora Vozes, 1996.

GUATTARI, Félix. A subjetivação subversiva. **Teoria e Debate**, 12: 1, 1990. <https://teoriaedebate.org.br/1990/10/07/a-subjetivacao-subversiva>.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio/Apicuri, 2016.

HENNIGEN, Inês; GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. A subjetivação na perspectiva dos estudos culturais e foucaultianos. **Psicologia da Educação** 23: 57-74, 2006. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&%20pid=S1414-69752006000200004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 12 maio 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação** – episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2020.

LAWRENCE, Keith; KELEHER, Terry. Structural racism. **Race and Public Policy Conference**: 1-24, 2004. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/585a5248579fb3abe813c2c4/t/5ed478acdf699b54f8d25430/1590982828921/Definitions-of+Racism.pdf>. Acesso em: 11 maio 2023.

MCKAY, George. 4Word: AN.OK4U2@32+1984. *In: The Aesthetics of Our Anger: Anarcho punk, politics and music*, editado por Mike Dines e Matthew Worley, 01-09. Nova Iorque: Minor Compositions, 2016.

MEMMI, Alberti. **Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

NETTO, Rodolpho Jordano. Os squats/okupas anarcopunks no Brasil: Territórios de criação e (con)vivência da cultura e sociabilidade libertária. **Revista Sapiência** 10/5: 1-14, 2021. Disponível em: <https://www.revista.ueg.br/index.php/sapiencia/article/view/12636>. Acesso em: 12 maio 2023.

O'HARA, Craig. **A filosofia do punk**: mais do que barulho. São Paulo: Radical Livros, 2005.

OLSON, Joel. Confessions of a dead hippy. *In: Profane Existence 11-12*, editado por Profane Existence Collective, 10. Minneapolis: Profane Existence Collective, 1991.

RAPOSO, Ana. Rival tribal, rebel revel: The anarcho punk movement and subcultural internecine rivalries. *In: The Aesthetics of Our Anger*: Anarcho punk, politics and music, editado por Mike Dines e Matthew Worley, 67-89. Nova Iorque: Minor Compositions, 2016.

REDDINGTON, Hellen. The political pioneers of punk (just don't mention the f-word). *In: DINES, M.; WORLEY, M. C. (orgs.). The Aesthetics of Our Anger*: anarcho punk, politics and music, editado por Mike Dines e Matthew Worley, 91-115. Nova Iorque: Minor Compositions, 2016.

SANTANA, Rivania Maria Trota. **Letramento, escrita de si e identidade**: Um estudo de caso. Tese em Estudos Linguísticos. Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, Brasil, 2013.

SCHUCMAN, Lia Vainer. **Entre o "encardido", o "branco" e "branquíssimo"**: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana. Tese em Psicologia. Instituto de Psicologia da Universidade de São Paulo, Brasil, 2012.

SILVA, Cristiani Bereta. Gênero e sexualidade nos livros didáticos de História: algumas questões sobre produções de subjetividades. **Seminário Internacional Fazendo Gênero 7 - Anais eletrônicos**: 1-8, 2006. Disponível em: http://www.wwc2017eventos.dype.com.br/fg7/artigos/C/Cristiani_Bereta_da_Silva_07_A.pdf. Acesso em: 11 maio 2023.

SOARES, Magda. **Letramento**: um tema em três gêneros. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2000.

SPINK, Mary Jane; MEDRADO, Benedito. Produção de Sentido no Cotidiano: Uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas. *In: Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano*, organizado por Mary Jane Spink, 22-41. São Paulo: Cortez Editora, 2001.

TRABER, Daniel. Chapter 5 – L.A. Punk's Sub-Urbanism. *In: Whiteness, otherness, and the individualism paradox from Huck to punk*, editado por Daniel S. Traber, 116-136. Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2007.

WALTER, Nicolas. **O que é anarquismo**. São Paulo: Faísca, 2009.

WEBB, Peter. Dirty squatters, anarchy, politics, and smack: A journey through Bristol's squat punk milieu. *In: The Aesthetics of Our Anger*: Anarcho punk, politics and music, editado por Mike Dines e Matthew Worley, 179-198. Nova Iorque: Minor Compositions, 2016.



19

Pablo Andrés Vidal Vargas

TRANSGRESIÓN, AUTOGESTIÓN Y PROFESIONALISMO:

el trabajo artístico
en el metal
extremo del Aglomerado
Gran Buenos Aires (AGBA),
2008-2019

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.99925.12

*Comienza este ritual, la rebelión está en nuestras guitarras.
Puños y velocidad, el rock negro domina este lugar.
¡Explota ya! ¡Duro Metal!"*

Al son de "*Duro Metal*", de Acero Letal
https://youtu.be/cFIVkG_r2J4

INTRODUCCIÓN

La "música pesada" es un espectro artístico amplio y heterogéneo, integrado por dos tradiciones musicales, *rock* y *heavy metal*, siendo la primera el antecedente de la segunda. La música metal, *heavy metal* o, simplemente, metal, corresponde a la unión de tres vertientes musicales distintas: clásica, extrema y alternativa. Cada una se compone, a su vez, de ciertos géneros y subgéneros. La vertiente extrema o metal extremo, por ejemplo, contiene cinco géneros: *grindcore*, *death*, *black*, *thrash* y *doom metal* (Kahn-Harris, 2007) y todos los subgéneros derivados, como *brutal death* o *suicidal black*. Por su trascendencia, los géneros *grindcore*, *death* y *black metal* son las influencias extremas originarias (Rubio, 2012), las cuales han dado vida a una matriz estilística común de sonidos oscuros, veloces y agresivos.

La vertiente extrema del metal no es una expresión artística masiva. A diferencia de otras manifestaciones musicales del *rock*, las escenas locales, nacionales y translocal de metal extremo (Kahn-Harris, 2007) son pequeñas. Las integran público, organizadores y músicos, roles intercambiables que pueden adoptar las mismas personas en contextos distintos. Normalmente, las bandas son invitadas por un organizador a un evento musical o recital para que sus músicos exhiban una propuesta artística ante el público. Los recitales se realizan en bares, clubes y salones de la ciudad, donde concurre un máximo de 100 personas. La asistencia aumenta a medida que las bandas son trascendentes para más seguidores.

Los actores que encarnan con mayor intensidad al metal extremo son los músicos. Estos participan de una banda musical, cantando o tocando un instrumento, en particular, bajo, guitarra o batería. Esencialmente, son seguidores que decidieron llevar sus gustos a un plano artístico, manteniendo cercanía y accesibilidad¹⁵³ con sus pares. En los recitales, es común observar interacciones cara a cara, donde el público retroalimenta a los músicos que acaban de bajarse del escenario, marcándoles aspectos positivos y relevantes, o bien, sugiriéndoles cambios en su show. Tampoco es extraño que, una vez abierta una vacante en una banda, esta elija como reemplazante a alguno de sus propios seguidores, aquel que demuestre tener las habilidades y capacidad de interpretación musical necesarias. Músicos y público pertenecen al grupo de los seguidores del metal extremo y, en consecuencia, comparten códigos artísticos y conocimientos de nicho.

Desde hace más de 40 años, los seguidores de metal extremo han construido en el AGBA, Argentina, una escena local de estas características. El espacio conocido como Aglomerado Gran Buenos Aires (AGBA) es una “mancha urbana” compuesta por la ciudad de Buenos Aires y otras ciudades aledañas¹⁵⁴. Entre las bandas que se han posicionado allí se encuentran Morferus y Wolves' Winter. Y como sucede en general en la escena, son jóvenes sin estudios musicales formales, cuyas prácticas artístico-laborales están atadas a su entusiasmo e interés personales. Han sostenido largas trayectorias artísticas “a pulmón”, independientes de las grandes estructuras

153 La verticalidad ocurre con bandas “cabeza de cartel”, reconocidas mundialmente y que rondan los grandes festivales.

154 El AGBA está delimitado por la envolvente de población de CABA y los 30 Partidos del Aglomerado del Gran Buenos Aires. De los 30 partidos, 14 integran totalmente su superficie —por ejemplo, Lomas de Zamora, Quilmes y Lanús— y 16 lo hacen de manera parcial —por ejemplo, La Matanza, Moreno y Florencio Varela—, sin contar una muy pequeña participación de los partidos de Cañuelas y La Plata.

políticas, económicas y discográficas¹⁵⁵, conformando un *underground* o *under* artístico autogestivo. Sus principales características son las formas alternativas de producción musical y su apelación a recursos estéticos poco convencionales, disonantes para audiencias ajenas al *heavy metal*.

Las bandas están integradas por Beelze, Alejandro, Fanda, Gonzalo, Alan, Pablo, Lean y Fernando¹⁵⁶. Como músicos del *under*, diseñan y planifican sus presentaciones, ensayan sus temas, graban sus discos y asumen diversas tareas logísticas y financieras. Pero también enfrentan dificultades. Lidian con la insuficiente capacidad técnica de los sitios donde realizan sus recitales, además del limitado público que asiste, un problema porque la venta de entradas y *merchandising* permiten su autofinanciamiento. Por último, la frecuente rotación en sus formaciones ha vuelto permanentemente cambiantes y heterogéneos los sentidos de responsabilidad y compromiso al interior de las bandas, una problemática que ha causado innumerables crisis.

Los músicos realizan sus labores artísticas durante sus tiempos libres. La banda no tiene vínculos contractuales formales con sus músicos, brindándoles, a cambio de su participación, entretención y

155 Solo un puñado de bandas extremas del AGBA, como Vibrión o Escabios, han cobrado relevancia internacional.

156 La formación de Wolves' Winter es: Matías (30), alias Beelzebuth Nazgul o Beelze, vocalista y fundador, vive en Ituzaingó (zona oeste del AGBA), programador de videojuegos y aficionado al diseño gráfico; Gonzalo (24), alias Orobas, guitarrista principal, vive en Vicente López (zona norte del AGBA), estudiante de artes e historia y vinculado a la actuación y la escritura; Fernando (36), alias Nebiros, baterista, vive en Ramos Mejía (zona suroeste del AGBA), ejecutivo de cuentas de una empresa de comercio electrónico; Alejandro (34), alias Valefar, guitarrista rítmico, vive en Belgrano (CABA), empleado de una empresa familiar de transporte y desechos. La formación de Morferus es: Leandro (30), vocalista y co-fundador, vive en Temperley (zona sur del AGBA), técnico electromecánico cuentapropista; Fanda (27), guitarrista principal, vive en Lomas del Mirador (zona suroeste del AGBA), a cargo de la pequeña empresa de construcción de su familia; Pablo (49), baterista y co-fundador, vive en Temperley (zona sur del AGBA), cuentapropista que provee mantenimiento de infraestructura a las escuelas de su municipio. Ambas agrupaciones comparten al bajista, Alan (24), alias Azzuran, en Wolves' Winter, quien vive en Palermo (CABA), estudiante de música y vendedor en la tienda dietética de su familia.

un medio de trasgresión. Sobre el escenario, la banda canaliza artísticamente las críticas individuales de los músicos y les permite instalar otros imaginarios. Además, las etapas actuales de Wolves' Winter y Morferus han reforzado ciertas metas, en particular, la de profesionalizarse y mejorar la calidad de sus productos para convertir su trabajo *ad honorem* y satisfactorio en una actividad rentable. Estas bandas funcionan, hoy por hoy, como trabajos artísticos autogestivos atravesados por narrativas de trasgresión y profesionalismo.

El objetivo general de este trabajo es analizar las prácticas artístico-laborales de las bandas extremas del AGBA. El foco de análisis es la actividad de dos representantes locales, exponentes de géneros extremos de influencia originaria: *death metal*, en el caso de Morferus, y *black metal*, en el de Wolves' Winter. El recorte temporal es el período 2008 a 2019, que abarca desde la fundación, coincidente en ambos casos, hasta el trabajo de campo de la investigación. Los sujetos de estudio son músicos, jóvenes de barrios porteños y bonaerenses que se han involucrado en estos proyectos artísticos grupales por diversos motivos y desde hace varios años.

El primer objetivo específico es describir las prácticas artístico-laborales de ambas bandas a partir de su dimensión crítico-política. Al mismo tiempo que desean superar los desbarajustes del pasado, apuestan por nuevas configuraciones organizativas que sigan confrontando al orden hegemónico y se contrapongan a las expresiones musicales conciliadoras, celebratorias o filantrópicas. Paradójicamente, el metal extremo ha sido considerado una música apolítica, afirmación que este trabajo discute. Las adscripciones identitarias que los jóvenes músicos han establecido en torno a su actividad artística demuestran que estos tienen posicionamientos político-ideológicos y sentidos críticos evidentes, los cuales son detallados más adelante.

El segundo objetivo específico es analizar las aspiraciones de los músicos. En sus testimonios, afirman que son bandas aficionadas/*amateurs* que pretenden profesionalizarse, definición que arroja luz sobre cómo desean continuar sus carreras. El afán recreativo que impulsó su fundación se impuso durante varios años, a lo que se sumó el compromiso demasiado laxo de un número considerable de integrantes, una tendencia que los "estancó" artísticamente. Los productos artísticos de este pasado son caracterizados como de "calidad mediocre". Intentando erradicar este problema, se volvieron más selectivos. Además, desarrollaron una narrativa del "profesionalismo" y se proyectaron trascendiendo la escena local. Actualmente, desean alcanzar un contrato laboral para grabar sus discos con calidad profesional y girar por festivales renombrados de la escena translocal de metal extremo. Su anhelo a largo plazo es vivir de la música.

Este trabajo se organiza en cuatro partes. La primera da cuenta de algunos desarrollos teóricos para comprender la actividad de las bandas, considerando aspectos del trabajo artístico autogestivo, la relación identidad-música y los sentidos críticos del arte. Una segunda parte presenta las trayectorias de las bandas y el origen del consumo musical, considerando la arista crítico-política y las identificaciones con la trasgresión que habilita el metal. Una tercera parte aborda la relación arte-trabajo, describiendo las transformaciones y estrategias más importantes de las bandas en clave laboral. En último lugar, propongo algunas reflexiones generales.

La presente investigación pretende aportar al conocimiento de una expresión artística poco mediática. Se trata de artistas a los que ni la teoría social ni el análisis antropológico contemporáneo en particular suelen atender. La invisibilización del metal extremo tal vez se deba a su baja popularidad, un rasgo esperable por abordar tópicos que las grandes audiencias no desean consumir: muerte, miseria

humana, espiritualidades esotéricas, etc. La antropología puede aportar un punto de vista valioso en este sentido, dando cuenta del fenómeno a pequeña escala y a partir de grupos sociales acotados. La comparación con otras expresiones independientes de las grandes industrias artísticas puede arrojar luz sobre cómo influyen en sus transformaciones algunos procesos más generales, tales como la descomposición de estructuras laborales o los cambios de los entramados políticos y comunitarios de la sociedad.

APARTADO TEÓRICO

Comúnmente, la vertiente extrema del metal es identificada como música apolítica. Sin embargo, en la actualidad no existen modelos de arte político (Rancière, 2011) ni razones formales que impidan analizar a esta música como tal. Los propios nombres de los géneros musicales de Morferus y Wolves' Winter, traducidos como metal de muerte y metal negro, son indicios tentativos para imaginarse qué temáticas abordan. Ambas categorías, muerte y negro, pertenecen a campos semánticos filosóficos, espirituales, intimistas, difícilmente asociables en el sentido común con lo político. Además, las obras del *doom*, *death* y *black metal* frecuentemente excluyen referencias políticas o partidarias, al contrario del *thrash metal* o el *grindcore*, géneros que históricamente han sido permeadas por el *punk*, constitutivamente más politizado que el metal.

Los propios músicos de este estudio también indican que sus obras son apolíticas. De hecho, afirman rechazar la mezcla de música y política. Sin embargo, las performances de Morferus y Wolves' Winter expresan un tipo de criticidad. Ellas disputan la interpretación de la realidad y su ordenamiento "natural" por parte de discursos hegemónicos. Proponen a sus seguidores nuevas maneras de comprensión, tanto de este como de otros planos espirituales. Resaltan

detalles del acontecer nacional de los que no suele hablarse y, además, visibilizan estéticas, valores y posicionamientos que disienten de lo que comúnmente muestra el arte y la música más escuchada o *mainstream*. El metal extremo es arte político dado que la política del arte es anterior a las políticas de los propios artistas (Rancière, 2011).

En general, la politicidad del arte ha sido objeto de reflexión para la academia (Rubinich, 2007; Bergé, 2008; Rancière, 2011; Richard, 2011; Mouffe, 2014; Bergé *et al.*, 2015). El tránsito de un siglo a otro ha permitido, entre otras cosas, ampliar la manera de concebir la politicidad o criticidad del arte. Los procesos actuales han reconfigurado a la política en general. Por ejemplo, disminuyeron las tendencias encolumnadas atrás de grandes utopías y relatos, se atomizaron las luchas, la Internet nos dio la posibilidad de hiperconectarnos y comunicarnos instantáneamente, etc. Se trata de cambios globales. Richard analiza el caso de Chile (2011). El denominado arte comprometido, de la década de los años 1960 y 1970, es evidentemente distinto al arte de vanguardia de los 1980. Esta contraposición es un antecedente valioso para comprender la renovación del arte chileno. Siguiendo un enfoque relacional, la autora plantea que el arte político-crítico actual propone formas alternativas de percepción y de toma de conciencia en determinados contextos y coyunturas, teniendo las obras un efecto político al vincularse con su contexto (Richard, 2011).

El contexto es una influencia para el uso político de las obras de arte. Sin embargo, también podría reproducir la ideología dominante, amparándose incluso en una retórica rebelde. Asumiendo una perspectiva relacional, Rubinich advierte acerca de la banalidad de concebir permanentemente al contexto como motor de la politicidad del arte (2007). Para la autora, el uso político del arte construye objetos que desacomodan lo naturalizado; son relaciones sociales que expresan pugnas estéticas a partir de ciertas visiones de mundo y tradiciones artísticas (Rubinich, 2007). En consecuencia, las formas alternativas que propone Richard son para Rubinich formas en

pugna. Esta postura es compatible a la de Rancière, quien concibe a los ámbitos de la estética y la política como disenso (2011). Para el autor, el arte político es un régimen de eficacia estética basado en formas y efectos del arte que no necesariamente se vinculan entre sí y donde puede perderse la continuidad entre productor y espectador artístico. Esto supera a otras formas de arte político-crítico: la denominada pedagogía de la mediación representativa, basada en el continuum entre producción y percepción artística, así como a la pedagogía de la inmediatez ética, que no separa performance artística de vida cotidiana (Rancière, 2011). La escultura de un cuerpo sin extremidades puede ser arte político porque abre intensamente las posibilidades para interpretarla.

El disenso, el desacomodo y las posibilidades alternativas del arte crítico también pueden ser planteados en términos de un proyecto político más amplio. Mouffe propone un modelo emancipatorio, al que denomina pluralismo agonista, donde se radicalizan los sistemas políticos existentes para construir instituciones más democráticas e igualitarias (2014). En este sentido, el arte es crítico cuando altera la producción simbólica en la que se ancla la hegemonía neoliberal, dominante del capitalismo tardío actual. A través de los afectos, los artistas trastocan la dimensión discursiva, aquella donde se reproduce el sentido común, y contribuyen, en términos gramscianos, a la lucha contrahegemónica, al impulsar otras prácticas y subjetividades y subvertir la configuración actual de poder (Mouffe, 2014).

Los artistas subvierten el orden imperante disputando, entre otras cosas, los espacios públicos. Bergé *et al.* (2015) abordan los puntos en común de tres prácticas artístico-estético-políticas: *punk*, *break dance* y circo, expresiones comúnmente minimizadas por las apreciaciones hegemónicas del arte, cuyos exponentes producen en la ciudad ciertos espacios, circuitos y grupos. Conforman en el espacio urbano "modos de ser", de vivir el arte, de aparecer, cuyos efectos políticos apelan, sobre todo, a la percepción de los otros, ocasionando una alterización y una delimitación (Bergé *et al.*, 2015).

Las prácticas corporizadas de expresiones musicales como el *punk* tienen una dimensión política, que también puede ser delimitadora social. Siguiendo el concepto de estilo cultural o subcultural distintivo, Bergé (2008) analiza cómo un grupo de jóvenes expresa sus experiencias vitales a través del *punk*, atendiendo a los ámbitos culturales con los que esta subcultura dialoga, en particular, ámbitos dominantes, parentales y generacionales. En la articulación parental, los jóvenes indican que su estilo *punk* no es comprendido por sus padres, quienes, sin embargo, no los rechazan. Para ellos, es más importante la formación valórica y educativa de sus hijos. Así, aunque las diferencias que generan las prácticas artístico-culturales son delimitadoras sociales, estas no tienen los mismos efectos en todos los ámbitos.

Tanto Rancière (2011), Mouffe (2014) y Rubinich (2007), como los estudios de caso en Richard (2011), Bergé *et al.* (2015) y Bergé (2008), desarrollan las posibilidades críticas del arte en contextos particulares. Ya sea como alternativa, o bien, en abierta disputa, su sentido crítico o trasgresor se debe a que las formas estéticas desacomodan los ordenamientos hegemónicos. Esto implica incorporar códigos comunicativos e identificarse con expresiones o tradiciones estéticas. En el caso de la música, su abordaje forma parte de un campo más general, el de los estudios sobre música popular, dentro de los cuales se encuentran los trabajos sobre identidad y música, que han sido desarrollados por diversas ciencias sociales. En el AGBA, estos han sido: psicología, ciencias de la comunicación, historia, antropología, folklore y sociología, destacándose los tres últimos.

Los aportes sociológicos sobre identidad y música en el AGBA han sido relevantes. A nivel local, han contribuido al conocimiento de procesos de construcción identitaria, especialmente, en sectores juveniles urbanos asociados al *rock* y la *cumbia*. Trabajos específicos sobre *rock* se encuentran en Alabarces (1995), Di Marco (1994), Vila (1995), Vila y Semán (1999) y Salerno y Silba (2006). También han abordado la *cumbia*, especialmente Flores (1993), Semán

(2012), Alabarces y Silba (2014) y Silba (2016). En cuanto al *rock* y el *metal*, existen contribuciones desde la antropología y el folklore en dos líneas. Mientras la primera ha considerado a las performances como parte de una construcción identitaria (Benedetti, 2005; Citro, 2008; Pascuchelli, 2012), la segunda hace hincapié en prácticas contraculturales que resignifican maneras hegemónicas de territorialidad y juventud (Kropff, 2011), ampliando el análisis hacia adscripciones étnicas distintas a las que predominan en AGBA, como la mapuche. Hago foco en la primera línea.

Desde el folklore, Benedetti (2005) analiza a la reconocida banda de *rock* La Renga durante los 1990. Describe cómo sus músicos se ubican en una tradición nacional a la que consideran “contestataria”, seleccionando – y expulsando – discursivamente a sus exponentes y demostrando públicamente que comparten con ellos ciertos valores¹⁵⁷. Dicha tradición subvierte a las configuraciones hegemónicas del poder en Argentina y resiste, mediante intervenciones agonistas (Mouffe, 2014), esto es, obras musicales que tienen efecto crítico al tratar problemáticas de su contexto (Rubinich, 2007): en el caso de La Renga, el retroceso de garantías sociales ante el avance neoliberal. Benedetti (2005) propone que sus recitales no son instancias unidireccionales de consumo, pues el público también despliega habilidades performativas, equiparables en importancia a los de la banda. Sobre la misma década, Citro (2008) describe el accionar de la Bersuit Vergarabat, cuyos recitales son instancias rituales relevantes para la trasgresión adolescente contra los avances libremercaderistas. Además, banda y público viven una sensación de *communitas* y liminalidad mediante el pogo¹⁵⁸ y el estado de trance. Por último, Pascuchelli (2012) aborda los recitales de *rock* pesado o *heavies* de V8 en los 1980, a los que caracteriza

157 La oposición a la mercantilización de la música y su distanciamiento de aquellas bandas que no la cuestionan.

158 Baile realizado por el público durante el recital metalero. Puede expresarse como saltos y empujones, o una caminata en círculos moviendo rápidamente brazos y piernas.

como espacios de construcción identitaria desde la resistencia juvenil, contra la represión de la dictadura militar.

En Morferus y Wolves' Winter, las identificaciones de los músicos con la criticidad del metal extremo se transforman en maneras particulares de ser y actuar, así como de trabajar. Despliegan una narrativa en la cual, siendo bandas aficionadas, incorporan ciertos rasgos profesionales, para diferenciarse de otras agrupaciones y de su propio pasado, donde la recreación era más importante que la calidad e innovación de sus creaciones. Apuntan a desarrollar todo su potencial artístico, por ahora independientes de grandes estructuras económicas, culturales y discográficas. Al igual que antes, su gestión y financiamiento se deben a su propio esfuerzo.

Su autofinanciamiento no solo se explica de forma coyuntural. Como en otras expresiones artísticas, la opinión en el metal extremo no es unánime en cuanto a la validez moral de recibir dinero por tocar música. Para muchos seguidores, el dinero contamina la creación artística. Considerando a estas bandas como un trabajo asociativo comprometido con la calidad de sus obras, la gratuidad de su labor puede, eventualmente, valorarse positivamente. Esta representación podría estar condicionando a la escena artística por completo. Mauro (2015) analiza el trabajo asociativo de las cooperativas en el teatro independiente, proponiendo que ha preservado históricamente la gratuidad en el trabajo actoral. En el teatro porteño, el par dicotómico ellos-incultos-lucro y nosotros-cultos-gratuidad divide opiniones y multiplica sospechas respecto al usufructo de la labor artística, supuestamente consagrada al bien común y la transmisión de mensajes.

Otros autores destacan que la autogestión y el autofinanciamiento proveen autonomía artística. Osswald (2009) explica cómo los centros culturales autogestionados y emprendimientos culturales asociativos de la ciudad de Buenos Aires, entre los 1990 y 2000, se desarrollan como instancias contrapuestas al modelo cultural

dominante. En un contexto de intensa flexibilización y precarización laboral, la cultura como recurso se vuelve una opción laboral válida. Los participantes más comprometidos defienden la autonomía de su actividad, a la que también consideran una posibilidad restringida que los empuja a buscar ingresos alternativos. En consecuencia, sus trayectorias se vuelven reflexivas, multifacéticas y creativas para combinar su disciplina artística de base con una diversidad de tareas extra (Osswald, 2009).

En la relación entre arte y trabajo también son importantes los propósitos y horizontes de los propios individuos. Boix (2018) se pregunta cómo un grupo de músicos de la ciudad de La Plata caracteriza su condición artística, interrogándose sobre contraposición *amateur*-profesional. Se trata de representantes de la escena musical de rock *indie* bonaerense que conforman sellos emergentes, donde son músicos, gestores y productores de sus propias creaciones. Entre 2009 y 2016, la música emergente local vive cambios como el desplazamiento del modelo tradicional de la industria discográfica y la consolidación de formas alternativas. Ya no pesan como antes la calidad técnica del disco y del show, además de la posibilidad de que a la música se la convierta en el único medio de vida. Para Boix (2018), las categorías *amateur* y profesional han sido presentadas en la literatura como compartimientos estancos. Establece que estas son relacionales y no un par dicotómico y sus definiciones no deben formularse de manera universal, sino caso a caso. Los sellos que investiga tienen modalidades de profesionalización que articulan una red de tecnologías, amistad y alianzas (Boix, 2018), con espíritu emprendedor y compromiso, integrando de manera híbrida elementos *amateurs* y profesionales.

Modos de profesionalización híbridos como el que presenta Boix expresan relaciones particulares entre arte y trabajo, dos ámbitos que también suelen describirse por separado. Al respecto, Infantino (2011) analiza cómo en la historia, principalmente, en el capitalismo,

arte y trabajo se han vuelto compartimentos especializados. Un caso que muestra su relación es el de las prácticas artístico-laborales de cirqueros en Buenos Aires, entre los años 1990 y 2000. A fines de este período, la sociedad invisibiliza la dimensión laboral de sus actividades pese a haberse transformado en modalidades de trabajo más abarcativas, planificadas y organizadas. Previamente, durante los 1990, habían sido expresiones independientes y autogestivas trasgresoras y críticas, poco reconocidas por el mercado. Es así que los cirqueros han incorporado a sus estándares de preparación física su inserción en las alternativas culturales de la ciudad, la realización de cursos y talleres, presentaciones en el espacio público, entre otras estrategias (Infantino, 2011).

Trabajar como artistas hizo que Wolves' Winter y Morferus buscaran sus propias estrategias. Se trata de lineamientos orientadores, cuya condición más básica es el propio compromiso de los músicos. No hay acuerdos formales que atenen a un músico con su banda y, en consecuencia, su trabajo artístico se debe a su intención de participar y comprometerse con ella. Se cumple que, a más compromiso demuestre un músico, más posibilidades tendrá para que sus propuestas sean bien acogidas y valoradas. Durante los años 1980 y 1990, un programa cultural de la ciudad de Buenos Aires habilitó la creación de centros culturales y recreativos. Rabossi (2000) aborda los significados del trabajo que tenían estos espacios. La autora encuentra que sus participantes desconocen las tareas que deben realizar, al mismo tiempo que ven afectado su estatuto como trabajadores. En este marco, realizan numerosas actividades desde el compromiso, más allá de la obtención de sueldo, difuminando los límites entre "trabajar" y "participar" (Rabossi, 2000). La importancia que esto tiene para los centros culturales se aprecia cuando estos participantes consiguen escalar a instancias importantes en la medida que demuestran, con estas condiciones laborales precarizadas, más involucramiento y compromiso con la organización.

BLASFEMOS, PODRIDOS Y EXTREMOS: ARTE Y POLÍTICA EN EL METAL

Wolves' Winter y Morferus son dos bandas musicales de la escena extrema del AGBA. Ambas se fundaron en 2008 y mantienen su vigencia pese a sufrir numerosas crisis. Las temáticas de sus obras, enmarcadas en la vertiente extrema del metal, son coherentes con sus respectivos géneros musicales. Por un lado, Wolves' Winter, exponente del *black metal* o metal negro, se centra en filosofías y espiritualidades mágicas y prohibidas, en particular, el *qaynismo*¹⁵⁹, el camino de la mano izquierda¹⁶⁰ y la necromancia¹⁶¹. Por otro, Morferus, banda de *death metal* o metal de muerte, describe asesinatos en serie y denuncias sociales sobre Argentina¹⁶². Aunque completamente independientes una de otra, ambas bandas se encuentran en una transición similar para mejorar la calidad artística de sus productos. Esta coincidencia se ha materializado en gestos como la incorporación, casi simultánea, del mismo bajista a las dos agrupaciones, Alan, a quien consideran un músico valioso, serio y comprometido, con capacidades sobre el promedio.

Estas bandas comparten ciertos patrones. Todos sus músicos son varones y la mayoría proviene de núcleos familiares biparentales de clase media. Sus intereses políticos, ideológicos y religiosos-espirituales son diversos, no siempre vinculados a las temáticas de sus bandas. En sus trayectorias, el consumo de metal extremo

- 159 Culto de tipo cerrado que venera a la muerte, personificada en la figura judeocristiana de Qayn o Caín.
- 160 Conjunto de tradiciones y espiritualidades mágicas, esotéricas y ocultistas que atenta contra los tabúes religiosos y filosóficos convencionales y el *statu quo*.
- 161 Arte de adivinación a través del examen de las vísceras de los muertos o la invocación de espíritus.
- 162 Casos históricos como el del "Petiso Orejudo" o "Mateocho", junto a denuncias contra la corrupción y la injusticia.

comenzó durante su pre-adolescencia o adolescencia, habiéndose familiarizado previamente con la música "pesada." Fueron niños que desarrollaron un gusto por el *rock* y el metal, algo inusual a tan temprana edad. Para ello, jugaron un rol clave las influencias externas, encarnadas casi siempre en un familiar varón, seguidor de esta música, quien les permitió figurarse ciertas posibilidades de producir, comunicar y expresar arte (Dillon, 2008), distintas a las canónicas. A partir de su experiencia en instancias de investigación y acción experimental, Dillon (2008) propone directivas para comprender la enseñanza del arte (2008). Para ella, el arte no es propiedad exclusiva de talentos prodigiosos e innatos y, por el contrario, puede ser desarrollado, enseñado y aprendido a través de propuestas sistemáticas y comprometidas. Los comienzos de los procesos identitarios y la producción de subjetividades en torno al *rock* y el metal tuvieron como antecedente el aprendizaje a partir de la transmisión de contenidos musicales por parte de familiares.

Yo crecí escuchando [música], en mi casa, por parte de mi tío [materno], que es una figura muy influyente para mí. Él tiene una gran colección de discos, es una persona que escucha muchísima música. Y me llamaba muchísimo la atención de chico que él tenía discos de Soundgarden, de AC/DC, de Nirvana, los clásicos, digamos, el *starter pack*. Y yo los escuchaba y me volaba la cabeza. Para un nene de 7, 8 años, o sea, es como otra cosa, otro nivel. Quizás uno en el colegio ve que los compañeros están escuchando otras cosas y uno escucha eso y dice "¡Ah!, esto es como bastante especial" (Entrevista a Gonzalo, 15-02-20).

Lo que Gonzalo denomina *starter pack* es la metáfora de un "kit básico de principiante", compuesto por bandas y canciones más conocidas, transmitidas por los principales medios de comunicación de los 1990 y 2000. El acceso a dicho *kit* es la puerta de entrada para una búsqueda musical futura más intensa y específica, permitiéndole reconocer sutilezas sonoras útiles para diferenciar los tipos musicales. Más adelante, como adolescentes, su preferencia específica por los géneros extremos se debió a que atravesaron la barrera de lo musicalmente

esperable, debido a un "remezón" sonoro. Como en el *rock* y el metal en general, el gusto específico por la vertiente extrema también provino de forma externa, en este caso, por una tradición familiar, de amigos, de un hermano, o bien, por los medios de comunicación. Un día, Beelze recibió de un amigo un CD compilatorio con canciones clásicas del *black metal*. Llegó a este género gracias a aquel regalo.

Lo puse y empecé a escuchar las bandas y dije: "¡Uh!" En esa época me gustaba mucho lo *dark* y lo gótico. Yo decía: "Yo no quiero ser ni *dark* ni gótico. Qué lástima que no haya un género del metal que sea oscuro. Qué lástima que no haya algo satánico". Después apareció este tipo y me pasó *black metal*, [lo escuché y dije:] "¡Wow!, ¿¡qué es esto!?!". Me puse a buscar y vi las fotos de los tipos y dije: "¡Uh! ¿Qué onda?" Y dije: "Esto es lo mío, esto es lo que estaba buscando" (Entrevista a Beelze, 03-03-2020).

Para Beelze, lo "satánico" y lo "oscuro" no eran rasgos trasgresores exclusivos del metal extremo. Ya los conocía, a partir de tradiciones musicales como el *gothic metal*¹⁶³ o el *dark*¹⁶⁴. Sin embargo, los percibió de una forma particular en el *black metal*, especialmente a través de su sonido y su impacto visual, a partir de elementos como el *corpse paint*¹⁶⁵. Esto lo "remeció" y lo llevó a un punto de inflexión. El asombro que expresa en onomatopeyas, como "uh" o "wow", así como la efusividad preguntando "¿¡qué es esto!?!", provienen de la implicación del arte a través de los afectos, modificando la dimensión discursiva que reproduce el sentido común (Mouffe, 2014). El proceso de identificación de Beelze con el *black metal*, así como con sus sentidos críticos, se generó por azar, con productores y espectador artístico disociados (Rancière, 2011).

163 También *goth metal* o metal gótico. Se inspira en temas vampíricos como la sensualidad, la oscuridad y la tristeza.

164 Música del ambiente gótico en general, incluyendo el *rock gótico*, *dark wave*, *gothic metal* y la música industrial.

165 Maquillaje facial en blanco y negro que emula una apariencia cadavérica.

Los músicos de metal extremo actúan en su escena como agentes desarmadores del sentido común. Se enfrentan a la hegemonía occidental de la modernidad y la ética judeocristiana. En particular, la violencia y la oscuridad de los discursos del metal extremo intentan desacralizar los valores ordenadores, reguladores y civilizatorios tradicionales (Castillo Bernal, 2015). Siguiendo los planteos de Rancière (2011), los sentidos críticos que proporciona el arte, en este caso el metal extremo, promueven la construcción de nuevas configuraciones válidas de lo decible, lo viable y lo factible. Conforman otros sentidos comunes, alternativos (Richard, 2011), en pugna (Rubinich, 2007), que disienten y no consensuan y que son presentados en formatos e instancias especiales (Rancière, 2011) como los recitales, aportando a la construcción identitaria de sus seguidores (Benedetti, 2005, Citro, 2008, Pascuchelli, 2012). Esto ocurre en articulación permanente con el *under* al que pertenecen, impulsando un desarrollo autónomo y libre. Desmontar el sentido común implica trabajar en común para construir nuevos sentidos (Grimson, 2014).

Dado su sentido crítico, la gente en el AGBA mantiene prejuicios contra el *heavy metal*. Por ello, para las familias la búsqueda musical de sus hijos en torno al metal extremo no pasa desapercibida. Aunque en algunos casos los padres demuestran preocupación real por estas inclinaciones artísticas, la mayoría los apoya. Antes que la música, lo que les importa es la formación ética y la educación de sus hijos (Bergé, 2008). Pese a no entender la música que estos escuchaban, ni reconocer su trasfondo o uso crítico, los padres se han mostrado comprensivos con sus carreras artísticas. Como los *punks* de La Plata en Bergé (2008), los jóvenes metaleros aluden a una mera brecha generacional como la causa de sus diferencias con sus padres.

Luego de reforzar su pertenencia al metal extremo, comenzaron a explorar más profundamente la escena local. Esta participación presencial temprana fue más "apasionada" que la actual, generando los vínculos profundos y duraderos que mantienen a día

de hoy. Desarrollaron su afición por un instrumento y establecieron sus repertorios preferidos. En el espacio público vinculado al *under*, establecieron sus "modos de ser" (Bergé *et al.*, 2015), conocieron las secuencias típicas de los recitales, tipos de actores relevantes, niveles de compromiso y fidelidad con el movimiento, presencia y desarrollo de los géneros extremos etc. Reconocieron cuestiones generales como las proyecciones artísticas típicas y las dimensiones físicas de la escena, la distribución espacial de sus lugares más significativos en el AGBA, las formas de participar simultáneamente en más de una banda, opciones de financiamiento y fuentes de inspiración. La sumatoria de estos conocimientos fue su antecedente para desear fundar o ingresar a una banda.

Los primeros pasos de Wolves' Winter y Morferus fueron inestables. Aquellas formaciones iniciales antepusieron la recreación y camaradería a la calidad técnica de sus productos. Hubo un reparto desigual de tareas y los miembros fundadores, generalmente más comprometidos, se ocuparon de los quehaceres más importantes, mientras el resto se dedicó a cuestiones más mecánicas y operativas. Pese a estas dificultades, también fueron los años donde se forjó la "esencia" de las bandas, aquellos elementos sonoros, estéticos y temáticos que más los identifican y que esperan no trastocar en los procesos actuales de reorganización. La "esencia" es una construcción identitaria grupal, establecida tanto desde la suma de los aportes individuales de los integrantes como desde las evaluaciones y apreciaciones de otros seguidores del metal extremo. Este ejercicio implica la ubicación, interna y externa, de la propuesta artística en una tradición musical (Benedetti, 2005) específica dentro de la vertiente extrema. Las bandas se ubican en la línea del *death metal* clásico, que supone influencias tanto suecas como norteamericanas, en el caso de Morferus, y del *black metal* ritual esotérico de tipo finés, en el caso de Wolves' Winter.

La identificación de estos músicos con el metal extremo los lleva a ciertas adscripciones identitarias. Se igualan con aquello que son y a lo que pertenecen y se diferencian de lo que no son y rehúyen. Estos músicos se piensan a sí mismos como artistas que exponen temáticas difícilmente digeribles, ocultas y misteriosas, para ofender a las tradiciones morales y espirituales más importantes. Sus críticas deben canalizarse mediante expresiones sobrias y contundentes, compatibles con la densidad de sus mensajes, en ámbitos de camaradería. Por otra parte, no desean ser moralistas, ortodoxos o dogmáticos y clausurar iniciativas de la propia o de otras bandas con reglas puristas y cínicas. Tampoco quieren convertirse en músicos "falsos", "comerciales" o "poseurs", que desplazan sus convicciones para beneficiarse tocando ritmos más populares y rentables. Se empeñan por ser bandas creíbles, coherentes con sus letras, procurar ser invitados a giras nacionales e internacionales con mucho público, que compre sus discos y *merchandising*, y recibir a cambio ingresos económicos suficientes para vivir exclusivamente de la música.

"AMATEURS CON ACTITUD PROFESIONAL": ARTE, TRABAJO Y AUTOGESTIÓN

En las bandas, la espontaneidad de un comienzo ha sido desplazada por la planificación. Motivados por sus experiencias previas, quieren evitar convertirse en otra "banda del montón". Más que un juicio de valor o un destrato hacia sus colegas, la categoría "montón" intenta graficar de forma explícita cuáles son las prácticas organizativas indeseables y agotadas. En "el montón", las aspiraciones profesionalizantes se subordinan a la recreación y las propuestas se vuelven mínimamente innovadoras. Si reconocen estas generalidades es porque han explorado la escena, comprendiéndola y observándola

panorámicamente, lo que asocian a un estado de madurez. Se han vuelto más selectivos y, como ya saben de *qué* formas de trabajo quieren diferenciarse, solo asisten a ciertas "fechas", en especial, aquellas donde tocan sus amigos o bandas preferidas.


Los músicos asumen las limitaciones y oportunidades del *under*. Dado que conocen los esfuerzos que demanda hacerse un lugar en la escena, hoy toleran y respetan más a otras bandas, aunque las obras de estos tengan temáticas y recursos sonoros que sean de su completo agrado. Vale más los principios con los que llevan a cabo sus actividades artísticas. Defender a estos colegas implica preferir aspectos "más profundos" que los meramente musicales, celebrando que más músicos pretendan mejorar y trabajar artísticamente desde el compromiso (Rabossi, 2000). Esperan que el "mon-tón" se reduzca lo más posible. Hay seguidores que critican este tipo de gestos, pues contaminan a la banda y trastocan la coherencia de su ubicación artística en una tradición extrema específica: se trata de otra manera de comprender los vínculos de las bandas, donde la compatibilidad estética es más importante que la ética y los principios de profesionalización.

Todo trabajo artístico relacionado con las bandas es realizado en sus tiempos libres. En este sentido, la participación de los músicos guarda similitudes con un trabajo voluntario. Durante la mayor parte de su semana, cumplen obligaciones laborales ajenas a la música, de donde proviene la mayor parte de sus medios de subsistencia. De las bandas no perciben sueldo, sino eventuales montos mínimos por la venta de *merchandising* y de entradas. Esto cubre algunos gastos operativos e insumos básicos, como transporte, comestibles, bebes-tibles o repuestos para instrumentos. También hay otro tipo de necesidades que se espera sean satisfechas por la banda, como ambicio-nes personales y prestigio, demostrar a sus pares que el potencial artístico es explotado.

Pese a asumirla como una meta prácticamente inalcanzable en su medio local, anhelan convertir al metal extremo en su principal medio de subsistencia. En las bandas profesionales que admiran, principalmente europeas y norteamericanas, los músicos tienen dedicación exclusiva, ya sea porque su banda es una empresa independiente que reparte ganancias con sus integrantes, o bien, porque esta presta servicios a sellos discográficos internacionales importantes como Roadrunner o Nuclear Blast. En el caso de Wolves' Winter y Morferus, sus músicos participan en la actualidad más allá de un sueldo, por convicciones y compromiso artístico (Rabossi, 2000). Su funcionamiento autónomo los empuja a conseguir otro tipo de entradas económicas, que se suma a su disciplina de base (Osswald, 2009) como artistas de una banda.

Los músicos han encauzado racionalmente sus expectativas recreativas. La socialización entre compañeros durante este trabajo artístico ya no se relaciona obligadamente con entretención, esparcimiento o amistad. Se ha resuelto que, aunque sea esperable y conveniente que los integrantes tengan afinidad y simpatía entre sí, no es un componente inexorable. En el pasado, hubo vínculos de amistad al interior de las bandas que afectaron y entorpecieron los objetivos colectivos, aguantando comportamientos irresponsables y falta de interés. Actualmente, se espera que exista una recreación dentro de un marco de camaradería apropiada, con parámetros adecuados para la actividad placentera de tocar música. Al mismo tiempo, no están dispuestos a tolerar a compañeros de banda a los que detestan, aunque estos sean musicalmente talentosos.

En la actualidad, las bandas implementan tres estrategias de acción, atravesadas por sus pretensiones de profesionalización. Se trata de la división de tareas, la producción de material discográfico y la composición de los temas. La implementación de cada una afecta a la inercia de ciertas prácticas heredadas desde formaciones pasadas. En primer lugar, consideran que para mejorar su organización y profesionalizarse es necesario funcionar de manera armónica.



Han comprobado que la calidad de sus productos mejora cuando los requerimientos logísticos y operativos se reparten de forma equitativa y los músicos participan activa y eficientemente para cumplirlos. Esperan un salto cualitativo de sus obras en términos técnicos y estéticos, que derrame hacia cada una de sus actividades. Es importante que quien tenga asignada una tarea cuente con el bagaje práctico suficiente para llevarla a cabo, por lo que se vuelven relevantes los mecanismos de selección de los integrantes de las bandas. Los miembros fundadores comparten la idea de que sus formaciones actuales son más voluntaristas que en el pasado. Todos “proponen y hacen más” y se comprometen con más fuerza a conseguir los objetivos de la banda.

En segundo lugar, ambas agrupaciones consideran que su producción discográfica es una carta de presentación importante. Se trata del soporte material de su creatividad y de las marcas identitarias visuales y sonoras de las bandas. Indirectamente, también es un indicador del nivel de compromiso de sus integrantes. En particular, a una banda que cuenta con una larga trayectoria y que no ha editado álbumes de buena calidad se le podría cuestionar que no ha conseguido organizarse lo suficientemente bien para explotar todo el potencial artístico de sus músicos. Aquí, el “montón” corresponde también a aquellas bandas que editan discos técnica y estéticamente “mediocres”. La dificultad se encuentra en que los discos de calidad implican numerosos ensayos para componer y reforzar los temas, compromiso que se traduce en organización, tiempo y dinero.

La última estrategia profesionalizante son los mecanismos para crear nuevas canciones. La composición musical es una tarea sensible, pues, a través de ella, se incorporan elementos como sonidos o letras, que, con la intención de aportar a la evolución musical de la banda, trastoquen su “esencia” o singularidad, aquello que la distingue de otros exponentes que tocan el mismo género. Pese a parecer una sutileza, estas alteraciones podrían ser importantes para seguidores exigentes. Por ejemplo, Fanda es el nuevo guitarrista

principal de Morferus y al tocar los temas ha incorporado arreglos inspirados en un subgénero específico de su propio gusto, el *tech death metal*, el cual contrasta con el *death metal* clásico que caracteriza a la banda. Como estos arreglos aún representan un lugar marginal en la propuesta musical, no han sido impugnados, lo que eventualmente podría cambiar en el nuevo disco de la banda, donde Fanda tendrá mayor injerencia.

“LO ÚNICO REAL ES LA MUERTE”: REFLEXIONES FINALES

En más de una ocasión, los integrantes fundadores más activos de *Wolves' Winter* y *Morferus* pensaron en disolver la banda, o bien, en dar un paso al costado. Sin embargo, implicados personal y emocionalmente con ellas, decidieron actuar contra las viejas dinámicas y aplicar medidas, para cubrir al proyecto grupal de la falta de compromiso y de la sensación general de “estancamiento”. Al momento de las entrevistas, los músicos de ambas bandas consideraron que el cuadro actual es diferente y que la renovación sucesiva de formaciones trajo bocanadas de aire fresco que los hacen ilusionarse. La renovación de integrantes implicó mecanismos de selección efectivos, más “serios” y mejor definidos que antes.

A nivel individual, los actuales músicos presentan varias características comunes. Su relación con el metal extremo es intensa y proviene de sus infancias. La evidencia demuestra que conocieron primero al *rock* y al metal en general, música comparativamente menos “pesada” que la que conocerían posteriormente en su adolescencia. El *starter pack* al que accedieron se conformaba de bandas que solían aparecer en los masivos medios de comunicación, a las que consumen, cuantitativamente, más personas que las que

escuchan metal extremo. En términos identitarios, que el metal extremo sea menos indecodificable y digerible, es valorado positivamente como una marca diferencial y especial, fuente de una delimitación social (Bergé *et al.*, 2015) deseable.

En general, sus familias aprueban sus gustos musicales pese a los cuestionamientos que recaen sobre el *heavy metal*. En ocasiones excepcionales, fueron sus propios padres quienes los motivaron a escuchar metal extremo. Sus tíos y su padre fundaron Yunke, una desaparecida banda de *death metal* de la zona sur del AGBA, que marcó a Lean tanto en lo personal como en lo musical y lo artístico. Aunque una excepción a la regla, este hecho responde a la tendencia de desarrollar el gusto por la "música pesada" por una influencia externa, principalmente, figuras masculinas. Pese a que hubo mujeres inspiradoras, especialmente respecto al gusto por el *rock*, existe un sesgo de género que inclinó la balanza hacia el otro lado. Futuros estudios deben ocuparse de este descubrimiento y profundizar su análisis, intentando describir de qué maneras y bajo qué acuerdos estos jóvenes músicos pudieron ser interpelados por modelos masculinos de gusto musical.

Durante su adolescencia, estos músicos se implicaron con el metal extremo del AGBA. En esa época, aprendieron reglas sociales y musicales importantes para participar en la escena local. Crearon lazos de amistad y profundizaron sus gustos musicales. Consumieron registros audiovisuales y asistieron a los recitales. Luego de ampliar objetivamente sus conocimientos musicales, reforzaron su identificación con el metal extremo en general, o con un género en particular. Al mismo tiempo, desarrollaron su sentido de pertenencia con la escena translocal de metal. Aunque su proceso identitario tiene un componente local muy importante, también lo es el internacional, gracias a su vinculación, de manera virtual o presencial, con bandas de otros países.

Los lazos en la escena translocal pueden ser intercontinentales. Siendo exponentes de una tradición dentro del *black metal* que se practica con fuerza en Finlandia, los miembros de Wolves' Winter tomaron contacto personal y directo con músicos de dicho país, reconocidos a nivel mundial¹⁶⁶. Desearían llevar allí su performance, pues, consideran que el número significativo de seguidores que valoran adecuadamente este subgénero en Argentina es comparativamente menor a los que hay en los países nórdicos. En este sentido, las estrategias para ubicarse en tradiciones musicales (Benedetti, 2005), tanto nacionales como internacionales, pueden estar condicionadas por desequilibrios demográficos de los gustos musicales de sus bandas, factor que motiva el traslado físico para acceder a estos circuitos culturales más favorables.

Las bandas han asumido nuevos comportamientos laborales. Buscan aprovechar mejor la participación de sus integrantes y conseguir resultados de mayor calidad para diferenciarse tanto de otras bandas locales como de su propio pasado. Explican estos cambios a través de una narrativa del profesionalismo, la cual se compone de valores pertenecientes a los campos semánticos de lo laboral, lo eficiente y lo productivo. Los modos de profesionalización de su actividad artística, especialmente dentro de la escena local, son acciones y posicionamientos que refuerzan ciertos aprendizajes pasados. Actualmente, su división de tareas resulta más armónica que antes, y además, conocen sitios, personas, temporalidades, secuencias típicas y proveedores necesarios para llevar adelante sus actividades de la mejor forma posible. Los nuevos integrantes han sido escogidos, entre otras razones, porque detentan los conocimientos prácticos necesarios para dar el salto de calidad que las bandas esperan para sus productos.

Para Morferus y Wolves' Winter, sus discos son importantes al igual que sus recitales. Sin embargo, es en estos últimos donde pueden vincularse personalmente con los seguidores. Además, los

166

Músicos de bandas como Behexen, Horna y Sargeist.

recitales de *heavy metal* son importantes para la consolidación de la propuesta artística de una banda, tanto para sus músicos como para el público que los observa y escucha. Son instancias de construcción identitaria para los seguidores en general (Pascuchelli, 2012), donde las bandas articulan y ponen en juego con fuerza sus procesos identitarios, dada la exposición que genera subirse a un escenario. Las performances producen en las bandas un resultado grupal novedoso que, en última instancia, está alimentada por las iniciativas individuales de cada músico. El análisis específico de las estrategias de estas bandas para profesionalizar sus recitales tiene un potencial enorme y, dada su extensión física, es excluido de este trabajo por razones formales.

En su narrativa del profesionalismo, estas bandas incluyen la tensión entre lo que *son* y lo que *desean ser*. El punto de inflexión se encuentra en su diferenciación con "otras bandas del montón" a partir de su sello distintivo de la "actitud profesional". Siguiendo a Boix (2018), es posible plantear que, pese a que su actividad actual está construida sobre la base de formas alternativas de producción y gestión musical, la base conceptual sobre la cual se sostiene su narrativa profesional, su trasfondo, es el modelo tradicional de la industria discográfica. Justamente, es este tipo de organización musical el que han reproducido los músicos a los que han admirado durante toda su vida y que han consumido desde que consiguieron su *starter pack*. Se trata tanto de los consagrados a nivel internacional en el amplio espectro del *rock* y el metal, como de las bandas cabeza de cartel de la escena translocal de metal extremo. De ahí que otorguen suma importancia a la calidad técnica de su material discográfico y de sus actuaciones, así como a hacer de la música su principal ingreso económico. Morferus y Wolves' Winter mantienen en sus modos de trabajo artístico elementos híbridos, aficionados y profesionales. Sus actividades artísticas tienen "los pies" sobre la escena

local del AGBA, pero "la mente" en las formas industriales del modelo discográfico, que copan la actividad de las bandas más famosas y *mainstream* a las que admiran.

Los resultados preliminares de las modificaciones organizacionales que han realizado les permiten proyectar sus bandas con más confianza. Han planteado metas más claras, a mediano y largo plazo, consiguiendo delimitar sus necesidades y planificando su trabajo. Un aspecto que ayuda a pensar los aspectos materiales de estas metas y sus respectivos plazos es el económico: a largo plazo, esperan que la música se convierta en su principal ingreso, mientras que, en el mediano, consideran aceptable que el dinero que ganen con la banda alcance tan solo para paliar sus gastos básicos. En cualquier plazo, existen componentes de continuidad permanente, como sus "esencias" musicales o los sentidos críticos del metal extremo, aquellos que mantienen sus prácticas artístico-laborales como prácticas artístico-políticas.

Las dimensiones constitutivas de su trabajo artístico son la trasgresión y el profesionalismo. El origen de la identificación con ambos rasgos es múltiple. Por un lado, las experiencias, criterios, voluntad y preferencias individuales de cada biografía. Por otro, se encuentran las modalidades de trabajo artístico que existen en la escena translocal. Admiran a otros músicos extremos, quienes encarnan principios éticos y organizacionales con los cuales se identifican. También es importante la permeabilidad de otras estructuras no musicales, como el modelo tradicional de la industria discográfica, filosofías de vida, ideologías y espiritualidades. La síntesis de todas estas opciones en juego proviene de ponerlas en común al interior de la banda y someterlas al criterio del grupo para incluirlas o no en el proyecto. Al final, la última palabra la tiene el colectivo.

REFERENCIAS

ALABARCES, Pablo. **Entre gatos y violadores**. El rock nacional en la cultura argentina. Buenos Aires: Colihue, 1995.

ALABARCES, Pablo; SILBA, Malvina. Las manos de todos los negros, arriba: Género, etnia y clase en la cumbia argentina. **Cultura y Representaciones Sociales**, v. 8, n. 16, p. 52-74, 2014.

BENEDETTI, Cecilia. El rock nacional en los 90: El caso de La Renga. *In*: MARTIN, Alicia. (Comp.). **Folklore en las grandes ciudades**. Arte popular, identidad y cultura. Buenos Aires: Libros del Zorzal, 2005.

BERGÉ, Elena. Punks en La Plata: estar, ser y parecer. **Ponencia impartida en las V Jornadas de Sociología de la UNLP**, 2008. Recuperado el 13 de septiembre de 2023, de https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5885/ev.5885.pdf.

BERGÉ, Elena; INFANTINO, Julieta; MORA, Ana. Aparecer, bailar y actuar en la ciudad: modos de ser punks, breakers y cirqueros. *In*: CHAVES, Mariana. y SEGURA, Ramiro (eds.) **Hacerse un lugar**. Circuitos y trayectorias juveniles en ámbitos urbanos. Buenos Aires: Biblos, 2015.

BOIX, Ornela. Amateurs y profesionales: una mirada desde los mundos musicales emergentes. **LIS Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada**, n. 19, p. 55-72, 2018.

CASTILLO BERNAL, Stephen. **Música del Diablo**. Imaginario, dramas sociales y ritualidades de la escena metalera de la ciudad de México. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2015.

CITRO, Silvia. El rock como ritual adolescente. Transgresión y realismo grotesco en los recitales de Bersuit. **TRANS. Revista Transcultural de Música**, n. 12, 2008.

DILLON, Verónica. Arte e inclusión social. Construcción de identidades en ámbitos no formales. **Arte e Investigación**, v. 2, n. 6, p. 131-135. 2008.

FLORES, Marta. **La música popular en el Gran Buenos Aires (Vol. 416)**. Centro Editor de América Latina, 1993.

GRIMSON, Alejandro. Introducción. Políticas para la justicia cultural. *In*: GRIMSON, Alejandro (comp.) **Culturas políticas y políticas culturales**. Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales, 2014.

INFANTINO, Julieta. Trabajar como artista. Estrategias, prácticas y representaciones del trabajo artístico entre jóvenes artistas circenses. **Cuadernos de Antropología Social**, n. 34, p. 141-163, 2011.

KAHN-HARRIS, Keith. **Extreme metal: music and culture on the edge**. Oxford: Berg, 2007.

KROPFF, Laura. Los jóvenes mapuche en Argentina: entre el circuito punk y las recuperaciones de tierras. **Alteridades**, v. 21, n. 42, p. 77-89, 2011.

MAURO, Karina. **Trabajo asociativo y Actuación: las cooperativas teatrales y la gratuidad crónica del trabajo actoral**. Ponencia impartida en las XI Jornadas de Sociología de la UBA, 2023.

MOUFFE, Chantal. **Agonística. Pensar el mundo políticamente**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2014.

OSSWALD, Daniel. Espacios culturales en la Argentina post 2001. La cultura como trabajo. *In*: WORTMAN, Ana (comp.) **Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea**. Buenos Aires: EUDEBA, 2009.

PASCUCHELLI, Natalia. Las performances del rock como ámbito de construcción de identidades. Los seguidores de V8 en el Área Metropolitana de Buenos Aires. **Lindes**, n. 5, 2012.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Buenos Aires: Manantial, 2011.

RICHARD, Nelly. **Lo político en el arte: arte, política e instituciones**. Santiago de Chile: Universidad ARCIS, 2011.

RABOSI, Fernando. Límites difusos: animación cultural, trabajo y voluntarismo. **Cuadernos de Antropología Social**, n. 11, p. 243-264, 2000.

RUBINICH, Lucas. Apuntes sobre la politicidad en el arte. **Ramona**, n. 73, 2007.

RUBIO, Salva. **Metal Extremo. 30 años de oscuridad (1981-2011)**. Lleida: Milenio, 2012.

SALERNO, Daniel; SILBA, Malvina. Juventud, identidad y experiencia: las construcciones identitarias populares urbanas. **Question**, v. 1, n. 10, 2006.

SEMÁN, Pablo. Cumbia villera: avatares y controversias de lo popular realmente existente. **Nueva sociedad**, n. 242, p. 149-161, 2012.

SILBA, Malvina. "Yo maté la metáfora y puse cosas crudas": Trayectorias socio-culturales, jóvenes y cumbia villera en las periferias urbanas. **Ensamblés**, n. 4-5, p. 108-124, 2016.

VILA, Pablo. El rock nacional: género musical y construcción de la identidad juvenil en Argentina. *In*: GARCÍA CANCLINI, Néstor (ed.) **Cultura y pospolítica**. El debate sobre la modernidad en América Latina. México DF: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

VILA, Pablo; SEMÁN, Pablo. Rock chabón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal. *In*: FILMUS, Daniel (comp.) **Los noventa**. Política, sociedad y cultura en América Latina y en Argentina de fin de siglo. Buenos Aires: Eudeba FLACSO, 1999.



Fábio Alexandre Tardelli Filho

RIFFS
SUBVERSIVOS:
profanando
os bandeirantes
na educação

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.99925.13

Vivendo a beira da insanidade
Seguindo o caminho da liberdade
Estou solto as ruas, nada mais me prende
Fora das regras, quebrando as correntes
Vivo para mim, sem medo de mudar
Os que me fazem cair, me forçam a levantar
Para continuar seguindo em frente
Quebrando as correntes
Não olhe para trás
Siga em frente
Saia da jaula
Quebre as correntes
Nunca desista
Encare e enfrente
Saia da jaula
QUEBRE AS CORRENTES

Ao som de "*Quebre as Correntes*" (2016), de Murdeath
<https://www.youtube.com/watch?v=mSGp3EWyF8U>

APRESENTAÇÃO

Em 2011, defendi meu trabalho de conclusão de curso de História com o título "*Heavy Metal* em Sorocaba: de 1995 a 2000". Na época, também palestrei na Semana de História da UNISO sobre esse tema¹⁶⁷ e construí um coletivo que se desdobrou no *webzine* Resíduos

167

Era a primeira vez que o *heavy metal* ganhava espaço naquele evento e também era a minha primeira palestra. É importante ressaltar que senti um imenso nervosismo durante a apresentação.

Tóxicos. Esse *webzine* foi uma das fontes primárias do artigo¹⁶⁸ que publiquei no livro *Música Extrema: ruídos, imagens e sentidos* (2022).

Além disso, ao longo dos anos, organizei shows e CDs, e até mesmo palestras que dei em shows de *heavy metal* e *hardcore*. Portanto, a relação entre *heavy metal* e educação sempre esteve presente, embora inicialmente estivesse mais fora da sala de aula do que dentro dela.

No entanto, mesmo ao leitor mais distante de uma sala de aula não é segredo que, de uma década para cá, o professor foi tornado um suspeito, ou melhor: um doutrinador equiparável a um traficante de drogas¹⁶⁹, devido aos avanços da precarização do trabalho docente: reforma da previdência do magistério, a Lei Complementar nº 1.374, de 20 de março de 2022, do Estado de São Paulo, entre outras questões legais complexas.

Assim, colocar uma música do Iron Maiden em sala de aula ou ir com uma camiseta do Black Sabbath, passou a ser uma epopeia digna de uma música do Blind Guardian. Pois, ao contrário do que tiozão conservador com bandana de caveira pensa, quem odeia professor também não é fã de Slayer ou Motörhead e sua “barulheira”,

168 “Zines e Underground: uma análise fanoniana pelo Prolecast” foi escrito em colaboração com a equipe do Prolecast, um *podcast* que criamos durante a pandemia. A equipe do *podcast* é composta principalmente por docentes e estudantes universitários de cursos de licenciatura, refletindo assim o meu trabalho como professor.

169 No dia 9 de julho de 2023, durante um evento pró-armas, o deputado federal Eduardo Bolsonaro (PL, Partido Liberal) fez uma comparação entre professores e traficantes de drogas, além de novamente acusar os críticos da categoria de “doutrinadores”. < <https://g1.globo.com/politica/blog/andrea-sadi/post/2023/07/10/eduardo-bolsonaro-compara-professor-a-trafficante-de-drogas-em-evento-pro-armas-no-brasilia.ghtml> > G1, *Eduardo Bolsonaro compara professor a traficantes de drogas em evento pró-armas em Brasília*, 10 de julho 2023, acesso em 12 de julho de 2023; < <https://www.cartacapital.com.br/cartaexpressa/eduardo-bolsonaro-compara-professores-doutrinadores-a-trafficantes/> > Carta Capital, *Eduardo Bolsonaro compara professores ‘doutrinadores’ a traficantes*, 10 de julho de 2023, acesso em 12 de julho de 2023.

símbolos, camisetas pretas e toda essa parafernália “satanista”^{170 171}. E atuando como sindicalista da APEOESP já tive que ajudar a desemaranhar casos de professores da região de Sorocaba – SP justamente por essas razões. Por isso a ideia de “profanar” no título desse texto.

Somei ao marxismo o *heavy metal* pois é preciso ir além na necromancia! E como mago dos mortos, “profanar” o sagrado símbolo da “educação jesuítica”, “sem contradições” e que prepara nossos jovens ao novo bandeirantismo: o empreendedorismo. Era hora

170 Não que os MPBs, os *hippies* e outros setores da esquerda liberal também gostem muito de Música Extrema. Um exemplo disso é o caso envolvendo o deputado estadual pelo Rio Grande do Sul, Leonel Radde (PT), que esteve diretamente envolvido no cancelamento de um show da banda norueguesa Mayhem. Esse cancelamento foi baseado em acusações de que o grupo seria “nazista”, com base em postagens de redes sociais de outras pessoas. No mesmo caso do Mayhem, um artigo da Revista Fórum reproduziu estereótipos sobre o *black metal* e a banda, chegando ao ponto de afirmar que um dos integrantes teria “comido parte do cérebro” de outro ex-integrante que havia cometido suicídio.” (<<https://revistaforum.com.br/politica/2023/3/15/video-deputado-tenta-cancelar-show-de-banda-neonazista-norueguesa-em-porto-alegre-132795.html>>) REVISTA FÓRUM, Vídeo: Deputado tenta cancelar show de banda neonazista norueguesa em Porto Alegre, 15 de março de 2023, acesso: 13 de julho de 2023.

Em Piedade – SP, também tivemos nossas próprias experiências locais. Durante o período em que o PT (Partido dos Trabalhadores) esteve no poder público, não houve muito entusiasmo em relação a propostas de eventos e parcerias, apesar de termos trabalhado juntos na realização do Rock in Rio Pirapora em 2009. No entanto, essa colaboração foi considerada uma situação excepcional e infeliz.

171 A incompreensão e reducionismo da esquerda liberal em relação ao *rock n’ roll* e ao *heavy metal* não pode ser equilibrada pela perseguição que os conservadores fazem a esses gêneros musicais. Essa perseguição não é exclusiva de grupos de igrejas e usuários de redes sociais, como o WhatsApp. Mesmo pessoas ligadas à questão cultural e alinhadas a esse espectro político reproduzem essa visão, como é o caso do maestro Dante Mantovani, que se declara seguidor de Olavo de Carvalho. Ele associa nomes como Elvis Presley e The Beatles a temas como aborto, comunismo e satanismo. (< <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/12/02/dante-mantovani-novo-presidente-da-funarte-e-maestro-e-disse-que-rock-leva-ao-aborto-e-ao-satanismo.ghtml> > G1, Dante Mantovani, novo presidente da Funarte, é maestro e disse que “rock leva ao aborto e ao satanismo”, 2 de dezembro de 2019, acesso em 13 de julho em 2023). De fato, o próprio Olavo de Carvalho, mentor de Dante Mantovani e de muitas pessoas dentro desse espectro político, fez associações entre grupos de rock americano e uma suposta “celebração a satanás”. Ele também relacionou The Beatles ao filósofo alemão Theodor Adorno, da Escola de Frankfurt, e argumentou que havia influências do marxismo em sua música. (<<https://f5.folha.uol.com.br/musica/2019/09/olavo-de-carvalho-diz-que-quem-escreveu-as-musicas-dos-beatles-foi-sociologo-alemao.shtml>>) FOLHA DE SÃO PAULO, Olavo de Carvalho diz que quem escreveu músicas dos Beatles foi sociólogo alemão, 7 de setembro de 2019, acesso em 13 de julho em 2023.

de escrever sobre esses momentos¹⁷² em que profanei as salas de aula da educação “neutra”, “sonsa” e digna de um “necrotério” cultural da educação pública paulista.

Pinturas de *corpse paint*, sons de Bathory, Iron Maiden, Sabaton, Miasthenia e Arandu Arakuaa foram introduzidos e levei o *hardcore* do Make It Stop, em um show ao vivo, para um festival que organizei na escola, justamente na data mais incômoda para a família tradicional do interior: Dia da Consciência Negra.

Desde que me tornei professor, já escrevi sobre educação, utilizando RPG (*role-playing game*), jogos de tabuleiro, trabalhos sobre a Revolução Haitiana, a história dos operários de Sorocaba – SP, histórias em quadrinhos (como o Monstro do Pântano), cinema e literatura de horror (de vampiros a zumbis). Até o momento, escrevi apenas um trabalho sobre o uso de música em sala de aula, com foco no *rap*. No entanto, nunca abordei o gênero musical que me abriu portas para ser professor, militante e pesquisador. Eis aqui o meu acerto de contas!

CONCEITOS

Primeiramente, é preciso mapear nossa trilha ao longo deste texto. Meu ponto de partida, como já comentei, é de um professor-militante-pesquisador marxista, alinhado às bases do terceiro-mundismo e maoísmo, com influência da historiografia marxista britânica. Levando isso em conta, devo explicar primeiramente porque, para

172

Ao longo dos anos, utilizei em sala de aula trechos de letras de músicas de Murdeath e Ratos de Porão, transcritos em avaliações, bem como clipes de Amon Amarth, Sepultura, entre outras bandas, e trilhas sonoras de *rock'n'roll*, *rockabilly*, *punk* e *heavy metal* para diversas aulas. No entanto, destaco três experiências nas terras dos bandeirantes, pois se tratam de cidades pelas quais passei ao longo desses anos como professor da rede pública estadual paulista e tive a honra de subverter um pouco: Piedade, Salto de Pirapora e Sorocaba.

além do olhar de um fã, estabeleço uma conexão entre o marxismo e meu trabalho pedagógico com a Música Extrema.

Se partir puramente de algumas análises do marxismo terceiro mundista ou maoísmo, tradições que tenho imenso apreço e relação, olharia o *heavy metal* como música originária de países centrais do capitalismo, que expressam seu olhar de mundo. Tal ideia, de certa forma, não está errada, porém já discuti essa contradição abordando a potência crítica-dialética para a Música Extrema usando o olhar do argelino Frantz Fanon¹⁷³ ou no livro *Diálogos com a Música Extrema* (2021), quando a partir de com Raymond Williams e Terry Eagleton, bem como de autores da historiografia marxista britânica, abordei a questão cultural¹⁷⁴.

É válido destacar que interpretar qualquer forma de manifestação artístico-cultural de forma idealista, negando suas contradições, levaria a um caminho hegemônico, independentemente das trilhas de contradição do gênero musical. Essa lógica se aplica fortemente a qualquer gênero musical, apesar dos muitos mitos e fetiches produzidos pela academia brasileira em relação a gêneros como o *funk*, *rap* e outros. No caso do nosso estilo musical somado ao trabalho marxista, seria um erro fatal.

173 No livro *Música Extrema: ruídos, imagens e sentidos* (2022), escrevi com a equipe do Prolecast no capítulo 6, "Zines e underground: uma análise fanoniana pelo Prolecast", e acabamos abordando a questão decolonial, revolucionária e a forma de construção de *zines* no interior paulista como rede de sociabilidade entre militantes da região de Sorocaba - SP ao estilo *El Moudjahid*: "É assim que o *blues*, "lamento dos escravos negros", é apresentado à admiração dos opressores. É um pouco de opressão estilizada, que agrada o explorador e ao racista. Sem opressão e sem racismo não haveria o *blues*. O fim do racismo seria o toque de finados da grande música negra.." (Fanon *apud* Tardelli Filho, Barbosa, Lima, Fiusa, Rodrigues, 2022).

174 No livro *Diálogos com a Música Extrema* (2021), expus no capítulo 2, "Do it ourselves, together, as working class: thrash metal e luta de classes", sobre as projeções idealistas e individualistas partindo de premissas dos nossos olhares individuais e descolados de historicidade sobre qualquer estilo musical: "Normalmente subcultura é um conceito discutido e bastante valorizado nos ciclos *undergrounds* como algo transcendente a uma suposta supracultura, e não raro nada mais é do que uma projeção pessoal de quem fala, como se por si mesma uma subcultura rompa com as mediações do modo de produção capitalista, a totalidade concreta, e um lampejo nada dialético, produza subversão deste para uma pseudo pauta emancipatória de seus iguais (Tardelli Filho, 2021, p. 86).

Portanto, assim como os argelinos não esperaram a esquerda francesa ter um lampejo de libertação da Argélia¹⁷⁵, não podemos ficar esperando bandas, pesquisadores ou educadores que trabalhem com Música Extrema dos países centrais do capitalismo sejam a espada Excalibur¹⁷⁶ moral e política de nossas lutas. Precisamos buscar e/ou produzir nossas próprias ferramentas de luta, nosso Ruyi Jingu Bang¹⁷⁷ ou nossa Pena de Arara¹⁷⁸.

Basta refletirmos que esse não é um processo histórico inovador. O Iluminismo dos colonizadores, liberais e escravistas franceses foi tomado de assalto por Toussaint L'Overture e Jean Jacques Dessalines, do Haiti, que inclusive aprofundaram essa base filosófica com a questão racial, sendo um valioso complemento teórico¹⁷⁹. Simon Bolívar, da Venezuela, e os libertadores da América também se apropriaram dos iluministas para esmagar exércitos colonizadores.

175 Fanon teve conflito com filósofo Bourdieu por sua posição antiemancipação da Argélia e também denunciou a esquerda francesa diversas vezes por sua postura antilibertação e até mesmo pró colonialismo na Revolução Argelina, como em "O testamento de um homem de esquerda", publicado no *El Moudjahid* em 1958 (esse texto de Fanon e outros se encontram sintetizados no livro *Escritos Políticos* de 2021, da editora Boitempo).

176 Na lenda do Rei Arthur, a espada Excalibur era uma arma mágica que somente o verdadeiro rei conseguiria retirar de uma pedra. Ela representava a legitimidade do governante e era um símbolo de poder e justiça. Aquele que empunhasse Excalibur seria considerado o governante legítimo da Bretanha. E pelo próprio peso do imperialismo britânico, ironizo, se trataria de um governante para todos os povos.

177 O Bastão Dourado: Também conhecido como "Bastão de Oito Divindades". É um bastão mágico que pertence ao personagem Sun Wukong, o Rei Macaco, do romance épico "Jornada ao Oeste". O bastão pode mudar de tamanho à vontade e possui um peso imenso. Ele é capaz de controlar os elementos e tem a habilidade de se multiplicar. É uma arma formidável e inquebrável.

178 Artefato sagrado utilizado pelo deus Jurupari na mitologia Tupi-Guarani, acredita-se que essa pena conferia poderes mágicos e proteção aos guerreiros.

179 Samir Amin, marxista egípcio, aponta a Revolução Francesa como uma das três grandes revoluções da História Moderna, porém destaca que a Revolução do Haiti é essencialmente complementar à francesa, pela força revolucionária, a pauta racial e organização popular (INSTITUTO TRICONTINENTAL, 2018, p. 18).

E se o Iluminismo já foi a Pena de Arara, o que dizer do próprio marxismo no Oriente? O verdadeiro Bastão Dourado! A poderosa China, que hoje é combatida pelas mais absurdas *fakes* ocidentais¹⁸⁰, o Vietnã e Laos¹⁸¹, que adaptaram o marxismo, uma teoria nascida na Alemanha¹⁸² com alto potencial revolucionário, e lhe deram sobrevida ao lançarem algumas das maiores revoluções da História e das bases do que economistas como Elias Jabbour chamam de “socialismo do século XXI”, esmagando a economia dos ocidentais, que outrora foram seus algozes, e alcançando invejável soberania popular, entre outras vastas experiências, todas de suma importância para a região e o mundo.

A potência materialista histórica dialética do método marxista já expôs e até mesmo colocou de joelhos diversas vezes a ideologia burguesa. Por que, então, não usá-la para construir uma luta ao lado da Música Extrema? A Música Extrema traz consigo simbologias e signos que confrontam diretamente os valores hegemônicos das classes dominantes locais dos continentes subjugados pelos imperialistas. É perfeita para profanação e subversão:

180 Um artigo que recomendo fortemente é da Revista Tricontinental de Pesquisa Social *Podemos ter uma conversa adulta sobre a China?* (2022, < <https://thetricontinental.org/pt-pt/newsletterissue/cartasemanal-guerra-informacao-china/> >). Mais do que uma pauta de marxistas, trata-se de um debate que qualquer pessoa que acredite em soberania nacional.

181 Destaco o Vietnã e o Laos por serem considerados membros da nova classe de formações econômico-sociais com estratégia de desenvolvimento socialista de mercado, similar à China. Para saber mais, recomendo fortemente o livro *China: O socialismo do século XXI* de Elias Jabbour e Alberto Gabriele, publicado em 2021 pela editora Boitempo.

182 Não estou me referindo a crítica “o marxismo é eurocêntrico”, de Edward Said e afins, que foi bastante refutada por diversos marxistas africanos, asiáticos, latinos e outros. Esse foi um olhar reducionista, resultado de desconhecimento ou omissão de Said, que colocava o marxismo como chave mestra para resolver todas as contradições históricas e cobrava Karl Marx de questões que o próprio havia se corrigido, ainda em vida, em cartas, artigos e livros. O texto publicado na revista *Jacobin-Brasil Não, Karl Marx não era eurocêntrico* < <https://jacobin.com.br/2022/12/nao-karl-marx-nao-era-eurocentrico/> > deve ajudar o leitor menos familiarizado nessa armadilha a entender a questão, além de grande base bibliográfica desse meu artigo com Fanon, Mao Zedong, Elias Jabbour e tantos outros. De toda forma, me referi ao fato de que o marxismo é a teoria que mais revolucionou a história mundial foi forjada na Europa e, mesmo assim, acabou apoiando grande número de revoluções na África, Ásia e América Latina.

A revolução não é o convite para um jantar, a composição de uma obra literária, a pintura de um quadro ou a confecção de um bordado, ela não pode ser assim tão refinada, calma e delicada, tão branda, tão afável e cortês, comedida e generosa. A revolução é uma insurreição, é um ato de violência pelo qual uma classe derruba outra (Mao, 2010, p. 16).

Por outro lado, a escola paulista é um ambiente tipicamente oposto e até mesmo hostil, tanto para um olhar progressista de educação quanto para uma música tão intensa, cheia de signos sobre criaturas nada angelicais e som "barulhento". Aqui, nossa ousadia deve encontrar equilíbrio e construir pontes concretas para inserções que explorem as contradições da educação escolar e, assim, socializar os conhecimentos científicos, artísticos e filosóficos mais refinados produzidos pela humanidade a favor da luta de classes: "A escola por si só não faz a revolução, mas lutar para que a escola transmita os conteúdos clássicos é uma atitude revolucionária" (Duarte, 2016, p. 27).

Observem que a luta de classes na educação não se trata de formar exércitos de crianças, algo que o poder hegemônico já fez tantas vezes na História e chamou ora de Cruzada das Crianças, ora de Exército de Cristo, depois enviou crianças para o Exército Czarista. Isso sem mencionar os genocídios de crianças, como os palestinos na Ásia e no Brasil, com os Yanomamis e o genocídio negro.

Newton Duarte coloca cirurgicamente: "A escola, desde a educação infantil até o ensino superior, participa da luta de classes mesmo que os educadores não tenham consciência disso ou rejeitem esse fato" (2016, p. 21). Por trás de tentar reduzir os debates classistas na educação à "doutrinação", está o movimento de setores subalternos em fortalecer a burguesia e os setores dominantes de nosso país, até mesmo entreguistas ao capital estrangeiro.

E para finalizarmos a questão da luta de classes na educação, é sempre importante deixar pontuada a crítica aos “progressistas” que, de forma semelhante ao Ganga Zumba¹⁸³, se alinham com as autoridades da classe reinante e passam a reproduzir seus idealismos. Esses setores incorporam as críticas que levam a perda de autonomia científica-pedagógica dos professores em nome de uma pretensa “escola que aborda a realidade do aluno” e o professor como um mero “mediador” em oposição ao “velho conteudismo”:

A maior prova de quão equivocada se mostra essa forma de análise das relações entre educação e luta de classes é dada pela própria história da educação brasileira. Quanto mais as ações realizadas no interior da escola se assemelham ao cotidiano da sociedade capitalista, mais alienante se torna a educação escolar. Ao contrário das acusações feitas à escola ao longo do século XX, de distanciamento em relação à vida, minha interpretação é de que à medida que a escola foi universalizando-se, a burguesia e seus aliados foram pondo em ação mecanismos que aproximaram as atividades educativas escolares às formas mais alienadas que a vida assumiu na sociedade capitalista (Duarte, 2016, p. 27).

Se agisse como “mediador”, este texto sequer teria acontecido, pois a prática pedagógica seria inerte. Assim como os progressistas, estaria perdido em um Mito de Faetone¹⁸⁴ e, ao mesmo tempo, reproduzindo um trabalho pedagógico extremamente antidemocrático.

183 Na luta contra a escravidão no Brasil colonial, o quilombo de Palmares foi uma comunidade de fugitivos escravizados que resistiu por décadas. No entanto, um dos líderes do quilombo, Ganga Zumba, traiu sua causa ao aceitar um acordo de paz com as autoridades coloniais, o que resultou na divisão do quilombo e na captura e morte de muitos de seus membros.

184 Faetonte era um jovem que, convencido de sua própria habilidade, insistiu em conduzir a carruagem do sol através dos céus. No entanto, ele perdeu o controle dos cavalos alados e quase incendiou a Terra. Zeus foi forçado a intervir e lançou um raio que o derrubou do céu. Essa história é uma advertência contra a arrogância e a imprudência juvenil, destacando as consequências devastadoras de tomar ações sem maturidade suficiente.

[...] uma relação pedagógica identificada como supostamente autoritária, quando vista pelo ângulo do seu ponto de partida, pode ser, ao contrário, democrática, se analisada a partir do ponto de chegada, ou seja, pelos efeitos que acarreta no âmbito da prática social global. Inversamente, uma relação pedagógica vista como democrática pelo ângulo de seu ponto de partida não só poderá como tenderá, dada a própria natureza do fenômeno educativo nas condições em que vigora o modo de produção capitalista, a produzir efeitos socialmente antidemocráticos (Saviani, 2018, p. 63).

E mesmo assim, se considerar a hipótese idealista de um jovem estudante, hiperalienado pelas redes sociais e toda indústria cultural do século XXI, chegar, organicamente e de forma idealista, solicitando uma aula sobre povos originários e reproduzindo a “sua realidade”, o que tenho é, em geral, o predominante olhar de “os índios são preguiçosos e não gostam de trabalhar” e “os índios estão perdendo sua cultura, agora todo mundo pode ser índio”¹⁸⁵.

Isso ainda com altíssima probabilidade de zero interesse em um som como o do *Miasthenia*, que quebrasse os sons *hypados* e dominantes da indústria cultural. Com possibilidade real de ainda cair na arte que validasse o olhar contrário aos interesses desses povos ao longo do processo histórico, reforçando o senso comum da ideologia burguesa.

185

Em texto do grupo de pesquisa GESTA (grupo de estudos em temáticas ambientais) da UFMG, há um artigo que levanta diversas mentiras contadas sobre os povos originários e que vigoram no senso comum do povo brasileiro: <<https://conflitosambientaismg.lcc.ufmg.br/noticias/as-10-mentiras-mais-contadas-sobre-os-indigenas/>> As 10 mentiras mais contadas sobre os indígenas, GESTA UFMG, 9 de dezembro de 2014, acesso em 15 de julho de 2023.

Na verdade, ao reproduzirmos a realidade social dentro da sala de aula, e não confrontarmos com ciência, arte, filosofia e clássicos, o que temos é uma reprodução social e suas desigualdades.

Primeiro, sem teoria pedagógica revolucionária, não poderá haver prática pedagógica revolucionária. Sem uma teoria sociopedagógica, nossa prática se transformará em mesquinha metodologia, em diletantismo, em resolver problemas pedagógicos não com base em ideias gerais claras, mas ao acaso, pelo entusiasmo de um dado momento (Pistrak, 2018, p. 32).

Para finalizar essa nossa conceitualização, é importante reforçar que não estamos retomando pura e simplesmente valores das pedagogias positivistas tradicionais nas quais os estudantes não possuem voz e a escola, ser crítico é uma mera narrativa conceitual de artigo e a metodologia pedagógica é mera reproduzidora de conteúdo sem foco histórico-dialético. Em vez disso, adoto uma abordagem pedagógica inspirada em Moisey M. Pistrak, na qual valorizo e incentivo ativamente a participação dos estudantes no processo de ensino-aprendizagem.

Pelo contrário, busco equilibrar a valorização da expressão dos alunos com uma base sólida de conhecimentos científicos, culturais e autores clássicos, fornecendo uma estrutura educacional robusta que os capacite a enfrentar desafios acadêmicos e desenvolver-se plenamente. Isso cria um espaço de diálogo e colaboração, no qual os alunos se sentem empoderados e engajados em meu projeto político-pedagógico e abraçam propostas como aquelas que envolvem o *heavy metal*.

Figura 1: Foto de 2013, em uma escola da zona rural de Piedade – SP, em parceria com o Grêmio Estudantil, fizemos em um dia letivo um especial do Dia Mundial do Rock. Sou o da esquerda ao fundo. Adiante, irei explorar essa atividade, na qual também trabalhei com a banda Bathory



Fonte: Acervo do autor.

Pistrak (2018) defendia que a educação deveria estar intrinsecamente ligada ao trabalho e à vida prática, a fim de preparar os estudantes para se tornarem membros ativos e conscientes da sociedade. Ele acreditava que a formação integral envolvia não apenas o desenvolvimento intelectual, mas também a capacidade de lidar com os desafios e as demandas do trabalho e da vida em comunidade.

Ao trazer o *heavy metal* para a sala de aula, objetivei utilizar esse gênero musical como uma ferramenta para estimular o repertório cultural dos estudantes. O *heavy metal*, com suas letras complexas e abordagens diversas, trata de uma variedade de temas que podem ser explorados de maneira crítica e reflexiva. Isso permite que os estudantes ampliem sua compreensão sobre questões sociais,

culturais e políticas, ao mesmo tempo em que desenvolvem habilidades de análise, interpretação e expressão.

Além disso, o *heavy metal* possui uma estética visual marcante e uma subcultura associada, que podem abrir espaço para discussões sobre identidade, diversidade e formas de expressão artística.

Ao integrar o *heavy metal* como parte do repertório cultural dos estudantes, os educadores estão promovendo uma educação que reconhece a importância da cultura popular e das expressões artísticas como elementos fundamentais para a formação integral dos estudantes. Isso contribui para a ampliação de horizontes, o estímulo ao pensamento crítico e a valorização da diversidade cultural.

Além de romper com os limites impostos dentro da indústria cultural, que tem restringido o repertório da classe trabalhadora às redes sociais, musiquinhas de *reels* do *Instagram* e *TikToks* e algumas trilhas sonoras pontuais de uma dúzia de filmes de super-heróis, que convenhamos são “entediados”¹⁸⁶ (Ridley Scott) e levam para “infantilização do público”¹⁸⁷ (Alan Moore).

E no caso da crítica do escritor e desenhista, Alan Moore, este afirma ainda: “Essa busca por tempos mais simples, realidades mais simples – isso normalmente é um precursor do fascismo”. Vale destacar que também podemos refletir sobre o uso de músicas icônicas e saudosistas justamente no reforço desse ideário. Já meu objetivo com trabalho com música é o oposto, pois busco romper essa “infantilização” e suas “realidades simples” e desafiar os estudantes com sons contextualizados e que ofereçam amplitude histórico-social, tanto pela harmonia e estrutura musical, visual dos artistas e signos envolvidos, bem como suas letras.

186 <<https://rollingstone.uol.com.br/noticia/ridley-scott-critica-filmes-de-super-herois-entediados-para-caralho/>> Rolling Stone, Ridley Scott critica filmes de super-heróis: ‘Entediados para c*aralho’, 14 de novembro de 2021, acesso em 17 de julho de 2023.

187 <<https://www.omelete.com.br/filmes/alan-moore-filmes-de-heroi-fascismo>> Omelete, Alan Moore volta a criticar filmes de herói e infantilização do público, 10 de outubro de 2022, acesso em 17 de julho de 2023.

Agora chega de falação e som na caixa!

Figura 2: Insignia de Lobo Supremo¹⁸⁸, parte final do projeto de gamificação que desenvolvo na PEI.E.E. Carlos Augusto de Camargo



Fonte: Acervo do autor.

188

São oito figuras de lobos representando diversas culturas históricas: China antiga, Roma antiga, Egito antigo, Japão medieval, povo Viking, povo Celta, povo Sioux e povo Tupi-Guarani. Essa insignia é especial, sendo concedida apenas a um aluno por bimestre, e as referências são claras para os fãs de *rock* e *heavy metal*: a guitarra e as correntes sendo quebradas. O lobo escolhido é um lobo-guará, uma forma de conscientizar sobre questões socioambientais e a necessidade de tomada de consciência para a preservação e luta pela fauna nativa. Aqui me inspirei no maoísmo para construir uma estética que valorizasse a cultura e a história nacional.

TRABALHOS PEDAGÓGICOS

Em 2013, ocorreu um dos concursos mais recentes para professores na rede pública estadual, e minha coordenadora pedagógica na E.E. Maria Ignes, em Piedade-SP, estava participando de um grupo de estudos na UFSCar-Sorocaba. Essa circunstância proporcionou-me os primeiros contatos com a pedagogia Histórico-Crítica. É impressionante como os cursos de graduação e licenciatura tendem a realizar trabalhos bizantinescos e discutem sobre formação crítica, mas muitas vezes evitam as pedagogias críticas como se fossem assuntos tabu.

Os primeiros contatos foram por meio de João Luiz Gasparin e seu livro *Uma Didática para a Pedagogia Histórico-Crítica e Escola e Democracia*, de Dermeval Saviani. No entanto, eu já era marxista e desde minhas primeiras experiências como docente, vinha tentando construir algo nessa direção.

Com essas ferramentas teóricas em mãos, desenvolvi dois projetos que se tornaram fundamentais em minha trajetória escolar e acadêmica: o uso de RPG na educação e a inserção da Música Extrema, ambos surgindo a partir das primeiras aproximações com a pedagogia Histórico-Crítica.

O bairro em que se localiza essa unidade escolar é uma área urbana, distante do centro, mas com muitos traços rurais. Eu coordenava o Grêmio Estudantil junto a outro jovem professor de História, Eike Tamura, e promovíamos atividades culturais, como uma rádio que funcionava no intervalo e alguns murais sobre histórias de movimentos artísticos.

O Dia Mundial do Rock foi a abertura que, junto aos dois gremistas ligados à cena de *heavy metal*, entendemos ser necessária para abordarmos na rádio a Música Extrema e inserirmos em

atividades escolares por uma semana. Durante o planejamento da atividade, descobrimos que um estudante do ensino médio gostava de *black metal* e sabia fazer *corpse paint*.

Eu lecionava para três sétimos anos, e a Idade Média europeia compunha a base curricular do Estado de São Paulo para essa série. A ironia dos já mencionados filmes de super-heróis é que havia sido lançado um ano antes o filme *Os Vingadores* (2012), Thor e Loki estavam em alta entre os estudantes, mas aquela fórmula da Marvel. Entretanto, havia uma possibilidade real de usar esse tema, conectar com uma rica atividade cultural e elevar o nível cultural dos estudantes, promovendo reflexão sobre sua historicidade e a realidade concreta. Foi aqui que experimentei levar o som da banda Bathory, da Suécia, para a sala de aula.

Ainda não era nossa Pena de Arara, mas já lançava um Mjöllnir¹⁸⁹ pagão em uma comunidade bastante cristã/conservadora.

Escolhi trabalhar com o clipe oficial da música “One rode to Asa Bay” (1990) e um clipe que montei ao som de “Hammerheart” (1991). A primeira música aborda a conversão forçada e os conflitos religiosos na Idade Média e a segunda é conhecida por sua atmosfera épica e grandiosa, e é considerada uma das músicas mais emblemáticas do Bathory. Ela retrata a nostalgia e o orgulho em relação à herança e tradições culturais pré-cristãs, em contraste com a influência do cristianismo na Europa medieval.

189

Mjöllnir é o nome do martelo místico pertencente ao deus nórdico Thor. Na mitologia nórdica, Mjöllnir é uma arma poderosa e sagrada que representa o poder e a proteção de Thor, o deus do trovão e dos raios. Além de ser uma arma de combate, Mjöllnir também é usado em cerimônias de consagração e para abençoar pessoas e objetos. É frequentemente representado como um martelo de guerra, com uma empunhadura curta e uma cabeça grande e pesada, muitas vezes adornada com símbolos rúnicos.

Hammerheart (1991)

Bathory
(música completa)

Now that the wind called my name
And my star had faded now hardly a glimpse up in the
empty space
And the wise one-eyed great father in the sky stilled
my flame

For the ones who stood me near
And you few who were me dear
I ask of thee to have no doubts and no fears

For when the great clouds fills the air
And the thunder roars from o, so far away up in the sky
Then for sure you will know that I have reached the joyous
hall up high

With my blood brothers at side
All sons of father with one eye
We were all born in the land of the blood on ice

And now you all who might hear my song
Brought to you by the northern wind have no fear
Though the night may seem so everlasting and forever dark

There will come a golden dawn
At ends of nights for all yee on whom
Upon the northstar always shines

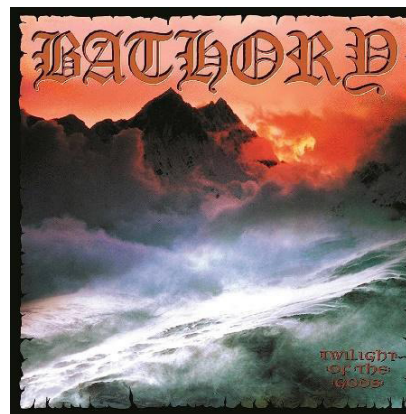
The vast gates to hall up high
Shall stand open wide and welcome you with all its within
And Oden shall hail us bearers of a pounding hammerheart

Hammerheart (1991)

Bathory
(tradução pessoal)

Agora que o vento chamou meu nome
E minha estrela desbotou, agora mal uma visão no
espaço vazio
E o sábio pai de um olho só no céu apagou minha chama
Para aqueles que estiveram perto de mim
E vocês poucos que foram queridos por mim Peço-lhes
que não tenham dúvidas e não tenham medo
Pois quando grandes nuvens enchem o ar
E o trovão ruge de muito longe, lá no alto no céu Então com
certeza saberão que alcancei o salão jubiloso lá em cima
Com meus irmãos de sangue ao lado
Todos os filhos do pai de um olho só
Todos nós nascemos na terra do sangue sobre o gelo
E agora todos vocês que podem ouvir minha canção
Trazida a vocês pelo vento do norte, não tenham medo
Embora a noite possa parecer tão eterna e sempre escura
Haverá uma aurora dourada
Ao fim das noites, para todos vocês sobre quem
A estrela polar sempre brilha
As vastas portas do salão lá em cima
Estarão abertas de par em par e os receberão com tudo
o que há dentro
E Odin nos saudará, portadores de um coração martelante

Figura 3: Capa do disco *Twilight of the Gods*, 1991, do Bathory)



Fonte: Acervo do autor.

One Rode To Asa Bay¹⁹⁰ (1990)

Bathory

(trecho da música)

One man rode the way through the woods, down to
asa bay
Where dragon ships had sailed to sea more times than
one could say
To see with own eyes the wonder, the people told from
man to man
The God of all almightyess had arrived from a
foreign land
The rumours told of a man who had come from the
other side the seas
Carrying gold cross around neck in chain and spoke in
strange tongue of peace
He had come with strange men in armour, dressed in
purple shirts and lace
Smelling not of beer but flowers and with no hair in face

One Rode To Asa Bay (1990)

Bathory

(tradução pessoal)

Um homem cavalejou pelo caminho através das
florestas, até a baía de Asa
Onde navios dragões haviam navegado ao mar mais
vezes do que alguém poderia contar
Para ver com os próprios olhos a maravilha, o povo
contou de homem para homem
O Deus de toda a supremacia havia chegado de uma
terra estrangeira
Os rumores contaram de um homem que havia vindo
do outro lado dos mares
Carregando uma cruz de ouro em volta do pescoço
em corrente e falava em língua estranha de paz
Ele havia vindo com homens estranhos em
armadura, vestidos com camisas e renda púrpura
Cheirando a flores e sem cabelo no rosto

190

A "Baía de Asa" é uma referência geográfica que aparece na música "One Rode to Asa Bay", da banda sueca de black metal Bathory. No contexto da música, a "Baía de Asa" é um local imaginário ou lendário onde a história narrada na música se desenrola. É importante notar que a "Baía de Asa" não é um lugar real ou mencionado em qualquer registro histórico ou geográfico, mas sim um elemento fictício criado pela banda para contar sua história dentro do contexto artístico da música. Muitas vezes, bandas de metal utilizam elementos mitológicos e lendários para criar atmosferas poderosas e evocativas em suas músicas, e Bathory foi uma das pioneiras nesse estilo.

O clipe que montei usava imagens do livro, de biblioteca, e não traduzido para português, *The Oxford Illustrated History of the Vikings* (1997), também de meu acervo pessoal, trouxe imagens de *Angus: Livro Um: O primeiro guerreiro* (2002), além de trechos cortados do documentário *Metal: uma jornada pelo mundo do Heavy Metal* (2007) e do filme *O 13º Guerreiro* (1999).

Esse último apresentava a presença da relação entre nórdicos e árabes e visava quebrar mitos dos cristãos do centro da Europa como modelo de civilização organizada e respeitosa se defendendo dos perversos pagãos vindos do Norte da Europa, Norte da África e Oriente Médio.

A busca por *The Oxford Illustrated History of the Vikings* (1997), do renomado historiador Peter Sawyer¹⁹¹, já era uma incursão pela ideia de “clássicos” no trabalho pedagógico do professor Saviani (2011, p. 13):

O clássico não se confunde com o tradicional e também não se opõe, necessariamente, ao moderno e muito menos ao atual. O clássico é aquilo que se firmou como fundamental, como essencial. Pode, pois, constituir-se num critério útil para a seleção dos conteúdos do trabalho pedagógico.

O segundo trabalho a ser relatado aconteceu em 2018, após eu me efetivar na rede pública estadual em 2017, na cidade de Sorocaba – SP. Esse foi um período propício para forjar minha Pena de Arara e atacar visceralmente o coração da região dos bandeirantes, justamente de uma de suas escolas mais periféricas e conhecida pelos grandes problemas sociais, E. E. Francisco Camargo César.

191 Peter Sawyer (1928-2018) foi um historiador britânico especializado em estudos vikings e na história medieval da Escandinávia. Ele é amplamente reconhecido como um dos principais acadêmicos no campo da história nórdica e fez importantes contribuições para a compreensão da cultura viking e suas interações com outras sociedades.

Mais do que nunca estava afiado teoricamente: cursava minha segunda graduação, pedagogia, e fazia simultaneamente mestrado em Educação, ambas na UFSCar-Sorocaba. Além disso, passei a compor do mesmo *campus* o grupo de pesquisa de formação política de professores e professoras o GPForPP e o GPTeFE – Grupo de Pesquisa Teorias e Fundamentos da Educação.

Ainda militava politicamente na APEOESP (sindicato de professores estaduais de São Paulo) há uns anos e construía ao lado de companheiros do coletivo “Na escola e na Luta”, refundi o PCB¹⁹² – Sorocaba e era o secretário político do partido. Compunha a Frente Ampla Pela Democracia¹⁹³ e me aproximava do RABM (*Red and Anarchist Black Metal*).

Foi então que a célula do PCB István Mészáros realizou no Instituto Caio Prado Jr., na grande São Paulo, um evento de formação de professores que se tornou o último ingrediente que faltava na forja de minha Pena de Arara, especialização formativa com o evento: “Ensino de História indígena e africana na perspectiva do materialismo histórico”.

Nesse evento, além do aspecto formativo riquíssimo, conheci o historiador Gustavo Velloso, um dos palestrantes, e adquiri seu livro, prêmio História Social da Universidade de São Paulo (USP)/CAPES, *Ociosos e Sedicionários: populações indígenas e os tempos do trabalho nos Campos de Piratininga (século XVII)* (2018). Dele e dos livros do indigenismo-marxista boliviano: *A potência plebeia: Ação coletiva e identidades indígenas, operárias e populares na Bolívia* (2010) e *O que é uma revolução* (2018), ambos de Álvaro Garcia Linera, formei a estrutura de trabalho que abordaria a questão dos povos originários do Brasil, em uma perspectiva classista, de resistência e bem historicizada. A cereja do bolo foram os sons e análises de *Miasthenia* e *Arandu Arakuaa*.

192 Partido Comunista Brasileiro.

193 Uma junção entre partidos de esquerda das mais variadas tradições, para tentar frear a extrema direita e o bolsonarismo crescente com base em *fakes* e nas redes sociais.

Figura 4 – (Postagem de Facebook em 2018, após a realização desse trabalho pedagógico. Sempre gostei de usar as redes sociais como espaço de disputa de projetos político-pedagógicos)



Fonte: Acervo do autor

Ao início do trabalho, objetivei quebrar os mitos sobre os povos originários e apresentei desde figuras políticas-públicas como Sônia Guajajara, indígenas de diferentes comunidades formados em cursos clássicos como medicina, pedagogia e direito, jogadores de futebol e também que há produção cultural diversa, incluindo *rap* e *heavy metal*, apontando as diferenças entre comunidades isoladas, não integradas, em vias de integração e integradas, além de seus direitos jurídicos¹⁹⁴. Nessa altura, apresentei o clipe da música “Hêwaka Waktu” (2015), do Arandu Arakuaa:

194

Fiz um resumo das Leis 6001, de 19 de dezembro de 1973, e a 11645, de 10 de março de 2008. A primeira Lei regula a situação jurídica dos índios e das comunidades indígenas e a segunda torna obrigatório o ensino da história e cultura afro-brasileira e indígena nos estabelecimentos de ensino.

**Hêwaka Waktû
Arandu Arakuaa
(trecho da música)**

Aiwi hêwaka, aiwi tã
Kâ hêm̃ba, aiwi tã
Kâwa kbawê krêwi!
Rowahku, aiwi tã!
Hêwaka waktû wat kmãdãk
Wa-nõr-i to akw~e
Hêwaka waktû wat kmãdãk
Rowahku tet waipã
Hêwaka waktû wat kmãdãk
Arê wanõkrê kwaba
Watô akwê!

**Nuvem Negra
Arandu Arakuaa
(tradução pessoal)**

Vem nuvem, vem chuva
Espírito da água, vem chuva
Aproximem-se!
Vento, vem chuva!
Vi a nuvem negra
Nós somos indígenas
Vi a nuvem negra
O vento está soprando
Vi a nuvem negra
Vamos cantar
Eu sou indígena!

Após trabalharmos as questões históricas do trabalho indígena em uma perspectiva marxista de Gustavo Velloso, que também traz em seu livro imagens de ferramentas, documentos e até mesmo um maravilhoso mapa, bem como as noções de luta e organização político-popular de Álvaro Linera, adentramos em um jogo pedagógico (o que hoje chamaria de gamificação) pelo viés do educador soviético Anton Makarenko, com o qual eu já vinha trabalhando em pesquisas e práticas escolares desde 2014.

Foi quando coloquei a música “Deuses da aurora ancestral” (2008), da banda brasileira Miasthenia e analisamos a letra usando o repertório teórico em uma atividade prática de interpretação de imagens e som. No caso da música, que é um *black metal*, foi possível realizar a atividade com facilidade por ser cantada em português e terem a letra impressa em mãos, mesmo com a voz gutural da vocalista Hécate.

**Deuses da aurora ancestral
Miasthenia
(trecho selecionado)**

Autos-de-fé inquisitoriais
vieram de além mar
trazendo a cruz e a espada
violando os altares ancestrais
do "novo mundo"
mas este novo mundo
era tão antigo quanto o seu
[...]

mas os guerreiros do "novo mundo"
resistiram bravamente
ao cárcere da inquisição
extirpação das idolatrias
profanaram a cruz
quebrantaram sacramentos

a fúria dos deuses austrais
corre nas flechas de fogo
eles correm para as montanhas
e ostentam os cultos ancestrais
eles marcham para a batalha

Mesclando clássicos com pesquisas de ponta na área, debates acentuados, leis, imagens e um jogo criado por mim nos fundamentos da pedagogia marxista, e usando o *heavy metal* para expandir o repertório cultural desses estudantes, esta foi uma das atividades mais incisivas feitas por mim até então em uma turma do sétimo ano do ensino fundamental. Vale mencionar também o apoio dos estudantes do nono ano do fundamental, sala na qual eu era o professor representante, que ajudaram a coordenar o jogo.

Em 2019, construí o terceiro trabalho pedagógico a relatar, na escola E.E. Anna Cuevas Guimarães, na periferia do bairro Campo Largo, em Salto de Pirapora – SP. O trabalho com povos originários ainda reverberou pelo aproveitamento de imagens, músicas, um concurso de desenhos de seres da mitologia tupi-guarani, mas reduzi o foco, pois me deparava com outra situação-problema: a questão racial. Salto de Pirapora é a cidade do Quilombo Cafundó, um dos maiores quilombos ativos no Estado de São Paulo, fundado em 1866, e possui no bairro do Campo Largo uma concentração de adeptos de religião afro-brasileira.

Ao mesmo tempo, a cidade possui uma direita muito alinhada com o movimento político Direita São Paulo, que na época teve como liderança Douglas Garcia (ex-Deputado Estadual) e circundava as escolas locais. A direita local tinha profunda rejeição em relação ao quilombo e isso impactava o senso comum da população, que acabava vomitando essas ideias nos grupos de religião afro-brasileira e pessoas negras em geral, gerando alguns dos mais pesados casos de racismo que já presenciei em escolas.

Na internet, escrever a famosa frase de Angela Davis, “Numa sociedade racista, não basta não ser racista. É necessário ser antirracista”, em uma postagem de Facebook ou Instagram, é fácil e aquece corações. Tenho certeza de que quem aqui chegou já deu *like* ou mesmo postou algo assim, mesmo em geral participando no máximo de algum grupo de pesquisa que agrega uma meia dúzia de pessoas negras ou um grupo de WhatsApp de anarquistas e comunistas. Mas, como disse, sou marxista e, como diria Karl Marx, “prática é o critério da verdade”.

Dessa vez, o Grêmio Estudantil estava nas mãos de uma professora que já estava na escola fazia anos e reproduzia fortemente o olhar conservador. Eu era novo na escola, mas não de profissão, conhecimento e militância. Aos poucos, fui ganhando meu espaço com as turmas para as quais lecionava e que carregavam o estigma

negativo de serem as “piores de disciplina” da escola. Espaço ao ponto de conseguirmos frear situações de racismo entre estudantes com primazia, fortalecer a formação teórica destes e juntos construirmos alguns eventos marcantes que pararam a escola, entre eles o Dia da Consciência Negra, que transformamos em uma semana de Consciência Negra.

A semana de Consciência Negra contou com a vista de nossos oitavos anos, minhas duas turmas “piores de disciplina”, no Quilombo Cafundó, exposição do filme brasileiro *Besouro* (2009), produção de panfletos antirracista por parte dos estudantes e distribuídos na unidade escolar, trabalhos com a Revolução Haitiana¹⁹⁵, mural de pensadores e revolucionários negros e, por fim, em um dia de reposição ao sábado, uma palestra com uma pesquisadora-militante do movimento negro de Sorocaba e o show de *hardcore* do Make It Stop.

Salto de Pirapora não é o terreno mais frutífero para encontrar militantes, críticos e organizados, até pelo seu contexto conservador, então recorri a parcerias de Sorocaba. Companheiros de cena *underground*, de zines e militância político-pedagógica-acadêmica.

195 Que acabou se desdobrando em uma apresentação de trabalho na Semana da Pedagogia da UFSCar e posteriormente, desse relato de prática, um artigo acadêmico na EBR com o título *Jacobinos negros: reflexão sobre um clássico historiográfico em sala de aula* (2021), no qual, junto ao professor e pesquisador Esli Rian, defendi o livro *Os jacobinos negros: Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos* (2010), de C.L.R. James, como um clássico central para o trabalho antirracista no conteúdo escolar.

Figura 5: Pessoal do Make It Stop adaptou seu som por falta de integrantes. Mesmo assim fez um belo show de fechamento de evento, que foi aberto à comunidade do Campo Largo



Fonte: Acervo do autor.

Figura 6: De pé da esquerda para direita: Os dois integrantes do Make It Stop, a palestrante Júlia Cordeiro, uma aluna do oitavo ano, professora de educação física Cibele, um aluno do oitavo ano. Agachados: Mauro, que nos emprestou e cuidou do som, e eu. Ao nosso fundo um mural de intelectuais e revolucionários negros com Fanon, Amílcar Cabral, C.L.R. James, Thomas Sankara, entre outros.



Fonte: Acervo do autor

Figura 7: Visita dos dois oitavos anos ao Quilombo Cafundó como parte da semana de Consciência Negra. Acompanharam-nos Anderson Lima, do Prolecast, Júlia Cordeiro, da UFSCar, e palestrante de nosso evento



Fonte: Acervo do autor.

No *setlist*, além de músicas já politizadas do Make It Stop, Murilo Fogaça, que curiosamente nasceu em Salto de Pirapora e conhecia esse cenário descrito, e Rafael Claro trouxeram sons de sua banda Antilhano (que possui esse nome em referência ao filósofo marxista africano Frantz Fanon).

Além de combatermos o racismo e a formação teórica das aulas, conseguimos combater o preconceito dessa comunidade com o Quilombo Cafundó e as religiões afro-brasileiras. Sem idealismos, um passo de cada vez, mas o trabalho foi tão certo que, dois anos após reeditar esse evento de Consciência Negra com Make It Stop, entre esses dois eventos, houve a pandemia de covid-19.

Mas dessa vez, as direitas de Salto de Pirapora tentaram avançar sobre mim e outros professores acusando-nos de doutrinação

política por um mural de Consciência Negra¹⁹⁶, assim como outro professor da E. E. Doutor Afonso Vergueiro. A questão parou na ALESP em discurso raivoso de Douglas Garcia e posteriormente na TV Tem (rede afiliada à Globo da região de Sorocaba).

Em algumas *lives* locais de YouTube e Facebook, figuras locais de Salto de Pirapora, que algum tempo depois acabaram presas na tentativa do Golpe de 8 de janeiro de 2023, acusavam de racismo reverso e todo tipo de aleatoriedade. Mesmo assim, o Quilombo Cafundó conseguiu algumas parcerias com o poder público local e mídias e passou a receber mais escolas do que nunca.

Em 2022, levei em excursão, pela primeira vez, uma escola da cidade de Piedade – SP, minha cidade natal, para o Quilombo Cafundó, e logo de cara se tratou da maior escola local, a E. E. Prof. Carlos Augusto de Camargo. Os laços forjados e temperados na luta são muito mais fortes e com nossa Pena de Arara temos resistido e lutado na terra dos bandeirantes.

AINDA HÁ ESPAÇO PARA MAIS SHOWS? (CONCLUSÃO)

Depois de passar por turnês, ou melhor lecionar, em essas e tantas outras unidades escolares e ter travado algumas boas batalhas, encerraria esse relato com uma conclusão, algo bem piegas como “levei estudantes para a formação crítica” ou uma rapsódia “de trabalho feito, missão concluída”, pois teria zerado meu repertório.

196

<<https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/noticia/2021/11/29/escola-retira-trabalhos-sobre-racismo-e-movimento-lgbtqia-apos-critica-de-deputado-militantes-desgracados.ghtml>> Escola retira trabalhos sobre racismo e movimento LGBTQIA+ após crítica de deputado: ‘Militantes desgraçados’, G1, 29 de dezembro de 2021, acesso em 20 de julho de 2023.

Convenhamos que se já leram artigos acadêmicos da área de educação, boa parte conclui assim, ainda que seja patético afirmar que o sexto ano possa ser “emancipado” intelectualmente, ou de qualquer outra forma.

Em tempos de Renato Feder, atual Secretário da Educação de São Paulo, e seus *slides* que “são a base da Prova Paulista”, a música ganha uma potência maior. Já que as escolas de São Paulo estão ganhando câmeras e televisões, usar esses recursos de forma estratégica pode ser uma válvula de escape no meio da nulificação das nossas pedagogias, e agora nem me refiro à marxista, mas a qualquer olhar pedagógico que tem sido cada vez mais anulado.

Tem sido minha aposta nos últimos anos, ao invés de rejeitar me integrar do que trazem esses burocratas e seus pelegos, e com meu repertório encontrar saídas e construir um projeto político-pedagógico contra-hegemônico. Foi assim que cheguei nas pós-graduações em Gamificação, Jogos na Educação e Pedagogias Ativas, até porque, se vocês lerem alguns autores aqui citados, como Makarenko e Pistrak, vão descobrir que já se fazia isso, de forma ainda mais precisa, desde o século XX.

E foi por esse caminho que, na PEI E. E. Prof. Carlos Augusto de Camargo, de volta a Piedade depois de uma década, que no clipe da Feira de Eletivas em 2023, junto à professora de educação física Vanessa Olbera, coloquei o som de “Guerrilla Radio” (2001), do Rage Against the Machine, de base para um vídeo com Cantona, Maradona, Muhammad Ali e outros atletas da resistência para debatermos no nosso projeto: atletas e suas questões político-sociais.

Assim como no trabalho com fontes históricas e documentos, na experiência que iniciei na E. E. Anna Cuevas, em Salto de Pirapora, utilizei como conteúdo, em sua conclusão, a nação *Sioux* dos Estados Unidos e a guerra dos povos originários contra os estadunidenses, além de inserir “Run to the Hills” (1982), do *Iron Maiden*. Um valioso complemento crítico.

Figura 8: O mural de exposição dos trabalhos dos alunos de sexto ano. Ao centro, a letra de "Run to the Hills" e uma fotografia do Iron Maiden



Fonte: Acervo do autor.

Figura 9: Na era das "evidências" e da "transparência", é preciso pensar o uso das redes sociais por parte dos docentes, mas o foco é o som do Iron Maiden rolando, legendado, na sala de aula.



Fonte: Acervo do autor.

Esse trabalho, resumindo, consistiu em usar papel pardo como simulacro de couro de búfalo e os alunos pintarem trechos da história dos *Sioux*, que estudamos. Boa parte focou nas questões culturais desse povo, mas houve bons trabalhos sobre as resistências e os massacres contra o exército dos Estados Unidos. Ao final, apresentaram as pinturas na sala de aula.

Nessa mesma linha de música como complemento teórico-cultural, utilizei o álbum *The Great War* (2019), da banda sueca Sabaton, para embalar os seminários de história e cartografia militar da 1ª Guerra Mundial com os nonos anos. Nas bases teóricas das aulas, estavam os clássicos dos renomados historiadores Eric Hobsbawm e David Stevenson, fomentando análises críticas sobre esse processo político-econômico-histórico.

Como os estudantes escorregavam demais na parte histórica por dificuldades com mapas, nomes de países (até mesmo França, Alemanha e Estados Unidos) organizei essa intervenção junto ao professor de geografia, Marcos Sieg. Logo depois, com o avanço da proposta pedagógica, os professores de língua portuguesa, Mathias Luz, e o outro professor de história, Geremias Ribeiro, se integraram ao projeto.

E como detesto modismos idealistas-liberais, quem é da educação deve ter reparado que, durante todo o tempo dessas experiências, desde a de 2013, eu não usei os termos "interdisciplinar" ou "transdisciplinar", tão comuns em artigos e falas na nossa área de educação. Explico meu ponto: a formação humana, quando bem feita, é integral, histórica e dialética. Quando ouço uma música, integro-me a tantas áreas do conhecimento como em uma aula de História. E essas áreas nada mais são que a análise e interpretação da realidade concreta. Quando buscamos a tal da "formação crítica", esses termos são o degrau mínimo e pressuposto básico. Por isso, não adjetivo nesses "quadrados" essa formação que tenho me empenhado em construir.

A Música Extrema tem sido importante parte da trilha sonora dessa Jornada ao Oeste. Não é à toa que nesse primeiro artigo que trago essa relação trouxe tantas experiências pedagógicas quanto político-sociais. Na verdade, essas experiências são complementares e a grande potência pedagógica desse trabalho, não tenho dúvidas, é a práxis de professor-militante-pesquisador.

A educação é um campo de disputa dos mais tensos e estratégicos e formar seres humanos ligados ao olhar humanista, com refinado repertório cultural e científico, tem sido visto como parte de uma grande "doutrinação comunista". Mas ser chamado de "doutrinador" por quem acredita em "racismo reverso" e "mamadeira de piroca" é um problema?

Se atentaram que, por trás de toda essa relação com pedagogia marxista que se embasa em Mao Zedong, Saviani, Pistrak e outros autores daquele que foi alcunhado por uma supervisora de ensino como "Lenin dos professores", há uma preocupação com clássicos científicos e culturais sempre alinhados com uma visão de um humanismo-crítico de mundo?

A educação está sempre em ataque em qualquer sociedade liberal. Diga-se de passagem, sem alarmismos. Cabe a nós encontrar na nossa formação, na batalha das ideias e nas lutas sociais mecanismos de enfrentar isso e combatermos firmemente, sem deixar que nos arrastem ao limbo, as *fakes* e o senso comum, para que daí em diante seja possível avançarmos na educação, e não apenas ficarmos na defesa reativa das pautas, ou reproduzindo, sem perceber, os valores hegemônicos.

Educação crítica não é educação panfletária e não pode ser lançada no despreparo teórico ou no espontaneísmo, pois caso contrário, o professor será devorado. Sejam como o *heavy metal*, potentes e explosivos, mas técnicos e organizados.

REFERÊNCIAS

ANDERSON, Kevin B. Não, Karl Marx não era eurocêntrico. **Jacobin**, 11 de dezembro de 2022. Disponível em: <https://jacobin.com.br/2022/12/nao-karl-marx-nao-era-eurocentrico/>. Acesso em: 11 jul. 2022.

BAHY, Cristiane, PASSOS, Cristiano dos, KHALIL, Lucas Martins Gama, BARCHI, Rodrigo (orgs.). **Música Extrema**: ruídos, imagens e sentidos. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

BARCHI, Rodrigo (org.). **Diálogos com a Música Extrema**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

BRANDT, Lilian. As 10 mentiras mais contadas sobre os indígenas, **GESTA UFMG**, 09 de dezembro de 2014. Disponível em: <https://conflitosambientaismg.lcc.ufmg.br/noticias/as-10-mentiras-mais-contadas-sobre-os-indigenas/>. Acesso em: 15 jul. 2023.

CESAR, Caio. Eduardo Bolsonaro compara professores 'doutrinadores' a traficantes. **Carta Capital**, 10 de julho de 2023. Disponível em <https://g1.globo.com/politica/blog/andrea-sadi/post/2023/07/10/eduardo-bolsonaro-compara-professor-a-trafficante-de-drogas-em-evento-pro-armas-no-brasilia.ghtml>. Acesso em: 12 jul. 2023.

DUARTE, Newton. **Os conteúdos escolares e a ressurreição dos mortos**: contribuição à teoria histórico-crítica do currículo. Campinas: Autores Associados, 2016.

FANON, Frantz. **Escritos políticos**. Trad. Monica Stahel, São Paulo: Boitempo, 2021.

Folha De São Paulo, Olavo de Carvalho diz que quem escreveu músicas dos Beatles foi sociólogo alemão. Disponível em: <https://f5.folha.uol.com.br/musica/2019/09/olavo-de-carvalho-diz-que-quem-escreveu-as-musicas-dos-beatles-foi-sociologo-alemao.shtml>. Acesso em: 13 jul. 2023.

GARÓFALO, Nico. Alan Moore volta a criticar filmes de herói e infantilização do público. **Portal Omelete**, 10 de outubro de 2022. Disponível em: <https://www.omelete.com.br/filmes/alan-moore-filmes-de-heroi-fascismo>. Acesso em: 17 jul. 2023.

G1, Dante Mantovani, novo presidente da Funarte, é maestro e disse que "rock leva ao aborto e ao satanismo". Portal G1, 02 de dezembro de 2019, Disponível em: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/12/02/dante-mantovani-novo-presidente-da-funarte-e-maestro-e-disse-que-rock-leva-ao-aborto-e-ao-satanismo.ghtml>. Acesso em: 13 jul. 2023.

MAO, Tse Tung. **O livro vermelho**. Adapta. Luis Fraga, 1. ed. São Paulo: Folha de São Paulo, 2010.

PANDORI, Larissa. MARTINS, Júlia. Escola retira trabalhos sobre racismo e movimento LGBTQIA+ após crítica de deputado: 'Militantes desgraçados'. **GI**, 29 de dezembro de 2021. Disponível em: <https://g1.globo.com/sp/sorocaba-jundiai/noticia/2021/11/29/escola-retira-trabalhos-sobre-racismo-e-movimento-lgbtqia-apos-critica-de-deputado-militantes-desgracados.ghtml>. Acesso em: 20 jul. 2023.

PISTRAK, Moisey Mikhaylovick, **Fundamentos da escola do trabalho**. Trad. Luiz Carlos de Freitas. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2018.

ROLLING STONE. Ridley Scott critica filmes de super-heróis: 'Entediante para caralho'. **Rolling Stone**, 14 de novembro de 2021. Disponível em: <https://rollingstone.uol.com.br/noticia/ridley-scott-critica-filmes-de-super-herois-entediante-para-caralho/>. Acesso em: 17 jul. 2023.

SAVIANI, Dermeval. **Escola e democracia**. 43. ed. rev. Campinas: Autores Associados, 2018.

SAVIANI, Demerval. **Pedagogia Histórico-crítica**: primeiras aproximações. 11. ed. Campinas: Autores associados, 2011.

TEODORO, Plínio. Deputado tenta cancelar show de banda neonazista norueguesa em Porto Alegre. **Revista Fórum**, 15 de março de 2023. Disponível em: <https://revistaforum.com.br/politica/2023/3/15/video-deputado-tenta-cancelar-show-de-banda-neonazista-norueguesa-em-porto-alegre-132795.html>. Acesso: 13 jul. 2023.

TheTriContinental. Podemos ter uma conversa adulta sobre a China? Carta semanal 32, 11 de agosto de 2022. Disponível em: <https://thetricontinental.org/pt-pt/newsletterissue/cartasemanal-guerra-informacao-china/>. Acesso em: 10 jul. 2023.



14

Rodrigo Barchi

AS EDUCAÇÃO AMBIENTAIS
E O TERROR ATÔMICO:
a bomba nuclear nas capas
da Música Extrema

*In 1945 the year it came to be
Their fate decided
Many miles across the sea
They told them not to fear
They couldn't be prepared
Then came the day
That not a single soul was spared
Too late there's no escape
The Trial has begun
Down they fly
From out of the sky
Feel the radiation burn*

Ao som de "Trial by Fire", do álbum "Court in Act", de 1983, da banda britânica de *heavy metal* Satan.
<https://www.youtube.com/watch?v=74Nei5Axde4>

"Nós amontoávamos os cadáveres na margem e eles eram incinerados em uma grande fogueira. Até hoje não consigo esquecer o cheiro da carne humana queimando. Quando tem churrasco, não como."
(Manabu Ashihara)

RAPSÓDIA...

Não me recordo da primeira vez em que vi a imagem da bomba atômica. Provavelmente foi das tradicionais coleções *Conhecer*, cujos fascículos comidos por cupim estavam na casa dos meus pais, quando eu era criança, sendo os resquícios de quando faziam encadernação de enciclopédias como forma de complementar a renda. Ou então das imagens da TV, em documentários, filmes de guerra ou videoclipes musicais de conjuntos *pop* e *rock*.

Na minha infância e juventude, sempre que a temática da Segunda Guerra Mundial era evocada, após algum filme, jornal ou documentário, meu pai, um entusiasta da força dos Estados Unidos contra os nazistas e comunistas, enfatizava que a bomba tinha sido necessária para acabar com o conflito e assustar e colocar a União Soviética em seu lugar. Repetia, obviamente, todo o discurso do senso comum e dos meios de comunicação oficiais ao redor da guerra salvífica, da retórica nacionalista e da necessidade do herói da Pátria. Assim como Gavioli (2023), ao trazer à tona as trocas de cartas entre Gunther Anders e o piloto Claude Eatherly¹⁹⁷, sugere que não só o piloto, mas toda a justificativa pelo horror das bombas pautava-se pela necessidade de qualquer arma de dissuasão do inimigo.

Aliás, a primeira vez que me deparei com a palavra “dissuasão” para entender a bomba atômica, foi na reportagem de Rony Hein (1995), na extinta revista da Editora Peixes, chamada *Caminhos da Terra*. Na edição de agosto de 1995, na efeméride dos 50 anos de lançamento da bomba, o jornalista iniciava sua reportagem trazendo justamente o verbo “dissuadir” como o argumento nefasto para fazer com que o Japão desistisse de vez da guerra. Eu tinha dezoito anos ao me deparar com a reportagem e, a partir dali minha oposição ao lançamento se tornou radical.

Dez anos depois, em agosto de 2005, a mesma revista fez uma edição especial sobre os 60 anos dos lançamentos em Hiroshima e Nagasaki e trouxe na capa a imagem da explosão e a foto dos cinco sobreviventes que, naquele exemplar, deram seus depoimentos a Xavier Bartaburu (2005): Takashi Morita, Ayako Morita, Kunihiro Bonkohara, Manabu Ashihara e Kimyo Hotta. Nas páginas dos cinco depoimentos, estavam presentes, na parte superior, desenhos de Takashi Morita representando os efeitos da bomba sobre Hiroshima.

197

Oficial das Forças Aéreas dos Estados Unidos e que foi piloto do avião Straight Flush, o qual deu suporte ao lançamento da bomba de Hiroshima, fazendo o monitoramento meteorológico durante a operação.

Mas confesso que a primeira vez que a bomba atômica japonesa me tocou de forma muito veemente e intensa, a ponto de me pegar com um nó fortíssimo na garganta e um pranto raivoso, não foi em nenhum desses encontros que acabei de narrar. Também não foi quando Marcos Reigota fez uma apresentação sobre sua estadia no Japão em 2000, para a Semana do Curso de Geografia que eu havia organizado, na última semana de outubro de 2000. Nem quando escrevi, após diversas pesquisas, um ano depois, o texto que só seria revisado e publicado há pouco mais de 10 anos (Barchi, 2013). Muito menos em outros momentos nos quais me deparei com o cogumelo atômico, entre os quais, nas capas de demos, LPs, EPs, CDs, camisetas, e outros materiais de divulgação dos conjuntos de Música Extrema, os quais abordarei adiante. Lia, olhava e ouvia tudo com indignação e a raiva de um ecologista radical, mas ainda não tinha me atentado ao horror.

Por volta de 2006 eu trabalhava, entre outros lugares, em um colégio católico na cidade de Sorocaba. Pois é, são as “anticonfissões” neste livro... Estava em uma fase muito radical em relação à Música Extrema e também ao meu próprio posicionamento político. Estava defendendo, naquele momento, uma dissertação sobre as pichações e o diálogo com a educação ambiental libertária (no sentido anarquista do termo) e passei a considerar que a presença da educação ambiental nas políticas públicas seria sua própria morte institucional, como escrevi anos depois.

Era um jovem professor, ainda buscando espaço no mercado profissional, e uma das salas para as quais eu ministrava Geografia era um terceiro ano de Ensino Médio. Uma vez por mês, eu gostava de passar à turma um filme ficcional, para discutirmos a temática, como forma de compreender melhor o que estava no currículo oficial. Era o terceiro bimestre e o tema era geopolítica asiática. No que juntou a “fome com a vontade de comer”, naquele momento me lembrei que nunca havia assistido, até então, a película *Rapsódia em Agosto* – 八月の狂詩曲; *Hachi-gatsu no Kyōshikyoku* – de Akira Kurosawa, e queria saber se o filme era propício para aquele debate.

Quando assisti sozinho, em casa, uma semana antes, pensei que a própria dinâmica lenta da película não atenderia aos anseios de uma geração que já estava mergulhada num tipo de cinematografia mais *fast food*. Neste sentido, eu estava mais preocupado com a dinâmica da aula do que realmente degustar da beleza da obra. Mas, ao mesmo tempo, resolvi “arriscar meu pêlo”, e fazê-los transformar algumas de suas perspectivas. Estava confiante, pois era uma turma de vinte garotas e garotos com quem trabalhava já há quase três anos, e tinha tido uma relação que havia passado de total desconfiança para parceria e cumplicidade. Seriam honestas/os comigo sobre suas impressões.

Para minha quase completa surpresa, a dinâmica das crianças do filme e o próprio tom leve da primeira parte acabaram cativando a turma, que imediatamente se prendeu, fazendo também com que eu pudesse relaxar e apreciar aquilo que eu não havia me atentado na primeira sessão. E naquilo, desmontei...

Lembro-me da profunda consternação nos rostos das garotas e garotos da sala, ao verem a imagem do brinquedo de ferro – chamado por aqui de trepa-trepa, no qual as crianças sobem e se dependuram – visitado pelos três jovens protagonistas do filme, completamente distorcido pelo calor da bomba, e que no entanto que se manteve em pé e hoje se mantém como lembrança do ataque de nove de agosto, em Nagasaki.

Ao final da sessão, na sala de aula, duas meninas choravam, outras seguravam as lágrimas e os meninos me olhavam com grau de espanto e pânico. A turma não quis conversar sobre o filme, a política, a bomba e as consequências. Nos quinze minutos que restavam para acabar a aula, a turma ficou em quase completo silêncio, que fiz respeitar e ao qual também me dei o direito de não fazer comentários que pudessem soar banais, triviais e inúteis. Eu também não tinha condições de falar, pois ali percebi, junto aos estudantes, que era um final de manhã ensolarado e estávamos dentro da sala de aula, com crianças do ensino infantil lá fora brincando no trepa-trepa e nos balanços da escola fazendo algazarra, enquanto as aves cantavam e berravam nas árvores.

Figura 1: Crianças em frente ao brinquedo retorcido pela bomba lançada em Nagasaki



Fonte: imagem pausada do filme Rapsódia em Agosto (1991), de Akira Kurosawa.

Figura 2: Placa em frente ao brinquedo retorcido pelo calor da bomba de Nagasaki



Fonte: Imagem pausada do filme Rapsódia em Agosto (1991), de Akira Kurosawa.

Ao terminar a aula, minhas alunas e alunos foram embora cabisbaixos, uns falando baixo com os outros, outras em completo silêncio. A inspetora, ao ver a cena, me indagou: "A bronca foi boa hoje, hein, professor?"; rindo, sem saber da atividade que havia

ocorrido. Respondi na hora, em tom sereno e suave: “Não! É que eles acabaram de vivenciar e perceber o que realmente é o inferno...”

Que paisagem das trevas era aquela em que seres humanos haviam criado para outros humanos? Que tipo de inferno cristão, após a morte, poderia ser pior do que aquilo que sobreviventes da bomba poderiam nos relatar, após a explosão? Que tipo de pecados tão escabrosos poderiam ter cometido crianças, aves, cães, gatos, árvores, idosos camponeses e mães de família para que tivessem sido condenadas e condenados a tal horror?

Figura 3: Sobreviventes da bomba de Nagasaki, junto às atrizes e atores, em frente ao brinquedo retorcido pela explosão. Ao fundo, como comparação, o brinquedo novo.



Fonte: imagem pausada do filme *Rapsódia em Agosto* (1991), de Akira Kurosawa.

Lembro-me que, alguns anos depois, quando trabalhei em um outro colégio católico da cidade (pois é, mais anticonfiáveis...) e passei o *anime Gen - Pés Descalços*, também para turmas de terceiro ano, o impacto de minha fala junto às alunas e alunos, quando resolvi “arriscar o pêlo” e deixei escapar, após a cena da explosão da bomba e as cenas de derretimento e pulverização de crianças, idosos, mulheres e animais: “Que tipo de inferno pode ser pior que esse?”, pergunta que insisto em fazer anos depois (Barchi, 2023).

A EDUCAÇÃO AMBIENTAL COMO FILHA (ENTRE OUTRAS) DA BOMBA ATÔMICA

As ecologias políticas dos grandes movimentos dos anos 60, assim como as educações ambientais e perspectivas ecologistas em educação, simultâneas e consequentes às primeiras, são, literalmente, filhas das trevas. Nasceram, entre outros genitores, do horror das bombas de Hiroshima e Nagasaki, e da capacidade humana de criar infernos. Apesar das escabrosidades estabelecidas na primeira e segunda grandes guerras, nos processos de escravidão e colonização, e na própria barbárie trazida ao cotidiano pelos conflitos bélicos, nada seria capaz de reproduzir, a céu aberto, aquilo que a literatura e a religiosidade ocidental cristã imaginaram como o inferno escaldante, de tonalidades pretas, vermelhas e amarelas, como o fizeram as bombas de Hiroshima e Nagasaki, além daquelas testadas ao ar livre, desde a primeira, no Novo México, em junho de 1945, até o último experimento realizado pela China, em 1980.

Mas não é sobre a produção da bomba, as suas consequências no meio ambiente e na saúde humana, ou sobre os próprios efeitos imagéticos construídos no século XX devido a ela, que vou me debruçar aqui. Penso que a própria obra de Reigota (2015) o faz de modo mais categórico e competente, com ampla bibliografia e muitas imagens contemporâneas da presença da bomba no Japão. Aliás, é necessário também citar aqui o belo registro que Reigota faz, no texto que escreveu comigo e com o André Yang (Yang; Reigota; Barchi, 2018) quando, ao trazer a árvore sobrevivente de Hiroshima para falar sobre a aniquilação da vida, remete à necessidade de se lembrar da capacidade destrutiva que a tecnociência possui, bem como à necessidade do debate e do enfrentamento ético ao exercício de poder que, na destruição quase total, produz aquilo que venho chamando de Infer(ce)no.

No entanto, na educação ambiental brasileira, o debate ao redor da bomba atômica, do holocausto, da capacidade destrutiva em larga escala promovida pelo uso que corporações bélicas fazem da ciência e do próprio debate ético sobre a responsabilidade com o outro presente (Levinas, 1997) e com o outro futuro (Jonas, 2006) são escassas. Há muito mais citações históricas do que uma construção ética e política a partir do horror. Essa falta de intensidade conceitual é grave, pois sempre é necessário compreender tanto como viemos parar na situação calamitosa atual, quanto saber realmente porque se faz educação ambiental, para além da trivialidade da “preocupação com o meio ambiente”. A afirmação de que a bomba atômica é uma das responsáveis pela necessidade de educação ambiental sempre é muito frágil e acelerada, quase nunca estando conectada a um escopo ético-político minucioso.

É necessário lembrar que, cada vez mais, a própria educação ambiental se torna refém da tecnociência da qual somos extremamente desconfiados, por causa da intensa imposição de fazê-la se provar cientificamente eficiente. Para isso, energia, tempo e disposição são absurdamente gastos para atender aos critérios cada vez mais burocráticos das exposições e divulgações científicas, em periódicos, eventos, avaliações e classificações, restando cada vez menos espaço para o debate ético do campo, o qual, por sua vez, corre o risco de se tornar cada vez menos alinhado com o caráter científico que determina e legitima educações ambientais que exclusivamente obedeçam ao caráter tecnocrático dos meios de divulgação da ciência e da pesquisa. Nesse caso, é preciso, talvez, inverter o que Gros (2018) sugeriu como a responsabilidade ilimitada que leva à obediência. Aqui, a responsabilidade ética, construída como filosofia ou pensamento primeiro, preocupada com o outro e o futuro, imediatamente leva à desobediência. E não como obediência ao outro, mas como desobediência à barbárie.

Por isso mesmo que, neste texto, em um livro de caráter ao mesmo tempo acadêmico e artístico-cultural-resistente-insubmisso, não vou me fazer de rogado em não analisar, avaliar, diagnosticar, classificar, sistematizar e comparar as imagens. Quero apenas escrever o como e quanto elas podem, simultaneamente, serem originadas e terem potencializado a raiva, indignação, repulsa e desprezo pelos agentes de poder que produzem as bombas, por parte dos discursos da Música Extrema que podem, ou não, fazer com que estes sejam (des)educadores ecologistas. A presença da bomba atômica e do discurso nuclear na capa das bandas torna-as também perspectivas ecologistas em educação, pois posicionam politicamente boa parte de um movimento antimusical contra as bombas, a guerra, o horror, o Infer(ce)no.

Por isso também não trago aqui os relatos e testemunhos, que foram fartamente construídos na segunda metade do século XX e início do século XXI, sendo os mais impactantes aqueles trazidos, por exemplo, por Nagai (1956) e pelo já citado Takashi Morita (2017). Uma série de depoimentos importantes sobre a bomba também são levantados por Cristiane Izumi Nakagawa, tanto em sua dissertação de mestrado (Nakagawa, 2014), quanto pela obra organizada por ela junto a Paulo Cesar Endo (Nakagawa; Endo, 2015), que traz, além das falas dos/as sobreviventes, uma série de ilustrações de Takashi Morita.

Numerosas reflexões sobre a bomba, a catástrofe nuclear, a responsabilidade e o dilema ético pós-Auschwitz, Hiroshima e Nagasaki permearam as discussões no Ocidente durante a segunda metade do século XX, sendo foco tanto de pensadores como Albert Camus, Theodor Adorno, Emmanuel Levinas, Hans Jonas e da própria troca de cartas de Anders com Eatherly; como também esteve presente em uma série escritos de literatos como José Saramago, Kozenburo Oe e Vinícius de Moraes, entre outros. Além da própria existência da literatura Hibakusha, cujo principal expoente continua sendo *Chuva Negra*, de Ibuse Masuji (2011), transformado em filme homônimo de Shohei Imamura, em 1989.

No Brasil, há poucos e recentes trabalhos encontrados ao redor da temática da bomba atômica especificamente na educação. Entre eles, a investigação de Brugliato (2016) sobre os sentidos da bomba nos mais diferentes discursos; a pesquisa de de Gonçalo e Neto (2014) sobre o trabalho com literatura e origamis em aula de Geografia e História; o artigo de Zimmermann, Suminami e Medeiros (2017), sobre o uso do mangá *Gen: Pés Descalços* nas aulas de História, e sobre o teatro, física moderna e a bomba atômica, no ensino de física, no texto de Baldow e Santos Júnior (2015). Cabe também ainda citar o peculiar e cuidadoso Projeto Hibakusha, desenvolvido por Profeta (2020) e ilustrado por Lígia Zanella, ao redor das narrativas sobre a bomba e seus efeitos imediatos e longevos.

Apesar de escassos, esses trabalhos reforçam a ideia na qual as bombas atômicas de Hiroshima e Nagasaki confirmaram a capacidade do capital e do Estado não somente em dizimar a humanidade, mas em transformar as paisagens do planeta nas imagens do inferno imaginadas e construídas pela literatura, pelas religiões, pelos quadrinhos, pelo cinema e pelas capas das bandas de *thrash*, *death* e *black metal*. Neste sentido, sempre é necessário reforçar que, entre as forças de militância dos anos 1960 que acabaram por culminar no movimento ecologista, estão as lutas antibelicistas, que naquele momento alertavam para os riscos não somente de uma guerra nuclear, mas dos nefastos efeitos das dezenas de testes atômicos feitos ao ar livre e que até os anos noventa do século passado ainda perduravam nos oceanos.

A necessidade de uma proposta educativa que levasse em consideração a questão da permanência da vida no planeta, de forma viável e suportável – termo que prefiro utilizar ante ao famigerado “sustentável” das propagandas das corporações financeiras, agroindustriais e informacionais – não era somente para evitar que o

consumo desenfreado destruísse as paisagens no saque e pilhagem de recursos naturais, isso sem contar a transformação da superfície em depósitos de lixo. Essa proposta deveria sim promover às multidões um constante estado de alerta em relação à produção desenfreada de armas atômicas e a recusa dos povos em manter os gastos públicos e privados na corrida suicida.

Minhas próprias impressões, construídas há duas décadas, ainda não se modificaram tanto no que diz respeito ao horror, ao asco e à completa oposição não somente ao uso do aparato nuclear, mas da “belicização” das sociedades e da militarização da política, desde que escrevi pela primeira vez o pequeno ensaio “Os estalos e os ecos”, em 2001, e o revisei em 2013 (Barchi, 2013). Reencontrar quase que decenalmente essa temática é uma forma não somente de tentar impedir que o horror nuclear desapareça do imaginário ecologista, mas também de perceber os atravessamentos da bomba atômica, realizados tanto pela Música Extrema, quanto pela proposta conceitual ao redor do Infer(ce)no.

Mais recentemente, uma série de elementos trazidos ao senso comum eram para ter fortalecido, socialmente, a oposição a essas situações. Cito como exemplo o impacto da série da HBO *Chernobyl*, da película de Christopher Nolan *Openheimer*, da explosão pós-tsunami da usina de Fukushima e a posterior produção da série e do filme sobre esses acontecimentos, a ameaça constante do uso do aparato nuclear da Rússia contra a Ucrânia, e a própria postura do exército brasileiro nos anos de grotesca governança 2019-2022, ampliando os alertas sobre os riscos de uma sociedade bestialmente governada por militares. Para além disso, há uma enormidade de documentários e outras fontes sobre as bombas atômicas, tanto nas plataformas de *streaming* quanto nas redes sociais.

DAS IMAGENS DA BOMBA E A MÚSICA EXTREMA

Em suma, o que trago aqui é um ensaio imagético sobre a bomba nas capas de LPs, EPs e coletâneas de bandas de Música Extrema, feito por um educador e ecologista, que em grande parte passou a temer a bomba atômica e a sua presença entre nós a partir das imagens das artes que as bandas trazem. Em outras palavras, o que apresento é um relato de como as gravuras, colagens, montagens e muitas vezes quase que rabiscos juvenis, presentes em capas de bandas *heavy metal*, *thrash metal*, *death metal*, *crustcore* e *grindcore* nas quais a aparição da bomba atômica é protagonista e/ou coadjuvante, mostrou/alertou/ensinou, a mim e outras pessoas, os horrores da proliferação nuclear, do uso dos artefatos atômicos. E como, a partir dessas artes, nos posicionarmos politicamente contra a existência da bomba atômica, das armas de destruição em massa e da própria guerra.

A nossa denúncia, a partir do exposto pelas bandas, é de que o inferno é aqui. A luta anticlerical das bandas de Música Extrema é também contra o escopo moral da punição *post-mortem* e o uso da submissão das pessoas para os interesses dos donos de poder. Que inferno poderia ser pior que o de Hiroshima? Da escravidão dos povos originários e dos povos africanos? Dos campos de concentração? A imagem do demônio, nessas capas, está associada à bomba e ao seu criador: o poder institucionalizado. Falar que é o "homem" é de um reducionismo infantil e quase fascistóide, ao propor que a natureza humana é barbárica. Por isso, o nome "dado aos bois". Ou seja, o capital, o Estado, as forças armadas, os fundamentalismos religiosos e os fanatismos ufanistas.

A proposta aqui, portanto, é compor um mosaico/sequência de paisagens infernais criadas pelos artistas (que por uma questão de justiça e paridade, não citarei aqui, devido à impossibilidade de se

chegar a todos os nomes, principalmente das bandas mais alternativas) que, ou a pedido ou em parceria com as bandas, desenvolveram imagens caóticas, apocalípticas e catastróficas, que, de um modo semelhante, caracterizam aquilo que estamos chamando há algum tempo de inferno. Se esse mosaico/seqüência catalográfico servir de referência ou material didático para trabalhos com alunas e alunos em escolas, oficinas ou atividades educativas, ou se somente servir como compilação de imagens para futuras pesquisas nas Ciências Humanas, estará de bom tamanho.

Esse capítulo pode ser visto como um ensaio catalográfico imagético, em que eu, mesmo como pesquisador no campo da educação ambiental, tenho muito menos a dizer e expor do que as próprias capas. Mas o que é necessário enfatizar é que, assim como afirmamos que as próprias ecologias políticas e educações ambientais são intencionalmente respostas e tentativas de se barrar o avanço do Infer(ce)no imposto, e no caso, pela ação das Forças Armadas dos Estados contemporâneos através da imposição do aparato nuclear, a própria construção das imagens das bombas e dos cenários de horror consequentemente criados por elas não são somente apelos para divulgação das bandas, mas ações politicamente ecológicas e educativas de manifestação de recusa e não alinhamento à implantação dos arsenais atômicos.

Não me debruçarei sobre cada capa, pois além das imagens falarem por si próprias, a ideia deste ensaio catalográfico é dar à leitora e ao leitor a chance de ter suas próprias observações e impressões. E se quiser, também escutar cada um dos álbuns, a partir do *link* que disponibilizei sob cada uma das imagens. Mas sobre algumas delas, é necessário fazer algumas palavras, principalmente para situar o leitor acerca do posicionamento dos conjuntos e dos movimentos (contra)musicais que lhes dão suporte e, simultaneamente, têm suas perspectivas presentes nas capas e os caracterizam, ética e politicamente, como ecológicos. Mas, de forma a não saturar o texto,

não citarei o número da imagem, de acordo com a capa referida. Novamente, sugiro ao leitor e leitora folhearem mais despretenhosamente estas páginas.

As capas e discursos contrários à proliferação e utilização das armas nucleares também podem oferecer subsídios às práticas pedagógicas, em especial àquelas no escopo das perspectivas ecologistas em educação que visem trazer à tona o horror da bomba e da indústria bélica. Assim como de parte dos conjuntos o posicionamento político nunca deixou de ser exposto em relação à oposição aos artefatos atômicos, aqui também, ao trazermos essas imagens, intencionamos sugerir que o discurso presente nelas é de uma educação posicionada contra o horror da guerra.

Temos sempre a perspectiva que não é só ao redor do consumo da música que os meios undergrounds foram criados e se mantêm – apesar da cada vez maior cooptação promovida por grandes festivais financiados por corporações cervejeiras, bancárias e de telefonia – veiculando suas mensagens em composições (anti) musicais e imagéticas, mas também de ações que visam uma radical transformação social. Ou, ao mínimo, propor movimentos de oposição e resistência ao que é feito com as paisagens globais e locais, além do próprio horror à vida das pessoas.

Fui selecionando as imagens conforme meu acervo pessoal, minhas lembranças em relação às capas que eu já havia visto e não possuía, e também a partir de uma série de passeios nas plataformas digitais como Youtube, Bandcamp e Discogs, além das próprias páginas oficiais das bandas, pelo menos, daquelas que existem e/ou mantêm *sites*. Das vinte e quatro que selecionei, não lembrava de uma ou outra, e ainda há algumas que não incluí pelo fato de a bomba não estar tão bem representada como tal, podendo ser confundida com uma explosão qualquer, e não necessariamente um artefato atômico de grandes proporções.

Muitas capas sempre me marcaram, em especial das bandas que mais acompanhei e fui apreciador. Desde as mais antigas, como as dos álbuns *Infernal Overkill* – lançado em 1985 pela banda *thrash metal* germânica Destruction – e de *Game Over* – lançado em 1986 pelo Nuclear Assault – até mais recentes de bandas clássicas e conhecidas, sendo o caso de *The Code is Red... Long Live the Code*, de 2005, do Napalm Death, e também de *Doomsday X*, de 2007, do Malevolent Creation.

A bomba, como promotora das paisagens infernais que estão nas capas das bandas de Música Extrema e também como ferramenta constante da expansão do que estamos a chamar de Infer(ce)no, é tão presente quanto as imagens do capitalismo, do nazismo, do militarismo e da religião. A presença da bomba nas capas e sua direta relação com o horror, a morte e o apocalipse é extremamente impactante e impede que as pessoas que circulam no movimento se esqueçam da existência desta, além de sua direta conexão com o interesse das forças que mantêm a hegemonia nos exercícios de poderes.

É o caso das bandas das mais diversas vertentes do metal, como Satan, Nuclear Assault, Ravager, Sacred Reich, Malevolent Creation, Toxic e Vulture, que não cansam de relacionar a bomba às imagens do demônio, do inferno e da morte. A acusação presente nas capas, de modo geral, é a da ação coordenada e orquestrada pelo Estado/capital, na produção das paisagens infernais, que condenam populações inteiras à uma danação existencial. Em outras palavras, é a denúncia contra as corporações públicas e privadas, como instauradoras do Infer(ce)no.

A relação com os poderes institucionalizados está também presente nas capas de bandas *grindcore* e *crossover*, como Napalm Death e Cryptic Slaughter, na brutal crítica ao uso da ciência pelas corporações e governanças. Na capa do disco *The Code is Red... Long*

Live the Code, assim como nas letras da música-título e em boa parte do álbum, o Napalm Death entrecruza constantemente os códigos genéticos e militares, na crítica pesada à apropriação da ciência pelas corporações e Estados beligerantes. E na capa do álbum do Cryptic Slaughter, as bombas atômicas explodem ao fundo da imagem, enquanto homens ricos brancos engravatados discursam com dinheiros em mãos e uma faixa vermelha enrolada no braço, onde a suástica nazista é substituída por um cifrão. A crítica feita por Dardot e Laval (2016) sobre o neoliberalismo como um neofascismo atualizado foi antecipada pelo álbum *Money Talks*, já em 1987...

A questão é que as bandas de metal e punk dos anos 1980, ao relacionarem em suas capas a bomba atômica ao descalabro da guerra, ao interesse das empresas bélicas, ao anseio de poder político, ao roubo dos bens públicos para a produção de armamentos e ao horror causado pelo artefato, seja pelo uso direto, seja pelo terrorismo ao redor da ameaça de dissuasão externa ("em defesa do território"), seja pelo controle interno das massas ("em nome da paz"), criaram não somente uma tendência, mas toda uma escola de pensamento contrária ao horror, seguida pelas bandas que vieram nos anos seguintes.

A capa do álbum *Game Over* (1986), e a contracapa do LP *Survive* (1987) – na qual os quatro integrantes seguram uma bomba nos braços – e também a imagem de *Infernal Overkill*, da banda Destruction, e até – em uma menor escala – do EP *Into the Future*, da banda NWOBHM Satan (1987), se tornaram icônicas, não somente porque estavam estampadas nas camisas e pôsteres dos *thrashbangers*, mas pelo fato de suas críticas terem ecoado nas imagens de bandas que surgiram décadas depois. As capas dos álbuns dos conjuntos *thrash metal* Toxik e Ravager e também do *death metal* da Vulture são exemplos dessa influência, visto que também se inspiraram nas artes das capas de bandas do estilo, como o álbum do Malevolent Creation *Doomsday X*. São as velhas escolas do metal influenciando não somente a musicalidade e estética dos integrantes


e das imagens de divulgação, mas também a crítica à bomba atômica e à proliferação das armas nucleares, em nome do lucro, da dominação, da imposição do medo e da obediência, além da impossibilidade de contestação.

Desde os desenhos mais simples e quase juvenis – como nas capas do *thrash metal* da Realm, do *grindnoise* do Sore Throat e do clássico *grind/mincecore* do Agathocles – passando por mosaicos fotográficos e/ou realistas – nos álbuns de *grindcore* do Nasum, do Brutal Truth, do Nausea e do *split* do Under Threat com o *crustcore* Battle of Disarm – até os desenhos mais elaborados – nos álbuns *crustcore* e/ou *grindcore* do Fear of War, do Nuclear Holocaust e do Insect Warfare – as imagens todas contêm em comum a bomba como o elemento resultado da ambição e da barbárie, da violência contra os povos e do completo desprezo pela vida. A bomba injustificada e injustificável é somente a prova da repulsa que os donos do poder têm não somente para os inimigos, mas também para quem e aquilo que não esteja nos planos de manutenção dos domínios.

Nas imagens, a explicitação do horror, da violência, do caos e da morte, além de uma continuidade da própria sonoridade dos conjuntos – cujo ruído também é denúncia e posicionamento ético e político – e do não alinhamento inclusive estético às manifestações artísticas e culturais “aceitáveis”, é também parte da coragem quase que “parresiástica” desses grupos em mostrar, repetidamente, uma verdade do horror que ainda se mostra presente em nossas existências.

HÁ DEPOIS?

Apesar de ter escrito que não iria me debruçar sobre as imagens, duas merecem maior destaque. A primeira é do álbum da banda canadense de *crustcore* After the Bombs. É a única capa do



meu conjunto de amostras que não traz o cogumelo atômico, mas sim, a imagem da cápsula da bomba antes da explosão. É um desenho cujos depósitos de ossos e cadáveres quase se assemelham à paisagem de uma cidade aniquilada por bombas, e da terra se avista mais uma série de cápsulas caindo do céu. A arte faz contrastar radicalmente o domínio dos artefatos bélicos com a morte, trazendo à tona, em uma imagem propositalmente grotesca, a brutalidade e o propósito bestial da guerra.

A segunda imagem, com a qual quero fechar esse texto, é a da carta presente dentro do álbum *Bomb Scars*, da já extinta banda brasileira de *grindcore* Under Threat. A capa é uma imagem da bomba atômica de Nagasaki à esquerda e, à direita, uma emblemática foto de uma das crianças sobreviventes da cidade, tirada pelo oficial militar japonês Yosuke Yamahata. A carta, que vem como um encarte dentro do álbum, além de justificar o atraso no lançamento do disco, justifica os motivos pelos quais há as imagens na apresentação do EP.

Afirma a banda – cuja perspectiva política assumida é o anarquismo, comum entre grande parte dos conjuntos *grindcore* no movimento *punk*, dos anos 1980 até hoje – que é necessário trazer à tona a questão da bomba, pois a ameaça não parou após a explosão nas cidades japonesas. Não somente as consequências do pós-bomba foram nefastas, mas a corrida nuclear da Guerra Fria ampliou a capacidade de destruição milhares de vezes. Além disso, a gravação do álbum foi realizada em 1995, ano em que o governo francês realizava os testes nucleares no Atol de Mururoa, no Oceano Pacífico.

Não era somente necessário falar, cantar e tocar sobre o horror da bomba, mas, conforme a mensagem do encarte do álbum do Under Threat, refletir sobre os acontecimentos e a sua presença

persistente. Além disso, seguindo o mesmo argumento, não se pode deixar de pensar e discutir sobre o uso da tecnologia, seus avanços, limites e a quem está a serviço, tema debatido tanto pelos filósofos preocupados com a responsabilidade, quanto pela filosofia da ciência nas últimas décadas, além da própria ecologia política a partir dos anos 1960.

A perspectiva ecologista presente na explicitude das capas dos álbuns dos conjuntos de Música Extrema, conforme expõe tanto o encarte do EP do Under Threat, mas também, nos fanzines e nas próprias letras das (anti)músicas, além das próprias conversas e discursos das bandas em shows e gigs, carrega a preocupação em levar adiante o alerta e a denúncia contra a produção da bomba atômica e das armas nucleares. Insisto há algum tempo que a própria existência dos espaços de Música Extrema, da crítica presente nas capas e nas letras e do posicionamento ético-estético-político radical de seus participantes é ação educativa em um tipo de escola nômade e fluida, pois é intencionalmente contrária aos descabros produzidos pelos donos do poder.

A Música Extrema em seus *tempoespaços* é uma *skholé* – no sentido quase que ocioso sugerido por Larrosa (2018) – política e ecológica, pois apesar de nós ouvirmos isoladamente os álbuns como forma de uma fuga e descanso do mundo das institucionalidades e obrigações, ela é constituidora intensa de nossos modos de subjetivação radicais, insubmissos, rebeldes e irascíveis. Ela nos compõe conforme a construímos, na música, na vestimenta, nas imagens, na sonoridade, nas pesquisas, nos movimentos políticos e sociais, na solidariedade, nos alinhamentos e nas recusas. E contribui, intensivamente, para que tenhamos aprendido a ter plena oposição a qualquer tentativa de justificar o extermínio.

Figura 4: Capa do álbum *Infernal Overkill* (1985), da banda alemã de *thrash metal* Destruction



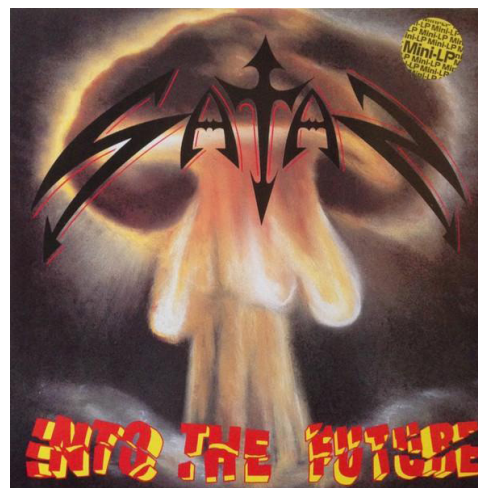
Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 5: Capa do álbum *Game Over* (1986), da banda estadunidense *thrash metal* Nuclear Assault



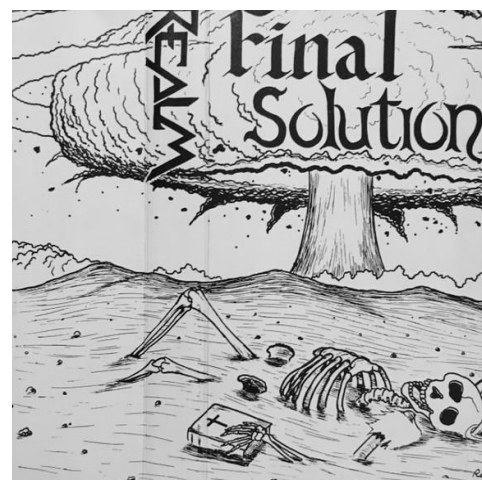
Fonte: Acervo do autor.

Figura 6: Capa do EP *Into the Future* (1987),
da banda britânica de *heavy metal* Satan



Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 7: Capa da Demo-Tape *Final Solution* (1987),
da banda estadunidense de *thrash metal* Realm



Fonte da Imagem: Acervo do autor.

Figura 8: Capa da Compilação *Wasteland* (2019), da banda estadunidense de *thrash metal* Toxik



Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 9: Capa da edição comemorativa (2017) de 30 anos do álbum *Ignorance* (1987), da banda estadunidense de *thrash metal* Sacred Reich



Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 10: Capa do álbum *Erradicate...Annihilate...Exterminate...* (2017), da banda alemã de *thrash metal* Ravager



Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 11: Capa do álbum *Through the eyes of vulture* (2008), da banda paulista de *death metal* Vulture



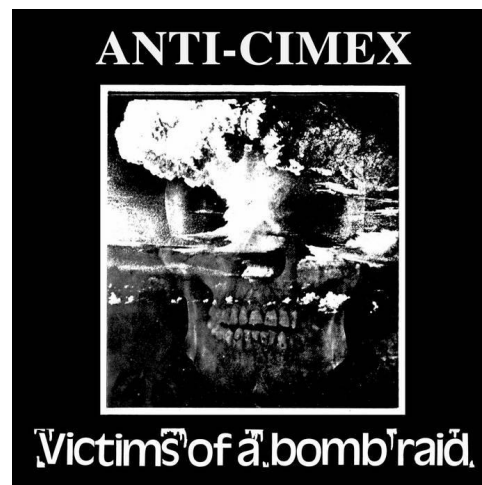
Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 12: Capa do álbum *Doomsday X* (2007), da banda estadunidense de *death metal* Malevolent Creation



Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 13: Capa do EP *Victims of a bomb raid* (1984), da banda *crustcore* sueca Anti-Cimex



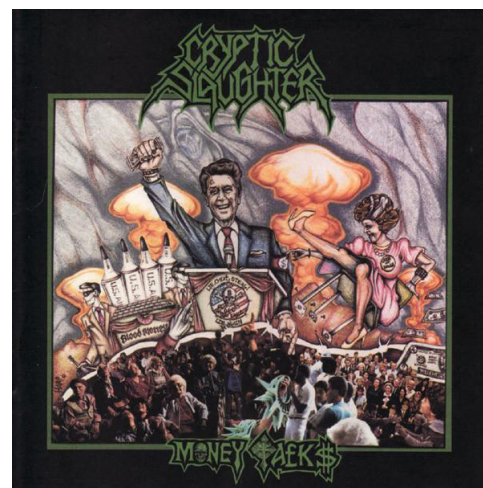
Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 14: Capa da compilação não oficial *The Final War* (2005), da banda *crustcore* sueca Fear of War, ativa até 1987



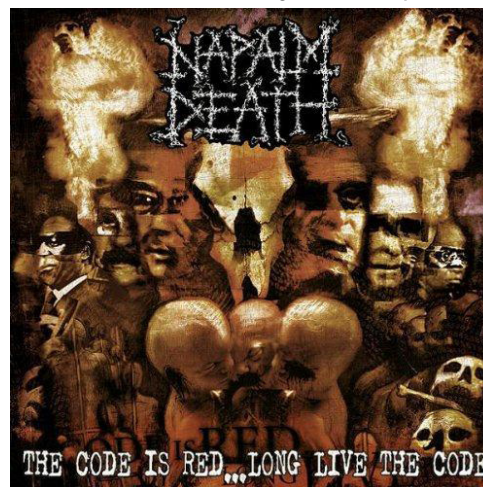
Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 15: Capa do álbum *Money Talks* (1987), da banda estadunidense de *crossover* Cryptic Slaughter



Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 16: Capa do álbum *The Code is Red...Long Live the Code* (2005), da banda britânica de grindcore Napalm Death



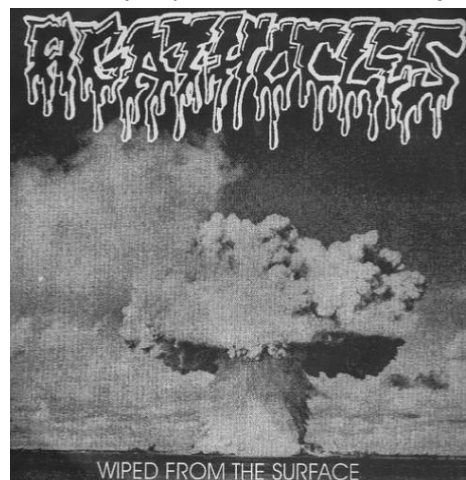
Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 17: Capa do álbum *Extreme Conditions Demand Extreme Responses* (1992), da banda estadunidense de grindcore Brutal Truth.



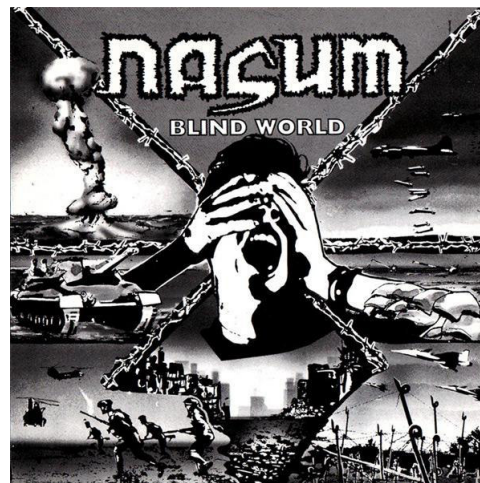
Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 18: Capa do EP *Wiped From The Surface* (1996), da banda *grindcore* belga Agathocles, lançado junto à banda brasileira de *grindcore* ROT.



Fonte: Acervo do autor.

Figura 19: Capa do EP *Blind World* (1993), da banda sueca de *grindcore* Nasum, lançado junto à banda belga de *grindcore* Agathocles.



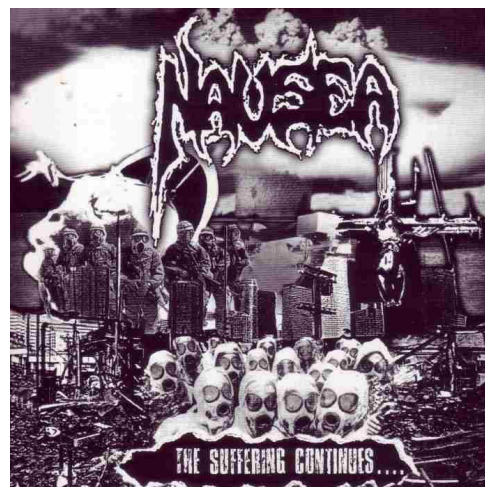
Fonte: Acervo do autor.

Figura 20: Capa da Demo *Aural Butchery* (1987), da banda *grindnoise* britânica Sore Throat.



Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 21: Capa da compilação *The Suffering Continues...* (2002), da banda *grindcore* estadunidense Nausea.



Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 22: Capa do EP *Evolved Into Obliteration* (2007), da banda estadunidense de *grindcore* Insect Warfare.



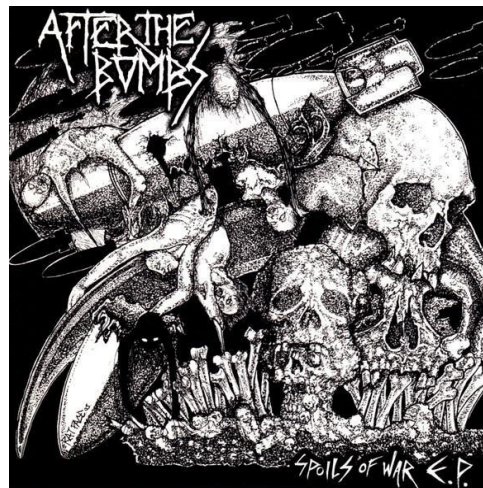
Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 23: Capa do álbum *Mutant Inferno* (2015), da banda *grindcore* polonesa Nuclear Holocaust.



Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 24: Capa do EP *Spoils of War* (2012), da banda de *crustcore* canadense *After the Bombs*



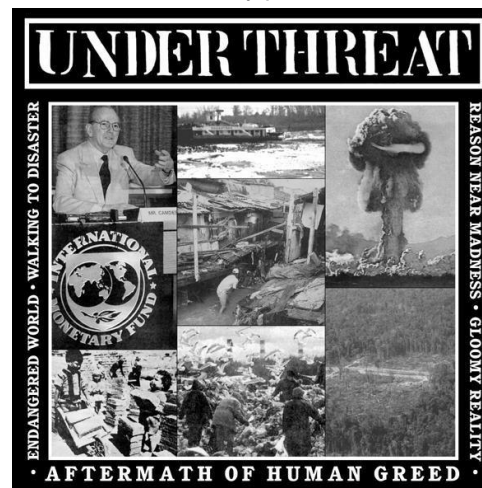
Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 25: Capa do *split* EP (2020), da banda brasileira de *grindcore* *Social Chaos* com a banda alemã de *crustcore* *Bastard Royalty*



Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 26: Capa do Split LP *Aftermath of Human Greed* (1999), da banda brasileira *grindcore* Under Threat com a banda japonesa de *crustcore* Battle of Disarm



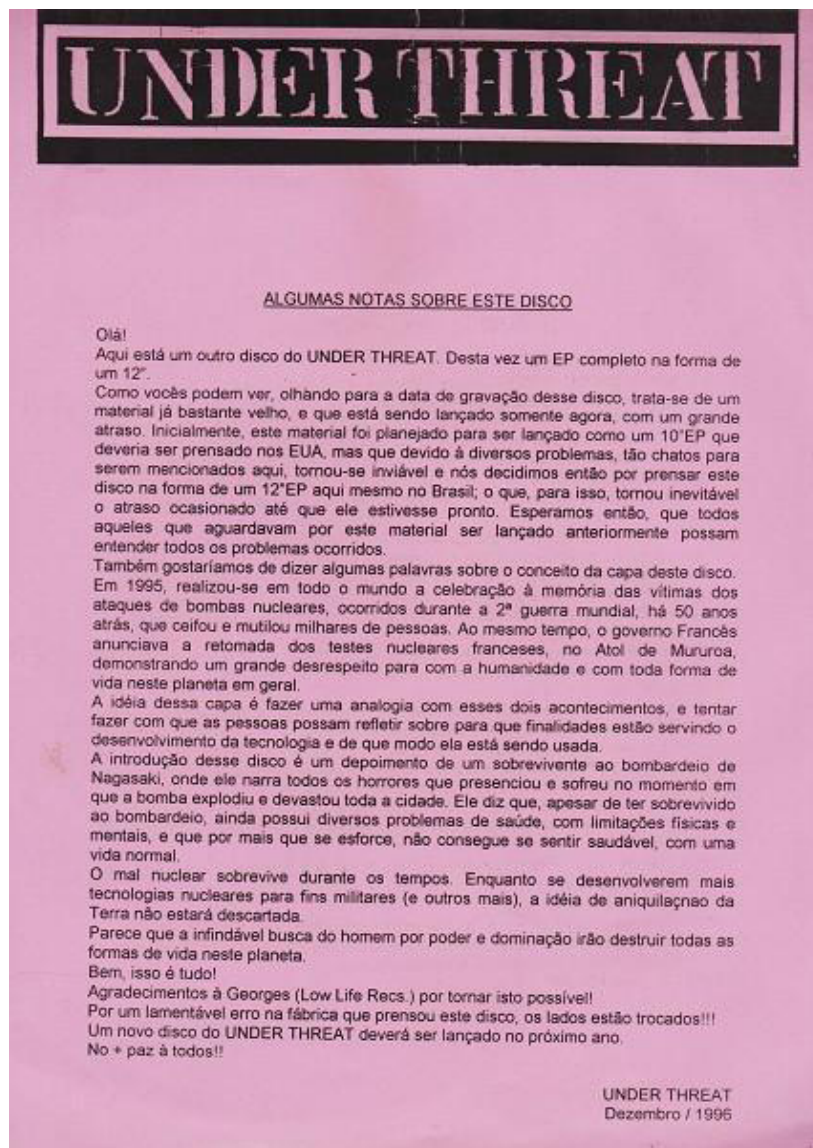
Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 27: Capa do álbum *Bomb Scars*, (1996), da banda *grindcore* brasileira Under Threat



Fonte da imagem: Acervo do autor.

Figura 28: Carta-encarte do álbum *Bomb Scars*,
abordando a questão da bomba atômica.



Fonte da imagem: Acervo do autor.

REFERÊNCIAS

BALDOW, Rodrigo; SANTOS JÚNIOR, Edson. Einstein, a física moderna e o desenvolvimento da bomba atômica: Uma peça teatral como ferramenta sócio-histórica-cultural no ensino de física. **História da Ciência e Ensino Construindo Interfaces**, v. 12, 2015, p. 49-61.

BARCHI, Rodrigo. OS ESTALOS E OS ECOS. **Revista de Estudos Universitários - REU**, Sorocaba, SP, v. 39, n. 2, 2014. Disponível em: <https://periodicos.uniso.br/reu/article/view/1726>. Acesso em: 22 nov. 2022.

BARTABURU, Xavier. "Eu vi a bomba". **Os Caminhos da Terra**. São Paulo: Editora Peixes, ano 13, n. 160, p. 42-55, agosto 2005.

BRUGLIATO, Érica Talita. **A produção de sentidos sobre a bomba atômica em diferentes tipos de discursos**. Dissertação de Mestrado em Ensino de Ciências e Matemática. Campinas, 2016. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Física Gleb Wataghin.

DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. **A nova razão do mundo**: Ensaio sobre a sociedade neoliberal. Trad. Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2016.

GAVIOLI, Nicola. A "tecnificação" da "alma" e a bomba: apontamentos sobre a correspondência entre Günther Anders e Claude Eatherly. **Revista Brasileira de Literatura Comparada**, v. 25, n. 48, p. 199-214, jan. 2023. <https://doi.org/10.1590/2596-304x20232548ng>.

GONÇALO, Carolina Rehling; MARCELLO NETO, Mario. A bomba atômica: literatura e origami no ensino de Geografia e História. **Pesquisar** – Revista de Estudos e Pesquisas em Ensino de Geografia. Florianópolis, v. 1, n. 1, out. 2014.

GRÓS, Frédéric. **Desobedecer**. Trad. Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu, 2018.

HEIN, Ronny. Hiroxima: Um grito parado no tempo. **Os Caminhos da Terra**. São Paulo: Editora Azul, v. 4, n. 8, ed. 40, p. 60-67, agosto 1995.

JONAS, Hans. **O princípio responsabilidade**: ensaio de uma ética para a civilização tecnológica. Trad. Marijane Barbosa e Luiz Barros Montez. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed. PUC-RJ, 2006.

LARROSA, Jorge. **Esperando não se sabe o quê**: Sobre o ofício de professor. Trad. Cristina Antunes. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

LEVINAS, Emmanuel. **Entre Nós**: Ensaios sobre a alteridade. Trad. Pergentino S. Pivatto. Petrópolis: Vozes, 1997.

MASUJI, Ibuse. **Chuva Negra**. Trad. Jefferson, José Teixeira. São Paulo: Estação Liberdade, 2011.

MORITA, Takashi. **A última mensagem de Hiroshima**: Como vi e como sobrevivi à bomba atômica. São Paulo: Universo dos Livros, 2017.

NAGAI, P. **Os sinos de Nagasaki**. Trad. Cecília de M. Duprat. 3. ed. São Paulo: Flamboyant, 1968.

NAKAGAWA, Cristiane Izumi. **Hiroshima**: A catástrofe atômica e suas testemunhas. (Dissertação de Mestrado em Psicologia). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2014).

NAKAGAWA, Cristiane Izumi; ENDO, Paulo César (orgs). **Hiroshima e Nagasaki**: testemunho, inscrição e memória das catástrofes. São Paulo. Benjamim Editorial, 2015.

PROFETA, Guilherme Augusto Caruso. Projeto Hibakusha. Sorocaba: Ed. do Autor, 2020.

REIGOTA, Marcos. **Hiroshima e Nagasaki**. Sorocaba: O autor, 2015.

YANG, Andre Luiz Chaves REIGOTA, Marcos; BARCHI, Rodrigo. Ecosofia tropical, educação ambiental canibal e a aventura de desnudar-se. **Linha Mestra**, Campinas, n.35, p.265-277, maio/ago. 2018.

ZIMMERMANN, Tânia; SUMINAMI, Mônica; MEDEIROS, Márcia Maria de. "Gen Pés Descalços": Apelo Histórico, Bomba Atômica em Hiroshima e Ensino de História. **Revista Eletrônica Trilhas da História**. Três Lagoas, v. 7, n. 13, jul-dez, 2017, p. 102-118.



Wescley Dinali

DES(EDUCANDO)
OS OUVIDOS:

Harsh Noise e e e...

*Fuck compose
Fuck Melody
Dedicated to no one
Thanks to no one
Art is over*

Ao som de Gerogerigegege

<https://www.youtube.com/watch?v=EjV-sF2ACmg>

O que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos e ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo. Estalido do gelo e canto das areias. O que cobre o espaço estriado, ao contrário, é o céu como medida, e as qualidades visuais mensuráveis que derivam dele (Deleuze; Guattari, 2002, p. 185).

Esse pequeno texto, ou notas soltas, tenta operar um pouco com algumas das minhas experiências e experimentações com o *harsh noise*, seja enquanto ouvinte, seja com meus projetos barulhentos (Anarco Vomit Noise e Alice Psicodélica) e com meu pequeno selo (Depressive Noise Records) dentro do *underground* mundial e principalmente aqui no Brasil.

O Anarco Vomit Noise foi um projeto de *harsh noisecore* que compus com meu filho de 2002 até meados de 2020. Nos apresentamos em vários eventos pelas capitais e interior do Brasil. Também lançamos uma variedade de materiais (virtual, cds, *tapes*, vinil, disquete, zines etc.) de forma independente ou com a ajuda de selos de amigos. O Alice Psicodélica é um projeto solo de *Harsh Noise Wall* experimental que mantenho ativo desde 2020 e gravo algo eventualmente quando tenho desejo de produzir. E ainda mantenho ativo desde 2012 o microsselo Depressive Noise Records, cuja ideia é criar produções artesanais. Já lancei vários projetos e bandas de diferentes estilos, como *crust*, *harsh noise*, *sludge*, *grind*, *experimental noise*, *hardcore*, *punk* etc.

Bom, de fato não há como negar que o ruído atravessa nossos corpos nos diferentes territórios sociais, seja nas cidades, no campo e em outros espaços. O ruído vem de todos os lugares, ele permeia nossas vidas, está em toda parte. Ele pode ser insuportável para os ouvidos de algumas pessoas, ou da grande maioria, mas também pode ser tomado como uma potência criativa e produtora de música, ou antimúsica, de arte, ou de antiarte, ou da destruição de tudo isso.

Deleuze e Guattari, nos primeiros capítulos de *O Anti-Édipo*, nos ensina que somos máquinas: "há somente máquinas em toda parte"; é "assim que todos somos *bricoleurs*, cada um com suas pequenas máquinas". "Tudo compõe máquinas"; "ruído ininterrupto de máquinas" (Deleuze; Guattari, 2017, p. 11-12). Máquinas e mais máquinas. Máquinas acopladas a outras máquinas...máquinas com seus barulhos, fluxos e cortes constantes. Máquinas com seus ruídos...ruídos de máquinas.

Luigi Russolo, em *The Art of Noises*, afirma que a partir do século XIX o ruído começou a fazer parte e a dominar a existência dos homens. Portanto, a partir daí o ruído permanece soberano no entorno da sensibilidade dos sujeitos nos vários territórios sociais. Vida é barulho e o barulho compõe parte das nossas vidas.

Penso que é importante colocar ou enfrentar isso no território existencial. Toda uma lógica educativa disciplinar moderna dos bons costumes foi sendo construída e imposta para nossos corpos – "silêncio", atenção, educação – disciplina fabril em meio ao ruído das máquinas. A escola moderna com suas forças disciplinares prezando pelo "silêncio" absoluto para que o processo de aprendizagem acontecesse de forma efetiva. Escola, disciplina diante de um mundo das máquinas. A disciplinar educação moderna, como bem refletiu Foucault (1991).

Mas o mundo é composto pelo silêncio? No lugar de uma suposta existência harmoniosa inventada e imposta não estaríamos frequentemente imersos em uma existência de forças ruidosas?

De acordo com Cage, o próprio silêncio não significa ausência de som, mas ruído. A vida é composta de ruídos (Godoy, 2008). "Não estou falando de nada especial, só de ouvido aberto, mente aberta e saber apreciar os ruídos diários (Cage, 2013, p. 34).

Para Godoy (2008, p. 252), a "noção de ruído questiona não só a linguagem musical, enclausurada pela harmonia e pela melodia, mas também a noção de *habitat* como lugar de reprodução do hábito". Portanto, enfrentar tal experiência é estar com as resistências frente às representações dadas, às subjetividades impostas pelas forças sociais.

O que buscamos, ou melhor, quais são nossos desejos? O passeio ruído ou o papai e mamãe, melódico e harmônico? Criar ou reproduzir, repetir a cópia da cópia que já está dada? O que pode o ruído enquanto produção de vida? Enquanto produção de afetos?

Ainda citando Godoy (2008, p. 257), a autora reflete que o "ruído abre espaço para um futuro não-dimensionado", ele não se deixa "representar num sistema dado, e sua potência é a de apresentar forças postas em jogo..."

HARSH NOISE E E E ...

Barulho, desconforto, mau gosto, ruído sem sentido, extremismo, antimúsica, música noise experimental, música-ruído¹⁹⁸, som indesejável, dissonante, vomitivo, repugnante, sem sentido, coisa de gente desajustada, *freak*, barulhada etc. Bem, estes são apenas

198 "Por música-ruído entendo a produção que utiliza o ruído como recurso extremo no conjunto de práticas compostas por vários gêneros musicais que se configuraram a partir do final da década de 1970 sob a influência de diferentes manifestações do rock e dos movimentos experimentais *underground*, tanto musicais quanto da *performance art* no contexto das artes visuais" (Campesato, 2013, documento *online*).

alguns dos adjetivos possíveis para o *harsh noise* que já ouvi de pessoas, seja em *gigs*, redes sociais, troca de ideias.

Amados por poucos e odiado por muitos, mesmo para os fãs do mais brutal *noisecore*, de fato, ele está presente no nosso *underground* e pode propiciar vários afetos para os ouvintes ou para aqueles que se arriscam em produzir algo com ele.

De fato, é difícil localizar geograficamente e historicamente o *harsh noise*, mas existe um encontro de movimentos com uma gama de propostas e tendências estéticas extremas e experimentais em suas criações, usando como base, claro, o ruído. As influências vão do Futurismo, Surrealismo, John Cage, *punk* entre muitas outras. Nesse caso, acho de suma importância citar os trabalhos de artistas como Gerogerigegege, Merzbow, Massona, Incapacitants.

Pode-se dizer que o *harsh noise* é apenas barulho sem sentido e sem limites? O que faz alguém ouvir, produzir ou criar um projeto de *harsh noise*? Você é capaz de escutar duas horas ou mais, sem parar, de uma parede de ruído alta, intermitente e ininterrupta? Para os ouvidos acostumados com as imposições representativas da música rítmica, harmônica, melódica, romântica e “relaxante”, essa experiência pode ser, de fato, extremamente angustiante, degradante, desinteressante...ou não!

Ora, muito mais que tais questões dadas, a meu ver o *harsh noise* permite explorar experimentações diversas e muitas vezes criativas que vão além do campo limitado da música (como eu disse, *grosso modo*, ritmo/melodia/harmonia). Ele transgride o território enraizado da música fadada, muitas vezes, às representações repetitivas e formais (isso inclui a música extrema *undergound* metal/punk etc., cada vez mais tediosa e configurada como cópia da cópia).

Minimalista, iconoclasta, dispensa a "arte" de tocar ou dominar bem um instrumento formal para produzir sons (*noise*). Radicaliza ainda mais a estética punk dos três acordes, buscando experimentações cada vez mais densas, agressivas, cacofônicas e, muitas vezes, artesanais e caseiras. O que conta é a criatividade como forma de resistência. Não estou afirmando, aqui, que o *harsh noise* tenha surgido especificamente depois do levante *punk* na década de 1970, mas que ele vai radicalizar ainda mais a estética dos "três acordes", buscando experimentações mais densas e agressivas.

Algo de extrema importância que penso é que ele pode abrir espaços férteis para a criação como arma para produção de sons, de performances corpo/som extremamente políticas. Isso devido à abertura de possibilidades que ele instiga como potencialidade de criação e espontaneidade.

Ele pode produzir campos de experimentações variados entre a dor/prazer como expressão estética contestatória, permitindo emoções e sensações corporais diversas, como transe, enxaquecas, dores gerais, pensamentos desconexos, ódio, espasmos, medo, felicidade, euforia, raiva, amor, instabilidade, trauma acústico. Talvez por isso seja tão difícil sua aceitação, como disse anteriormente, mesmo no *underground* mais extremo (*noisegrind*, *noisecore*, *industrial noise*).

As formas de expressão são variadas, como textos, *noises*, vídeos, colagens sonoras, performances etc. Não importa o formato e muitas vezes a qualidade das criações, pois o relevante é pensar no fluxo experimental da produção criativa, autoral e *Do It Yourself* (na sua grande maioria *lo-fi* como escolha estética de resistência).

A prática criativa de produção do ruído vai desde instrumentos convencionais à produção de dispositivos artesanais. Guitarra, bateria, equipamentos eletrônicos, computadores, *samplers*, distorções, curtos-circuitos, colagens eletrônicas, lixo dentre muitos outros.

Existe uma gama de projetos mundo afora cada vez mais catárticos e inovadores. Para aqueles que quiserem pesquisar e conhecer um pouco mais sobre os "artistas" do barulho, basta fazer uma breve e rápida pesquisa na internet que vocês encontrarão uma diversidade de trabalhos e plataformas dedicadas à divulgação do estilo.

Aqui no Brasil, dentre muitos projetos interessantes, alguns que recomendo são: Noise Machine (um dos pioneiros no Brasil), God Pussy (com ampla produção de materiais e live performances), AVN (projeto *duo* que teve o primeiro registro do estilo em vinil no país) e DOM (também com ampla produção de material lançado, transita entre o *harsh* e outros gêneros experimentais de forma totalmente artesanal).

Gostando ou não, o *harsh* está aí para (des)agradar, para inquietar as amarras das estruturas normativas da música tradicional e da sociedade no geral. Posso dizer que as experiências dos ouvintes serão sempre únicas, no entanto, exige-se certa sensibilidade e abertura para mergulhar no território barulhento do *harsh noise*. Abra seu corpo para novas experiências. Assim como a música convencional, não podemos negar que o ruído faz parte de nossas vidas, seja nas cidades, cada vez maiores e numerosas, ou mesmo no campo (relação homem/máquina/natureza).

Para finalizar, por hora, gostaria de citar uma frase do Masami Akita, do Merzbow, com a qual adoro operar potências: "se com *noise* você quer dizer som desconfortável, então música *pop* é *noise* para mim".

REFERÊNCIAS

CAGE, John. **De segunda a um ano**. 2. ed, 1ª reimpressão. Rio de Janeiro: Cobogó, 2013.

CAMPESATO, Lílian. Limite na música-ruído: musicalidade, dor e experimentalismo. **Anais: XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música**. Natal, 2013. Disponível em: <https://nusom.eca.usp.br/sites/default/files/Limite%20na%20m%C3%BAsica-ru%C3%ADdo.pdf>. Acesso em: 2 out. 2023.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, v. 5, 1. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**, 2. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2017.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e Punir: história das violências nas prisões**. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

GODOY, Ana. **A Menor das Ecologias**. São Paulo: Ed. da USP, 2008.



Arte: Guga Burkhardt

CONTOS E ENCONTROS COM A MÚSICA PESADA 3

A SÉRIE PUNK ROCK

Guga Burkhardt

Por volta de 1977, o queridinho do mercado fonográfico era o *punk*. Principalmente Sex Pistols e The Clash. O mercado brasileiro, já extremamente pobre de lançamentos de *rock* depois do *boom* da *disco music*, começou a olhar para o *punk* com aquela ganância típica da indústria da música. Era a coisa da moda. A revista *Pop* e até outras não especializadas em música usavam e abusavam de fotos e notícias sobre aqueles garotos espetados de alfinetes, de lançamentos de produtos *fake*, como o *spray* bucal que exalava um aroma de mau hálito. Mas a matéria que mais me impactou foi uma do crítico musical Ezequiel Neves, texto que saiu num jornalzinho de *rock* que acompanhava a revista *Pop*. Ele magistralmente começava o texto falando da sensação dele, na porta do avião, chegando do frio londrino e sentindo seus óculos embaçarem na abertura da porta do avião diante do calor sufocante do Rio de Janeiro. E passou a falar da pilha de discos que ele trazia embaixo do braço, dentre os quais os Pistols, o Generation X e toda uma horda de bandas de garotos suburbanos, barulhentos e revolucionários, “deselitizando” o *rock*, que segundo ele, e com muita razão, se acomodava em grandes estádios, com ingressos caros, fechados dentro de limusines e esquecendo seu passado proletariado. E terminava o texto com a frase “o *rock* tá vivo de novo!”

Foi perfeito e lógico que eu desde o começo adorei aquela energia primitiva do *punk* e tratei logo de comprar o *Never Mind the Bollocks*, dos Sex Pistols, com aquela capa amarela e rosa, totalmente surreal, mesmo para a época louca de 1970. Já a capa do The Clash seguia, digamos assim, uma proposta mais tradicional da imagem do

movimento e “Janie Jones” e “Police and Thieves” (pasmem, um *reggae* roqueado) me pegaram logo pelo pé. Mas olhava as prateleiras das lojas e sentia falta dos meus velhos *heavy metals* e *heavy rocks*, lançamentos cada vez mais escassos pelas questões já explicadas acima. Até que um dia, vagando pelas ruas do bairro de Boa Viagem em Recife, descobri uma loja de disco perdida em plena Rua Barão de Souza Leão, numa galeria que faz esquina com o canal Setúbal. Nem me recordo mais do nome.

Ao adentrar e fuçando a parede cheia de discos de diversos estilos, visualizei um que prometia muito pela capa. Um fundo com um céu azul, uma banda no palco, um pequeno detalhe da platéia com a pele verde (?) e um guitarrista de shortinho e gravata. Na contracapa, apenas uma foto do mesmo músico com uma Gibson SG e cara de chapado. Mas o que mais me chamou a atenção foi um selo impresso na parte superior direita da capa com uma guitarra dentro de um círculo onde estava escrito: Série Punk Rock! Opa, tratei logo de pedir para ouvir, e o que escutei foi algo que logo percebi, pois não era nenhum idiota massificado pela indústria da música, que aquilo não era exatamente *punk rock*. Mas era do cacete. Que guitarras eram aquelas? Que vocal com voz de pato e tão expressivo era aquele? Era muito, muito agressivo para época, era revolucionário, irado, inquieto e jovial. E não era *punk rock*. Era AC/DC. Sim, *Let There Be Rock* foi o primeiro disco da banda lançado aqui no Brasil durante a ditadura musical e tinha que ter aquele selo, senão, infelizmente poderia passar batido por aqui. Aí percebemos como a ditadura do mercado do entretenimento pode ser maléfica. Se eu na época não fosse, mesmo ainda muito novo, um arqueólogo, um conquistador a descobrir e desbravar lojas de discos, talvez só tivesse conhecido a banda uns três anos depois, assim como muita gente. E o AC/DC se mostrou muito mais forte e duradouro que todos os artistas do movimento *punk* da época. Porém, hoje em dia, refletindo bem, os caras eram quase *punks*.



Parte

ESCURIDÃO



IG

Arilson Paganus

O PAGANISMO INDIANO
NO *HEAVY METAL*:
uma resistência sônica
à opressão judaico-cristã

Ao som de Dissection, *Maha Kali* (2006)
<https://www.youtube.com/watch?v=GXMYYeZyk2g>

Adentro um embriagante bosque de Djurgården, às margens do *Life rings*, em Estocolmo, enquanto acoplo grandes aurículas metálicas que magicamente sintonizam batidas ancestrais, *riffs* e vociferações sobre a grande Deusa, a mais obscura. Enquanto a profanação sônica se alastra, sinto sua nudez destruidora de ilusões com melodias de dissolução, sua língua de fogo a despertar êxtases e uma aventura inigualável, onde meu coração a recebe e a faz dançar, como se eu estivesse em um crematório na velha Varanasi, resolvendo todas as “más novas”.¹⁹⁹ Imerso nesse antiquíssimo mundo, sinto o calor das chamas, tanto das fúnebres fogueiras como dos castiçais brilhantes que cultuam a passagem incessante de Ganga. E lá eu realmente estava e assim me senti, quando na terra natal da banda Dissection, a letra e a sinfonia de *Maha Kali* ouvi. Dois mundos em um som, dois mundos em um só, dois mundos em mim. E ambos se tornando *Uno* através do *heavy metal*, ambos artisticamente captados e em aliança para um processo de ab-reação em contestação.

Partindo desta minha experiência real, situacional e transcultural – tão ricamente presente no *heavy metal*, em graus variados e desde as origens –, pode-se entender que há uma enorme possibilidade de sinergias de mundos e culturas nesse movimento social. Não se tratando, portanto, apenas de uma identidade musical, visual ou ideológica,²⁰⁰ mas prioritariamente de uma identidade de resistência, que se utiliza de certa estética ideária para a catarse.

Sem o ar desse antagonismo/ativismo frente às opressões, o movimento social metálico perde todo o sentido de ser e se torna qualquer coisa menos *heavy metal*, qualquer coisa menos Arte;

199 Uma expressão de Nietzsche (2007, §39) para o cristianismo.

200 Não uso o termo “ideologia” como “falsa consciência” (Marx) e nem pré-científica (Durkheim), senão no escopo weberiano de “paixão” política por uma causa; paixão esta que motiva ações e lhe dá sentidos.

torna-se um embuste apologético ou um Frankenstein de prosélitos! O que reduz intencionalmente o seu valor e sobrevalor a nada, o equivalente à falácia da “arte pela arte” dos formalistas e sua auto-genia. E ao tornar o *metal* um “nada”, o enfraquece, o dociliza, desfigurando-o em uma fantasmagoria sem *anima*, sem conteúdo, sem sentimento. A “arte pela arte” mata o *feeling* pelo *feeling* de si.

O antagonismo ou a ideia de ser um oponente ou resistência está nas origens do *heavy metal*, desde os anos 1960, impregnado com as dores sônicas dos(as) negros(as) do *blues*, escravos nas plantações de algodão no sul dos EUA, no final do XIX. O *call and response* da África com o *folk* europeu transpirava a tristeza (*blues*, em inglês) da escravidão, até ecoar o *blues* ativista e feminista de Ma Rainey, nas primeiras décadas do XX – com a migração dos negros alforriados para os grandes centros industriais, no norte dos EUA ou em pleno Mississipi. Rainey, além de romper com a moda feminina e arbitrária de sua época, retrata em suas letras a realidade da mulher negra com muita eloquência. Em *Blues Legacies and Black Feminism*, Angela Davis afirma que as músicas de Rainey estão cheias de mulheres que “celebram explicitamente seu direito de se comportar de maneira tão expansiva, e até indesejável, quanto os homens” (Davis, 2011, p. 20), apontando uma transgressão feminina frente aos padrões sexuais hipócritas da classe média branca e cristã americana.

A irreverência de Rainey chega ao *delta blues* profano e da encruzilhada (no sentido africano) do inigualável Robert Johnson,²⁰¹ o qual mudou o jeito de se tocar guitarra para sempre, influenciando os grandes nomes que virão após ele: no *blues* americano e britânico, no rock e no *heavy metal*. Johnson também é o responsável por estigmatizar o *blues* como “coisa do Diabo”, já que era um jovem sem

201

Várias músicas de Johnson, como a *Crossroad*, foram e ainda são interpretadas por diversos artistas e bandas, como Led Zeppelin, The Faces, ZZ Top, Foghat, Bob Dylan, Uni Debess, Eric Clapton e The Rolling Stones.

muito talento, mas que sumiu por um ano e voltou revolucionando para sempre o jeito de se tocar guitarra, fato que despontou muitas lendas sobre o seu pacto com um suposto Diabo. Além disso, há a constatação de sua ligação com a magia *hudu*,²⁰² seus ensaios em cemitérios e várias letras “amigáveis” com o Diabo; fatores que reforçaram o estigma entre os conservadores de sua época.

As lendas da amizade diabólica e do pacto sombrio de Johnson reverberarão no rock e *heavy metal*, os quais se apropriarão e ampliarão o estigma, justamente por não aceitarem a “arte pela arte”. Depois de Rainey e Johnson, ambos munidos de resistência, passa-se pela poesia ativista e musicada do também afro-americano Gil Scott Heron,²⁰³ ecoando na magia elétrica de Jimi Hendrix, bem como em todo o desdobramento das vertentes do *heavy metal* que surgirão nos anos 1960, 1970 e 1980, anos que moldam e permitem entender tudo o que de *heavy metal* se produz desde então.

A década de 1960 consolida o fruto maduro de um multiculturalismo transgressor – com a África na guitarra e na dor, o *folk* europeu e indígena nos valores e a Índia nas ideias, se reversando entre mentes e corações americanos –, que se espraiava e se via com uma oportunidade ímpar de protesto (guerra do Vietnã) contra o falaz *American dream*, provocado pela opressão social e *modus vivendi* WASP (acrônimo para *White, Anglo-Saxon and Protestant*). Surgem novos *gurus* com antigas ideias, novas tribos com antigas práticas, novas cores, novos mantras, novos sons. Uma real contracultura na maré contrária de tudo que fosse WASP, ou seja, frente a um *homo oeconomicus* mecanicamente preso aos mórbidos vultos judaico-protestantes: usura, acúmulo, labor e Mamom ungidos.

202 Prática afro-americana sincrética que engloba magia medieval europeia, xamanismo nativo americano e vodu haitiano.

203 Um dos emblemáticos poemas de Heron é *The Revolution Will Not Be Televised* (“A revolução não será televisada”).

A ÍNDIA ENTRA EM CENA

Transgressão que, como apontei em *Contracultura Sônica* (Paganus, 2022, p. 05), brotou:

Enfim, uma (*alter*)nativa, espécie de *woodcutter* ou *woodstock* anticapitalista, bem *wood*, bem *paganus*: o som do Leste. Buscava-se quem se é, agarrava-se ao que libertava e a um recompor com reencantamento, e tudo isso com a ajuda e acréscimo da *ahimsā* ou não-violência, *ganja* (maconha com propósito espiritual), *jaṭā* (cabelo longo em *dread*), incenso, yoga, vegetarianismo, mantras e outros elementos indianos que muito influenciaram toda uma geração.

Eis a *Beat Generation*, que gritava: “há um deus morrendo na América” (Prothero, 1991, p. 209), e que, porventura, fora influenciada por poetas, literatos e filósofos que também se contagiaram com a Índia, desde os românticos alemães do XVIII, passando pelos filósofos Emerson e Thoreau, até se chegar a Michael Bowen, Gary Snyder, Joanne Kyger, Jack Kerouac, Allen Ginsberg, o filme *Hair* e os festivais *Human Be-In* e *Woodstock*. Tudo recheado de Índia, muitíssima Índia: ideias indianas, sons indianos e *gurus* indianos; lá, ao vivo e em cores. E como cereja desse bolo do Leste, vindos do outro lado do Atlântico, se propagam os ingleses Beatles (fusão de *beat* + *beetles*) e as leituras em torno de Allan Watts, Aldous Huxley e do poeta e ocultista irlandês William Yeats; todos com afã pela Índia e presentes nos discursos da geração *Beat*.

Em uma estonteante desterritorialização da cultura, como uma explosiva intercultura, todos os americanos resistentes se encontravam ou desejavam mestres indianos, liam sobre a Índia e tocavam e cantavam coisas da Índia; em todo festival, em todo debate ou manifestação de afeto protesto, lá estava a contraface, o contraponto, a outra margem de um mundo WASP. Era muito mais do que

aquilo que Kant chama de comunidade estética, era o que Michel Maffesoli (1988) denomina de neotribalismo em tríade, se concentrando não mais em um ufanismo ou capitalismo, etnia ou raça, gênero ou classe; o foco era uma proposta bem indiana: o “outro” e a ideia do *Uno*, e toda a coesão gregária de egrégoras que nessa relação se proporcionava, entre humanos, não humanos e a natureza.

Giuseppe Flora (2022), ao observar toda essa indomania da geração *beat*, dirá que a Índia era um “país das maravilhas” internacional; o que Snežana Dabić (2016, p. 59) chama de “renovação do feitiço indiano”. E esse feitiço, de que tudo é *Um*, torna as identidades, sejam quais forem, secundárias ou ilusórias, dando espaço às identificações holísticas. Eis uma ideia indiana que se espalhou entre antigos gregos, renascentistas e românticos modernos, tal e qual na contracultura americana, como uma bomba enteógena mental. Estrondo que provocou entre os *beats* uma maior epifania do que descobrir o fogo, o átomo ou a expansão do universo, já que tudo isso, mente, fogo, átomo e universo, agora não mais eram partes, eram *Um*.

E Ginsberg era o maestro epifânico, com sua entoação de mantras e carisma revolucionário:

Cinco anos antes de toda essa efervescência com festivais nos EUA, Ginsberg, com 37 anos, viajou para a Índia, onde ficou por dois anos. Era o início da década de 1960 e numa Índia cheia de iguais protestos. Era a época dos *Hungryalists* na Bengala, por exemplo, um grupo de poetas *antiestablishment*, liderado pelo poeta, dramaturgo e romancista Malay Roy Choudhury. Em 1962, Choudhury hospedou Ginsberg na sua residência em Calcutá por alguns dias – dias que certamente ensinaram a Ginsberg como lutar artisticamente, no sentido de atrair não apenas com palavras, mas uni-las a gestos, sons e símbolos. E nada melhor do que a cultura indiana e seus poetas rebeldes para lhe mostrar isso (Paganus, 2022, p. 17).

Outrossim, os Beatles, que no auge da fama internacional e também envolvidos há anos com toda essa indomania,²⁰⁴ em 1968 viajam para Rishikesh (norte da Índia), com o intuito de aprenderem a meditar. Foi o período mais fértil da banda – 48 músicas, segundo Uttara Choudhury (2010) –, quando todos os integrantes compuseram como nunca antes. Várias canções se tornaram parte do álbum duplo *The Beatles*, enquanto outras apareceram no *Abbey Road*, em 1969, ou em futuros discos solos.

No álbum *The Beatles*, encontra-se *Helter Skelter*, música que muitos consideram como a primeira composição *heavy metal* da história,²⁰⁵ já que o Led Zeppelin e o Coven lançam seus primeiros álbuns em 1969, enquanto o Deep Purple lança seu primeiro álbum pesado (*Deep Purple in Rock*) em 70, assim como o Black Sabbath – que tem seu embrião como banda *blues*, com o nome Polka Tulk Blues Band – só lançará seu primeiro álbum metálico no mesmo ano. Contudo, independentemente das divergências, considero *Satanic Mass*, do Coven, como anúncio da virada de página e a carta magna do espírito *heavy metal* que surgirá com o Black Sabbath: sombrio, contestador e profano.

204 Harrison, por exemplo, estudou por seis semanas na Índia com o famoso guitarrista Ravi Shankar, em 1966, frutificando músicas como *Love You To* e *Within You Without You*. Mas nota-se uma presença indiana já em 65, quando em *Norwegian Wood* encontra-se uma guitarra de fundo. Durante suas visitas à Índia, dirá Gary Tillery, "ele havia se tornado fascinado por Krishna. Conhecido como o 'sombrio', o Deus era facilmente distinguível por ter pele azul" (Tillery, 2012, p. 75).

205 Charles Manson chegou a usar essa música como uma profecia apocalíptica e a pintar o título nas paredes de suas vítimas. Alguns críticos também consideram o cover da música *Summertime Blues* (de Eddie Cochra), tocado pela banda Blue Cheer, como o som que inaugura o *heavy metal*; outros encaram o álbum *In-A-Gadda-Da-Vida*, do Iron Butterfly, ou ainda a faixa *Born to be Wild*, do Steppenwolf, como precursores do gênero.

HEAVY METAL:

O *UM* NA ARTE DE GUERRA CONTRA A "RELIGIÃO ÉTICA"²⁰⁶

A partir de 1970, o *heavy metal* se "desprende" e toma um caminho próprio, eliminando o ar de pacifismo dos *beats* e impondo um ritmo mais agudo em relação ao *blues*. Agora tem-se volumes mais altos e *fuzz* ainda mais pesados, um baixo que desempenha maior importância do que em outros gêneros, uma bateria com batidas altas e constantes, usando-se a trifeta: velocidade, potência e precisão; ganhos da guitarra em níveis moderados, mantendo espaços abertos na música, e um tom de voz com demonstração de sentimento de aversão, horror ou acometimento.

Os sentimentos das vozes – herdeiras das canções dos escravos, nas plantações de algodão no sul dos EUA – impregnam todo o instrumental, ampliando a mensagem para além das letras, como se tudo fosse *Um*; *Um* em ataque, como uma legião. Nenhum outro gênero musical tem tamanha amplitude, já que agora não apenas a dor é expressa, ela também golpeia a outra face. Por isso, o psicólogo Jeffrey Arnett, em *Metalheads*, refere-se aos shows de *heavy metal* como "o equivalente sensorial da guerra" (Arnett, 2018, p. 11). O que Arnett não entendeu é que o *heavy metal* é, de fato, uma guerra, mas com armas estéticas, poéticas, simbólicas, sonoras e filosóficas, acrescidas de "novas" estratégias rituais e novos gestos (como o *mosh*, *stage dive*,

206

Não se deve entender "ética", empregado pelo sociólogo alemão Max Weber – que é o sentido aqui dado –, como se entende no senso comum ou no mundo acrítico: como pré-noções sentimentais ou costumeiras em contextos "adequados". A ética aqui dada é uma "ética da convicção", da crença, típica do judaísmo-protestantismo, a qual dirige regras morais e sem compromisso com o "outro" às consciências individuais. Em suma, a afetividade no homem se restringe à seita e ao cumprimento metódico e disciplinar de mandamentos postiços, o que implica um abandono da natureza exterior e de qualquer interioridade que não seja o acúmulo e o sucesso material.

il cornuto,²⁰⁷ *headbanging*, *air guitar*). Tudo isso, unido às antigas formas bélicas: gestos faciais e gritos de intimidação ou ódio, ritmos marciais, pinturas do rosto e ultimatoss com fogo ou "sangue".

Tamanho antagonismo/ativismo de guerra só seria possível através da forma mais amoral, libertária e sem grandes amarras, que é a Arte. Uma arte que delinea, agride e simboliza suas premissas e conclusões, e que, portanto, está incansavelmente atendida a todo meio que lhe possa retroalimentar, mover e dar legitimidade.

Por assim ser, as temáticas do *heavy metal* sempre se atrelam a tudo que possa despertar ou instigar contra os grilhões de um sistema social conservador, ao mesmo tempo em que, paradoxalmente, tentam resgatar ideias e costumes de outroras mundos; os quais foram abafados, exterminados, desmagicizados ou mal interpretados, fato que provoca ser a religião um dos grandes temas debatidos, enfrentados ou transfigurados em todos os gêneros do *heavy metal*.

No entanto, no *heavy metal* se percebe que há uma distinção discursiva quando se fala ou usa genericamente o termo "religião", e quando se fala ou usa temas culturais pré-modernos ou pagãos; neste último caso, se tratando de mundos mágicos e imaginários em torno de práticas e ideias ligadas à natureza, como no caso indiano. Noutros termos, o discurso possui tons diferentes quando se aborda o monoteísmo e o politeísmo. O tom do discurso é sempre, literalmente, "preto no branco": monoteísmo representa o "branco", o *white* e a "falsa luz" que ofusca, sendo promotor de futuros, opressor, alienante, urbanoide, perigoso, misógino, escravista e letífero; enquanto o politeísmo é a faceta "preta", "negra", *dark*, *black*, campesina, pioneira,

207

No Yoga filosófico clássico, esse gesto ou *mudra* – com as pontas dos dedos médio e anular tocando o polegar – é o *Apāna Mudrā*, simbolizando rejuvenescimento do corpo. Na dança clássica indiana, representa o leão. No budismo tibetano, chama-se *Karana Mudrā*, encarado como um gesto apotropaico de limpeza do corpo sutil (mente, inteligência e ego). Também é comumente encontrado em ícones de Buda e deidades hinduístas.

centrada em um passado aurífero, opositora a tudo que ofusca e com o pé no chão, ou melhor, na floresta.

Um bom exemplo é o uso dos conceitos "deus" e "Deuses(as)"; uma vez que "deus" sempre é apresentado, seja em frases ou títulos, como um indicador de algo negativo, tendo relação direta e imediata com o monoteísmo. Mas quando se aborda "Deuses(as)" ou um "Deus" adjetivado com obscuridade, profanação ou atrelado a alguma conotação pagã, trata-se de uma expressão de confronto, um ato blasfemo para agredir e provocar, e um alerta contra o dogmatismo dominante que castra o pensamento e até mata o pensador. Na maior plataforma arquivista do *heavy metal*, a *Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives* ou simplesmente *Metallum*, por exemplo, encontramos 568 nomes de bandas com o termo *God*; e em sua totalidade, independentemente do estilo, entoando antagonismo, deboche (ao monoteísmo), paganismo ou satanismo.

Esse antagonismo reativo e peculiar nos informa que a ideia de um politeísmo frontal no *heavy metal* não é a de uma instituição, "entidade" ou de simples ideia pré-moderna, pois não se pode confundir o tempo com o tipo e nem religião com magia, uma vez que a magia é orgânica e a religião postíça; a magia é "solta" e leve, a religião é presa e normativa. Mesmo em perspectivas agnósticas ou ateístas dentro do *metal*, a magia é "permitida", "tolerada" ou "bem-vinda"; propagada sem maiores tensões ou incômodos. Um *headbanger* ateísta não se incomoda com uma banda exortando Deuses vikings ou africanos, Deusas gregas ou ameríndias, pois todo esse contexto pode ser um ato cúltico ou simplesmente uma expressão antimonoteísta. Sintoma de que o foco do embate é o monoteísmo. E será nesse contexto que (novamente) entra o paganismo indiano com força total.

Há no *heavy metal*, assim sendo, o que Lévi-Strauss chama de bricolagem (anexim mítico-mágico em um fazer-sentir-pensar), referindo-se à reestruturação de elementos antigos em novas

constelações, com uma reciclagem de motivos que estabelecem compreensões de contextos primevos, numa coadjuvação eclética de códigos. Para Strauss (1997, p. 140), "os homens não diferem, e nem existem, senão por suas obras", obras que são significantes flutuantes e adentram a cognoscibilidade artística, trazendo o inconsciente/mítico intransponível para modelos desatados. A arte apresenta-se, assim, poderosa e ameaçadora por ser um elã de estro.

O *heavy metal*, esse alquimista dos signos, destarte, não se constrói apenas de escolhas estéticas (sonoras e visuais), mas com uma autenticidade de movimento *underground* que se posiciona e ameaça, utilizando-se de elementos discursivos e sentimentos antigos que o definem. Ao se fazer uma conexão do "que" se diz com o "como" se diz, da mensagem com o ultraje, amplia-se ao máximo o sentido dado àquilo que se fala. Palco, sonoridade, letra, entrevista e *merchandising*, tudo anuncia e denuncia, aponta e acomete. Isto provoca no *heavy metal* situações inusitadas, em que a aparência revela uma essência e as motivações não são ocultas, senão estampadas.

Há uma partilha de valores em agrupamentos semiestruturados, fazendo-se reconhecer e reconhecendo os "seus" com facilidade, devido ao caos social aferido. Por isso, "grande parte da temática do *heavy metal* se vale de uma potência energética, da guerra, do sombrio. São temas que falam do caos para configurar um ordenamento" (Janotti Júnior, 2004, p. 115). Eis a Índia caindo como uma luva.

Ordenamento caótico que troca o "entre a cruz e a espada" por "entre a arte e a atitude", em que cada decisão (tomada por uma banda ou artista) é uma repetição criativa da compreensão intersubjetiva da *cena* (Unger, 2016, p. 62). Assim, inserindo-se com uma pluralidade de símbolos renegados, em uma ambiência específica, ataca-se! Ataca por ser um receptor cultural que interpreta e maneja as codificações obrigantes propaladas. O que provoca

realizar plenamente a abnegação da “ignorância”: do ignorar o que se conhece historicamente e o que se vê/sente socialmente.

Surge o nítido panorama da arte *versus* religião ética. Porquanto, no *heavy metal*, ignorar discernimentos e práticas alternativas, frente ao arsenal fatídico das religiões éticas, não é uma opção e nem digna da subcultura. A transgressão é seu capital cultural interno, a qual se externaliza insultuosa, já que qualquer subcultura, em algum momento ou todos, transpira e inspira essa tensão. Logram-se ações que se realizam com o que Deena Weinstein (1991, p. 23) chama de “volume puro” do poder sonoro ou a “potência” que é aplicada musicalmente, misturada com aquilo que observo ser a “sensibilidade profana ideal”, prendendo a atenção e arrepiando pelos para contagiar e cadenciar o “bater cabeças” como um rito.

Max Weber faz-nos entender melhor a relação antagônica entre a arte e o que ele chama de “religiões éticas”, ao informar que tais religiões são materialistas e repressoras/negadoras das energias vitais, onde a “espiritualidade” se traduz em entronizar Mamon, eliminando-se a mística e a magia para se ter convicção a partir do costume do acúmulo. Costume que se interioriza através da moral de marionete ou da resposta aos estímulos de titereiros: sem êxtase, filosofia ou hierofania que o desacorrente dessa masmorra autômata.

Mortos-vivos que olham para a liberdade artística como forças insolentes e ímpias, concorrentes de sua visão mercadológica salvacionista, da maneira que observa Renarde Nobre (2016, p. 157): “[...] o que prevalece na ética cristã – e de modo geral em toda a religiosidade eticamente orientada para Weber – é uma suspeição inconteste para com toda e qualquer conduta ligada às paixões [...], como no caso da criatividade livre”. As religiões éticas cunham, assim sendo, um mal-estar diante do culto à natureza, já que não conseguem “corrigi-la” e nem ordená-la na essência. Até a invenção do

milagre depende da anulação dela, ou seja, de uma força que desmente e desmonta sua teologia.

Nesse sentido, a natureza, mesmo diabolizada ou abjetificada, com suas leis de causa e efeito, dores e curas, mescalinas e muscarinas, dá vida à decodificação artística. E o *heavy metal* tomará às dores desse código, assim como fez com o grito dos negros americanos, se posicionando sem rédeas contra o desvario iconoclasta dos zumbis ou daquilo que Weber (2016, p. 391) chama de “frias mãos esqueléticas”. E o *metal* se posiciona porque sabe que a ética puritana, com seu delírio normativo sobre(natural), ao associar estado sagrado com o cumprimento de normas antinatureza, mata, e mata feliz. Forçando culturas e mentes a extirparem qualquer *Natura naturante* (substância) ou *Natura naturata* (essência) do processo de autoconhecimento, da expansão da mente ou da compreensão de quem somos. Em suma, um *ethos* que é, ao contrário do que parece *a priori*, tão somente um contíguo de regras de *napalm*. Não havendo, portanto, nada além de cláusulas e enclausuras, em que a santificação, conclui Weber, chega “a assumir um caráter de administração de empresa” (Weber, 2004, p. 113). Aqui, mandamentos são hologramas que aparentam pedras, “movidos por uma simpatia de princípio pelo que é autoritário” (*Ibid.*, p. 181), deixando as pessoas “‘negociarem’ sua própria bem-aventurança” (*Ibid.*, p. 225) de poliéster.

A esfera estética, adversa a tudo isso, e por ser a imagem e semelhança do natural, já que sua carne se fez verbo, intimamente vibra a magia da vida, tanto pelo poder adaptativo como pela cooperação com desígnio. Deste modo, ícones, músicas, odes, bailados, nuanças e rimas fecundam o belo pavoroso e o caos venusto; todos, provados em “estilos” visíveis e êxtases vívidos. Por isso, a religião ética e a racionalização técnica recebem seu valor (*Ibid.*, p. 391), trocando a forma com conteúdo por uma artimanha mecânica de bolha de sabão, eliminando

a melodia engajada por meros arranjos de inanidade. Substituem, por exemplo, o Deus do fogo (palpável, acalorado, tremulante, manejável e que transfaz tudo aos olhos) por um deus (des)naturado e invisível, que apenas vomita doutrinas com nitroglicerina. À vista disso, Weber afirma que a arte resiste (como se verifica no *heavy metal*) ao refugiar o espírito livre, propiciando uma soltura do *ethos* puritano (*Ibid.*).

Eis a arte assumindo a posição de uma esfera libertadora, intramundana e herética, o que a torna uma rival direta à visão dos cordéis de catedrais, sinagogas e mesquitas, assim como uma imissão dos mandamentos de deserto. Com isso, a volição artística do *heavy metal* e o seu meio particular de expressão ora se racionalizam (como refúgio) para dizer não ao *ethos* do apedrejamento, ora se magicizam para combatê-lo. É o que Adorno (1989, p. 16) chama de "sublimação estética" através de uma "arte séria", ou seja, aquela capaz de revelar a violência social e a alienação sobre o indivíduo, ao mesmo tempo em que luta contra a tendência da técnica de se tornar um fim em si mesma e, de tal modo, mera distração. Distração que agora é produzida em escala industrial, simulando pinceladas e toadas para um coma da rebeldia. E a grande entorpecida será a música, a "mais interior" das Artes.

Até os esbanjadores católicos, na tomada de posição do Concílio de Trento, no século XVI, remontavam essa sensação entorpecente, alegando que a música é uma "idolatria da criatura" (*Kreaturvergötterung*), ilusão enganadora e uma irônica alegoria de blasfêmias, por tender a substituir a "experiência religiosa primordial" com sua comoção artística (Weber, 1988, p. 556). De fato, quanto mais a religião ética concebeu e propagou a (sobre)naturalidade de sua divindade, mais a arte sofreu rejeição. Por parte da arte, sua ação desligada da religião ética pode, diz Weber, permanecer ininterrupta ou em constante renovação, tanto quanto a realização do artista for

sentida e percebida como um carisma mágico do *Könnens* (talento), ou mesmo como vicissitude de espírito livre.

Porquanto, a religião ética e o tecnicismo da *kulturwelt* ocidental castrarão a resistência da arte, abafando-a ao ponto de não mais ser socialmente incômoda e forçando-a a se marginalizar. Margem que atrai um público peculiar e cômico da catarse expressiva da resistência, como bem presente no *heavy metal*. O que leva o artista *headbanger* a conceber uma criatividade engajada. Satanismo e paganismo, nesse contexto, tornam-se praticamente sinônimos, numa aliança de pêndulo em antítese.

Confirmando essa hipótese central, Elodie Lesourd dirá, especificando o *black metal*, que:

Graças à arte, o *Black Metal* se difunde e ganha uma extensão considerável no seu campo de atuação e existência [...]. Eles tentam alcançar um nível espiritual e, ao mesmo tempo, ir mais fundo sob a superfície das aparições. Eles têm um recurso notável ao satanismo, um dos fundamentos da dimensão espiritual do *black metal*. Este chamado dionisíaco e libertário, que anima músicos sem limites, é sem dúvida uma das forças motrizes do processo criativo. Satanismo, explorado e reivindicado por muitas bandas, é a afirmação do retorno do paganismo – “dá-nos os Deuses do paganismo”, implorou [Marquês de] Sade – e também é uma resistência abertamente contra o cristianismo (Lesourd, 2013, p. 36).

Por tais motivos, Deuses e Deusas, ideias ou aspectos culturais do paganismo indiano são sinônimos de anticristianismo ou anti-monoteísmo, como assim também entenderam Sade e Lesourd. Todo esse cenário do Leste é artefato amplo e fértil nas composições ou emblemas de inúmeras bandas do *metal*, e não apenas do estilo *black metal*. Muitas se apropriam desse *corpus* ideário com propriedade e sabem o que estão utilizando. Como efeito, o paganismo indiano, adaptado à sonoridade metálica, causa admiração, perplexidade, curiosidade e uma percepção catártica de profanação desejada.

BANDAS, ÁLBUNS E TEMAS EM TORNO DA ÍNDIA

Analisando a *Encyclopaedia Metallum*,²⁰⁸ verifiquei (Tabela 1, em ordem decrescente) 07 nomenclaturas indianas inseridas nas "temáticas gerais" das bandas: *buddhism*, *vedic*, *hindu*, *hinduism*, *vedism*, *tantric* e *tantrism*. Também selecionei (Tabela 2) os 15 temas mais recorrentes – o que, obviamente, não encerra ou totaliza a amplitude dos temas – nos nomes, nas temáticas, nos títulos dos álbuns e nos títulos das músicas, quais sejam: *Kali* (Deusa), *Shiva* (Deus), *karma* (lei da ação e reação), *kali-yuga* (uma das 4 eras cíclicas e na qual estamos),²⁰⁹ *samsara* (ciclo de nascimentos e mortes), *Atma* ("alma" ou átomo vital), *tantra* (tratados e práticas esotéricas específicas), *mantra* (recitação contínua e cíclica de versos métricos), *Kalki* (avatar ou encarnação que virá no final de *kali-yuga*), *dharma* (dever sociorritual ou vocação), *nirvana* (um dos estágios de consciência ativa), *akasha* (espaço etérico cosmogônico), *Buddha* (ícone do budismo e avatar no hinduísmo), *kundalini* (energia cósmica adormecida ou desperta no corpo) e *aghor* (linha hinduísta de ascetas ou anacoretas que meditam sobre cadáveres humanos ou locais indesejáveis, e usam crânios e ossos humanos como adornos, talheres e utensílios).

208 Coloquei nas tabelas os termos como aparecem no site, em inglês, evitando aqueles que possuem grafias diferentes do inglês ou que possuem mesma grafia, mas significados diferentes em outras línguas.

209 *Kali-yuga* ou "era de ferro" é a *yuga* que, de acordo com os cálculos astronômicos brahmânicos, começou em 3102 antes da era vulgar, no dia 18 de fevereiro, em uma sexta-feira, às 4:45 da manhã. Durará 432.000 anos. Ressalvando que: o termo *kali* aqui empregado não tem relação com a Deusa *Kali*, tendo outro significado e contexto.

Quadro 1: Temática I

TEMÁTICA GERAL	TOTAL DE BANDAS	ESTILOS	PAÍSES
BUDDHISM	27	Black (10), Death Doom (3), Death (3), Progressive (2), Doom (2), Black Death (2), Heavy, Doom Stoner, Black Thrash, Death Groove, Industrial Grind	Índia (5), EUA (4), Japão (4), China (3), Rússia (2), Brasil, Holanda, Taiwan, Mianmar, Portugal Finlândia, Tailândia, Malásia, República Tcheca
VEDIC	18	Black (12), Black Death (3), Black Crossover, Technical Death, Grindcore-Black	Índia (3), EUA (2), Suécia (2), Alemanha, Ucrânia Espanha, Finlândia, Brasil Nova Zelândia, Paquistão, Colômbia
HINDU	18	Black (7), Black Death (4), Death (3), Death Thrash (2), Folk, Death Doom	EUA (3), Brasil (2), Grécia (2), Singapura, Nepal, Finlândia Itália
HINDUISM	13	Black (5), Black Death (3), Death (2), Black Doom, Industrial Black, Experimental Black	Itália (2), Índia (2), Nova Zelândia (2), EUA, Nepal, Rússia, Malásia, França, Polônia, República Tcheca
VEDISM	07	Black (5), Folk Black, Death	EUA (2), Rússia (2), Índia Polônia, Ucrânia
TANTRIC	06	Black (4), Black Death, Death Thrash	Suécia (2), Itália, EUA, Índia e Bangladesh
TANTRISM	03	Black Metal (3)	Colômbia, Alemanha e Áustria

Fonte: Elaborado pelo autor.

Observa-se que, independentemente do foco temático indológico, tem-se sempre três continentes envoltos da Índia, com estilos de bandas variadas e predominância do *black metal* em todas as temáticas. Também é um fato curioso, e que reforça o argumento central aqui exposto, o budismo estar na linha de frente da categoria “temática” das bandas, e em sua maioria também de *black metal*. Todavia, analisando as letras das 27 bandas com a temática “budismo”, verifica-se não uma religião institucional, muito menos qualquer teologia aparente – já que inexistente –,²¹⁰ mas sempre o aspecto mágico ou filosófico, seja com o seu tantrismo tipificado, seja com aquilo que Nietzsche denomina de fisiologia:

Isso compreendeu aquele profundo fisiólogo que foi Buda. Sua “religião”, que se poderia designar mais corretamente como *uma higiene*, para não confundi-la com coisas lastimáveis como o cristianismo, fazia depender sua eficácia da vitória sobre o ressentimento: libertar a alma *dele* – primeiro passo para a convalescença [...]. Assim não fala a moral, assim fala a fisiologia (Nietzsche, 2008a, p. 28).

Ficando claro, portanto o ponto de divergência com o cristianismo, o que motiva várias bandas abordarem essa temática, tal como os tchecos Cult of Fire (em seu álbum duplo *Moksha/Nirvana*, 2020) e os suíços Schammasch (com a faixa *Satori*, álbum *Triangle*, 2016, e letra centrada na *sūnyatā* ou filosofia da vacuidade). E não encaro tal opção como simples abordagem de um mundo “interior”, ao invés de um mundo de ataque “exterior”, pois ambos os mundos são de resistência e bem exteriores, tendo o mesmo alvo e mesmo sentimento. Quando o sueco Quorthon (da banda Bathory) decidiu abordar a cultura viking

210 Fritjof Capra afirma que o budismo tem um caráter e um “sabor” predominantemente psicológicos. Segundo Capra (1999, p. 77): “Buda não estava interessado em satisfazer a curiosidade humana acerca da origem do mundo, da natureza do divino ou questões desse gênero. Ele estava preocupado exclusivamente com a situação humana, com o sofrimento e frustrações dos seres humanos. Sua doutrina, portanto, não era metafísica; era uma psicoterapia. Buda indicava a origem das frustrações humanas e a forma de superá-las. Para isso, empregou os conceitos indianos tradicionais de *Maya*, *karma*, *nirvana* etc., atribuindo-lhes uma interpretação psicológica renovada, dinâmica e diretamente pertinente”.

no lugar de um satanismo basilar, por exemplo, ele não se tornou menos anticristão, pelo contrário, pois além de permanecer antagônico, ele agora estava propondo uma cultura alternativa, mais vibrante e menos alienante que o cristianismo. Assim, no *heavy metal*, atacar diretamente o cristianismo com um satanismo mais cru ou com os valores e símbolos de uma cultura pagã não são duas faces de uma mesma moeda, senão moedas com estampas diferentes, mas mesmo valor e artefato. Assim como o *death metal*, *thrash metal* e *black metal* são estilos integrantes do macro *heavy metal*, da mesma forma o satanismo e o paganismo são temas integrantes de um macro anticristianismo.

Não porventura, outros temas indianos se apresentam mesclados com o satanismo, tais como: *Ravana* (entidade vampíresca e poderosa dos épicos hinduístas), *Indra* (semideus semelhante a Odin ou Zeus), *Durga* (Deusa), *Varuna* (Deus das águas e rituais), *Yoga* (um dos seis sistemas filosóficos clássicos ou prática mística), *Purana* (literatura memorialista e esotérica), *Aum* ou *Om* (símbolo mântico),²¹¹ *Brahma* (semideus), *Brahman* (o *Todo*), *kala* (o tempo que tudo devora), *avatar* ("aquele que encarna"), *mukti* (libertação do ciclo de nascimentos e mortes), *Rakshasa* (raça de vampiros) e *sadhu* (sábios renunciantes). Sem contar com o conceito *Maya*, que em inglês também se assemelha à cultura maia mesoamericana, mas é um termo sânscrito que denota "ilusão" ou "aparência", caracterizando a força motriz do mundo ou as fenomenologias naturais, sem prerrogativas dualistas ou moralistas. *Maya*, como conotação indiana, é um dos grandes temas entre variadas bandas. E uma das bandas mais recentes a usar a temática *Maya* é o Oath of Cranes, com ex-integrantes do Celtic Frost (o baterista Franco Sesa e o guitarrista Erol Unala). Com um *doom* marcante e músicas atmosféricas, a banda possui não apenas a temática indiana em todos os seus álbuns, mas um visual místico que a tipifica. A própria banda

211

Om ou *Aum* é o mais conhecido dos mantras indianos, especialmente por representar todo recomeço de ciclo do Cosmos, sendo os fonemas "A" gutural, "U" palatal e "M" labial. Assim, denota ser um mantra que surgiu da observação empírica indiana, em torno da engrenagem orgânica e sonoridade primeva humana, posteriormente associada ao *Todo*.

explica em *site pessoal*²¹² o porquê: “Na minha opinião, os Vedas e suas representações descrevem mais analítica e ricamente a condição humana do que as representações cristãs, que no geral servem apenas para nos lembrar que somos principalmente culpados.”

Vejamos mais um quadro com a temática indiana, agora esparramada nos títulos das músicas, álbuns e nomes de bandas:

Quadro 2: Temática II

Paganismo Indiano	No Título de Música	Na Temática Geral	No Título de Álbum	No Nome da Banda
KARMA	657	16	43	47
KALI	407	04	53	15
MANTRA	437	-	63	50
NIRVANA	344	-	11	02
KALI-YUGA	182	03	27	06
SAMSARA	178	02	48	10
SHIVA	149	-	12	12
BUDDHA	69	01	10	05
DHARMA	52	-	10	10
AKASHA	40	-	09	03
AGHORI	28	01	03	02
KUNDALINI	28	-	05	01
TANTRA	24	04	03	02
KALKI	15	-	02	03
ATMA	14	-	07	05

Fonte: Elaborado pelo autor.

Todo o cenário aqui exposto resume abertamente a relação do heavy metal com a Índia. Contudo, tudo isso sem ainda abordar as temáticas internas das letras, os usos epifânicos e pontuais de uma música ou outra, as motivações e impactos ideológicos subjacentes, os usos de instrumentos étnicos ou as simbologias que reforçam mensagens anticristãs, presentes em roupas, vídeos e artes em geral. Para se ter um panorama geral, viajemos com alguns modelares seguintes.

LETRAS

Um ano após o Metallica usar uma cítara em *Wherever I May Roam*,²¹³ o Dorsal Atlântica, no Álbum *Musical Guide from Stellium* (1992), faixa *Kali Yuga (from Vishnu Purana)*, exortava: "Quando a riqueza for a única fonte de virtude. Quando a paixão for o único laço entre marido e mulher. Quando a sociedade atingir o nível onde a propriedade for a medida da realização, então você estará em *Kali Yuga*."²¹⁴ No mesmo ano, o *speed metal* finlandês do Slumgudgeon lança o álbum *Durga*, com a faixa homônima e um cantarolar indiano de fundo, enquanto o *death-thrash* singapurense do Rudra surge totalmente imerso na temática védica, com letras mitológicas e filosóficas. Essa banda lançará, até 2022, onze álbuns de estúdio e um ao vivo. O Rudra é, provavelmente, a primeira banda de *heavy metal* no mundo a surgir com a temática indiana em todo o seu escopo, com capas, letras, vídeos e sons típicos, já que a banda mais antiga e catalogada de *heavy metal* da Índia, Millennium, de 1988, não possui claramente a temática nativa em suas letras ou som. O Millennium chegou a abrir shows para o Deep Purple, Machine Head (americano) e Megadeth, e a ser a primeira banda asiática de *heavy metal* a entrar na lista da MTV.

Em 1993, a banda finlandesa Impaled Nazarene lança o álbum *Ugra-Karma*, que em uma tradução literal seria "o mais terrível karma", estetizando na capa o deus *Shiva* com pés de bode e máscara de gás. O curioso desse álbum está na faixa *Kali-Yuga*, a qual traz frases mistas em um sânscrito rudimentar, tais como:

Mahatam yo a kas tu: "Ó grande, quem é você?"

213 Música que, aliás, nas últimas três décadas, fora a mais utilizada como abertura de show da banda.

214 Tradução nossa, como em todas as demais letras.

nu svarta paro loko: "do além negro"

Viabkoke te ai mahatam: "você é grande, ó destruidora"

mahateme i iki Kali-Yaga: "você é a *kali-yuga*, a era das trevas"

Em 1994, a banda portuguesa Moonspell, em *Tenebrarum Oratorium* (Parte 2), indaga: "Será que a beleza incomparável de *Kali* ainda adorna este coração cinza [...]"

Um ano depois, os suecos Shadowseeds, com a faixa *Kali's Moon* (álbum *Dreams of Lilith*), recitam um mantra de *Kali*, enquanto tambores e vozes femininas profanam como anjos caídos vitoriosos. Já em 1998, o Therion sueco, na faixa *Eye of Shiva* (álbum *Vovin*), ressoa:

Triunidade do espaço, dentro do labirinto sagrado.

Shiva na dança cósmica, o olhar divino.

Olho de *Shiva*, dança o mundo!

O relâmpago brilha do teu olho, destrói a ilusão.

Toda a destruição por um olhar, põe o mundo em transe.

Dentro do labirinto sagrado, a dança cósmica de *Shiva*...

Grande olho de *Shiva*, raio de *Rudra*, revela a Senhora *Maya*.

Em 1999, o conteúdo lírico do *black metal* norueguês do Dødheimsgard reúne obras surreais e pós-modernas de bricolagem, unindo apelos védicos e uma destruição total como antídoto para a modernidade corrompida. Em *Shiva Interfere* (álbum *666 International*), o Dødheimsgard interrompe o tempo linear para conjurar um fim do binarismo, oferecendo um exemplo de viagem interplanetária através do prisma da xenoteologia indiana, como bem explanará Daniel Lukes (2013, p. 82). Meses depois, o grupo de *death metal* norte-americano Impurity lança *Subjugation of Mankind*, com uma capa onde *Kali* está em plena ação impiedosa.

O Aborym (*industrial black* da Itália), que tem como temáticas principais o ocultismo e o satanismo, lançou também em 1999 o álbum *Kali-yuga Bizarre*, com a faixa *Wehrmacht Kali Ma*. Ainda no mesmo ano, os norte-americanos do Danzig,²¹⁵ no álbum *6:66: Satan's Child*, com a faixa *East Indian Devil (Kali's Song)*, tocando um *industrial-doom* com melodia indiana, exortam: "Livre, estou vivo, sim [...] Saiba que eu acordei todos os meus sentidos [...] Agora estou a arder chamas nos meus olhos [...] da minha escuridão, bem ao meu lado, sim [...] Todas as coisas que eu sou, no sangue eu provei [...]".

Ainda em 1999, vê-se a banda grega Parvati,²¹⁶ com o álbum *Benighted are the Befallen* e a faixa *Parvati*, vozear: "O mal agora reina/Rainha Negra do Mal/Parvati reina"; e na faixa *Final Battle: "Aliança Parvática"/*²¹⁷A voluta de duas cabeças num trono/Depois da batalha final [...] / Das fortalezas de fogo, poderosas legiões do inferno emergem/Construídas onde nada sozinho pode resistir/ Depois da batalha feroz os vossos líderes serão enforcados". Observa-se uma nítida associação da Deusa indiana Parvati com o mal, um mal-aliado e que se torna mal por osmose ideária – já que advinda de uma cultura que não o encara assim – sempre em conotação de batalha e contra um inimigo em comum; inimigo que apenas com a ideia de mal-aliado se combate. Noutros termos, há uma simbiose de/em protesto, invocando uma Deusa indiana que cumpre o papel lírico em um sentimento aspirado, sentimento que se conclui com um cover dos noruegueses Darkthrone.

O *black metal* polonês do Behemoth, no mesmo ano, lança o álbum *Satanica*, no qual se vê mais uma vez a nuance sinérgica e explícita entre paganismo indiano e satanismo, com as faixas

215 O fundador Glenn Danzig foi o vocalista e compositor original da lendária banda de *horror punk*, The Misfits.

216 Nome de uma das consortes do deus Shiva e mãe do deus Ganesha.

217 Com a Deusa Parvati.

Ceremony of Shiva e *The Alchemist's Dream*, mas agora mediada pelo ocultismo thelêmico de Crowley.²¹⁸ Eis algumas passagens de *Ceremony of Shiva*:

Avataras de poderes dos quatro mundos
Banhando-me em joias de crença
Eu bebo o néctar da Deusa - minha eterna amante
Eu sou *Shiva, Hadit*²¹⁹ ou a própria Besta
E a multidão de formas ultrapassa o meu eu [...]
A serpente enrolada levanta a cabeça e olha-me nos olhos
Terceiro poder e terceiro olho criam o *Um*
As rodas da mudança giram com a minha respiração [...]
Com a minha língua penetro nos abismos escarlates
do *Kteis*
Transbordando o meu corpo de emoção e o meu coração
de calor
De repente, estou a disparar veneno
Porque eu tornei-me uma cobra que ronda a sua carne
Aqui e agora, aqui e agora

A "Deusa" da terceira linha é Yoni, aqui também representada por *Kteis*, o símbolo cósmico da vulva, enquanto o "néctar" bebido

218 Efetivamente, todas as bandas que abordam o ocultismo de Thelema, direta ou indiretamente, abordam o paganismo indiano, já que Crowley muito o conhecia e praticava, fato que se verifica de imediato quando se lê a sua obra *Oito Palestras Sobre Yoga*. Crowley chamava constantemente o Yoga de "grande ciência", e ainda enfatizava: "vimos que o *Yoga* está implícito em todos os fenômenos da existência", pois, no mais, "começamos a ver uma junção quase insensível do caminho do Yoga [...] com o da Magia" e "isso sugere que o Yoga é, em última análise, uma sublimação da filosofia, assim como a magia é uma sublimação da ciência" (Crowley, 2019, p. 144). Na verdade, não existe nenhum grande aforismo do Crowley que não implique Yoga.

219 Contraparte masculina de Nuit, no rito sexual mítico de Thelema; e Lingam, no rito indiano.

é *amrta* – como também se vê mais adiante na letra do Acherontas. E além de colocar Shiva na mesma linha e conotação com Hadit e a Besta, vê-se nitidamente um rito sexual cosmogônico (*maithuna*) reproduzindo-se em um corpo humano, neste caso, percorrendo o canal energético *sushumna*, que transcorre da base da coluna até o topo da cabeça, onde se percebe o efeito luminoso do ato (seja com serpentes, pássaros ou auréolas solares). Quando o rito sexual é bem executado, se diz que há o despertar (“aqui e agora”) da serpente que, ao levantar a cabeça (excitação do casal), olha nos olhos (entra-se em contato) e tornam-se *Um* em conexão; conexão visível através do terceiro olho, das emoções produzidas e do calor sentido, enquanto se respira meditativo com o movimento (giros) do ato. Por fim, “eu me tornei uma cobra que ronda”, chamada *kundalini*.

E continuando o rito sexual, a banda deixa mais explícita a conexão em *The Alchemist’s Dream*: “Aqui brilha a *mandala*²²⁰ reluzente/Na câmara da criação e da aniquilação/E o *Lingam* liga-se à pedra da sabedoria *Yoni*”.

Em 2003, o *death-doom* sueco da horda Runemagick, com a música *Eyes of Kali*, clama: “Olhos de Kali, seus olhos estão quase me matando. Olhos de Kali, eu sou *Um* com a escuridão”. Aqui, surge não apenas a ideia indiana de *muitos* serem *Um*, mas de serem *Um* com Kali. É, na verdade, uma experiência da pura individualização, uma vez que a vontade, núcleo do eu lírico e do ser, inclinou-se para a conexão de quem se é, intensificando-se, assim, a percepção e emoção kalíaca, dionisíaca.

Nesse contexto dado pelo Runemagick, tudo reconcilia-se com a natureza ao manifestar mais uma faceta da tragédia, que é a arte musical e sua vontade de conexão. Porque, no fundo, somos o próprio universo se expressando temporariamente em forma

220

Maṇḍala (em sânscrito) significa “círculo”. Termo geralmente utilizado para representações geométricas de conexão ou jornada entre o Cosmos ou Deuses e o homem.

humana, através da qual os 7 octilhões de átomos do corpo já cantam/vibram há bilhões de anos, quiçá o AUM. Tal forma humana, no papel de artista ou contemplador da arte, é pulsão artística da Natureza/Universo/Kali, sempre existente e nunca criada, como parte inerente de tudo que se é.

No mesmo ano, o *power metal* alemão do Brainstorm, em *The Trinity Of Lust: Shiva's Tears*, apresenta um verso da literatura clássica indiana *Skanda Purana*,²²¹ seguida por explícitas melodias étnicas. Logo em sequência, o satânico Impurity volta ao *front*, agora com o álbum *Unearthly Affinity*, cujas faixas *The Awakening of Kumbhakarna* e *End of Ages* falam de situações apocalípticas com vitórias de demônios. Kumbhakarna é encarado como um deles, um poderoso *rakshasa* ("demônio"-vampiresco) e irmão mais novo do rei dos *rakshasas*, Ravana, presente no épico indiano *Ramayana*.

Em 2004, o Therion novamente se apresenta com uma Índia em eco (álbum *Sirius B*), agora com as faixas *Kali-yuga* (partes I e II). Na parte I, a letra usa inteligentemente os dois diferentes termos para "Kali", a Deusa e a era de ferro, um substantivo próprio e um adjetivo, os quais, como já apontado, possuem conotações diferentes para contextos diferentes. Além dessa arguta manobra de termos, também apresenta uma estrofe que denota saber do que se fala e com nítida leitura do pensamento indiano mais sistemático:

O Deus "único" quebrou a corrente da idade de ouro
 Quando os Deuses e todos os humanos estavam ligados por uma corrente
 É hora de reencantar, de chamar os Deuses novamente
 Para adorar a Mãe *Kali* e fazer com que este *aeon* termine

221

Essa literatura, com 81 mil versos, faz parte de um compêndio de 18 obras míticas, aqui, centrando-se sobre a vida e obra da divindade Skanda, também conhecido como *Kartikeia*, filho de *Shiva* com a Deusa *Parvati*.

O Therion, além de apresentar a dicotomia e os efeitos clássicos entre monoteísmo e politeísmo, resume inteligentemente o entendimento da ciclicidade das eras, o escape mais proeminente para quem deseja se proteger em *kali-yuga* e a diferença básica entre as *yugas*. Para quem tem um conhecimento mínimo de indologia, nota muito rápido uma estrofe rica de informações. E no meio de toda essa riqueza, ousa-se ainda polemizar com uma das mais discutidas ideias entre indólogos antigos e modernos, se há a possibilidade de reencanto em *kali-yuga*. A estrofe é clara: "é hora de reencantar". Fator que simpatiza com todo o paganismo inserido no *heavy metal*, já que cumpre e deseja o reencanto, o retorno e o entendimento de culturas pré-cristãs. Já na parte II, tem-se versos como:

A idade do ferro, a fúria de *Kali*, *Kali*, *Jai Ma*, *Kali*!

Louvada seja a poderosa *Devi* [Deusa] que gira a roda noutro tempo

O rosto de *Kali*, fogo ardente, *Kali*, *Jai Ma*, *Kali*!

Saudação à Mãe *Kali* que queima o mundo noutra altura [...]

Salve a Mãe *Kali* que queima o mundo outra vez

As estrelas estão caindo, todos nós estamos presos no tempo moderno

Não há como se esconder do jugo deste paradigma

Kali Ma! Nós transcendemos para o teu ventre

No vazio do tempo [...]

Constata-se, aqui, uma maior vicissitude com os termos *Kali*, alternando o substantivo com o adjetivo como se fossem quase a mesma coisa, o que torna mais difícil para o leigo diferenciá-los, contudo, mesmo assim, fica claro o uso do substantivo (enquanto Deusa) como "positivo" e o adjetivo (enquanto era) como "negativo". E que o substantivo é um refúgio/ventre e "gira a roda noutro tempo", enquanto a era de ferro é um momento inevitável e vazio, já que

“todos nós estamos presos no tempo moderno”; o qual possui um jugo universal. São letras que, de fato, fazem jus à ordem secreta e iniciática Dragon Rouge, da qual dois membros da banda são participantes e cofundadores.

Ainda em 2004, o *black-folk* ucraniano do Aryadeva inicia seu *front*, o qual durará até 2009. O próprio nome da banda já anuncia seu engajamento temático, significando literalmente “Deuses Nobres”, lembrando também o nome de um filósofo budista, discípulo do famoso e também filósofo Nagarjuna (século III da era comum). A banda é mais um exemplo da sinergia paganismo indiano- satanismo/anticristianismo. E a conexão Índia-satanismo fica muito evidente, como em toda produção da banda, na faixa *Jai Maha Satanas* (álbum *Syama Ayas*). *Jai* ou *Jay*, em sânscrito, denota um antigo grito de guerra, significando “vitória”, portanto, o título do álbum já é um grito de guerra do *maha* (maior) *satanas* (Satanás). Eis um trecho:

Incendeiem o céu escuro desta *yuga* [...]

Jihaanaka! O vosso mundo está a terminar!

Satya! Vamos revelar a verdade!

Dharmayuddha! Derrubem os *Jihadis!*

Devarastra! Salve o Império Védico!

Salve o Bode, salve o Bode!

Orgulhamo-nos de ser hereges!

Inverta a cruz e queime o crescente!

Profanem os santuários sagrados!

Mil manifestações do Bode,

Vossa Senhora nunca será apagada,

Teu culto védico arde para sempre,

Tu és, de fato, *Saguna Brahman!!!*

Há, assim, um império profano e védico em retorno e em plena *kali-yuga*, no qual se cultua o Bode, que aqui é, "de fato", *Saguna Brahman*, literalmente o "Absoluto com qualidades", próximo ao conceito de imanência ou da presença de algum *deva* manifestado. O Bode ou *Saguna Brahman*, assim sendo, derrubará os *jihadis* (guerras santas) e interromperá o mundo *jihanaka* ("batida da *Jihad*"). Para tanto, *Satya*, a *yuga* ou era dourada védica, mostrará a verdade; enquanto a *dharmayuddha* ou "guerra justa" derrotará as guerras injustas e o *Devarashtra* ou *Devarāṣṭra* ("império dos Deuses") retornará. É uma letra de quem sabe o que se diz.

Na mesma esteira e ano, o Dissection, com uma devoção implacável e ímpar à *Kali*, lança o single *Maha Kali*, cuja faixa homônima também sairá no icônico álbum *Reinkaos* (2006).²²² E a carne se fez verbo:

Maha Kali – Mãe das Trevas – Dança para mim

Que a pureza da tua nudez me desperte

Teus são os fogos da libertação que me trarão felicidade

Tua é a espada cruel que libertará o meu espírito

Devoradora da vida e da morte, que governa para além do tempo

Em teu nome cumprirei o meu destino divino

Maha Kali – Una sem forma – Destruidora da ilusão

Tuas canções serão cantadas para sempre – as melodias da dissolução

Kalika – Língua Negra de Fogo – Abraça-me

Faz-me uno com o teu poder para toda a eternidade

222

Mesmo ano em que o *grindcore* norte-americano do Eat the Living lança a faixa *Aghori Tribe*, fazendo alusão aos *aghoris*.

Desperta em mim o reflexo da tua chama

Beija-me com os teus lábios sangrentos e leva-me
à loucura [...]

Smashana Kali – Eu queimo-me por ti [...]

Eu faço amor com abominações, abraço a dor e a miséria

Até que o meu coração se torne o solo ardente
e *Kali* venha até mim

Ó Mãe das Trevas – Ouve-me a chamar-te

Mahapralaya – Traz-me a mim

Através de todas as ilusões eu verei

Eu cremarei este mundo e libertarei a minha essência

"Ó *Kali*, tu gostas de terrenos de cremação

Então eu transformei o meu coração em um,

para que tu possas dançar lá sem parar.

Ó mãe – eu não tenho outro desejo no meu coração.

O fogo de uma pira funerária está a arder ali!"

Ramprasad (1718-75)

Jai Kalika! Jai Kali!

Mahapralaya – Libertará os nossos espíritos

Maha Kali, vem a mim!

Três novos termos se apresentam: 1) *Kalika*, que mesmo sem o diacrítico, o qual diferiria os contextos, parece denotar um epíteto da própria Deusa, mas também pode ser *Kālikā*, que designa os "seios escuros" da Deusa contemplada, já que há o pedido: "abraça-me!!" 2) *Smashan Kali* é a forma mais bestial da Deusa Kali. *Smashan* significa crematório ou cemitério, o que a torna mais ferina e incontrollável,

sendo a representação da Deusa que se prepara para a dissolução do mundo e o seu recomeço. Por último, 3) *mahapralaya*, que afere o período de "inatividade" do Cosmos, entre a dissolução e a nova manifestação. No mais, tem-se os clamores que se multiplicam: "dança para mim", "abraça-me", "faz-me uno", "desperta em mim", "beija-me", "leva-me à loucura", "ouve-me", "traz-me a mim". Clamores de uma profunda veneração, mais do que uma costumeira carga anticristã, como se o eu lírico do compositor decidisse por algo realmente a ser cultuado. E o que mais sustenta a hipótese de "puro" culto à Kali é a referência explícita de uma estrofe do poeta e místico bengali Sadhak Rāmprasād, século XVIII, o qual sempre fora devoto contumaz de Kali.

Em 2006, o sinfônico *black metal* britânico do Cradle of Filth apresenta a faixa *I am the Thorn* (álbum *Thornography*), que, entre estrofes anticristãs raivosas, surge: "Eu sou...Kali em armas, um seio sangrento, o martelo dos Deuses nos dentes do profeta".

Da Bretanha para os Países Baixos, temos o *death-thrash* do Legion of the Damned, com *Death is My Master (Slay for Kali)*, do álbum *Sons of the Jackal*, 2007, vibrando: "A Deusa queima por dentro, mil mundos colidem [...] A todo poder devorador Kali regozija-se com prazer [...] Sua longa língua a lamber prova a doce selvageria". No mesmo ano, o *black metal* grego do Acherontas lança seu primeiro álbum e imediatamente se percebe o impacto indiano ali presente, com o título *Tat Tvam Asi*, que é uma das mais famosas conclusões filosóficas da Índia clássica: "Tu és Isto!", indicando que todos os seres são *Um* com o Cosmos. Os gregos trarão a temática indiana em todos os seus álbuns.

Ainda no mesmo ano, a banda chinesa Varuna, com o álbum *The Epical Trilogy of Vorlaufen I: Night Master*, traz letras trágicas, expressando dores, mortes e ciclicidades típicas do pensamento indiano, ao passo que o Impurity norte-americano lança seu terceiro álbum, *Of Lust and War*, com um som mais pesado e mais bem

produzido, surgindo *Kali* novamente na capa e em plena destruição. Relançam *The Awakening of Kumbhakarna* e citam a personificação da ira de Shiva, *Virabhadra*, na faixa *Scourge of the Reviler*: "O terrível *Virabhadra* toma forma/Surgido da terra, brandindo mil braços/Encarnação odiosa, a ruína da própria vida [...] /Adornado com cabeças de homens, ele ergue-se entre as nuvens/Seguido por uma horda de bestas e demônios imundos, nascidos do inferno". Mais uma vez se vê contextos satanistas mixados com mitos indianos.

Enquanto isso, o Behemoth lança *The Apostasy*, com uma capa com *Kali* hedionda e uma estrofe (na faixa sugestiva *At the Left Hand of God*) que brada:

Levanta-te meu doce amigo ou cairás para sempre.

Finalmente chegamos da prisão desta vida para o ventre de *Kali*

Até à Terra, como anjos do todo-poderoso Deus-Caos!

Incinerar o ícone, o símbolo de toda perda

Para nos mantermos firmes à mão esquerda de Deus

Ou ainda na faixa, não menos sugestiva, *Arcana Hereticae*:

[...] Selastes os portões do vosso próprio paraíso

*Skakti, Kali Ma, Durga Ma*²²³

Tu és pura na tua sinistralidade

Para aqueles que não podem ver o incondicionado!

Criadora, Matriz, Devoradora!

Tu que cospes o sol da tua boca

Num impulso sem fim – o menstruo de *Kamala*²²⁴

No caminho da imortalidade, vamos contra a corrente

Para o ventre de *Kali*, pela boca de *Bhairavi*²²⁵

Até à aurora final do Caos

Completando o ano, o *black metal* dos finlandeses Rahu vem à tona com *Caput Draconis*, cuja faixa inicial e instrumental é *Amrt*, ou “elixir da imortalidade”, seguida de *On Ketu's Trail*. *Rahu* (nome da banda) e *Ketu* (indicado na faixa) são, respectivamente, os nodos lunares (norte e sul) na astrologia védica, ou cabeça e cauda na ascensão da Lua (em sua órbita precessional) ao redor da Terra. Os eclipses ocorrem, nesse aspecto, quando o sol e a lua estão em um dos pontos, dando origem à representação mítica de serem engolidos por uma serpente, em cuja forma estão *Rahu* e *Ketu*. A próxima faixa é *Asuric Tempest*, ou “tempestade asúrica”, denotando um estado existencial kármico e poderoso, de humano ou semideus, dominado e obcecado pelo ego (“asúrico”).

Um ano depois, enquanto os suíços do Samael lançam a faixa *Supra Karma* (álbum *Aeonics – An Anthology*), os italianos do Lacuna Coil lançam um álbum ao vivo, gravado no célebre festival *Wacken*, intitulado-o *Visual Karma (body, mind and soul)*, e os americanos do Morbid Angel lançam sua camisa oficial, *Kali*, para o *European Metal Fest* (2008). Neste mesmo ano, o Behemoth volta a usar *Kali* em seu *front*, agora na capa de *Ezcaton*, com uma majestosa *Kali* guerreira. *Ezcaton* é um álbum com *covers*, *lives*, uma nova versão de *Chant For Εσχατον 2000* e o inédito *Qadosh*. Em *Qadosh* se ulula:

224 *Kamala* possui vários significados, e como em inglês geralmente não se usa os diacríticos típicos do sânscrito para se identificar o contexto, aqui pode se referir à flor de lótus rósea, símbolo da vulva sagrada.

225 Assim como *Kali*, *Bhairavi* também possui uma representação terrífica, com um colar moldado por cabeças e outros adornos. Seu nome significa “terror”, “inspiração” ou ambos juntos. Seu símbolo máximo é um triângulo invertido.

Selamos o ventre da noite

Yoni mudra – gesto de poder²²⁶

a taça do sacrifício [...]

O vinho do sabá,

Icha-pushpa, fluido da virgem

através do mar vermelho conduz o nosso caminho,

lavando corpos mortos em poder batismal [...]

Sim! ouçam o uivo das *Dakinis*²²⁷

reunião profana de formas mentais loucas

transformações de tabus no mais doce *tantra* das
antirregas.

O nosso caminho está para além do prazer e da dor,

com a mão esquerda eu aponto o abismo,

onde *Shasana Kali*²²⁸ olha com graça.

Estou pronto, ó Deusa mais negra

Corta, corta a minha cabeça!

Em 2010, o Therion draconiano ataca pela terceira vez, agora com *Kali-yuga, part III* (álbum *Sitra Ahra*). Como na parte II, mais uma vez dedicada à Kali e à concretização final da era de ferro, ou, como se aponta na letra, o “outono das eras”. Enfatiza-se, assim, a ideia central do pensamento indiano em torno das eras, que não há começo ou fim, senão ciclicidade: “O fim está próximo, não há nada a

226 *Mudra*, como a própria estrofe já indica, é um gesto, gesto com as mãos. *Yoni mudra*, especificamente, é um gesto que indica a vulva cósmica e sagrada, utilizado em rituais tântricos ou devocionais a uma Deusa específica.

227 Grupo de Deusas *yoginīs*, as quais praticam e ensinam o *yoga* místico da *kundalini*.


228 *Kalīsāsana* é “Kali vitoriosa”.

temer/(Isto é) um começo do mundo." "Fim", portanto como sinônimo de perto do recomeço, já que "O tempo é espiral, eterno". E para as quatro eras presentes no pensamento indiano, a letra será enfática: "*Kali Ma*, Rainha dos *aeon*"; e como nas duas partes anteriores, "no teu seio, *Kali* mãe, eu procuro refúgio", pois "O mundo está maduro, colhe-se os frutos, limpa-se o espírito".

No ano subsequente, o Acherontas roga na faixa *Vamachara* (álbum homônimo):

Desperta-me, serpente negra do caos,
que tem conhecimento das antigas águas [...]
Revela-me ossiniais da Gnose, *Amrita* – Néctar da Deusa [...]
Conceda-me a imortalidade [...] *Shakti!*²²⁹[...]
Que eu me levante dos quatro cantos da pureza e do êxtase.
E de suas águas imanifestas, de eternidade e infinitude
Minha palavra feita carne [...]
Ela que abençoa com vida aqueles que podem
enfrentá-la [...]
Com meu corpo formarei meu desejo
e me tornarei a fonte da vida!

A faixa seguinte é *Ohm Krim Kali*, com tambores sombrios, melodias indianas e um mantra antigo dedicado à Deusa, como em pura dádiva. E com o mesmo ar de renascido em Kali, por Kali, transformado por sua escuridão que a tudo devora, o Ecnephias, com seu *death-gothic* italiano, na pegada do Moonspell, em *Kali-Ma: the mother of the black face* (álbum *Necrogod* – 2013) também urge:



Vejo as almas dos mortos que escaparam das celas
E árvores com raízes arrancadas, varridas pela fúria [...]
A mãe mais escura dá desastres e dor [...]
Dançando louca de alegria [...]
A morte está nos seus braços [...]
Ela traz medo à tua vida e destrói teu mundo para sempre [...]
Ela é a mãe da face negra [...]
Kali ouve os gritos, a nossa carne queima,
um arrepio na espinha sentimos agora.
Um clarão rasga o céu [...]
Através dos portões do destino, como um fluxo de uma serpente.
Dará luz na areia, ouro na poeira [...]
Tens a força para amar a dor? Consegues abraçar a morte?

É explícita a ideia de liberdade em *Kali*, pois sai-se do velho corpo, da cela, agora morta. E com sua morte, vem a fúria de uma profanação purgante, dolorosa, dançante e alegre, que mesmo terrífica e amedrontadora, destrói o velho corpo, o velho mundo. E quando sua face se apresenta plena, vê-se a Deusa das Deusas, negra, e grita-se, queima-se e arrepia-se. Contato que rasga o céu como uma serpente e frutifica mundos inimagináveis, pois agora sente-se e vê-se imortal.

Voltando a 2011, os alemães *Necros Christos*, com a faixa *Doom of Kali Ma* (álbum *Doom of the Occult*), epifania: "[...] A ti damos louvor, matadora do único/Abençoa-nos com o teu *mudra*, unge-nos com a tua língua, ó *Kali Ma, Durga* furiosa, sem morte em *kala*, escapando do *samsara*, mostra-nos os teus caminhos, pois nós te louvamos [...]" A mesma banda também preencherá com cítaras

indianas as faixas *Temple III* e *Temple IV* (álbum *Nine Graves*) e a faixa *Gate of Sooun* (no seu último álbum e triplo, 2018).

Continuando o ano de 2011, o *black metal* sueco do Murmurs lança *Jaya Mahakali Ma*, também exortando Kali como divindade cultuada, tanto nas letras como na capa raivosa. Equitativamente fará o *stoner-doom* russo do Lord of Doubts, com o lançamento de *The Gates of Doom*, contendo a faixa *Kali Ma*, *Black Mother* e uma capa onde se vê Kali com cabelos tenebrosos e adagas nas mãos. O som é poderoso, marcante, longo, com melodias e vozes indianas, uma letra que ressoa um mantra à Kali, e frases como: "Uma moradora do campo de cremação/Ela está sobre uma pilha de cadáveres/Ela usa um colar feito de crânios/E as suas quatro mãos seguram quatro sabres". Em outras estrofes, a banda adjetiva a Deusa como mãe e cavaleira da morte, força feroz, devoradora e solvente. O curioso é observar que a faixa homônima, *The Gates of Doom*, exalta um reino de Satã que está por vir. Kali e Satã, portanto, tornam-se estética e utilitariamente forças equivalentes.

No ano seguinte (2012), Durga, Shiva e seu símbolo de poder, o tridente,²³⁰ surgem hierofânicos no vídeo *Opus Diaboli* dos suecos luciferianos Watain, enquanto o finlandês Rahu lança *The Quest for the Vajra of Shadows*²³¹, mantendo as letras centradas em um realismo filosófico indiano. Já em 2014, o *groove-metal* dos britânicos Devilment, no single *Mother Kali*, exalta: "Mãe Kali [...] comece a festa *Diwali*²³²/ Venha sombriamente começar esta festa [...], dona da dor".

230 Eis a *trishula*, antiquíssimo tridente que simboliza a força de união entre passado, presente e futuro no instante de uma ação. É uma arma laminada de vários Deuses e Deusas indianas, com Durga, Shiva e Agni incluídas.

231 *Vajra*, termo que remete à arma do deus Indra, da qual saem os trovões. Também indica diamantes ou raios cortantes específicos, sempre representados em um cetro, muito utilizados em cerimoniais hinduístas e budistas.

232 *Diwali*, ou "festa das luzes", é uma festividade hinduista (também presente entre jainistas e alguns budistas) que comemora a vitória do conhecimento sobre a ignorância, celebrada em meados de outubro-novembro, durando cinco dias.

Ao passo que o *black metal* sueco do Samhara e o *death-thrash* bengalês do Orator iniciam suas jornadas totalmente mergulhadas na temática indiana. O Samhara usa até um *yantra*²³³ de Kali estampado no seu logotipo. Fechando o ano, escuta-se o *death-folk* dos venezuelanos Rudras, com seu álbum *Zen* e uma nítida carga budista, em som e vozes, acompanhada de letras psicorrealistas. Sem deixar de referir os mexicanos do Throne ov Shiva, com seu satanismo cru e devocional em *Enchanter ov Serpents*.

Em 2015, o *black metal* sinfônico russo do Astarium lança *Nekrocosmo: nocturnal kali yuga*, com letras apocalípticas e dentro do contexto do título, ao passo que os suecos Siddhi, com seu *black metal* ríspido e satânico, exorta a faixa *Mahakali Pujam* ou "Adoração à Grande Kali" (álbum *Vamamarg Devotion. Vamamarga*). *Vamamarga*, que significa "caminho da mão esquerda" e faz alusão às práticas tântricas e heterodoxas indianas, também é o nome de uma banda de *black metal* finlandesa (de 92) e o título do álbum de 2023 do *doom metal* alemão Adversum.

No mesmo período, 2015, emana o *black metal* atmosférico ucraniano do Raventale, com o álbum *Dark Substance of Dharma*, totalmente absorto na associação satanismo-Índia, com uma capa onde Kali parece comemorar uma vitória. Enquanto isso, o *death metal* finlandês do Amputory lança *Aghori* (álbum *Ode to Gore*) e o *stoner-sludge* chileno do Cosmogonic, com o álbum *Atma-Brahma*, ilustra um Baphomet thelêmico com cabeça em forma de olho e letras cravadas na filosofia indiana impersonalista. Em todas as faixas, o Cosmogonic acirra leituras de aspectos específicos do pensamento indiano, qual seja, de uma escola do pensar que concebe todos os seres como Deuses fragmentados na imanência, mas que, ao se libertarem do ciclo de nascimentos e mortes (*samsara*), voltam a ser *Um* e sem persona individual.

Em 2016, o Disharmony da Grécia, com um *black metal* mordaz-cadenciado (no estilo Samael antigo) e um ocultismo explícito, lança *Vade Retro Satana*. Entre faixas com extrema blasfêmia, conclamando Azathoth, Levana, Freya etc., surgem *Shin Thivali* (nome de um dos oitos principais discípulos de Buda) e *High Priestess of The Thuggees*, centrada no paganismo indiano. Nesta última, conclama: "Deus *Sama*,²³⁴ dê-me sua árvore sagrada/Monte os ventos de *Grahapati*,²³⁵ rei das estrelas/Para a lua devemos oferecer uma concha /Do conhecimento poderoso de *Shakti* eu devo obter". E surge a recitação: "Deus *Shiva*, *Mari-ma* e *Muni*/²³⁶*Vibashban*,²³⁷ comece o ritual e louvado seja *Arahant*²³⁸ [...] / *Kali* destina-se a soprar um vento de fogo, e subindo em um corcel branco cego, armado com uma espada afiada, *Kalki Avatar*²³⁹ cavalgará contra a esfera da Terra [...]"

Seguindo o ano, tem-se o *black metal* furioso dos italianos Drought, embebidos com o paganismo indiano em seu *Rudra Bhakti*, letras que falam de ilusão humana e Deuses indianos e uma majestosa Kali na capa; destaque para o sentimento da longa faixa *Collapse of Maya*. Na mesma teia, brota o *death metal* francês do Aum, com o álbum *Om Ah Hum Vajra Guru Padma Siddhi Hum*, também com toda a temática voltada à Índia: capa, sons típicos e letras. O título do álbum é um mantra conhecido como "mantra dourado", de Padma Sambhava, fundador do budismo tibetano. Paralelamente, germina o *black metal* atmosférico dos espanhóis Brahmakshatriya, com o álbum *Under the Total Creation*; assim como o *raw black metal* satânico dos australianos

234 Não se sabe ao certo qual *Sama* é este indicado na letra, no entanto, pelo contexto, pode se referir à árvore *Sami* do deus Hanuman, filho do deus do vento.

235 Um dos nomes sânscritos para o deus Sol.

236 "Marido da Deusa" e "sábio", respectivamente.

237 Outro nome para o deus Sol.

238 Termo sânscrito designado para personalidades "dignas" ou "elevadas" em uma senda mística.

239 *Kaliki* é um *avatar* ou encarnação de um guerreiro impiedoso, previsto para o fim de *kali-yuga*. Também utilizado pelo *black metal* grego do Naer Mataron, na faixa *The Life And Death Of Europa: Part II. Kalki The Avenger-Lightning And The Sun*, do álbum *River At Dash Scalding* (2003).

Vergreuvbre, com *Hate Yoga* (um trocadilho com a prática *hatha yoga*), e o também australiano Nekrasov, com o *split Rakshasa*.

Para fechar o ano, eis mais um exemplo incisivo da sinergia anticristianismo-Índia, o *black metal* grego do Rotting Christ, com *Devadevam*, ou "Deus dos Deuses" (álbum *Rituals*), em cuja faixa, com toda a letra em sânscrito e cítaras sutis de fundo, foram inseridos mantras outrora secretos. Logo de entrada ressoa o *Gāyatrī mantra*²⁴⁰ (nunca posto no encarte ou no *Official Lyric Video*, provavelmente por respeito à tradição). Toda a letra é uma eufemia e ode contundente à Shiva, finalizada com os três nomes mais populares do Deus. Vejamos alguns trechos, traduzidos diretamente do sânscrito:

[...] Deus dos Deuses, senhor do universo²⁴¹
Rei dos Deuses, com o estandarte de touro²⁴²
Que é ilimitado, incorruptível, sereno
Retentor do rosário vivo,²⁴³ aniquilador
Bem-aventurado, primordial, inato
Que concede o firmamento e a libertação,
Causa da manifestação, manutenção e destruição [...]

Senhor *Shiva*, subjugador do tempo e da morte
Senhor *Shiva*, que está além do tempo

Me curvo, me curvo à *Shiva*
Me curvo, me curvo perante o belo Deus
Me curvo, me curvo à *Shankara*
Me curvo, me curvo à *Ishana*
Me curvo, me curvo à *Shiva*

240 Um mantra, literalmente, só para iniciados.

241 O termo usado na letra original é *Jagannātham*, que, além de Shiva, representa uma forma muito popular na Índia do deus Vishnu, a qual também se apresenta em várias festividades de vertentes hinduístas no Ocidente.

242 Shiva geralmente é representado com o seu veículo mítico, Nandi, o touro alado.

243 Usei o termo "rosário" para melhor entendimento, já que Sakis Tolis (o compositor), no vídeo oficial, optou por usar *Akṣamādharam*, tratando-se da *Rudrākṣa* (ākṣa = "olho"; *Rudra* = "Shiva", ou "olho de Shiva") em uma guirlanda métrica (*mālā*) que contém 108 missangas da planta sagrada de Shiva. Vale lembrar que os "rosários" islâmicos e cristãos têm origem indiana, difundidos pelos missionários budistas, desde o século III antes da era vulgar.

Em 2017, o *thrash metal* polonês Saratan lança a instrumental *The Snow of Hindu Kush* (álbum *Dark Orient*), enquanto o finlandês Palesloth, com seu *sludge metal*, lança *Dance of Shiva* (álbum *The Burden of Existence*). Em 2019, o *deathcore* galês do Venom Prison lança o álbum *Samsara*, com letras existenciais e filosofias indianas explícitas, como bem presentes nas faixas *Deva's Enemy*, *Asura's Realm*, *Dukkha* ("sofrimento" em dialeto páli, representando a primeira "nobre verdade" no budismo clássico) e *Naraka* ("reino da escuridão", nos Vedas e noutras literaturas indianas). No ano subsequente, tem-se novamente o *black metal* tântrico do italiano Drought, com seu álbum *Trimurti* ou "três deidades" ou "trindade", termo que geralmente diz respeito aos Deuses Shiva, Vishnu e Brahma ou ao aspecto tríplice de uma Deusa. O mantra Om também é considerado uma alusão à *Trimurti*, cujos fonemas A, U e M indicam manifestação, preservação e transformação, respectivamente.

Finalizando o ano, o *death metal* chileno do Nekromio lança em *demo* o *Aghori Baba Sadhu*, com a faixa *Sadhus Aghori*. *Aghori* significa "destemido" e *sadhu* é o destemido que se tornou "sábio". Igualmente fará o satanismo belga do Enthroned, com a faixa e vídeo oficial *Aghoria* (álbum *Cold Black Suns*), cantando um mantra arcaico aghórico; e o *black metal* satânico dos americanos Svabhavat, com a faixa e vídeo oficial *Aghori, Flame of Knowledge* (álbum *Black Mirror Reflection*).

Em 2019, o *thrash metal* americano do Eugenic Death lança o álbum *Under the Knife*, com duas faixas (*Aghori Sadhus* e *Hara Shiva*) absortas na temática indiana. Em 2020, o *industrial metal* do Mobius francês lança o álbum *Kala*, o Samael lança o single *Transcendence* (com um *yogi* solar na capa) e o Cradle of Filth apresenta a faixa *Satanic Mantra* (como fizera o *black metal* canadense Lithica, em 2008, com *Vigor of the Satanic Mantra*). Já em 2021, o *death metal* francês do Venefixion lança *Aghori's Ashes of the Dead* (álbum *A Sigh from Below*), o *black metal* espanhol do Naakhum com *Kali Yuga* (álbum *Perspectiva Còsmica*) e o *black metal* finlandês do Goats of Doom com o álbum *Shiva*, se utilizando de visual, capa e letras voltadas ao Deus.

Para finalizar, o *black metal* húngaro do Stoneblood, em 2022, com a faixa *Tortured by Disingenuous Light – The Seventh Shrine* (álbum *Shrines Of Morbid Indignity*), profana em simbiose: “As feridas das câmaras terrenas/Falam da falsa luz/Serpentes do carrasco *Varuna*/Tornam-se selvagens – em traição monumental/Em nome do temível/Escuro, mestre Satanás”. Colocar *Varuna* e Satã numa mesma estrofe de *front* é sintetizar a nossa tese com requinte, sobretudo por *Varuna* ser o guardião dos juramentos e da imortalidade, tendo um nascimento *Asura* (legião adversária dos *Devas*) e ser servido por *nagas* (serpentes). E já no começo de 2023, o *death metal* russo dos 7 H.Target lançará o álbum *Yantra Creating*, totalmente voltado para a temática indiana.

CONCLUSÃO

O foco, por razões óbvias, foram as bandas não indianas e que se apropriaram desta cultura, abordando ou cultuando seu paganismo e filosofia, ou mesmo a conectando com um satanismo funcional em forma de aliança. Aliança que delata, ataca e ab-roga o monoteísmo e suas *teonapalm*, seja pela motivação filosófica romântica e seu retorno à natureza, seja na esteira do protesto sônico e da dor na guitarra afro-americana, seja pela expansão da mente com fungos mágicos e mantras. Fato é que tudo isso carrega dores que contestam, reflexões intelectivas que desassossegam e arte que se engaja. Engajamento de lótus que anuncia o *cogito brisé* e pugna a opressão de um *ethos* de solvente, da *barbara*.²⁴⁴

A Índia coaduna e alimenta todo esse cenário, possuindo uma cultura que casa bem com o *heavy metal*, com o *underground* em geral, com o *black metal* em especial e com toda a reação visceral

244

Barbara (बर्बर), do sânscrito antigo, com a mesma conotação de “rude” ou “incivilizado”.

que permeia essa gama de elãs. Sendo, portanto, uma arma viva, sólida, pujante e avessa à “má nova”, esse emblema que muitas bandas facilmente associam com a desencantada e judaizante *kali-yuga*.

Porém, como bem sabido, essa “má nova” não é tão nova. Há milênios, esta causa destruições naturais, racionais, culturais e mentais e, na modernidade, ela aperfeiçoou sua estratégia e instrumentalizou o mundo que nos instrumentaliza com práticas normativas, de tal modo que as mentes sejam dirigidas por valores dogmáticos “laicizados” e práticas “laicas” sejam dogmatizadas. Dito de outra forma, mesmo em ambientes não judaizantes, não cristãos, não WASP, finca-se o esquecimento, despreço ou desdém ao mundo pagão e às forças da natureza em nós. O cristianismo perdeu força de lei e de morte, mas a sua ética antinatureza ficou nas entranhas dos costumes.

Katie Argüello corrobora: “Mais do que mudar uma atitude tradicionalista, a ética ascética [protestante] muda inteiramente uma concepção de mundo: as relações com os outros, com a natureza externa e com a própria natureza interior, tornam-se instrumentais” (Argüello, 1999, p. 156). E o efeito social é: o que até então foi dignificado e chamado de “bem”, “verdadeiro” e “superior” esconde, segundo Nietzsche, um monstruoso sentimento de desprezo pela vida e pela existência. Contudo, surge a advertência do ditirampo: “Ó seres escuros e noturnais, somente vós retirais calor do luminoso! Somente vós bebeis o bálsamo e o leite dos úberes de luz!”. Sendo assim, para insurgir a aurora da aniquilação dessa moral da era de ferro, como bem evidente no *heavy metal*, é preciso ser, diz Nietzsche, um “ser subterrâneo” que “perfura, que escava, que solapa”, “lentamente avançando, cauteloso, suavemente implacável”, e, em última instância, “contente com seu obscuro labor” (Nietzsche, 2008b, prólogo, §1). Só assim é possível chegar ao fundo da moral e revelar o seu lado inconfessável e pouquíssimo nobre. E nisso o *metal* é perito! Cada rasgo de guitarra, cada golpe de bateria ou cada

apostasia dita é uma declaração desse despertar, desse obscuro labor de resistência e da sua microfísica de poder.

Para um melhor entendimento dessa seiva que opta pelo incômodo que a Índia causa ao WASP, basta ler as primeiras linhas de *Das Antike Judentum* ("O Judaísmo Antigo") de Weber (1987), reforçando as advertências anteriores de Argüello, para se observar que a conduta social e ritual indiana antiga – para as quais o mundo é um eterno retorno e estranho à "história" linear – é justamente o oposto da conduta judaica e das seitas que dela advieram, pois, para esta(s), o ordenamento social do mundo é visto como algo que confirmaria a eleição escatológica de um povo semianalfabeto e do apedrejamento como dominador da Terra. Promessas e anseios completamente ignóbeis e ilógicos à visão de mundo indiana, muito mais à realidade natural, para a qual nada se cria ou perde, tudo se transforma. O que provoca, segundo Weber, "uma distância enorme" e evidente entre o pensamento judaico e o indiano. Evidência estabelecida nas dicotomias em relação à visão do tempo (judaica, linear-finalista; indiana, cíclica), da magia (judaica, antimágica; indiana, totalmente mágica) e, por conseguinte, em relação à natureza, às riquezas, à mulher, ao trabalho, à ciência, à política, ao rito fúnebre e à morte, à comensalidade, à economia, à sexualidade, à filosofia etc.

Frente a tudo isso, o *heavy metal* se utiliza, e com muita liberdade, das ferramentas do imaginário indiano que possam lhe auxiliar/armar. E aqui vimos a preponderância da Deusa Kali, em representação de antagonismo ou culto, seguida de **Shiva** e do caos apregoado pela mítica indiana sobre *kali-yuga*. Não menos importante, algumas bandas abordam o modo de ser dos *aghoris*, por serem grupos que cultuam Shiva e Kali e tentam transpor a ilusão dos opostos e os condicionamentos mentais e corpóreos mais arraigados. Assim, por esmigalhar a eticização do belo e horrendo, do mal e bem, do mau e bom, da agradabilidade e ojeriza, do puro e impuro etc., a cultura *aghoris* atrai a atenção de muitas bandas do *heavy metal*. Noutros termos, suas condutas incomuns e "bizarras", seus crânios humanos

usados como adornos e utensílios, suas cinzas de crematórios espalhadas pelo corpo, junto a uma constatada lucidez infrequente e uma força física e mental multiscientes, chacoalham e bugam o pensamento normativo WASP, enquanto despertam o subversivo engajado do *heavy metal*.

Maha Kali, come to me...!!!

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor. **Filosofia da nova música**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1989.

ARGUELLO, Katie. "O Mundo Perfeito: nem possível, nem desejável. ética e política na sociologia jurídica weberiana". In: SOUZA, Jessé de (org.). **O Malandro e o Protestante**. Brasília: UNB, 1999, p. 137-170.

ARNETT, Jeffrey Jensen. **Metalheads: heavy metal music and adolescent alienation**. New York/London: Routledge, 2018.

CAPRA, Fritjof. **O Tao da Física**. São Paulo: Cultrix, 1999.

CHOU DHURY, Uttara. Martin Scorsese films Harrison's tryst with Indian spirituality. **Daily News & Analysis**. Archived from the original on 20 May 2010. Disponível em: <https://www.dnaindia.com/entertainment/report-martin-scorsese-films-harrison-s-tryst-with-indian-spirituality-1384278>. Acesso em: 25 maio 2021.

CROWLEY, Aleister. **Oito Palestras Sobre Yoga**. Chapecó: Hadnu, 2019.

DABIĆ, Snežana. **WB Yeats and Indian thought: a man engaged in that endless research into life, death, God**. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

DAVIS, Angela. **Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith, and Billie Holiday**. New York: Penguin Random House, 2011.

FLORA, Giuseppe. India as a Wonderland: international outlook and counterculture. In: **Voices of Freedom: society, culture and ideas in the 70th year of India's independence**. Roma: ISMEO, 2022, p. 115-151.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. **Heavy Metal com Dendê**: rock pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.

KING, Richard. **Orientalism and Religion**: postcolonial theory, India and “the mystic east”. New York: Routledge, 2008.

LESOURD, Elodie. Baptism or Death: black metal in contemporary art, birth of a new aesthetic category. **Helvete a Journal of Black Metal Theory**, Issue 1. New York: Punctum Books, 2013, p. 29-43.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Olhares sobre os Objetos. *In*: **Olhar, Escutar, Ler**. São Paulo: Cia. das Letras, 1997, p. 119-140.

LUKES, Daniel. “Black Metal Machine: theorizing industrial black metal”. **Helvete a Journal of Black Metal Theory**, New York: Punctum Books, n. 1, 2013, p. 69-93.

MAFFESOLI, Michel. **Le Temps des Tribus**. Le déclin de l’individualisme dans les sociétés postmodernes. Paris: La Table Ronde, 1988.

NIETZSCHE, F. **Anticristo & Ditirambos de Dionísio**. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

NIETZSCHE, F. **Ecce Homo**: como alguém se torna o que é. São Paulo: Cia. das Letras, 2008a.

NIETZSCHE, F. **Aurora**: reflexões sobre os preconceitos morais. São Paulo: Cia. das Letras, 2008b.

NOBRE, Renarde. “Max Weber, Desencantamento do Mundo e Politeísmo de Valores”. *In*: SENEDA, Marcos César (org.). **Max Weber: religião, valores, teoria do conhecimento**. Uberlândia: EDUFU, 2016, p. 147-166.

PAGANUS, Arilson. “Contracultura Sônica: quando a geração *Beat* cantou Hare Krishna para espantar o espírito WASP”. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia** 7 (1). São Paulo, 2022, p. 1-26.

PROTHERO, Stephen. “On the Holy Road: the beat movement as spiritual protest”. **Harvard Theological Review**, v. 84, n. 2, April/1991, p. 205-22.

TILLERY, Gary. **Biografia Espiritual de George Harrison**. São Paulo: Madras, 2012.

UNGER, Matthew P. **Sound, Symbol, Sociality**: The Aesthetic Experience of Extreme Metal Music, London: Palgrave Macmillan, 2016.

WEBER, Max. **Ensayos Sobre Sociología de la Religión**. Tomo III, Madrid: Taurus, 1987.

WEBER, Max. **Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie**, I (GARS I). Tübingen: Mohr, 1988.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WEBER, Max. **Ética Econômica das Religiões Mundiais: ensaios comparados de sociologia da religião**. Petrópolis: Vozes, 2016.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal: a cultural sociology**. Nova Iorque: Lexington Books, 1991.



Anderson Cleiton Fernandes Leite
Emerson Ferreira Gomes

I.N.R.I. DO SARCÓFAGO
E A EPISTEMOLOGIA
DA GAMBIARRA:
fluxo e refluxo entre
centros e periferias
na cena *black metal* mundial

Ao som de Sarcófago - "Satanas" (Satanic Lust demo 1986)
<https://youtu.be/UxpdAk-cJLg>

INTRODUÇÃO

No dia 2 de agosto de 2022, o perfil oficial da banda portuguesa Moonspell publicou uma foto de seu vocalista, Fernando Ribeiro, segurando o LP do álbum *I.N.R.I.* do Sarcófago acompanhado pelo seguinte *tweet* "First song Morbid God (pre Moonspell) played was Nightmare by Sarcófago! 35 years of pure kult!"²⁴⁵ (Moonspell, 2022). *I.N.R.I.* é o primeiro álbum da banda brasileira Sarcófago, lançado em agosto de 1987 pela gravadora Cogumelo Records. Com o passar dos anos, *I.N.R.I.* adquiriu uma aura *cult* entre os fãs do metal extremo em escala internacional. Para além do *tweet* dos portugueses da Moonspell, a extensão geográfica dessa influência pode ser comprovada pelo *cast* de bandas presentes no disco tributo ao Sarcófago, lançado no ano 2001, que contava, dentre outras, com as seguintes bandas: Angelcorpse e Black Witchery (EUA); Satyricon (Noruega) e Impaled Nazarene (Finlândia).

Segundo o jornalista Chris Dick, da revista estadunidense *Decibel*, especializada em metal extremo, *I.N.R.I.* do Sarcófago teria:

[...] um apelo implacável sobre as cenas *black metal* da Europa setentrional. Do Mayhem e do Beherit ao Impaled Nazarene e ao Darkthrone, a música inumana do Sarcófago e a sua atitude "foda-se" serviram como um modelo sul-americano pronto para ser utilizado pelos europeus que padeciam das melhores qualidades de vida (Dick, 2020, p. 87).

O presente artigo tem como propósito compreender como se deu esse fluxo e refluxo de influências entre uma banda de jovens brasileiros e seu álbum lançado por uma gravadora em Belo Horizonte

na década de 1980 e toda uma cena internacional de *black metal* que abrange em especial os países escandinavos nas décadas subsequentes. Mais do que se descrever como se deu tal dinâmica socio-cultural – e mesmo econômica – procura-se dar uma inteligibilidade a esse curto-circuito gerado pelo *I.N.R.I.* nas relações entre centro e periferia no contexto do capitalismo global.

NARRATIVAS SOBRE A INFLUÊNCIA

O editor do fanzine norueguês *Slayer Mag*, conhecido como “Metalion”, afirmou que apesar de o disco *I.N.R.I.* ser diretamente influenciado pela primeira geração do metal extremo europeu, formado por bandas como Sodom e Hellhammer, ele era ainda mais radical, por isso, esse álbum se tornou “muito famoso entre os black bangers noruegueses” (Kristiansen, 2013).

São inúmeros os testemunhos que corroboram tal afirmação tão peremptória a respeito da influência do disco da banda mineira sobre a cena europeia de *black metal*. O norueguês Fenriz, baterista do Darkthrone, afirma que o Sarcófago “vem diretamente da linhagem de *In the Sign of Evil*, do Sodom e que continua com o Blasphemy, o Beherit e, finalmente, o Teitanblood”. Já Tomas Lindberg, vocalista sueco do At the Gates, afirma que por volta de 1988 “O Sarcófago fez ligar os pontos para nós, do lado mais satânico/europeu tipo Bathory aos sons mais modernos do *death metal* [...] O Sarcófago é, definitivamente, uma parte muito grande do que eu considero a minha história do *death metal*” (Dick, 2020, p. 110).

Marko Laiho, integrante da banda finlandesa Beherit, declarou que, em 1989, começou a comprar discos da gravadora Cogumelo, sediada em Belo Horizonte. Ele admite abertamente que o Sarcófago foi uma influência fundamental para sua banda:

Três meses depois, nós fomos para o estúdio para gravar o *Dawn Of Satan's Millennium*, que tinha um pouco mais do nosso próprio som. Sarcófago e Blasphemy, juntos com o Bathory, têm sido as maiores influências na história do Beherit. Sem dúvidas (Beherit, 2009).

Mika Luttinen, vocalista dos também finlandeses do Impaled Nazarene, reafirma tal influência:

Bem, nós crescemos ouvindo antigo Sarcófago, antigo Sepultura, Sextrash, Dorsal Atlântica, Vulcano, Sexfago, P.U.S, você escolhe, nós tivemos acesso através de trocas de fitas ou comprávamos do exterior. Talvez você não tenha ouvido claramente em nossa música, mas a cena brasileira teve um grande impacto na gente. Estou familiarizado com bandas brasileiras modernas, mas nada pode superar os primeiros álbuns do Sarcófago e do Sextrash. Esses são *cult* (Oliveira, 2008, *online*).

E, ao ser perguntado sobre bandas contemporâneas, o vocalista diz que "Costumo ouvir os mesmos discos antigos em vez de conferir novas bandas. Nada supera *Reign In Blood* do Slayer ou *I.N.R.I.* do Sarcófago, você sabe" (Oliveira, 2008, *online*).

Segundo Wagner "Antichrist" Lamounier, guitarrista e vocalista do Sarcófago, a percepção da banda quanto à extensão global de sua influência surgiu de fato apenas com a internet, mas que a quantidade de cartas vindas de países como Noruega, Finlândia e Suécia pedindo produtos da banda sempre foi notável. Segundo ele:

Caras como o Euronymous, do Mayhem, o Dead, quando ainda estava no Morbid, e o pessoal do Nihilist (Entombed), do Dismember e do Beherit eram grandes correspondentes [...] A maioria deles dizia que amava o que estávamos fazendo aqui no Brasil e que nós éramos a maior influência para eles, porque tínhamos levado a um novo nível de velocidade, blasfêmia e maldade com nosso som, nossa imagem e nossa letras o que o Venom tinha feito antes (Dick, 2020, p. 98).

O impacto do Sarcófago não foi apenas musical e lírico. O editor Metalion, afirma que o visual da banda mineira teve um profundo impacto sobre Euronymous do Mayhem. Ele teria ficado:

[...] totalmente obcecado com eles porque usavam vários *spikes* e *corpse paint*. Ele disse que queria que toda banda fosse assim, porque ele era muito contra a moda do *death metal* dos EUA. Bandas de *death metal* faziam shows vestindo calças de ginástica e ele era totalmente contra isso (Moynihan, 2021, p. 93).

Esse aspecto visual pode ser observado comparando imagens das duas bandas, abaixo:

Figura 1: Sarcófago, em 1987.



Fonte: KELLY (2015).

Figura 2: Mayhem, 1990



Fonte: Material de divulgação da banda.

O FLUXO E REFLUXO DE INFLUÊNCIAS

O próprio Sarcófago se inspirou em bandas que também eram referenciais para as bandas escandinavas de *black metal*. Muitos dos aspectos musicais e visuais que fizeram a fama posterior do Sarcófago no Primeiro Mundo já estavam presentes no Venom, Bathory, Hellhammer/Celtic Frost.

O som abrasivo e “cru” – sem maior apuro harmônico e rítmico e sem preciosismos na produção – já estava presente em *Welcome to Hell* (1981) do Venom. Tal característica em seu som, e mesmo em seu público, era devida à proximidade da banda com o *punk rock*. Abaddon, baterista da banda à época, comenta que: “a gente tocou pros *skinheads*, pros *punks*, pros cabeludos – pra todo mundo. Enquanto normalmente um cara de cabelo comprido não podia ir num show do punk, de repente era muito legal pra qualquer um ir num show do Venom” (Moynihan; Soderlind, 2021, p. 52). Tal “agressividade sonora” herdada do punk acabou por influenciar não

apenas o *black metal* escandinavo, mas também outros estilos musicais que surgiram décadas mais tarde, como a *crust punk*, *stenchcore* e *d-beat* (Lopes, 2021, p. 24).

Já o Bathory conseguia ser ainda mais primitivo em seu som do que o próprio Venom – o se deve, em parte, aos escassos recursos financeiros da banda em seu início. A produção e execução musicais mal-acabadas do Bathory se utilizaram de uma série de recursos para disfarçar suas limitações, tais como uma “atmosfera densa baseada em um uso demorado do efeito reverb” (Lopes, 2021, p.28). Apesar disso, tal estilo de produção acabou virando “uma marca registrada sonora do *black metal*”, inspirando várias bandas do gênero com suas “guitarras e os vocais ríspidos” (Lopes, 2021, p. 28).

O baixista Martin Ain, do Celtic Frost, afirma que o Hellhammer – banda precursora do Celtic Frost – “não era uma banda de verdade, com músicos habilidosos [...] não tocávamos bem. Nos demos conta que para sermos levados a sério, provavelmente ajudaria se usássemos um nome diferente, porque muita gente andava dizendo ‘ah, no Hellhammer ninguém sabe tocar’” (Bennett, 2020, p. 36). Opinião partilhada pelo baterista do Celtic Frost, Stephen Priestly, “Sendo bem honestos, nenhum de nós sabia tocar seus instrumentos” (Bennett, 2020, p. 37). Para além de tais insuficiências musicais, outro fator que explica a sonoridade do Hellhammer foi a influência do *hardcore* do Discharge. Segundo Tom Warrior, apesar de não ser fã do *punk rock*, o *hardcore* do Discharge “foi uma revolução, tanto quanto o Venom” (Bennett, 2020, p. 38).

É recorrente na fala dos integrantes do Sarcófago admitir a influência de bandas seminais do metal extremo, tais como as citadas Venom e Hellhammer, além de Slayer, Destruction e Sodom, mas sempre reforçando que “o que o Sarcófago fez foi levar isso a um nível mais extremo, macabro e amaldiçoado” (Dick, 2020, p. 91, grifo nosso). O que é atestado pela técnica criada pelo baterista D.D. Crazy na canção “Satanas” do *I.N.R.I.*, tida como a precursora da técnica

do *blast beat*, que se tornou um recurso corriqueiro no *black metal* dos anos 1990. Segundo Wagner Antichrist, ao questionar de onde o baterista “tinha tirado aquela batida, ele me disse que não estava muito satisfeito com a velocidade que bandas como Slayer e Sodom (dos bons tempos) estavam tocando e resolveu acelerar aquela porra ao máximo que um ser humano conseguia tocar” (Dick, 2020, p. 94).

Importante destacar que a influência do *hardcore* também é assumida pelos integrantes do Sarcófago, que assim como Tom Warrior do Hellhammer, admitem a influência de bandas como Discharge, Rattus, Crude S.S e Brigada do Ódio²⁴⁶ “em termos de guitarra” (Dick, 2020, p. 92).

Assim como na sonoridade, o visual – a outra marca característica do Sarcófago – teve como inspiração bandas mais antigas e que também influenciaram a cena escandinava. Além do Hellhammer, os músicos citam o KISS e Alice Cooper como referências para as vestimentas e maquiagens utilizadas por eles. E, assim como na música, nas palavras de Wagner, a banda se distinguia das outras pois “O que o Sarcófago fez foi levar isso a um nível *mais extremo*, macabro e amaldiçoado” (Dick, 2020, p. 91, grifo nosso).

Décadas depois do lançamento de *I.N.R.I.*, um dos efeitos mais notáveis dessa troca de influências entre Minas Gerais e Europa é que, ao reconhecer a sua influência sobre bandas estrangeiras, o próprio Sarcófago modificou sua percepção musical acerca de si mesmo. Zéder “Butcher”, guitarrista do Sarcófago no *I.N.R.I.*, não classificava o Sarcófago como *black metal* e sim como uma mistura de “*death metal e fuck metal com hardcore/punk*” (Dick, 2020, p. 92).

246

A citada Brigada do Ódio, surgida em inícios da década de 1980 na cidade de Mauá - SP, também é notória pela influência que teve sobre a cena de Metal Extremo na Europa. Segundo João Gordo, vocalista do Ratos de Porão, ao se referir ao fundador da banda, Luisão, afirma que “Muita gente diz que ele inventou o *grindcore* [...] ele montou o Brigada do Ódio, que influenciou até o Napalm Death. Sei disso porque o Mick Harris, do Napalm Death, me contou que ouvia muita Brigada do Ódio” (Barcinski, 2016, p. 112).

Ou seja, o Sarcófago, nos anos 1980 e 1990, não se via como uma banda de *black metal*: tal classificação é aceita apenas após o entendimento por parte da banda de sua recepção internacional. Segundo Count Imperium, da banda paulista Ocultan:

Você ouvindo o *INRI* você vai dizer que não é *black metal*? Encaixa-se totalmente aos padrões do *black metal*, a ideologia, a música em trêmolo, o *blast beat*... O Sarcófago deu origem a isso. Aquela cara pintada, aquele visual carregado. Mas eles na época não se rotulavam como *black metal*, você pega entrevista dos integrantes da banda e eles diziam: "Nós somos *death metal*, *brutal death metal*", mas eles nunca se rotulavam como sendo uma banda de *black metal*. Esse rótulo passou a ser dado ao Sarcófago na década de 90, quando estourou o *black metal* norueguês. Daí os noruegueses começaram a citar o Sarcófago como sendo uma das principais influências deles (entrevista realizada em 5 de novembro de 2013 ao pesquisador Lucas Moraes) (Moraes, 2014, p. 56).

A RETÓRICA DO EXTREMISMO

Conforme destacado nos diversos testemunhos acima, apesar da sonoridade do Sarcófago partir de referenciais como o *hardcore* e a geração de inventores do *black metal*, ela foi vista tanto pelos próprios integrantes da banda como pelos fãs como "mais extrema". Em resumo, o Sarcófago teria "som 'pior' que as europeias. O que eu quero dizer com isso é que a produção era muito crua e primitiva, mas é claro que isso se somava à atmosfera. O Sarcófago tinha uma imagem blasfema e também usava pintura facial" (Kristiansen, 2013, *on-line*).

Para Marko Laiho, do Beherit, as bandas brasileiras, em especial o Sarcófago, eram "tão primitivas e brutais num estilo de música que não sabíamos da existência. Elas tinham sons únicos dentro do

metal *underground*". O impacto foi tão grande que, segundo Laiho, "nós mudamos nosso nome para Beherit, começamos a pintar os nossos rostos e simplificamos radicalmente nossas canções. Sem mais mentalidade de *rock fofo* com sonhos de grande audiência, retorno positivo e compreensão da sociedade" (Beherit, 2009, *online*).

Figura 3: Beherit 1990. (Autoria desconhecida).



Fonte: *Encyclopedia Metalium*.

Wagner, do Sarcófago, em entrevista para a *Decibel*, além de reafirmar a intencionalidade de a banda ser a mais extrema ("Nosso visual era o mais extremo, nossa música a mais extrema, e nossa letras também") fornecia uma justificativa de fundo social para isso:

No Brasil, nós tínhamos (e ainda temos) todos os ingredientes para sermos totalmente revoltados: um governo de ladrões, um sistema religioso feito de aproveitadores e uma mídia que aliena a população. Foi muito natural para nós sermos a banda mais extrema, porque estávamos fodidos, vivendo num país de terceiro mundo de merda, com tudo o que é de ruim (Dick, 2020, p. 88).

Em outro trecho da mesma entrevista, Wagner retoma a questão do contexto nacional como preponderante para o extremismo da banda:

Eu acredito que qualquer outra cidade fodida do Brasil e da América do Sul teria exercido a mesma influência negativa na gente. Nós, do Sarcófago, não éramos tão pobres, mas o ambiente de pobreza, alienação, corrupção política e negligência governamental que nos cercava com certeza impactou a nossa revolta (Dick, 2020, p. 93).

A retórica do “mais extremo”, “mais radical” e “mais brutal” – uma hipérbole sempre presente nas descrições quanto à sonoridade da banda – é, conforme os testemunhos acima, presente tanto nas narrativas de como os próprios integrantes do Sarcófago racionalizam o som do *I.N.R.I.*, como nas dos escandinavos para justificar a influência da banda mineira sobre eles. Todavia, o que faz com que uma banda de *heavy metal* de um país latino-americano da periferia do capitalismo, vivendo em um processo de abertura política e econômica após a desintegração de uma Ditadura Militar, busque ser cada vez mais “extremo”? E por qual razão esse “extremo” inspira bandas nascidas num “oásis” do Estado de Bem-Estar Social europeu da década de 1980? Diante de tal distância, não só geográfica, mas até mesmo existencial, se faz necessário ampliar a investigação e tentar inserir os agentes envolvidos em um contexto mais amplo.

ALGUMAS DAS RAÍZES DO EXTREMISMO ESCANDINAVO

Apesar de ter passado por um processo de desindustrialização entre os anos de 1973 e 1985, a Noruega tornou-se, nesse mesmo período, um dos países com maior Produto Interno Bruto (PIB) *per capita* do mundo. Diante das recorrentes crises internacionais

financeiras da década de 1980, a Noruega conseguiu manter o desemprego baixo – a uma média de 3,6% ao ano. Na década subsequente, o país foi atingido pela recessão internacional e, em 1993, o desemprego atingiu o índice de 8,2%. Segundo Marina Carvalho (2011, p. 106), tal situação não perdurou “[...] devido à expansão do ensino superior, de uma forte política de mercado de trabalho e do aumento de empregos no setor público, além da receita proveniente do petróleo, que pôde financiar uma política keynesiana do pleno emprego”.

Ao contrário das declarações dos integrantes do Sarcófago, não há no contexto norueguês, por exemplo, o tipo de crise permanente que se abateu sobre o Brasil de meados dos anos 1970 até a implementação do Plano Real em 1994. Apesar disso, o *black metal* escandinavo é um estilo musical que, segundo o historiador Benjamin Olson, “é amplamente definido pela oposição; eles só existem em referência ao que eles se opõem. No início da cena norueguesa se adotou uma visão de mundo essencialmente negativa que rejeitava todas as noções de prazer, felicidade e positividade” (Olson, 2008, p. 28). Mas ao se influenciarem por uma banda do Terceiro Mundo, ao que eles se opunham?

Por certo, se poderia citar o cristianismo como o principal alvo do *black metal* como um todo. A lírica satânica, o uso de símbolos sacros profanados e a ambiência mórbida e sombria das composições são elementos inerentes no estilo. Diante de tal trivialidade, o foco nas páginas que se seguem será em outros aspectos da “oposicionalidade” intrínseca ao *black metal* escandinavo.

Nomeadamente, um desses adversários foi o *death metal*. Certas escolhas musicais e visuais do *black metal* escandinavo podem ser compreendidas como uma reação ao relativo sucesso do *death metal* nos inícios dos anos 1990. Segundo o pesquisador Lucas Moraes, muitos integrantes desta cena “passaram a apontar que o *black metal* seria uma resposta a esse processo, no sentido em que defendiam um tipo de sonoridade precária e artesanal, em

contraposição ao virtuosismo técnico e às superproduções das bandas de *death metal*" (Moraes, 2014, p. 131).

Ao se analisar a sonoridade de algumas bandas de metal extremo que iniciaram suas carreiras na primeira metade dos anos 1980 e compará-las com seus lançamentos posteriores fica evidente que houve um abandono da estética sonora mais rudimentar de seus inícios. Em 1988, após os experimentos sinfônicos de *Into the Pandemonium*, o Celtic Frost adota um visual similar ao do *glam metal* americano e um estilo mais voltado ao *heavy metal* tradicional em *Cold Lake*. Já o Sodom, em 1989, lançava um clássico do *thrash metal*, *Agent Orange*, bem distante da crueza sonora do EP de 1984, *In The Sign Of Evil*. Os criadores do *grindcore*, os ingleses do Napalm Death, abandonaram o ruído e a cacofonia de seus primeiros álbuns e gravaram em 1990 um disco de *death metal* com o principal produtor americano do estilo, Scott Burns, o *Harmony Corruption*. O próprio Sarcófago, em 1991, lançou *The Laws of Scourge*, um disco decididamente distante da sonoridade *lo-fi* do *I.N.R.I.* e que se aproxima das expressões mais técnicas do *death metal*. Do mesmo ano é o álbum *Unquestionable Presence*, da banda americana Atheist, que aproximou o *death metal* de estilos como o jazz e o progressivo.

O exemplo mais bem-acabado dessa mudança sonora nas bandas extremas dos anos 1980 se encontra nos discos de *death metal* da Flórida produzido por Scott Burns nos estúdios Morrisound, pois eles prezavam pela "definição e clareza" e até mesmo por um certo virtuosismo técnico em suas produções (Mudrian, 2009). Em reação a esse processo "evolutivo", por assim dizer, as bandas escandinavas repeliam o uso das melhores técnicas e equipamentos de gravação disponíveis na época, de modo a permitirem em seus álbuns ruídos, falhas e interferências sonoras inaceitáveis para os parâmetros sonoros da época.

Mas não só a sonoridade das bandas mudou no decorrer da década de 1980. O visual carregado composto por pintura facial, o

corpse paint, *spikes*, cintos de balas, couro e botas foi substituído por roupas do dia a dia, tais como camisetas, jeans rasgados, bonés e tênis cano alto. Foi citado acima que uma das prováveis inspirações para o uso de *corpse paint* por Euronymous do Mayhem foi o Sarcófago, afinal eles não "faziam shows vestindo calça de ginástica" como era o caso das bandas de *death metal*.

Por fim, pode-se citar a questão comercial. Em 1989, discos de *death metal* da gravadora americana Roadrunner, tais como *Beneath the Remains*, do Sepultura, e *Slowly we rot*, do Obituary, atingiram vendas notáveis para bandas *underground*, entre 75.000 e 100.000 cópias, respectivamente (Mudrian, 2009). Em virtude disso, as gravadoras investiram em videoclipes como, por exemplo, "Inner Self", do Sepultura, em 1990, "Blessed are the Sick", do Morbid Angel, e "Incarnated Solvent Abuse", do Carcass em 1991. Tais produções, mesmo distantes das paradas da Billboard, tinham veiculação garantida em programas especializados em metal da MTV, como o *Headbanger's Ball*. Logo, até mesmo o (relativo) sucesso comercial do *death metal* era motivo para a oposição intransigente ao estilo.

O EXTREMISMO BRASILEIRO E A EPISTEMOLOGIA DA GAMBIARRA

Antes de ampliarmos o contexto no qual o Sarcófago estava inserido durante a gestação do *I.N.R.I.*, deve-se destacar a questão técnica relativa aos instrumentos, equipamentos e estúdios de gravação no Brasil dos anos 1980. Ao contrário das bandas europeias da mesma época, no qual o acesso a equipamentos e técnicos adequados ao *heavy metal* e seus estilos era uma variável ligada à contingência econômica de cada banda, no Brasil, a questão era praticamente estrutural, em virtude da política econômica dos governos do período.

Nas palavras de Ricardo Batalha, redator chefe da revista *Roadie Crew*:

O nível dos equipamentos era precário e conseguir comprar importados era quase um milagre. Isto se deu tanto pela má situação financeira dos músicos como pela crise que assolava o país [...] Os estúdios de ensaios e gravações também sofriam com a falta de equipamento necessário para se obter um nível aceitável de produção do registro (Batalha, 2016, *online*).

O que explica tal situação?

Desde a década de 1960 já existia no Brasil uma produção de guitarras, baixos e amplificadores por fabricantes nacionais. Segundo Theófilo Pinto (2002), essa produção ia desde a manufatura, como no caso de Cláudio César Dias Baptista²⁴⁷, conhecido como CCDB, até a produção em escala industrial, como no caso da empresa Giannini. Se a produção artesanal de um CCDB se distinguia pelo aspecto autoral de seus instrumentos, fábricas como a Giannini não se furtavam a copiar consagrados modelos estrangeiros, vide o caso das guitarras Stratosonic e do amplificador Tremendão da Giannini, cópias da Fender Stratocaster e do Showman, respectivamente (Pinto, 2002, p. 78).

Apesar desses pioneiros, uma série de entraves relativos à economia nacional, como a política alfandegária, impactavam diretamente a qualidade e expansão comercial do mercado de instrumentos brasileiros, pois “muito do que era feito no país dependia de uma maneira ou de outra de componentes vindos de além das fronteiras brasileiras” (Pinto, 2002, p. 184). Em resumo, pelo menos até o governo Collor (1990-1992), a importação de instrumentos musicais enfrentava no mínimo dois grandes obstáculos: a sua caracterização

247

Cláudio César Dias Baptista, irmão de Arnaldo Baptista e de Sérgio Dias, foi um dos fundadores dos The Thunders, que se tornaria posteriormente Os Mutantes. Com a entrada de Rita Lee na banda, CCDB se dedicou a ser o técnico de som e construtor de todo o equipamento dos Mutantes.

como bem supérfluo e a existência de similares nacionais acarretavam taxas exorbitantes ou mesmo a proibição de entrada no país (Pinto, 2002, p. 186).

Deste modo, instrumentos estrangeiros eram acessíveis apenas via contrabando ou mediante o pagamento de preços muito altos e inacessíveis para boa parte da população. Some-se a isso a inexistência de pessoal na área de gravação musical que compreendesse a estética e as técnicas necessárias para o registro de um álbum de *heavy metal* em meados dos anos de 1980 no Brasil.

Os próprios integrantes do Sarcófago relatam situações que demonstram esse ambiente de criação tão permeado por restrições. Segundo eles, nos anos 1980, foi necessário “construir um baixo e uma bateria” (Dick, 2020, p. 93). No mesmo relato, eles afirmam que o técnico de estúdio que trabalhou no *I.N.R.I.* ficou “horrorizado, dizendo que nunca mais gravaria banda de metal” (Dick, 2020, p. 96).

Vale ressaltar que o Sepultura passou pelas mesmas limitações técnicas que o Sarcófago. Esse é o relato da gravação do primeiro EP da banda, intitulado *Bestial Devastation*, em 1985:

Ninguém tinha experiência de estúdio, e os técnicos do J.G., mais acostumados a gravar discos de MPB, não tinham a menor ideia de como obter uma boa distorção de guitarras. Assim, a banda levou discos de Venom, Hellhammer e Slayer para mostrar ao pessoal do estúdio: “É assim que queremos o som!”, disse Max. O operador ouviu 10 segundos de Venom e disse: “Mas isso é uma merda! Nunca ouvi nada tão mal gravado! Por que vocês querem um som desses?” (Gomes; Barcinski, 2021, p. 35).

Tais restrições materiais e técnicas acabaram fomentando um espírito de invenção que contribuiu diretamente para o estabelecimento da sonoridade distinta e influente que tornou o Sarcófago – e mesmo outras bandas de metal extremo nacionais do período – tão notórias em outros continentes. Essa postura inventiva pode

ser melhor compreendida nos termos da “Epistemologia da Gambiarra” proposta pelos pesquisadores José Messias e Ivan Mussa (Messias; Mussa, 2020).

De início, os autores fazem a seguinte provocação se referindo à história da tecnologia: “Poderíamos alegar que é a ausência de esquemas de coerção e cobrança de resultados que permite o florescimento da criatividade livre”. Contudo, eles buscam no texto o caminho inverso:

[...] em vez de apontar a falta de constrangimentos como motor da inovação, pretendemos investigar a natureza das interações que possibilitam outros modos de produção. Se existem aqueles calcados na abundância de recursos e nas lógicas racionais estabelecidas, veremos por outro lado processos de concepção e construção que nascem de movimentos aberrantes e lógicas irracionais fundamentados na precariedade, no improviso e no desvio de funções. É o que chamaremos, aqui, de gambiarra (Messias; Mussa, 2020, p. 174).

O procedimento tido como *gambiarra*, nos termos adotados pelos autores, é o que possibilita a invenção num contexto de crise, escassez e restrições socioculturais por um grupo de jovens músicos no Brasil em plena “década perdida”. Mais que isso, foi o que possibilitou que eles se apropriassem de um estilo musical do Primeiro Mundo e o devolvessem com uma potência estética própria, de modo a “sair de um contexto pós-colonial de precariedade como desigualdade socioeconômica regional, para uma ideia de *precariedade e improviso como forma de conhecer*” (Messias; Mussa, 2020, p. 176, grifo nosso). Para além de uma epistemologia pós-colonial, na qual se concebe uma cognição canibal e perspectivista – que procede ao “absorver o outro e, neste processo, alterar-se” (Viveiros de Castro, 2013, p. 207) – o *I.N.R.I.* permitiu que a periferia simultaneamente se modificasse e *modificasse o centro* em um movimento de troca de influência em várias etapas.

Se no caso da Giannini se operou uma mera cópia de modelos estrangeiros, em consonância à política nacional de substituição de importações, a gambiarra operada pelo Sarcófago, ao receber a influência do centro europeu de bandas como Sodom, Slayer, Venom e Discharge, foi ir além da imitação precária e elaborar uma estética sonora e visual que aprofundou os aspectos tidos como extremos.

Perceba-se que a sonoridade extrema não era decorrente apenas de limitações técnicas quanto à execução, aos instrumentos e as técnicas de gravação precárias no Brasil da época. O próprio fato de morar no Brasil impunha essa busca pelo extremismo. Segundo Wagner, a sonoridade do Sarcófago era decorrente do fato da banda estar “vivendo em um país de terceiro mundo de merda, com tudo o que é de ruim”, o que potencializou “a revolta e a fúria que nós tínhamos”. Isso teve como consequência, na visão do fundador do Sarcófago, o fato de eles serem “verdadeiramente mais extremos do que qualquer outra banda no Brasil e no mundo na época!” (Dick, 2020, p. 88). *I.N.R.I.* seria uma gambiarra sonora no qual se imbricam as ansiedades de uma geração frustrada diante do colapso do horizonte de expectativas²⁴⁸ do “País do Futuro” nos anos 1980 e as limitações sociotécnicas advindas de décadas de fechamento não só econômico como simbólico.

Nas palavras de Messias e Mussa (2020, p. 177), a gambiarra “traduz um encontro com a alteridade, condicionado pelas categorias de precariedade e improviso tomadas sob um ponto de vista complexo, que inclui as agências não humanas de políticas públicas, infraestrutura técnico-científica, contextos sócio-históricos”. Qual era o contexto sócio-histórico do Brasil à época de gravação e lançamento de *I.N.R.I.*? Para o filósofo Paulo Arantes, o Brasil vivia os efeitos de degradação de um dos mitos fundadores da nacionalidade brasileira – o mito do país ter “um encontro marcado com o futuro”

248

Sobre a noção de “horizonte de expectativa” de Koselleck (2006) aplicado ao contexto brasileiro, cf. LEITE e GOMES, 2023 (no prelo).

no qual “Tudo se passa como se desde sempre a história corresse a nosso favor. Um país, por assim dizer, condenado a dar certo” (Arantes, 2021, p. 11). No mesmo diapasão, o economista Celso Furtado, fazendo um balanço da década de 1980, afirmava que “Tudo aponta para a inviabilização do país como projeto nacional [...] Trata-se de saber se temos um futuro como nação que conta na construção do devenir humano” (Furtado, 1992, p. 35).

Alguns dados ratificam esses juízos. A variação no índice IPCA anual da inflação no Brasil foi de menos de 10% em 1981, chegando a 80% em 1988 (Nobre, 2013). Marcos Nobre descreve assim o impacto da inflação no cotidiano das pessoas durante a década de 1980: “O dia do recebimento do salário era também o de fazer a compra do mês, dia de enorme tumulto nos supermercados. No dia seguinte, o mesmo salário já não conseguia comprar as mesmas coisas” (2013, p. 28).

Politicamente, o rearranjo de forças redundou, apesar do fim da Ditadura em 1985 e da Constituição de 1988, em uma “uma cultura política dotada de mecanismos de administração de conflitos que, dado seu peculiar sistema de vetos, se caracteriza por travar mudanças profundas, mesmo que tenham se tornado urgentes e prementes em vista de problemas estruturais postos a descoberto” (Nobre, 2013, p. 59).

I.N.R.I. é uma gambiarra filha de seu tempo: um tempo que processou uma virada na mentalidade nacional. Segundo o economista João Manoel Cardoso de Mello, “entre 1950 e 1979, a sensação dos brasileiros, ou de grande parte dos brasileiros, é de que faltava dar uns poucos passos para nos tornarmos uma nação moderna” (Mello, 1992, p. 58). Contudo, durante a década de 1980, “assiste-se ao reverso da medalha [...] constatamos, a toda hora, com espanto e vergonha, a enorme distância que nos separa da civilização” (Mello, 1992, p. 59).

Para além de ser um mero produto que reflete essa distância, a inventividade extrema de *I.N.R.I* permitiu que a periferia devolvesse em termos próprios aquilo que tinha recebido do centro. Se o *Welfare State* e o luteranismo nórdicos, assim como o visual e o som das bandas de *death metal*, eram alvos do oposicionismo radical de jovens noruegueses, suecos e finlandeses, foi uma gambiarra “extrema” elaborada por um grupo de jovens mineiros que lhes abriu uma espécie de escape, assim como uma potência criativa para além de sua própria circunstância.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O comunicólogo espanhol Antonio Luis García Gutierrez busca romper a dicotomia rígida entre centro e periferia ao distinguir entre *periferia central* – megalópoles como São Paulo ou Cidade do México – e *centros periféricos* – Bronx ou Capão Redondo. Tal distinção permitiria superar o binômio de sentido único *centro-periferia* limitado a termos estritamente econômicos e de modo a permitir uma abordagem mais contextual e relacional (García Gutiérrez, 2007). Tal proposta ressoa o *Princípio das Mobilidades dos Centros*, do filósofo Pierre Lévy: “A rede não tem centro, ou melhor, possui permanentemente diversos centros que são como pontas luminosas perpetuamente móveis, saltando de um nó a outro, trazendo ao redor de si uma ramificação infinita de pequenas raízes, de rizomas (...)” (Lévy, 1996, p. 26).

A cultura *underground* da década de 1980 fundamentada no trânsito de LPs, fitas K7, demo *tapes*, fanzines e cartas permitiu a criação de uma rede de influências que rompeu com a oposição de sentido rígido entre centro – nomeadamente os Estados Unidos – e o Brasil. Segundo João Guilherme Lopes:

É através do *underground* que bandas e artistas fora do espaço tradicional anglo-americano conseguem fomentar o desenvolvimento da cena, com uma rede de produção, discussão e consumo inseridas em uma conexão global descentralizada dos grandes centros. Era desta forma que, nas décadas de 1980 e 1990, europeus que vivenciam uma determinada cena de metal extremo na região mais setentrional conseguiam informações e materiais de artistas e bandas residentes ao sul do Trópico de Capricórnio e vice-versa (Lopes, 2021, p. 29).

Consoante a isso, Fenriz, do Darkthrone, declarou que:

Eu comprei os dois primeiros do Sepultura do próprio Max no fim de 86 [...] Eu pude comprar os discos do Sarcófago por correio. Isso era tudo que eu tinha, porque aqui a distribuição era fraca na época e, na verdade, sempre foi assim, pelo menos para *freaks* do *underground* como eu. Vocês poderiam ter trocado fitas do Darkthrone. Nós trocamos fitas com coisas da América do Sul (Fenriz, 2015, *on-line*).

Esse fluxo e refluxo de produtos, obras, sentimentos e ideias entre periferias centrais, seja Belo Horizonte ou Oslo, nos anos de 1980, permitiu a construção de uma rede de contranarrativas no qual as posições entre centro e periferia se alternam em função do contexto tratado: diante dos britânicos do Venom ou os alemães do Sodom, heróis quase míticos da chamada primeira geração do *black metal*, a posição de um Sarcófago ou um Darkthrone são bem determinadas. Já na relação entre Sarcófago e os finlandeses do Beherit ou do Impaled Nazarene, a relação entre o que é central e periférico se inverte. Diante do crescimento comercial e das mudanças estilísticas do *death metal* norte-americano – inegavelmente um dos pólos centrais dessa dinâmica – a periferia setentrional nórdica buscou referências na periferia sul-americana em uma de suas gambiarras gestadas em meio a uma “década perdida”. Gambiarra esta que, após reconhecer a sua própria notoriedade, se resignificou.

Em outros termos: o que era uma restrição e precarização material, econômica e técnica, acompanhada de uma série de dificuldades em um país de Terceiro Mundo saído de uma Ditadura Militar, foi capturado em outro ambiente como uma escolha fundamentalmente estética e ideológica. Afinal, nessa rede de fluxos e refluxos materiais e simbólicos, talvez não seja fortuita a proximidade semântica entre as palavras “extremo” e “periferia”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARANTES, Paulo Eduardo. **A fratura brasileira do mundo [recurso eletrônico]**: visões do laboratório brasileiro da mundialização. São Paulo: [s.n.], 2021.

Disponível em: <https://sentimentodadialetica.org/dialetica/catalog/view/81/48/142>
Acesso em: 16 mar. 2023.

BARCINSKI, André. **João Gordo: viva la vida tosca**. Rio de Janeiro: Darkside Books, 2016.

BATALHA, Ricardo. **A história do Heavy Metal no Brasil**. 2016. Disponível em: <https://heavymetalnacional.wordpress.com/a-historia-do-heavy-metal-no-brasil/html>. Acesso em: 15 mar. 2023.

BEHERIT. Interviews. In: **Temple ov Beherit**. 2009. Disponível em: <https://templeovbeherit.webs.com/interviews.htm>. Acesso em: 31 mar. 2023.

BENNETT, J. Procriação do maligno: a produção de *Morbid Tales* do Celtic Frost. In: MUDRIAN, Albert (ed.). **Precious metal**: uma antologia do hall da fama da Revista Decibel. Santa Cruz do Sul: Metalosfera, p. 35 - 54, 2020.

CARVALHO, Marina Salomão As formas de distribuição de renda no cenário internacional: o modelo de desenvolvimento econômico dos países escandinavos – o caso da Noruega da década de 30 a meados dos anos 80. **Aurora**, ano V, número 9, 2011. Disponível em: <http://www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/aurora/>. Acesso em: 16 mar. 2023.

DICK, Chris. Blood Satan Sex Metal: a produção de *I.N.R.I.* do Sarcófago. In: MUDRIAN, Albert (ed.). **Precious metal**: uma antologia do hall da fama da Revista Decibel. Santa Cruz do Sul: Metalosfera, p. 85-102, 2020.

ENCYCLOPEDIA METALIUM. Beherit. Disponível em: <https://www.metal-archives.com/bands/beherit/348>. Acesso em: 04 abr. 2023.

FENRIZ. Entrevista: Fenriz (Darkthorne). In: **Sounds Like Us**. Disponível em: <https://slikeus.com/entrevista-fenriz-darkthorne/>. Acesso em: 03 abr. 2023.

FURTADO, Celso. **Brasil, construção interrompida**. São Paulo: Paz e Terra, 1992.

GARCÍA GUTIÉRREZ, Antonio. **Desclasificados**: Pluralismo lógico y violencia de la clasificación. Barcelona: Anthropos, 2007.

GOMES, Silvio Bibika; BARCINSKI, André. **Sepultura**: Os primórdios (1984-1998). Contagem, MG: Estética Torta, 2021.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado**: contribuição à semântica dos tempos históricos. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

KRISTIANSEN, Jon. A saga do legítimo *black metal* norueguês. In: **Vice**. 17 jul. 2013. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/9a9k3y/a-saga-do-legitimo-black-metal-noruegues>. Acesso em: 16 mar. 2023.

KELLY, Kim. Satisfaça sua Luxúria Satânica com a Nova Compilação do Sarcófago, 'Die... Hard'. Disponível em: <https://www.vice.com/pt/article/rbnq78/compilacao-demo-sarcfago-die-hard>. Acesso em: 03 abr. 2023.

LEVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. Tradução: Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 1996.

LOPES, João Guilherme. **Vociferando paisagens, bradando nostalgias**: a cena musical *black metal* norueguesa como espaço de (re)significações sobre o mundo natural. Dissertação (Mestrado) - Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2021.

MARTIN, Frédéryck. Pour une approche musicologique du black metal. **Revue Sociétés: La Religion Metal. Première sociologie de La musique metal**, no. 88-2005/2, Bruxelas: Éditions De Boeck, p. 103-108.

MELLO, João Manuel. **Consequências do Neoliberalismo. Economia e sociedade.** Vol. 1, N. 1 (1), p. 1-167, ago., 1992.

MESSIAS, José; MUSSA, Ivan. Por uma epistemologia da gambiarra: invenção, complexidade e paradoxo nos objetos técnicos digitais. **MATRIZES**, v. 14, n. 1, p. 173-192, 2020.

MOONSPELL. *In: Twitter*. Disponível em: <https://twitter.com/moonspell/status/1554565305850028032>. Acesso em: 16 mar. 2023.

MORAES, Lucas Lopes de. **"Hordas do Metal Negro": Guerra e Aliança na Cena Black Metal/ Paulista.** Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2014.

MOYNIHAM, Michael; SODERLIND, Didrik. **Lords of Chaos.** Contagem: Estética Torta, 2021.

MUDRIAN, Albert. **Eligiendo muerte:** la improbable historia del death metal y grindcore. New York: Bazillion, 2009.

NOBRE, Marcos. **Imobilismo em movimento:** da abertura democrática ao governo Dilma. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

OLIVEIRA, Elimar. Entrevista: Impaled Nazarene. **TGZ - Thunder God Zine.** 2008. Disponível em: https://web.archive.org/web/20081121112353/http://thundergodzine.com.br/entrevista_impaled_em_ingles.htm/. Acesso em: 16 mar. 2023.

OLSON, Benjamin Hedge. **I am The Black Wizards:** Multiplicity, Mysticism and Identity in *Black Metal* Music and Culture. Bowling Green State University, 2008.

PINTO, Theófilo. **Música e Eletrônica no Brasil - Vãos abortados de uma pesquisa.** Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **A inconstância da alma selvagem e outros ensaios de antropologia.** São Paulo, SP: Cosac Naify, 2013.



18

Felipe Parra
Tadeu Tuama

*CORPSE
PAINT
E SHROUD:*

duas estéticas
em sobreposição
na trajetória
do *black metal*

"In a real fourth Reich you'll be the first to go"

Ao som de Napam Death (Dead Kennedys Cover)
"Nazi Punks Fuck Off" (1992)
<https://www.youtube.com/watch?v=TdkdR92a7dU>

INTRODUÇÃO

O *black metal* visto como movimento estético-político, para além de estilo musical. É essa afirmação que permeia o presente texto, que não se coloca como nada além, mas também como nada aquém, de um ensaio exploratório. Ensaio, porque partimos de nossa implicação no tema (Flusser, 1998), uma vez que frequentamos a cena *black metal* paulista. Exploratório porque discutimos um fenômeno emergente que, até onde alcança nosso conhecimento, ainda não foi nomeado ou descrito. É, em primeiro lugar, um texto provocativo, no étimo do termo: visa convidar a novos debates e interlocuções.

DO CORPSE PAINT AO SHROUD

Hoje, o sujeito tem a oportunidade de entrar em contato com produtos midiáticos diversos por meio do mercado globalizado e pelo uso das tecnologias emergentes. Essa nova dinâmica que emerge possibilita às pessoas criarem afinidades com diferentes práticas socioculturais. Isso pode influenciar e, conseqüentemente, alterar sua identidade. Stuart Hall (2005, p. 10) assinala que "[...] o sujeito, previamente vivido como tendo uma identidade unificada e estável, está se tornando fragmentado; composto não de uma única, mas de várias identidades, algumas vezes contraditórias ou não resolvidas". Ou seja, se antes a identidade estava ligada ao contexto sociocultural em que o sujeito estava inserido, hoje qualquer um pode se sentir pertencente

a algum movimento, religião, partido político, etc. independente das fronteiras geográficas devido ao processo de hibridização.

Nesse sentido, observa-se a transformação das identidades na contemporaneidade. O sujeito adquire pluralidade de opiniões, hábitos e questionamentos. Esse processo é acelerado quando se utilizam as potencialidades do ciberespaço. Por meio do ambiente digital, apresenta-se a possibilidade de conhecer e criar relação com costumes, tradições, posicionamentos políticos e religiões do mundo atual. Da diversidade de opções oferecidas, o sujeito contemporâneo torna-se cada vez mais composto por diferentes identidades. Sendo assim, nota-se que a ideia de sujeitos fracionados em diversas identidades está presente na sociedade midiática.

Somado a esse processo plural e fluido de formação, conformação e reformação da identidade, trazemos também a tonalização (Goffman, 2012) das fachadas (Goffman, 1975). Ambos os conceitos goffmanianos fazem relação com a modulação que o indivíduo faz de sua identidade dependendo dos contextos sociais (quadros, na terminologia de Goffman) de que participa, a fim de gerar diferentes respostas e reações dos seus interlocutores. A critério de exemplo, um músico de *black metal* poderia se colocar como não músico quando num grupo de outros músicos, com o intuito de abordar o discurso da antimúsica que permeia o *black metal*, ao mesmo tempo em que poderia se colocar como defensor da influência da música clássica entre um grupo de interlocutores também ligados ao *black metal*. Outro exemplo, mais relacionado com a discussão proposta neste ensaio, seria tonalizar suas afirmações como não relacionadas à política, quando o posicionamento político de tal pessoa é questionado.

Ao observarmos o *black metal*, verificamos que há fãs do mundo todo que se identificam com as peculiaridades dessa *cena*. De acordo com Leandro Candido de Souza (2020), a cena é a esfera que articula o estilo musical a um complexo universo de hábitos, roupas, gírias, gostos, lazes, valores, desejos, lugares e ideais. Vocais rasgados

(conhecidos como *shrieking*), guitarras distorcidas tocadas em *tremolo picking*, baterias tocadas com uso de *blast beats*, indumentárias pretas e pinturas faciais (denominadas *corpse paints*), aliadas a letras com temáticas satânicas, anticristãs e pagãs são elementos da cena do *black metal* que chocam e fascinam pessoas, independentemente do contexto em que elas vivem. Hannerz (1996) pontua que antropólogos assombrados pela globalização temem que a hibridização de tantas culturas presentes no mundo aumente o número de sujeitos que viram coisas demais. Consequentemente, estas são pessoas que não se surpreendem facilmente. Diante da argumentação, notamos que as bandas procuram cada vez mais adotar uma atitude radical e chocante, levando ao limite do tolerável os valores da cena *black metal* para se destacar dos demais e, assim, se tornarem mais atraentes aos olhos dos fãs. Essa informação ganha relevância ao verificarmos bandas que se declaram *black metal* nacional-socialistas (NSBM), ou seja, conjuntos musicais que fazem apologias ao nazismo.

Em seu seminal texto *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*, Walter Benjamin encerra, já na primeira versão de 1936, advertindo: “Eis a estetização da política, como a prática do fascismo. O comunismo responde com a politização da arte” (Benjamin, 2012, p. 212). Mas não é a qualquer estética que o ensaísta se refere. Trata-se de uma estética que ele vê emergir no início do século XX, possível pelos avanços tecnológicos: a estética de choque. Contrapondo-se à estética então predominante, que gera um valor de culto e, subsequentemente, memória e tradição, a estética de choque demanda atenção consciente constante (Benjamin, 1994) e se alimenta de um valor de exposição – tão melhor algo é quanto mais exposto ele se encontra.

Tomamos esse argumento de Benjamin como ponto de partida. Mas é importante ressaltar que não escrevemos do mesmo contexto de Benjamin. Não estamos nem na Europa, nem no início do século XX. Como sul-americanos do terceiro milênio, é preciso discutir Benjamin, refletindo sobre as adequações e ajustes de sua poderosa afirmação. E aqui, em nosso tema de estudo, compreender as relações

entre o triângulo *black metal-estética-política* nos leva a uma primeira colocação. Nesse sentido, desde já, nos questionamos se hoje a politização da arte e a estetização da política não se configuram como ferramentas disponíveis a todos os locais do espectro político.

O *black metal* emerge como algo politizado. Política aqui não como referente às defesas de políticas partidárias, ou mesmo no sentido usual e corrente do termo, que é política como algo referente ao(s) sistema(s) de governo. Política como aquilo que Aristóteles já dizia definir o ser humano (*Zoon Politikon*). Somos animais políticos: nossas relações são necessárias e negociadas. Nesse sentido, o *black metal*, desde sua emergência, negocia com as religiões instituídas. Ele as contesta, refuta, confronta. Renega. Muito pode ser dito da estilística padrão do *black metal*, com seus vocais rasgados, suas guitarras fritadas ou suas baterias desembestadas. Mas, colocadas lado a lado, bandas como Mercyful Fate, Venom e Bathory – representantes notórias da primeira onda de *black metal* (Moynihan; Søderlind, 2003) – oferecem mais dissonâncias do que ressonâncias em suas sonoridades. O que é recorrente, constante, é a crítica às religiões, sobretudo ao cristianismo.

Para além da estesia causada pela própria sonoridade, é possível identificar um padrão estético no que diz respeito às imagens dos artistas. O uso da cor preta em roupas é o mais óbvio. Mas também aparecem itens como couro, espetos de metal cromado e correntes, para citar alguns. A sobreposição de preto e branco, sobretudo no uso de escritas e imagens brancas em fundo preto, também é recorrente.

Daí, nossa primeira identificação de ressonância com Benjamin: se o *black metal* é uma das possíveis politizações da arte, simultaneamente e recursivamente, ele acaba por promover uma estetização dessa mesma política. Usar roupas pretas com escritas brancas praticamente indecifráveis, couro e adereços de metal cromado são uma maneira de expressar um posicionamento político e de se identificar e pertencer a um determinado movimento musical. Não por acaso – apesar dos exageros sensacionalistas (Larson, 1994) e

do pânico moral decorrente destes (Cohen, 2011) –, portar essa estética passa a ser rotulado como “coisa do demônio”.

Contudo, muito rapidamente, o *black metal* também se mostra político no sentido mais corrente do termo: a aderência de músicos do estilo e a defesa, via suas produções artístico-midiáticas, de determinados posicionamentos políticos muitas vezes controversos (Moynihan; Søderlind, 2003) é algo que permeia a cena.

As argumentações ganham potência ao averiguarmos que certas bandas de países como o Brasil usam roupas destoantes do clima tropical para preservar determinados padrões estéticos atrelados à cena *black metal*. Também é possível perceber a presença de letras que abordam temáticas como deuses nórdicos e climas subpolares. Um indício de pessoas que se identificam e reproduzem fórmulas distantes de seu contexto. Mesmo sem a experiência de viver em um frio extremo, algumas dessas bandas cantam sobre a neve e florestas congeladas, temas recorrentes na cena europeia desse estilo musical. Concomitantemente, há outras iniciativas que exploram o *black metal* de novas/outras formas, utilizando a criatividade para expressar ideias compatíveis com seu escopo sociocultural. Para verificar tal fenômeno, utilizamos o conceito de consumo midiático formulado por Mariângela Toaldo e Nilda Jacks (2013).

O consumo midiático provém da ideia elaborada por Néstor García Canclini (1993) sobre o consumo cultural. O pesquisador elenca seis principais teorias em torno do tema para desenvolver pensamentos sobre a noção de consumo. Essas são resumidas da seguinte maneira: o consumo como o lugar de reprodução da força de trabalho e de expansão de capital, como o lugar em que as classes e os grupos competem pela apropriação do produto social, como lugar de diferenciação social e distinção simbólica entre os grupos, como sistema de integração e comunicação, como cenário de objetivação dos desejos e como processo ritual.

Ao se debruçarem sobre tais conceitos, Toaldo e Jacks (2013, p. 4) enfatizam que García Canclini:

[...] não acredita na noção de necessidades naturais do ser humano. Para ele, as necessidades são construídas social e culturalmente de maneira que certos objetos são incorporados de tal forma às rotinas dos indivíduos, que se tornam naturalmente necessários a eles.

Conclui-se, portanto, que o consumo ocorre pelas necessidades produzidas social e culturalmente. Pode-se observar tal fato ao se verificar como sujeitos de diferentes lugares do planeta optam em compor músicas dentro do *black metal*. A demanda por reproduzir o que já fazem na cena ou buscar novas perspectivas no estilo são a força motriz por trás dessas iniciativas.

Com base nessa constatação, é possível considerar consumo cultural como “[...] o conjunto de processos de apropriação e usos de produtos nos quais o valor simbólico prevalece sobre os valores de uso e de troca, ou onde ao menos estes últimos se configuram subordinados à dimensão simbólica” (García Canclini, 1993, p. 34). Nessa visão, o consumo não é somente uma parte do processo de produção e circulação de mercadorias. Essa visão vai além das noções de consumo compulsivo. Isto é, o ato de consumir indica interações sociais mais complexas geradas em torno dos produtos e discursos midiáticos, como diferenciações, compartilhamentos, escolhas, posicionamentos, desejos (Toaldo; Jacks, 2013). As peculiaridades envolvidas no consumo podem comunicar valores identitários, políticos, de gênero, de apropriação etc. Muito mais que uma compulsão, o consumo expressa traços da personalidade de quem compra/usa.

Ao averiguar essas questões, nota-se que a mediação cultural do consumo passa a ter profunda relação com os processos de interação entre público, meios de comunicação (Trindade, 2014) e expressões culturais. Esse ponto de vista apresenta uma alternativa, que é a de estudar como o sujeito se apropria dos discursos midiáticos e quais vínculos se formam nesse processo.

Tal perspectiva considera as mediações (Martín-Barbero, 2013) como variáveis que influenciam músicos e fãs do estilo ao redor do mundo. Em outras palavras, os fatores que diferenciam a criação de músicas *black metal* passam por questões de agenda, de classe, de etnia, de competência cultural, de relações cotidianas, de qualidade educacional, de saberes familiares etc.

Nesse sentido, os argumentos apresentados acerca do consumo cultural geram subsídios para a reflexão sobre o consumo midiático. Há a possibilidade de se verificar que a música tem o valor simbólico sobrepujado ao econômico. Essa perspectiva é confirmada ao verificarmos que álbuns feitos em tiragens limitadas e em formatos peculiares (como LPs e fitas K7) são vendidos a preços altos e, mesmo assim, são disputados pelos fãs. Mesmo em uma sociedade midiática, em que é possível consumir músicas por aplicativos de celular e *sites*, a busca por tais itens ainda tem grande relevância no Metal Extremo.

Então, pode-se considerar o consumo midiático como vertente do consumo cultural (Toaldo; Jacks, 2013). Em síntese, o consumo midiático são os usos e apropriações dos conteúdos transmitidos pelas mídias, como músicas, filmes, noticiários, programas, shows, apresentações etc. São expressões, gestos, comportamentos e modos de ser/interpretar utilizados por atores, músicos, artistas, jornalistas e apresentadores dos meios de comunicação de massa, os quais são absorvidos, (re)adequados, (re)significados e (re)utilizados em diferentes contextos sociais. Um exemplo dessa prática são os bordões de personagens midiáticos que, por meio do sujeito que consome tal produto, migram para o plano vivido.

Nessa dinâmica, discursos são criados, copiados, adaptados e editados, no desejo de músicos com experiências de vida diferentes conseguirem se expressar pelo Metal Extremo. Esse processo culmina na produção de novas formas de agir, vestir, cantar e tocar.

Em suma, observa-se que a criatividade aplicada ao *black metal* cria novas vertentes do estilo musical (Fig. 1).

Figura 1: Banda de *black metal* japonesa Sigh



Fonte: DEAUX, 2023.

Possivelmente, o objeto que melhor representa metaforicamente o processo de construção de uma fachada identitária sejam as máscaras. Mas máscaras são artefatos ambivalentes. Mostram algo e, ao mesmo tempo, escondem algo. Escondem um rosto, para mostrar no lugar deste uma imagem. Imagem, aliás, que encontra em seu étimo (*imago*) a máscara mortuária tradicional romana – cujo equivalente helênico é *effigie*.

Nesse contexto, a segunda onda do *black metal*, capitaneada pelas bandas norueguesas do final dos anos 1980 e início dos anos 1990 (Moynihan; Søderlind, 2003), coloca em evidência o uso do *corpse paint*, ou seja, a pintura facial frequentemente caracterizada pelo uso de uma base branca no rosto, em contraste com olhos e boca em preto. Essa imagem cadavérica muitas vezes coexiste com pinturas mais elaboradas (que algumas bandas iriam

chamar de *war paint*, remetendo às pinturas de guerra), que não necessariamente representam cadáveres. Contudo, o termo fica marcado e, de maneira geral, *corpse paint* passa a ser utilizado como termo genérico para se referir às pinturas de integrantes de bandas de *black metal*.

Muito se debate sobre as origens de tal prática. A banda brasileira Sarcófago comparece como uma das pioneiras, antecedendo as bandas norueguesas. Mas, antes disso, também podemos citar KISS e Alice Cooper como exemplos de bandas precursoras do *heavy metal* que realizavam pinturas faciais. Indo mais longe, até mesmo os brasileiros Secos e Molhados comparecem nessa discussão acerca da origem do *corpse paint*. Arthur Brown, músico britânico da década de 1960, também é tido como pioneiro. Adicionamos a esse cadinho o músico estadunidense Screamin' Jay Hawkins, da década de 1950 (Fig. 2).

Figura 2: Screamin' Jay Hawkins



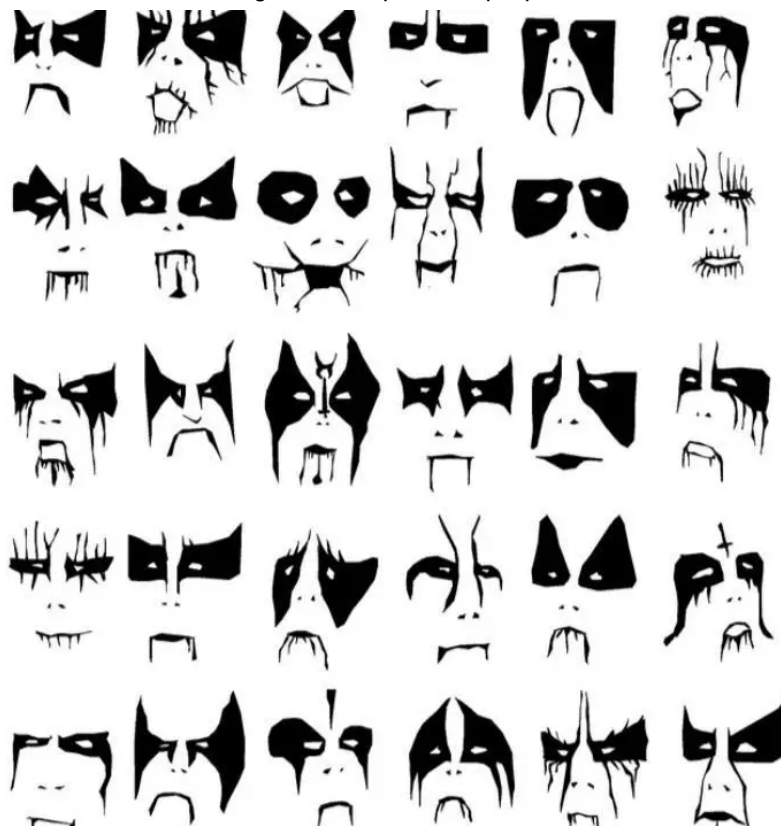
Fonte: SELKE; LEIM, 2020.

Hawkins fez uso da estética da religião vodum, sobretudo em sua música "I put a spell on you", na qual performava como algo entre um sacerdote e um zumbi. Nesse contexto, é contraditório, quase sarcástico, que a segunda onda de *black metal*, notória pelo posicionamento racista/supremacista branco de vários de seus integrantes (tal como o famigerado *Norsk Arisk black metal*, *black metal* ariano nórdico, grifado na contracapa do álbum *Transilvanian Hunger* da banda *Darkthrone*), possa ter a origem de uma de suas principais características estéticas ligada ao vodum afro-americano.

A tonalização de Goffman se faz presente. A necessidade de uma estética chocante, com posturas cada vez mais radicalizadas, para o desempenho midiático satisfatório – afinal, apesar do discurso recorrente antissistema, os músicos das bandas de *black metal* vendem seus álbuns, seus shows, enfim, seu trabalho – tonaliza a fachada supremacista branca, ou mesmo a negação das influências de outros estilos, não complacentes com o "*true black metal*".

Nesse sentido, a estética simbolizada pelo *corpse paint* é tributária da face expositiva das máscaras. A pintura facial, esse cadáver exposto, é uma máscara que mostra com o intuito de chocar. Empresta sua potência estética para representar ao público uma identidade transgressora, em confronto com os padrões instituídos pela sociedade. Seus usuários, cada um com uma pintura exclusiva que pode identificá-lo (Fig. 3), compõem seu visual com vestimentas características, tais como capas, mantos, peças de armadura e coletes, entre outros adereços. Se pensarmos em termos de teatralidade, o figurino passa a ser elemento dramaturgico (Viana, 2004): a vestimenta é um elemento cênico que passa uma mensagem, conta algo à audiência.

Figura 3: Exemplos de *corpse paint*



Fonte: JANE, 2021.

O que é contado varia de artista para artista, já que cada um possui uma indumentária única. Contudo, existe um certo padrão. Identificar as nuances de tal padrão é tema pertinente para um estudo muito mais abrangente do que nos propomos aqui. Portanto, no lugar disso, ensaiamos uma possibilidade de abordagem, uma interpretação possível, no lugar de uma análise que visa esgotar o tema.

Dentro dessa possibilidade, o que vemos é uma tentativa de materializar a ideia de um *outsider* (Elias; Scotson; 2000; Becker, 2019), um indivíduo rotulado como desviante daquilo que é tido como norma, como estabelecido, pelos indivíduos que ocupam posições dominantes e influentes numa determinada sociedade. Tais indivíduos *outsiders*, quando se identificam uns com os outros (o caso da ideia de uma cena, apresentada nesse texto), podem passar a adotar comportamentos e aparências comuns, a fim de frisar seu pertencimento a tal grupo, assim como reforçar sua divergência com a norma.

Ao mesmo tempo em que identifica o pertencimento a um grupo, a estética do *corpse paint* também reforça uma noção de individualismo. É importante frisar que essa característica não é exclusividade do *black metal*, herdada de uma tradição do culto à personalidade (Khrushchev, 2007) produzido em torno da figura dos *rockstars*. O músico deixa de ser alguém só para ser ouvido, mas alguém para ser seguido. Para reforçar essa identidade elitizada, cabe a utilização da imagem extravagante/excêntrica.

Em contraponto, uma nova estética emergiu na cena *black metal* nos últimos anos. Ainda sem nome consolidado, o que é emblemático da aura de mistério e difusão que permeia tal prática, decidimos chamar tal estética de *shroud* (mortalha), uma vez que o elemento mais emblemático é o uso de uma espécie de mantilha (um tipo de véu) para cobrir os rostos dos integrantes das bandas. Frequentemente, esses *shrouds* são inexpressivos e uniformes. Ao contrário do *corpse paint*, máscara que mostra, o que temos aqui são máscaras que escondem. No lugar do cadáver exposto, o cadáver velado.

Um dos primeiros usos do *shroud* como estética *black metal* foi realizado pela banda Batushka (Fig. 4) para remover a fachada identitária de seus integrantes. Além dos pseudônimos (recurso utilizado comumente na cena) houve a adoção de mortalhas, hábitos e esquemas da igreja

ortodoxa russa como indumentária. Nesse sentido, os músicos criaram uma *tática* que apresenta um novo paradigma para a cena *black metal*.

Figura 4: Banda *Batushka*



Fonte: MCMAHON, 2019.

Para nos debruçarmos sobre a argumentação, recorreremos ao conceito de estratégia e táticas proposto por Michel de Certeau (2011). Em suma, estratégias são ações que, devido ao princípio de um lugar de poder, elaboram sistemas e discursos totalizantes que visam dominar as esferas sociais. Ao contrário disso, as táticas se valem da pertinência que dão ao tempo, às circunstâncias em que um instante preciso de uma intervenção se transforma em situação favorável, à rapidez de movimentos que mudam a organização das coisas, às relações entre momentos sucessivos que ocorrem de repente, aos cruzamentos possíveis de durações e ritmos heterogêneos etc. Ou seja, a estratégia é uma atividade premeditada que impõe certas regras e visa o controle social. As táticas são atos criativos, divergentes dos padrões estipulados, que subvertem as lógicas impostas pelas estratégias. Nesse sentido, a criação do *shroud* como *tática* trouxe novos ares aos padrões estabelecidos no estilo.

Nas palavras de Krysiuk (vocalista da banda Batushka):

[...] Nunca procurei satisfazer minhas vaidades e colocar meu nome em todos os lugares [...] Nunca precisei me convencer de que o que faço é valioso. Acredito que o anonimato do criador dá mais espaço para o destinatário explorar a criação. Queria evitar direcionar o ouvinte para uma interpretação [...] (McMahon, 2019).

A citação, para além das ideias reverberadas por Krysiuk, evidencia um ar misterioso em torno da atividade que utiliza o *shroud* como ferramenta estética. Canções feitas na língua eslava eclesiástica antiga e a utilização de indumentárias com intrínsecas ligações com as igrejas ortodoxas do Leste Europeu emanam uma atmosfera ambígua. A sedução que a imagem dessa estética provoca no sujeito apresenta-se como fator favorável a criação de um vínculo com a banda. Nas palavras de Baitello Junior (2012, p. 120), “[...] nosso tempo nos tornou especialistas em devorar o mundo por meio dos olhos”. Assim sendo, o *shroud* sugere uma experiência outra. Surgem complexidades, sensações e impressões que se revelam para o fã acostumado com os estereótipos encontrados no *black metal*. Isso pode causar estranhamento, incômodo, perturbação, surpresa, fascínio e abjeção, pois o que se encontra na banda Batushka são elementos reconhecíveis da cena que não são claramente identificados. Talvez isso ocorra devido ao empenho em gerar uma crítica aos modelos padronizados/estabelecidos no *black metal*. Porém, notamos que o cadáver velado esconde, além da fachada identitária, aspectos políticos/ideológicos orientadores da iniciativa.

No Brasil, observamos a utilização dessa mesma ideia na banda carioca 7 Peles (Fig. 5). Assim como no Batushka, é possível notar a influência dos trajes usados por líderes da igreja católica. Porém, nesse caso específico, os integrantes da banda não usam nomes ou pseudônimos, o que gera ainda mais uma atmosfera enigmática sobre a atividade. Sobre o tema, o vocalista do

conjunto musical declara: “Todos somos 7 Peles, o nome é irrelevante” (Almer, 2020).

As argumentações mostram a estética do *shroud* como elemento que relaciona músicos, música e nome da banda sem passar pelo individualismo de seus integrantes. Assim, o importante não é o culto à personalidade (Khrushchev, 2007), e sim à ideia reverberada. Outro apontamento constatado indica que a cena *black metal* é uma manifestação cultural feita única e exclusivamente para um nicho radical que valoriza membros da velha guarda. Nesse sentido, o *shroud* auxilia no processo de penetração de uma nova geração de músicos *black metal*. Aqui, o cadáver velado protege bandas e integrantes do pré-julgamento e da desconfiança, tendência adotada por algumas pessoas que compõem a cena observada.

Figura 5: Banda 7 Peles



Fonte: ALMER, 2020.

Já a banda polonesa Mglá (Fig. 6) amplia a ideia ao utilizar o *shroud*. Nas palavras de M, um de seus integrantes:

"A operação do Mglá é em grande parte sobre cortar coisas desnecessárias", conclui M. "Eventualmente nos encontramos como 'personas de palco' desnecessárias. A tradição do *black metal* é muitas vezes próxima demais do 'ídolo' do rock para o meu gosto. Tente nos livrar disso no Mglá. A ideia é que a música em si deve atrair a atenção do público, e a aparência monótona/pouco atraente/despersonalizada dos artistas contribui para isso, removendo a atenção do indivíduo Sr. A, Sr. B etc." (Patterson, 2015, p. 199).

Ou seja, há o abandono da estética *black metal* tradicional e se propõe uma nova ideia de *outsider* (Elias; Scotson; 2000; Becker, 2019). A imagem extravagante/excêntrica é substituída por uma efígie sóbria, livre de adornos comumente encontrados em bandas que, até então, utilizavam o *shroud* para retirar a identidade dos músicos. Do ídolo para o iconoclasta.

Figura 6: Banda Mglá



Fonte: SALA, 2022.

Até mesmo os instrumentos utilizados são guitarras e contrabaixos com silhuetas tradicionais, bem distantes dos modelos arrojados encontrados no Metal Extremo. O rompimento estético não é total, pois ainda há o uso de roupas pretas e capuzes, uma característica importante para frisar o pertencimento da banda ao estilo. Contudo, o que se encontra é o uso do *shroud* como estética iconoclasta, em que imagens, pinturas e simbolismos são descartados para que o foco seja a mensagem/música.

OUTRO

O tema inquieta. Mais do que isso, é importante lembrar, sempre, que textos não são criados fora de contextos. A emergência do uso do *shroud*, com um visual mais austero e menos extravagante/excêntrico que a estética *corpse paint* vem utilizando, talvez esteja diretamente relacionada com outro fenômeno: a ascensão de uma “nova” direita, “antissistema” (as aspas aqui comparecem não apenas como citação de termos utilizados por estes, mas também como contestação – quase sarcástica – dessa terminologia). Tal onda (cena?) política é notória por uma estética extremamente estabelecida e conservadora (na política tradicional, os ternos e gravatas são um bom exemplo disso), ao mesmo tempo em que promovem a manutenção de valores tradicionalistas, contraposta por um discurso que contraria “tudo isso que está aí” (a fonte da frase citada é de um ex-presidente brasileiro, não nomeado aqui por questões éticas). As vestimentas padronizadas, a ausência de estampas, um visual básico, quase um espelho ideologicamente invertido da estética *black bloc*, em suma, uma indumentária que passaria despercebida na multidão, aliada a uma mortalha que esconde o rosto, símbolo máximo da identidade, talvez sinalize os mesmos valores que essa tendência política dos últimos anos (Figuras 7 e 8, por exemplo). Assunto para ser discutido no próximo álbum.

Figura 7: Banda Kanonenfieber (s.d.)



Fonte: Material de divulgação da banda.

Figura 8: Banda The Committee



Fonte: POPOV, 2020.

REFERÊNCIAS

- ALMER, Valtemir. 7PELES: Caminho livre para o "Segundo Evangelho". **Roadie Crew**, 23 nov. 2020. Disponível em: <https://roadiecrew.com/7peles-caminho-livre-para-o-segundo-evangelho/>. Acesso em: 20 out. 2023.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **O pensamento sentado**: sobre glúteos, cadeiras e imagens. Porto Alegre: Unisinos, 2012.
- BECKER, Howard S. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Zahar, 2019.
- BENJAMIN, Walter. Sobre alguns temas em Baudelaire. *In*: BENJAMIN, Walter. **Charles Baudelaire**: um lírico no auge do capitalismo. Obras Escolhidas: volume III. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 93-134.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. *In*: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras Escolhidas: volume I. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 172-212;
- CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- COHEN, Stanley. **Folk Devils and Moral Panics**: The Creation of the Mods and Rockers. London: Routledge, 2011.
- DEAUX, John. Sigh reveal second track 'A Victory of Dakini / taken from 'Live: Eastern Forces of Evil 2022'. **All About the Rock**, 15 jun. 2023. Disponível em: <https://allabouttherock.co.uk/sigh-reveal-second-track-a-victory-of-dakini-taken-from-live-eastern-forces-of-evil-2022/>. Acesso em: 27 ago. 2023.
- ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L. **Os estabelecidos e os outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.
- FLUSSER, Vilém. **Ficções filosóficas**. São Paulo: Edusp, 1998.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.
- HANNERZ, Ulf. **Conexiones transnacionales**. Madri: Frónesis Cátedra Univeritat de Valencia, 1996.
- KHRUSHCHEV, Nikita. The cult of the individual. **The Guardian**, 26 abr. 2007. Disponível em: <https://bit.ly/2RNo7mH>. Acesso em: 20 ago. 2023.

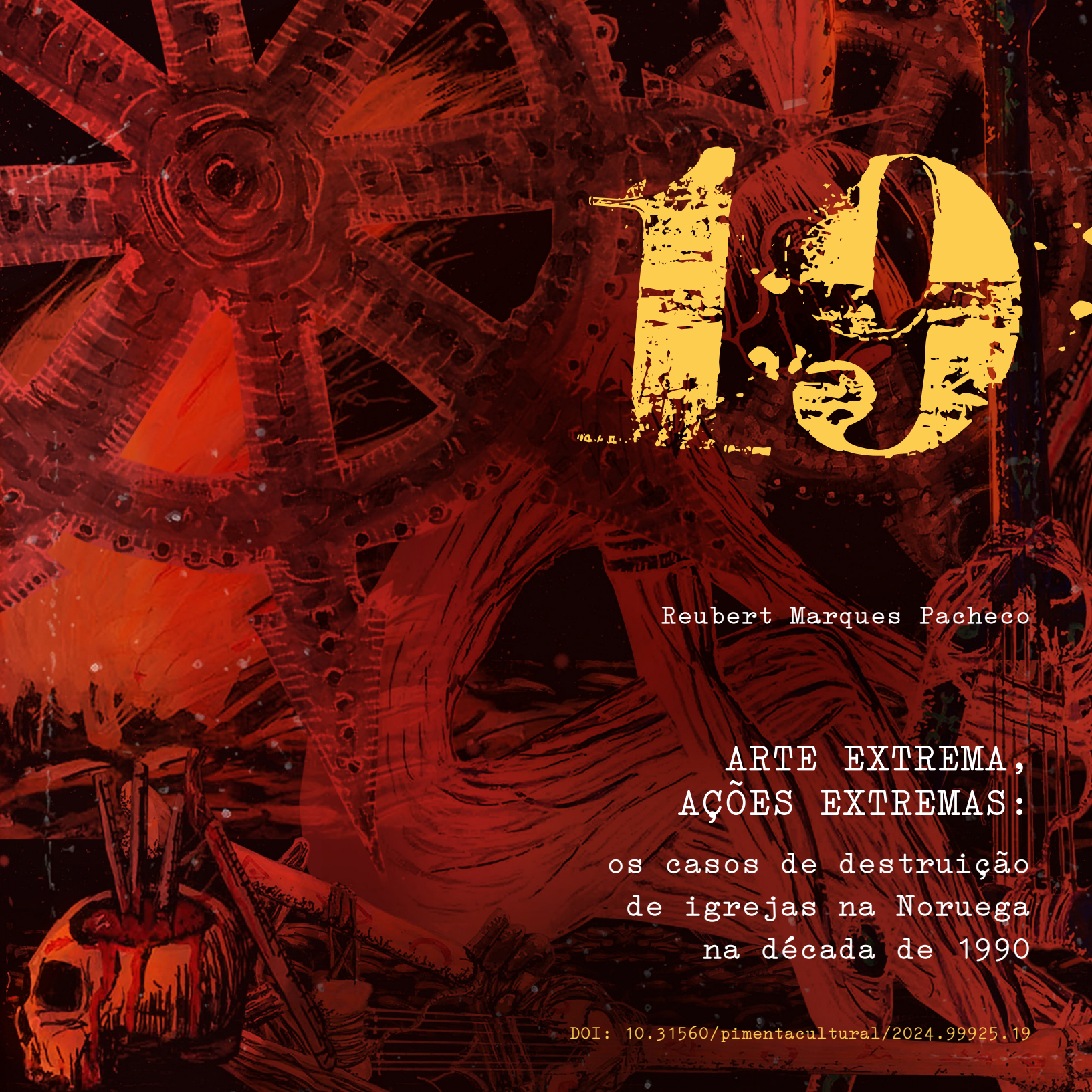
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. **El consumo cultural en México**. México: Grijalbo, 1993.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1975.
- GOFFMAN, Erving. **Os quadros da experiência social: uma perspectiva de análise**. Petrópolis: Vozes, 2012.
- JANE. Corpse paint. **Há resposta para tudo**, 20 jan. 2021. Disponível em: <https://harespostaparatudo.wordpress.com/2021/01/20/corpse-paint/>. Acesso em: 27 ago. 2023.
- KANONENFIEBER. Images. **Kanonenfieber**, s.d. Disponível em: <https://noisebringer.de/index.php/en/projects/kanonenfieber>. Acesso em: 27 ago. 2023.
- LARSON, Bob. **Satanismo: a sedução da juventude norte-americana**. São Paulo: Editora Vida, 1994.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**. Comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 2013.
- MCMAHON, James. Dead languages, divided fans, divinity inverted: inside Batushka's polarizing vision. **Revolver**, 2 out. 2019. Disponível em: <https://www.revolvermag.com/music/dead-languages-divided-fans-divinity-inverted-inside-batushkas-polarizing-vision>. Acesso em: 20 out. 2023.
- MOYNIHAN, Michael; SØDERLIND, Didrik. **Lords of Chaos: the bloody rise of the satanic metal underground**. Los Angeles: Feral House, 2003.
- PATTERSON, Dayal. **Black Metal: The Cult Never Dies**. Volume One. London: The Cult Never Dies, 2015.
- POPOV, Dmitry. The Committee – Utopian Deception. A bit of propaganda. **The Metal Observer**, 20 jun. 2020. Disponível em: <https://www.metal-observer.com/3.o/review/the-committee-utopian-deception/>. Acesso em: 27 ago. 2023.
- SALA APOLLO. Concert of Mgla in Barcelona. **Sala Apolo**, 3 dez. 2022. Disponível em: <https://www.sala-apolo.com/en/event/mg%C5%82a-ulcerate-3858>. Acesso em: 20 ago. 2023.
- SELKE, Bolle; LEIM, Christoph. Zeitsprung: Am 12.2.2000 stirbt Screamin' Jay Hawkins. **Discover**, 11 fev. 2020. Disponível em: <https://www.udiscover-music.de/popkultur/screamin-jay-hawkins-tod>. Acesso em: 27 ago. 2023.

SOUZA, Leandro Candido de. Cartografias da cultura underground: o surgimento da subcultura heavy metal no abc paulista e os deslocamentos da identidade suburbana. **Hist. R.**, Goiânia, v. 25, n. 3, p. 232-256, set./dez. 2020. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/historia/article/download/65668/36177>. Acesso em: 09 ago. 2023.

TOALDO, Mariângela; JACKS, Nilda. Consumo midiático: uma especificidade do consumo cultural, uma antessala para os estudos de recepção. *In: Encontro Anual da Associação Nacional de Programas de Pós-Graduação em Comunicação*, 22., 2013, Salvador, BA. **[Anais...]**, Salvador, BA: UFBA, 2013. Disponível em: http://compos.org.br/data/biblioteca_2115.pdf. Acesso em: 20 jun. 2017.

TRINDADE, Eneus. Mediações e Miatizações do Consumo. *In: XXXVII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação*, 37, 2014, Foz do Iguaçu, PR. **[Anais...]**, Foz do Iguaçu, PR: UDC, 2014. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2014/resumos/R9-0253-1.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2017.

VIANA, Fausto Roberto Poço. **O figurino das renovações cênicas do século XX: um estudo de sete encenadores**. 2004. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001388432>. Acesso em: 20 ago. 2023.



Reubert Marques Pacheco

ARTE EXTREMA,
AÇÕES EXTREMAS:

os casos de destruição
de igrejas na Noruega
na década de 1990

*Necropolítica
Necropoder
Foda-se a vida!*

*Mortes massificadas
Vidas descartáveis
Agenda macabra
Máquina racista.*

Ao som de Ratos de Porão, "Necropolítica", 2022
<https://youtu.be/bK3OhmUwbzQ?feature=shared>

A sociedade brasileira segue cambaleando na corda bamba do fascismo. Quando escrevo estas palavras, o país atravessa um árduo processo de enfrentamento do seu passado recente, marcado pela ação deliberada ou omissão catastrófica de um governo protofascista que, ao gerir uma pandemia, deixou pelo menos 700 mil mortos. Estes últimos quatro anos trouxeram para o debate dilemas que estavam latentes em nossa sociedade, trazendo à tona não apenas preconceitos de classe, mas também étnicos, religiosos, homofóbicos, transfóbicos, misóginos, xenofóbicos, entre outros. Este estudo se insere num contexto de transição da sociedade brasileira, saindo de um governo com fortes tendências fascistas para outro regime pretensamente democrático. Entretanto, as sombras do fascismo ainda ameaçam a democracia brasileira.

Se olharmos para as notícias veiculadas em diferentes meios de comunicação, notaremos a recorrência de discursos²⁴⁹

249

Aqui nos apropriamos do conceito de discurso de Michel Foucault. Em linhas gerais, para o autor o discurso está além da mera articulação de palavras em um enunciado. Os discursos implicam estruturas de pensamento e práticas sociais que definem as formas de compreensão e interpretação do mundo. A dispersão dos discursos refere-se à multiplicidade de formas e contextos em que os enunciados se manifestam, estendendo-se por diferentes instituições, práticas e momentos históricos. Foucault enfatiza que a dispersão não é meramente aleatória, mas sim transpassada pelas relações de saber-poder, constituindo interdições nos saberes, corpos, práticas e relações sociais. Nosso estudo sobre discurso e as produções da musicalidade extrema estão em andamento. Ao longo da tese, propomos investigar os processos produtivos dessa musicalidade, imagética, práticas simbólicas e como elas podem constituir uma materialidade discursiva segundo as perspectivas teórico-metodológicas de Michel Foucault (2014).

que inflamavam esses ódios latentes da nossa sociedade, discursos estes dispersados por figuras importantes do governo ou por sujeitos até então anônimos. Nessa seara do ódio, foi no mínimo curioso notar a dispersão desses discursos dentro das cenas *underground* do metal extremo²⁵⁰ brasileiro. Ironicamente, sujeitos que até então eram vistos por parcela considerável da sociedade como um mal a ser combatido em nome de uma pretensa religiosidade e moralidade passaram a engrossar as fileiras reacionárias.

Essa relação contraditória levantou alguns questionamentos que motivaram este estudo. Nossa proposta consiste em analisar algumas entrevistas e notícias que saíram nas mídias especializadas na música metal sobre os acontecimentos da Noruega nos anos 1990. As ações de alguns indivíduos em incendiar igrejas seculares suscitam questionamentos acerca das noções de alteridade, violência simbólica, discurso de ódio e práticas discriminatórias. Em algumas falas de personagens importantes desses acontecimentos aparecem noções de um combate cultural e até mesmo espiritual contra o cristianismo. Mas quais as implicações sociais de tais práticas? Existiriam limites nessa produção cultural que visa transgredir, protestar e demarcar espaços de enfrentamentos sociais? Tais questionamentos emergem principalmente ao constatarmos que esses acontecimentos colaboraram na constituição de uma estética que se tornou predominante em várias cenas do *black metal* pelo mundo.

Para elucidarmos alguns desses questionamentos dividimos este estudo em três momentos, sendo o primeiro uma contextualização da musicalidade *rock* e metal correlacionando-a com a perspectiva da História das Sensibilidades ao analisarmos o medo. A partir

250

É um termo que designa de maneira genérica a forma extremada de produção musical ligado ao *heavy metal*. Ele designa justamente a parte mais extrema do metal que seriam o *thrash*, *death* e *black metal*, que possuem como características predominantes um som pesado, rápido, agressivo e com letras ligadas ao ocultismo, satanismo, anticristianismo, guerras etc. Leonardo Campoy em sua obra *Trevas sobre a Luz* (2010), explora estas produções em seus trabalhos, problematizando e analisando as relações sociais estabelecidas entre aqueles que se declaram fãs de *heavy metal* e metal extremo.

do campo das sensibilidades, problematizamos como o medo na contemporaneidade se torna mecanismo de contestação. Abordaremos também como certas ideologias ligadas à Música Extrema foram instrumentalizadas por alguns sujeitos para aterrorizar parcela da sociedade, seja através da própria música pesada, de atos de vandalismo ou da prática de crimes violentos.

Por ser uma temática complexa, torna-se categórico trazer para o debate discussões que permeiam a cultura, a alteridade e a violência simbólica, enriquecendo as análises das entrevistas que serão examinadas. A terceira etapa irá concatenar este arcabouço teórico com as entrevistas veiculadas em revistas, *websites* e documentários que abordam os ataques na Noruega nos anos 1990.

Desde os atentados ocorridos na Noruega que essa questão vem sendo debatida por jornalistas, músicos, fãs, autoridades, membros de instituições religiosas entre outros sujeitos. Não faremos aqui juízo de valores das atitudes tomadas por certos indivíduos, nem tampouco relativizaremos tais atitudes. O que propomos são questionamentos sobre as ações, pensando-as de forma crítica. Queremos entender aqui como opera esse suposto ódio ao cristianismo e demais instituições religiosas no metal extremo. Como, a partir da expressão artística de uma parcela da juventude do final dos anos 1980, se pôde gerar atitudes extremas como a de destruir monumentos históricos? E as noções de alteridade? Como aparecem na Música Extrema?

Iniciemos estas reflexões com a clássica acusação feita contra artistas da música *rock* em geral: *rock* é coisa do Diabo. Desde as origens deste estilo musical nos Estados Unidos nos anos de 1950 que o *rock'n'roll* e seus artistas, assim como os fãs, são acusados de demonolatria. Tanto as músicas quanto as atitudes dos músicos dentro e fora dos palcos eram exploradas por grupos conservadores como uma afronta à moral e os bons costumes que geriam a sociedade norte americana. Mas não apenas isso, o *rock* seria considerado uma afronta direta a Deus.

Não é difícil encontrar na mídia daquela época notícias evidenciando os ataques de grupos conservadores e religiosos contra diversos artistas, realizando protestos contra a realização de espetáculos musicais, exigindo criação de aparatos jurídicos que censurasse esses artistas. O pânico moral ganhava as manchetes dos jornais estadunidenses dos anos 1950 até meados dos anos 1980, gerando acusações de satanismo e seu suposto envolvimento com as bandas, que a cada novo disco supostamente perverteriam a mente da juventude (Friedlander, 2013).

É esse medo do que ainda estar por vir que motiva nosso estudo. O medo tratado aqui não como um simples sentimento presente nas emoções humanas, mas como uma construção social dotada de saberes, questionamentos, disputas por poder e demarcações de lugares sociais. Jean Delumeau (2009) explorou o medo como um fenômeno multifacetado e intrinsecamente interligado às estruturas sociais e culturais de diferentes épocas. Esse sentimento não nos é dado como algo pronto e acabado, inerente à vasta gama da subjetividade humana, mas como algo se transforma com o tempo, assumindo diferentes significados e produzindo saberes sobre o espaço social.

Ao analisar a relação entre a mentalidade religiosa, as crenças populares e as instituições eclesiásticas ao longo dos séculos, Delumeau discutiu como que o medo, muitas vezes originado de concepções teológicas sobre o pecado e o julgamento divino, desempenhou um papel central na vida cotidiana das sociedades passadas. Essa perspectiva histórica permite-nos estabelecer conexões com as práticas sociais contemporâneas, em que o medo continua a exercer influência nas esferas individuais e coletivas. Seja na manifestação de ansiedades modernas em relação a ameaças globais, na dinâmica de poder entre governos e cidadãos, ou mesmo nas estratégias de persuasão utilizadas pela mídia, a compreensão do medo a partir da abordagem de Delumeau nos auxilia a pensar os lugares de enfrentamento da musicalidade extrema em nossa sociedade.

No caso dos Estados Unidos, entendemos que as acusações de satanismo feitas pela mídia e alguns grupos políticos eram utilizadas como forma de estimular parcela da sociedade a tomar medidas severas com relação ao comportamento daquela juventude, numa tentativa quase desesperada de impedir que mais jovens engrossassem as fileiras de roqueiros e hippies que tentavam mudar o Sistema. Salientamos que, naqueles tempos, o mundo estava imerso nas disputas ideológicas da Guerra Fria. O medo pode existir como um perigo real e iminente, mas pode ser instrumentalizado por grupos políticos e utilizado como mecanismo de controle das pressões sociais.

A partir desse sentimento, poderíamos lançar mão de várias abordagens possíveis para analisar as sociedades contemporâneas, pois existem determinados temores que ainda permanecem no imaginário cristão ocidental. Associamos esse sentimento à produção musical extrema, que se tornou nosso objeto de interesse acadêmico na última década. Do que se tem medo na contemporaneidade? Como esse sentimento nos aparece?

Dentro dessas possibilidades, destacamos o medo da danação, do tormento eterno, do Diabo, do Inferno, que ainda aparece nos discursos religiosos e políticos atuais. Entretanto, não faremos aqui um estudo sobre como grupos conservadores imaginam a pós-morte. Trataremos de uma parcela da sociedade que transforma este temor em arte. Sujeitos que buscam construir representações do mundo a partir das “trevas”, como é o caso do metal extremo.

Notamos o quanto esses assuntos são pertinentes para o trabalho historiográfico, pois a partir de uma musicalidade, estes evidenciam práticas sociais que englobam toda uma produção de iconografia, gestual, comportamental, bem como de ritmos e saberes. Esses artistas constroem campos de atuação social que impactam a própria dinâmica da sociedade. Neste sentido, compreendemos a Música Extrema como um instrumento utilizado para instigar debates e reflexões, a partir de sua musicalidade radical, sobre temas

polêmicos como sexualidade, violência e religiosidade são levados à sociedade da forma mais impactante possível.

Nas letras de algumas canções do *black metal*, em entrevistas de artistas e demais documentações, torna-se evidente o sentimento de aversão ao cristianismo e outras práticas de religiosidade. Para aqueles que compartilham os signos e significados presentes no universo simbólico da Música Extrema, a afirmação anterior se torna demasiada óbvia. Mas, como essa aversão ao outro – esse outro identificado principalmente como cristão – aparece pela lente da alteridade? O que se pretende destruir metaforicamente? O que se pretende destruir materialmente?

A destruição do Outro passa primeiramente pela negação da existência daquele que é diferente de mim. Infelizmente, as ações que visamos problematizar são apenas algumas entre várias outras formas possíveis de anular o sujeito dito diferente. Nos casos que trataremos em breve, o que nos chama atenção é a rebelião daqueles sujeitos supostamente dominados por uma cultura hegemônica, lutando contra a sua própria condição de dominado. Os sujeitos que problematizamos neste trabalho de certa maneira travam uma luta pelo viés da cultura. Através de seus discursos anticristãos, perceberemos que essa transformação inicia a partir da destruição do outro e principalmente dos espaços sagrados frequentados por aqueles sujeitos entendidos como inimigos.

De acordo com Sidekum (2006), a cultura se revela como um poderoso mecanismo catalisador de transformações nas interações entre indivíduos. O autor sustenta a visão de que é por meio da compreensão do outro, da imersão na cultura daquele que é considerado diverso, que podemos aspirar a alcançar um estágio de mútuo respeito e apreciação. Sua abordagem destaca a importância intrínseca de um diálogo intercultural enriquecedor, no qual a empatia e o conhecimento mútuo emergem como elementos essenciais para forjar laços sólidos entre as diferentes facetas da sociedade.

A discussão central desse autor é estabelecer uma relação entre o conhecimento da cultura do outro e o respeito por esse outro, ou seja, criar um vínculo entre os conceitos de alteridade e cultura. Um dos pilares para este entendimento mútuo perpassa a educação. A partir do conhecimento daquilo que me é estranho é que se consegue compreender a cultura do outro e, assim, construir relações de respeito mútuo. Sidekum (2006, p. 104) afirma que “a alteridade é a irrupção histórica da novidade dentro dos processos culturais. É com essa dimensão da alteridade que a cultura é sempre impulsionada pela novidade, pela inovação de outras cosmovisões e tecnologia.”

O autor propõe expor o papel fundamental da educação para a compreensão dos processos históricos e da própria noção do que é ser humano. O autor afirma:

O desafio do qual tratamos aqui é o de compreender-se a dimensão da cultura como um processo de síntese da experiência humana abarcando-se como um todo, no universo da história da civilização. Perguntamo-nos: A partir do âmbito da educação continuará a existir a possibilidade de se encontrar um conceito de ser humano como autor de seu próprio processo histórico? A cultura será compreendida como uma síntese de todas as experiências criativas do ser humano (Sidekum, 2006, p. 106).

Os sujeitos que analisamos se utilizam da cultura como catalisador de transformações tanto dos indivíduos quanto da sociedade. Porém, alguns destes sujeitos partem para as ações radicais para forçar possíveis transformações culturais. A violência contida nas letras, performances, capas de discos e na estética do metal extremo são simbólicas. Entendemos que esses conflitos partem primeiro pela dessacralização dos símbolos, rituais e locais de culto utilizados pelos cristãos para uma posterior ressignificação desses mesmos símbolos.

Sobre a importância dos códigos, símbolos e práticas culturais, Sidekum afirma:

A cultura situa-se em uma complexidade de cosmovisões e atividades na amplitude do conjunto de objetos artificiais, materiais e simbólicos e em um conjunto de práticas sociais codificadas. Trata-se de símbolos, conhecimentos, crenças, artes, mercadorias e principalmente inclui de maneira substancial o conjunto de práticas codificadas em modelos e comportamentos, de moral, leis, costumes e rituais. Toda cultura, enquanto considerada como produção humana, tem por finalidade a satisfação das necessidades humanas. A própria vivência cultural vai gerando e produzindo necessidades humanas que são desde as mais básicas até as espirituais, pois a religião é um aspecto fundamental de cada cultura (Sidekum, 2006, p. 109-110).

No contexto da prática do metal extremo, em que se entrelaçam elementos antirreligiosos, principalmente anticristãos, o conceito de violência simbólica proposto por Pierre Bourdieu assume um papel de destaque na compreensão dessas dinâmicas sociais. Compreendemos que através da expressão artística e da performance musical, os sujeitos pertencentes aos subgêneros do metal extremo muitas vezes desafiam as normas sociais, religiosas e culturalmente estabelecidas. Através de suas expressões artísticas, subvertem as normas, questionando a suposta autoridade da religião predominante e explorando as contradições dos ritos, dogmas e os tabus.

O campo de produção simbólica é um microcosmos da luta simbólica entre as classes: é ao servirem os seus interesses na luta interna do campo de produção (e só nesta medida) que os produtores servem os interesses dos grupos exteriores ao campo de produção (Bourdieu, 1989, p. 12).

Nesse processo, a violência simbólica, segundo Bourdieu, emerge como uma ferramenta de poder sutil, em que os códigos culturais dominantes são imbuídos de significados que deslegitimam as visões alternativas, consolidando assim as estruturas de poder preexistentes. Através da narrativa musical do metal extremo, a antirreligião e o anticristianismo frequentemente são veículos de crítica à opressão

simbólica historicamente perpetuada pelas instituições religiosas, subvertendo a própria hegemonia religiosa. Contudo, a análise de Bourdieu alerta para a complexidade desse processo, ao reconhecer que até mesmo movimentos de contestação podem involuntariamente perpetuar formas veladas de dominação, refletindo as intrincadas relações entre cultura, poder e resistência (Bourdieu, 1989, p. 116-117).

Trouxemos esta reflexão sobre a importância da cultura para termos uma maior clareza sobre alguns motivos que levaram os jovens noruegueses ligados ao *black metal* a cometer crimes. Neste caso específico, vemos uma aplicação das teorias na prática. Primeiro ocorreram uma racionalização e uma crítica contundente das origens históricas do povo escandinavo, além da criação de discursos de ódio contra o cristianismo, e posteriormente as ações incendiárias interpretadas como uma forma de resistência cultural.

Para entender a complexidade dessa situação, primeiro devemos discorrer sobre o surgimento do *black metal*. As origens do *black metal* estão na década de 1980, período em que surgiram diversas bandas mundo afora e com diversas propostas de sonoridade e temáticas. Durante essa década, o *heavy metal* tomou um novo fôlego musical com as bandas inglesas da New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM), que trouxeram mais peso, velocidade, técnica e agressividade. "Ainda que não passassem muito de grupos londrinos em ascensão, essas bandas dominariam o *heavy metal* na década seguinte com seu grande talento para tocar ao vivo" (Christe, 2010, p. 58).

Surgiram diversas bandas que serviram de referências para vários outros músicos mundo afora e o curioso é que muitos destes desejavam tocar ainda mais rápido, mais pesado e com temas ainda mais extremos do que aqueles abordados por bandas como Iron Maiden, Motörhead, Saxon entre outros. Com a NWOBHM, surgem bandas como o Venom, que acrescentou o satanismo (não apenas a figura do Diabo) como tema para suas composições. Por essa razão, muitos atribuem a origem do *black metal* à banda Venom

e do próprio nome desse subgênero à música "Black Metal", contida no álbum homônimo lançado em 1982.

Porém, em algumas cenas²⁵¹ específicas como na Escandinávia, Alemanha, Brasil e EUA, a ideia de compor músicas que tratem do satanismo e do anticristianismo foram levadas ao extremo. Na Noruega, temos a formação de uma cena do metal extremo que exerceu fortes influências em vários outros músicos espalhados pelo mundo. Temos o surgimento de bandas como Bathory, Burzum, Mayhem, Emperor, Immortal, Darkthrone entre outras que influenciaram a produção musical do *black metal*.

Na década de 1990, o *black metal* era muito mais rápido e orquestral que o *death metal*, com menos *riffs* sinuosos para complicar seu rígido ataque. Ainda nessa década, a onda de bandas importava o início cru dos pré-inventores do *black metal* de 1980 – Venom, Hellhammer e Bathory – para capturar sua própria e inspirada visão de céus noturnos, belezas naturais e mitos nórdicos (Christe, 2010, p. 344).

A cena *black metal* escandinava se baseava principalmente nos temas que destacamos acima e, no quesito musical, trouxeram guitarras distorcidas, baterias com ritmos velozes e vocais guturais²⁵². Além disso, a cena escandinava trouxe elementos performáticos, ideológicos e simbólicos que começaram a fazer parte desse subgênero, como o exagero nas vestimentas com uso do *corpse paint*²⁵³,

251 O termo cena é utilizado por muitos autores e sujeitos que fazem parte deste universo musical para designar todo um conjunto de produções artísticas e relações sociais que possui como base a música *rock* e *metal*.

252 É uma técnica vocal que produz sons roucos, graves e vociferados.

253 Pinturas faciais feitas por músicos e fãs de *black metal*. Com essas maquiagens de visual pesado, tenta-se criar um aspecto cadavérico, medonho e até mesmo demoníaco. Algumas bandas e artistas anteriores ao *black metal* já faziam uso de maquiagens pesadas como KISS, Alice Cooper, ainda na década de 1970, e King Diamond, no início de 1980. Um dos primeiros músicos a utilizar o *corpse paint* foi o Dead, da banda norueguesa Mayhem no final da década de 1980. Alguns autores apontam que houve uma contribuição da banda brasileira Sarcófago nesse mesmo período para estabelecer esse tipo de maquiagem como uma das características do *black metal* (Miranda, 2010, 45).

acessórios em couro com pregos, espetos e balas; símbolos esotéricos ligados ao paganismo, satanismo e anticristianismo.

Ao criarem atmosferas bizarras, essas bandas também voltavam à magia teatral do *heavy metal*, só que violentamente. Assim como adotavam apelidos para substituírem seus nomes "de batismo." Muitos usavam capas e maquiagem branca e preta no estilo de King Diamond, do Mercyful Fate - (...) A fim de se prepararem melhor para sua jornada pelo desconhecido, Mayhem, Emperor, Immortal e Darkthrone posavam para fotos segurando tochas, punhais de aparência cruel, machados e instrumentos de tortura (Christe, 2010, p. 347).

Na parte ideológica²⁵⁴, os noruegueses ganham um destaque a mais devido ao fato de essas ideias tomarem forma e se constituírem em ações práticas. Ao que tudo indica, somente o universo performático da música não era suficiente para expressar a revolta que os jovens daquele país sentiam contra a religião. Era preciso tomar "certas atitudes." É neste ponto que entra a figura de Varg Vikernes e do grupo de que ele fazia parte, o Inner Circle.

Pensar a figura desse músico é pensar também a história do próprio *black metal*. "A única igreja que ilumina é a que pega fogo."²⁵⁵ Essa frase, atribuída ao músico norueguês Varg Vikernes, nos dá uma dimensão desse arcabouço ideológico presente naquela cena metal. Nascido na cidade de Bergen, na Noruega em 1973, Vikernes tem

254 Neste trabalho, é importante salientar que o termo "ideologia" é empregado dentro de uma perspectiva mais abrangente e contextual. Diferente de uma abordagem estritamente marxista ou do escopo de investigar as operações das ideologias em si, o uso desse termo não implica uma análise profunda das doutrinas políticas ou da instrumentalização ideológica. Em vez disso, o conceito de ideologia é aqui utilizado como um ponto de referência contextual, visando compreender as representações e discursos que permeiam o campo temático abordado por esses sujeitos. Inferimos, portanto, ao conjunto das ideias, discursos e práticas aos quais fizeram parte da realidade daqueles jovens. Em outras palavras, nos referimos por ideologia neste contexto específico às ideias de anticristianismo, misantropia, satanismo, luciferianismo, entre outras doutrinas esotéricas.

255 Uma das referências para esta frase pode ser encontrada no artigo virtual do colunista do Uol Marcelo Moreira, disponível no seguinte *link*: <http://combaterock.blogosfera.uol.com.br/2014/04/24/white-metal-black-metal-e-o-preconceito-nosso-de-cada-musical/>.

sua história de certa forma atrelada à história do próprio *black metal*. A imagem desse músico foi rapidamente associada aos crimes que envolveram a cena norueguesa e, mais recentemente, as suas falas de supremacia branca, xenofobia e defesa de ideais neonazistas. Esse sujeito tornou-se bastante popular entre os milhares de fãs de metal extremo espalhados pelo mundo, principalmente pelo trabalho como músico na banda Burzum e pelos crimes que este cometeu na Noruega. A figura controversa de Varg Vikernes nos permite elaborar certas questões sobre a cena norueguesa, a produção musical e algumas questões ideológicas por trás dos atentados.

Como músico, Vikernes fez importantes contribuições para o estabelecimento do subgênero musical chamado de *black metal*. Embora houvesse bandas anteriores ao Burzum que exerceram fortes influências no surgimento do *black metal*, é inegável a importância musical desta banda. Varg Vikernes é multi-instrumentista e, em todos os trabalhos do Burzum, desde as composições até o trabalho final de mixagem foram feitos por ele. Ao todo, foram gravados 12 álbuns do Burzum, sendo alguns destes gravados na prisão enquanto ele cumpria pena por assassinato e incêndios criminosos. Esses discos começam a exercer influência em diversos outros músicos de metal extremo espalhados pelo mundo.

Ideologicamente, esse sujeito acabou se tornando problemático, pois além de ideias anticristãs, satanistas, neopaganismo, ele ainda flerta com posições de extrema direita e supremacia da raça branca (neonazismo). Em sua autobiografia²⁵⁶, ele expressa essa "mistura" ideológica.

A razão pela qual eu ter sido atraído e às vezes ter expressado apoio ao "nazismo" se deve principalmente ao fato de que muitos dos "nazistas" noruegueses (e alemães)

256

Conseguimos ter acesso a uma tradução em português feita por César Guerreiro e postada no site Whiplash.net. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/biografias/085954-burzum.html> - Acesso em: 25 jul. 2014.

adotaram nossa religião Pagã como nossa religião de sangue e rejeitaram a Judaico-Cristandade como heresia judaica – e eles foram os primeiros a fazerem isso depois de muito, muito tempo! (...) Portanto, como não sou um “nazista”, comecei a usar outro termo, já no final dos anos 90. Fiz isso não somente para evitar confusões, mas também para encontrar um termo mais adequado e preciso do que os outros que já usei. Esse novo termo é “odalismo”, do norueguês antigo óðal (“terra natal”, “alódio” [N.: qualquer bem isento de direitos senhoriais], “lei alodial”, “nobreza”, “nobre”, “bens herdados”, “terra pátria”, “propriedade da terra”, “família distinta”, “distinto”, “esplêndido”, “semelhante” e “a nação”) (Vikernes, 2012).

É preciso destacar essas ideias e as falas dos próprios sujeitos, pois elas nos auxiliam a entender algumas razões para os ataques. É claro que Varg Vikernes não responde por todos da cena metal norueguesa, muito menos podemos reduzir as cenas do metal extremo pelo mundo como grupos de ódio em potencial. É um erro crasso trilhar esse caminho devido à pluralidade performática e ideológica presente nessas cenas. Mais ainda por existirem cenas do metal extremo que utilizam seus espaços como resistência a essas ideologias excludentes e discriminatórias.

Entretanto, a figura de Vikernes e suas ideias são compartilhadas por outros indivíduos dentro das cenas. Sua imagem passou por diversos processos de ressignificação, tanto pela mídia daquele país quanto por mídias especializadas em *heavy metal*, fãs e até por ele mesmo. A biografia que aqui utilizamos é uma tentativa desse sujeito de contar sua versão dos fatos e passar uma determinada imagem para as pessoas. Mas percebemos na fala do músico o ressentimento em relação à religiosidade judaico-cristã e o apeço pela terra natal. Esse sentimento pela terra natal, a Escandinávia, impulsiona o aparecimento de outro subgênero do *heavy metal*, o *viking metal* com letras que remontam à cultura dos antigos *vikings*.

No início da década de 1990, a loja de discos Helvete, em Oslo, passou a ser o ponto de encontro daqueles que se identificavam com essa musicalidade extrema. A ideia desse grupo era destruir o cristianismo e resgatar o passado dos antigos *vikings*, que para eles fora destruído pela cultura cristã. Para isso, era necessário fazer um combate ideológico utilizando a figura de Satã e destruir os símbolos da cristandade, que no caso são as igrejas. Entre 1992 e 1995, dezenas de igrejas na Noruega foram incendiadas, incluindo algumas edificações centenárias, como a igreja de madeira de Fantoft, datada do século XII.

Vikernes utilizou uma foto da igreja de Fantoft após ser destruída pelo incêndio – que supostamente foi provocado por ele – na capa de um dos discos da banda Burzum, o *Aske*²⁵⁷.

Figura 1: Capa do álbum *Aske*, com os restos da igreja de madeira de Fantoft (1992)



Fonte: acervo do autor.

Além da destruição dessas edificações, ocorreram também casos de mortes dentro desse grupo, como o suicídio do músico Dead (Per Yngve Ohlin, ex-vocalista do Mayhem) em 1991 e o assassinato de Euronymous (Øystein Aarseth, ex-guitarrista do Mayhem), cometido por Varg Vikernes em 1993. Por esse crime, Varg foi condenado a 21 anos de prisão e também pelos crimes de incendiar igrejas na Noruega.

Sam Dunn (2005), um antropólogo norte-americano, produziu uma série de documentários sobre a história do metal em diferentes partes do mundo. Uma de suas discussões é acerca do satanismo na música metal. Em suas investigações ele viaja para Noruega para saber um pouco mais sobre a cena local e os casos de destruição daquelas igrejas. Dunn traz vários depoimentos tanto dos envolvidos nesse caso quanto de pessoas daquela comunidade, como o ministro da igreja luterana de Arsane em Bergen, Rolf Rasmussen, que descreve e comenta sobre os ataques incendiários ocorridos em 1990.

Chamo-me Rolf Rasmussen, e sou o ministro desta igreja, a igreja Åsane de Bergen, Noruega. Estava aqui há 3 anos e meio quando, de repente, na véspera do Natal, recebi uma chamada de um dos meus colegas, que me disse: "A igreja está em chamas!" E comecei a tremer ali, em minha cama. Me vesti para ir à cena. E ao chegar à igreja, tudo estava em chamas, os bombeiros tratavam de fazer o possível para conter o dano. E nós, os funcionários, estávamos ali, vendo as chamas e o odor estava em todas as partes, ácido e pungente. E o fogo... A torre seguia em pé quando chegamos, mas pouco tempo depois, uma meia hora, se desmoronou, pesadamente, ao solo. Foi uma grande perda, não só para nós, pessoalmente, mas também, realmente, para toda a comunidade. Esta igreja estava em pé há cerca de 200 anos. E vi tantas caras tristes, que não foi, por nada, um feliz Natal (Dunn, 2005).

Para aquelas comunidades, ver uma igreja sendo incendiada e destruída até o chão foi um grande choque. Mas na fala de Rolf podemos levantar uma segunda questão, o valor patrimonial

daquelas edificações. Como ele mesmo coloca, aquela igreja em específico possuía duzentos anos de história que foram destruídos durante os ataques. Quando Dunn entrevistou Jørn Tunsberg, também envolvido nesta série de ataques, percebemos que esses atentados possuem um significado que está além do simples vandalismo. Havia ali uma tentativa de destruição da memória cristã e um resgate ideológico da antiga cultura *viking*.

Dunn - Estivemos com Rolf Rasmussen, o ministro da igreja Åsane. O entrevistei.

Jorn - Ok.

Dunn - Interessa-me escutar de você, sua perspectiva do acontecido.

Jorn - O mais importante, é que a igreja foi queimada. Isso é algo que defendo. Defendi antes, defendo agora e defenderei até minha morte.

Dunn - Por que é tão importante para você defender suas ações?

Jorn - Sim, é algo assim como...é como uma declaração para... para derrubar o cristianismo (Dunn, 2005).

A ideia da destruição do cristianismo e defesa do satanismo é percebida em outras falas de membros de algumas bandas de metal extremo norueguesas, como Gaahl (Kristian Eivind Espedal), ex-vocalista da banda Gorgoroth.

Dunn - Digo, gostem ou não, o black metal na Noruega, é conhecido por...uma série de eventos ocorridos no princípio dos anos 90. Uma série de incêndios. Me interessa conhecer sua opinião acerca daqueles atos, os motivos que deram origem a esses eventos. Está de acordo com eles ou em desacordo?

Ghaal - A queima de igrejas e todo esse tipo de coisas é algo que apoio 100% e que deveria se fazer muito mais e que se fará muito mais no futuro. Devemos eliminar todo

vestígio do que é o cristianismo e...o que os grupos semitas têm que...oferecer a este mundo. O satanismo e sua liberdade forjam ao indivíduo para crescer e converter-se no super-homem. Todo homem que nasceu para ser rei se converte em rei. Todo homem que nasceu para ser escravo, não conhece a Satan (Dunn, 2005).

Em outra fala contida no mesmo documentário, o músico Grutle Kjellson da banda Enslaved justifica os ataques a aquelas igrejas pelo viés histórico. Uma das argumentações utilizadas é a imposição cultural feita no passado e a destruição da cultura *viking*. Os ataques, além de serem uma declaração clara de ódio ao cristianismo, podem ser entendidos também como um combate cultural, de uma manifestação cultural entendida como subjugada contra aquela que domina por séculos as relações e produções culturais daquela sociedade.

Dunn - Como se sentem sobre o que aconteceu com a igreja?

Grutle - Bom, acho que, de certo modo, o cristianismo o mereceu. No começo, foi, você sabe...não foi algo que escolhemos. Foi imposto pela força. Pode dizer que isso faz milhares de anos, mas...Não fiquei triste, nem tampouco muito feliz, mas...em um ponto de vista histórico, o cristianismo o merecia (Dunn, 2005).

Esses eventos desencadearam debates acalorados em torno dos limites da liberdade de expressão, das relações entre cultura, religião, do papel do extremismo nas manifestações artísticas. Vários estudos posteriores se lançaram no esforço de entender este fenômeno social, pois estes ataques passaram a fazer parte do discurso e da identidade do *black metal*. Artistas ligados a esse subgênero, enquanto contestavam as instituições religiosas e culturais predominantes, também enfrentaram acusações de intolerância e de encorajar atos destrutivos. Essa contestação artística reflete a complexa dialética entre a provocação e o ativismo político, suscitando questionamentos sobre como os limites entre a expressão artística transgressora e a incitação à violência são delineados, ao mesmo tempo

que evidencia a influência da cena *black metal* na dinâmica social e cultural da Noruega contemporânea.

Podemos problematizar essas falas de artistas do metal extremo com as ideias do autor Peter Gay (1995). O autor busca problematizar as origens do ódio, seja ele contra uma instituição, entre indivíduos, grupos étnicos específicos, entre outras manifestações. O ódio, segundo Peter Gay, pode ser entendido como cicatrizes de um passado problemático.

As cicatrizes que a agressão deixou no rosto do passado são indelévels. Guerras e rumores de guerra, luta de classe, choques entre denominações religiosas ou grupos raciais e éticos, rivalidades por postos e por poder na política ou nos negócios, os ódios gerados pelo nacionalismo e pelo imperialismo, os estragos do crime, os enfrentamentos da vida privada, da discórdia conjugal aos feudos familiares – tudo isso, e mais, é um testemunho convincente de que a agressão forneceu a maior parte do combustível para a ação e a mudança histórica (Gay, 1995, p. 11).

Essas cicatrizes do passado ficam evidentes na fala de Grutle quando este afirma que o cristianismo mereceu que aquelas ações tenham ocorrido. O ódio que moveu aquelas ações do Inner Circle vinha de um revanchismo histórico contra o cristianismo. Os jovens que viveram o final dos anos oitenta e início dos noventa do século passado viram na música metal uma forma de externar alguns sentimentos conflitantes com relação à própria cultura de seu país. O ato de incendiar uma igreja estava além da simples profanação de um lugar sagrado para determinada religião, mas era uma forma de supostamente se vingar de um passado em que os templos pagãos foram destruídos para a construção de igrejas cristãs. Embora a questão da agressividade dentro do universo metal possa ser interpretada de diversas outras maneiras, podemos buscar os significados de tais ações de ódio cometidas pelos jovens escandinavos como uma forma de satisfazer certa frustração histórica e até mesmo de salvaguardar alguns resquícios do passado.

Além do mais, muitos atos agressivos são reativos; uma respeitável escola de cientistas sociais comprometeu-se com a proposição de que o mais seguro gatilho de tais atos é a frustração. E os teóricos oferecem algumas evidências convincentes; as agressões são, com muita frequência, um meio de autodefesa (Gay, 1995, p. 12).

Para muitos, essas ações são imperdoáveis e dignas de uma mente doentia. É evidente que existem implicações morais e éticas que devem ser levadas em consideração tanto por aqueles que apoiam os atos quanto aqueles que os condenam. Nesse ponto, é possível pensar na subjetividade por trás de uma ação odiosa. No caso da cena norueguesa mais ainda, pois existe toda uma construção do discurso de ódio contra o cristianismo. Por mais que algumas bandas e indivíduos entendam isso mais para o lado performático e artístico, outros levam esses discursos ao extremo da destruição completa do outro que não pertence ao seu meio.

As bandas e pessoas envolvidas nos atentados influenciaram profundamente as ideias por trás do próprio subgênero *black metal*. Por mais que algumas ideias tenham passado por ressignificações ao longo dos últimos 30 anos, o núcleo central da proposta *black metal* é a destruição da cultura cristã. Se não for possível uma destruição física, que esta seja feita pelo viés performático-ideológico.

O que o alvo da agressão pode sentir como um golpe injustificável, o agressor pode defender, com sinceridade, como sendo essencial para a sobrevivência. Um ato de agressão é uma transação, e a maneira como é julgado depende, obviamente, da perspectiva dos participantes. Quem deve decidir? Não basta perguntar quem sacrificou o animal. Tais dificuldades não surgem apenas porque o agressor e a vítima são quase que obrigados a discordar. Muitos agressores realmente não podem saber se são levados por impulsos construtivos ou destrutivos. Os dois são tão inteiramente entrelaçados que muito provavelmente ambos têm a sua parcela no disparar a ação (Gay, 2006, p. 14-15).

Mesmo Peter Gay tratando de questões ligadas à psicanálise, podemos transpor o mesmo raciocínio para esses eventos. Como dito, a subjetividade da ação odiosa permite interpretá-la de diversas maneiras, para além do agressor e da vítima. Percebemos nas falas tanto dos músicos quanto de membros daquela comunidade a dificuldade em lidar com essa questão. Mesmo hoje é complicado discutir sobre a destruição de uma igreja cristã ou de qualquer outro lugar sagrado, pois aquele espaço dá sentido na vida de diversos outros indivíduos.

Por essa razão, a luta do *black metal* contra o cristianismo se dá mais no campo simbólico do que em um confronto armado propriamente dito – aos moldes de Israel e Palestina, por exemplo. De certa forma podemos pensar essa relação por um viés paradoxal, que por si só levanta novos questionamentos. Levantemos a hipótese de uma eventual destruição do cristianismo. Caso tal realidade aconteça, o *black metal* não perderia seu lugar de contestação e, assim, ele também não se destruiria? Quais novas práticas culturais e simbólicas emergiriam dessa sociedade? Se pensarmos nos significados por trás dessas disputas, uma vez o cristianismo tenha desaparecido com toda sua cultura, símbolos, rituais e sujeitos não haveria mais a necessidade de existir uma musicalidade voltada para denunciar os malefícios culturais do cristianismo? Partiriam para outras denúncias sociais, levantando novas pautas e se utilizando da musicalidade extrema como instrumento de luta?

Evidentemente utilizamos essas questões retóricas como um caminho para demonstrar a complexidade das relações culturais. Nessas trocas simbólicas permeadas pela dialética das classes sociais, como nos lembra Bourdieu, o espaço da cultura evidencia campos em disputa presentes no seio social. Possivelmente, não se trata apenas de inverter as relações de opressão, mas de compreender as produções culturais advindas dessas disputas.

Compartilhando da visão de Dunn, esses atos de alguns jovens escandinavos precisam ser contextualizados para que se possa chegar a alguns entendimentos.

Se cada banda de metal quiser ser mais extrema a qualquer custo, então, queimar igrejas, por certo, levou as coisas a um novo nível. Mas essas ações têm menos a ver com o metal do que com as sensibilidades culturais norueguesas. O ressentimento contra o cristianismo na Noruega se remonta há uns mil anos, a seus ancestrais *vikings*. Em todo caso, a maioria dos fãs do metal, inclusive eu, não poderia compreender nem defender estes atos extremos (Dunn, 2005).

Outro ponto a ser debatido neste texto é a questão da intolerância. Como Sam Dunn e Peter Gay colocam, é difícil compreender esses atos de intolerância. Talvez para aqueles que estão fora das disputas, entender as razões tanto do agressor quanto do agredido se tornam complexas, sendo talvez impossível chegar a uma conclusão definitiva. Mas Michelle Perrot, ao discutir sobre o intolerável, nos chama a atenção para o problema da passividade frente aos atos odiosos. "A tolerância tem limites além dos quais sua virtude pacificadora torna-se culpada de indiferença, de justificativa de passividade e de cumplicidade ante o intolerável" (Perrot, 2000, p. 111).

Perrot discute sobre a dificuldade de definir o que seria um ato intolerável. Na contemporaneidade, existem tantos motivos para se odiar o outro que se torna difícil combater todos esses males. A autora aponta que, entre os atos intoleráveis, a própria intolerância deve ser combatida, pois ela segrega e extermina todos aqueles que são entendidos como diferentes. Além disso, ela discorre sobre as teorias negacionistas que visam minimizar atos terríveis, como o Holocausto. Por último, incluem-se as ações de ódio contra as minorias, sejam elas praticadas por grupos específicos ou pelo próprio Estado (Perrot, 2000).

Trouxemos essa autora para o debate porque ela levanta uma série de questões a respeito do ato de tolerar ou não determinadas práticas culturais, ainda que sejam feitas com o intuito de provocar o debate. Devemos levar essas questões se quisermos de alguma maneira compreender as motivações das ações dos *headbangers* noruegueses envolvidos nesses atos:

Da constatação dessa variação de grau do intolerável extraímos um sentimento desmobilizador do relativismo cultural? Existe um universo do intolerável? Ao menos uma comunidade de valores, suficientemente ampla para criar um consenso? Devemos lutar para impedir o avanço do que, a nosso ver, é inaceitável? (Perrot, 2000, p. 113).

Outro autor que nos ajuda a pensar um pouco mais sobre a ideia de tolerar é Françoise Héritier. Ele expõe alguns pontos pertinentes para esta discussão como, por exemplo, a intolerância praticada pelo Estado. Em alguns momentos históricos, ocorreu a legitimação da violência contra determinados indivíduos, por estes não mais serem reconhecidos como pertencentes daquela sociedade. No caso específico do nazismo, Héritier nos mostra que o ato de odiar o outro passa primeiro pelo ato de negar sua existência. Nesse sentido, temos o caso do nazismo e sua relação com os judeus. "Na ideologia nazista, os judeus não são sub-homens apenas, mas animais de "rebanho", para retomar uma expressão que foi muito utilizada. (...) A intenção primeira não é humilhar, mas negar pura e simplesmente, o *status* de ser humano ao Outro" (Héritier, 2000, p. 25).

Assim como outros subgêneros do metal não podem ser entendidos como fenômenos homogêneos, o *black metal* traz consigo peculiaridades e desafios analíticos. Enquanto alguns defendem uma exploração artística da escuridão e da transgressão como forma de crítica social e autenticidade, outros advertem contra os riscos de alimentar extremismo e intolerância. Essa multiplicidade de perspectivas destaca o caráter heterogêneo da cena e a impossibilidade de categorizá-la de forma simplista. No entanto, torna-se

evidente que a confrontação com o “outro” e a abertura para o diálogo intercultural continuam sendo desafios importantes para mitigar os riscos de extremismo.

É preciso refletir sobre essas ações e as ideias por trás das músicas. Antes de assumir alguma postura perante esses acontecimentos, é necessário primeiro contextualizar as ações daqueles jovens. A luta do *black metal* acaba sendo simbólica e, por essa razão, é preciso entender o que são esses símbolos e os valores atribuídos a eles. A análise da cena *black metal* e dos atentados na Noruega ilustra a necessidade constante de considerar o papel da cultura na construção de significados, identidades e comportamentos. Através das produções artísticas dos sujeitos ligados a esse subgênero musical, fica claro que a intersecção entre cultura, música, ideologia e violência simbólica constroem uma intrincada rede discursiva, suscitando questionamentos sobre os limites da liberdade de expressão, a responsabilidade artística e os potenciais impactos sociais. O entendimento dessas questões é fundamental para uma análise completa e contextualizada da cena *black metal*, bem como para a reflexão sobre como a cultura popular pode influenciar e ser influenciada pelos fenômenos sociais mais amplos.

Com a ressonância cada vez maior dos discursos extremistas em outros espaços da sociedade, tornou-se categórico refletir sobre esses acontecimentos dos anos 1990. Nessa intrincada rede de significados, em que se inter cruzam práticas e representações de mundo, determinados discursos de ódio proliferam de tal maneira que acendem o sinal de alerta para permanecermos vigilantes sobre os extremismos.

Quando parcelas desse público passam a reproduzir práticas discriminatórias de classe, raça, gênero e etnicidade, impõe-se novamente o olhar crítico sobre essas práticas. Porém, ironicamente um questionamento ainda permanece: como é possível o discurso moralista da extrema-direita, que preza pela preservação de uma pretensa moral, costumes e práticas supostamente cristãs, arrastar

para suas fileiras sujeitos que se identificam com a subcultura do *black metal*? Quais fatores possibilitam a emergência destas práticas discursivas no mínimo contraditórias?

Propusemos discutir noções de alteridade, tolerância e violência a partir de uma manifestação cultural. Nesta análise, buscamos evidenciar determinadas posturas e discursos de ódio que encontraram ressonância em algumas cenas do metal extremo. Nas falas e ações de membros famosos, como Varg Vikernes, espaços de lutas são disputados pelos mais diferentes sujeitos. Alguns, infelizmente, são construídos com o claro objetivo de perpetrar práticas de segregação e perseguição às minorias socialmente oprimidas. E essa contradição de construir um espaço de enfrentamento cultural contra imposições de cultura hegemônica (como o cristianismo) sendo utilizado para reafirmar processos segregacionistas precisa ser melhor analisada em trabalhos futuros. Afinal, são perguntas que demandam outro esforço investigativo. É preciso compreender a produção discursiva desses grupos de extrema-direita, seus mecanismos de atuação no espaço social e analisar como tais práticas discursivas são recebidas ou mesmo difundidas dentro das cenas *underground* do metal extremo. E assim, construir debates sobre as demais contradições presentes na sociedade, estabelecendo o campo das produções culturais da Música Extrema como lugares das práticas da liberdade criativa, expressão da subjetividade, da alteridade, tolerância, denúncias de discursos de ódio e práticas excludentes.

REFERÊNCIAS

BOURDIEU, Pierre. **Poder Simbólico**. Fernando Tomaz (trad.). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas sobre a luz: O underground do heavy metal extremo no Brasil**. São. Paulo: Editora Alameda, 2010.

CHRISTE, Ian. **Heavy Metal - A história completa**. Tradução: Milena Duarte e Augusto Zantoz. São Paulo: Arx Saraiva, 2010.

FRIEDLANDER, Paul. **Rock and Roll: Uma História Social**. 8. ed. Tradução A. Costa (trad.). Rio de Janeiro: Editora Record, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**: aula inaugural no Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970. Laura Fraga de Almeida Sampaio (trad.). 24. ed. São Paulo: Edições Loyola, 2014.

GAY, Peter. "Introdução". *In*. **A experiência burguesa da rainha Vitória a Freud**. Volume 3: O cultivo do ódio. Sérgio Góes de Paula, Viviane de Lamare Noronha (trad.). São Paulo. Companhia das Letras. 1995 (p. 11-16).

HÉRITIER, Françoise. "O Eu, o Outro e a intolerância." *In*: **Foro Internacional sobre Intolerância 1997**: Paris, França), Unesco, 27 de março de 1997, La Soborne, 28 de março de 1997. Françoise Barret-Ducrocq (org.). Eloá Jacobina (trad.). Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 2000. (p. 24-27).

Metal: A headbanger's journey. Direção de DUNN, Sam; MCFAYDEN, Scott. Canadá. 2005. (96 min). Idioma Original: Inglês. Documentário sobre Heavy Metal.

MIRANDA, Guilherme Bertoldo. **Heavy Metal**: Uma expressão cultural do século XX. Monografia de conclusão de curso (História). Universidade Federal de Uberlândia/UFU. Uberlândia. 2010.

MOREIRA, Marcelo. **White metal, black metal e o preconceito nosso de cada música**. Disponível em: <http://combaterock.blogosfera.uol.com.br/2014/04/24/white-metal-black-metal-e-o-preconceito-nosso-de-cada-musica/>. Acesso em: 27 jul. 2014.

PERROT, Michelle. "O Intolerável". *In*. **Foro Internacional sobre Intolerância 1997**: Paris, França, Unesco, 27 de março de 1997, La Soborne, 28 de março de 1997. Françoise Barret-Ducrocq (org.). Eloá Jacobina (trad.). Rio de Janeiro. Bertrand Brasil. 2000. (p. 111-114).

SIDEKUM, Antônio. "Cultura e Alteridade". *In*. **Cultura e Alteridade**: Confluências. Amarildo Luiz Trevisan, Elisete M. Tomazetti (orgs.). Ijuí. Editora Unijuí. 2006 (p. 101-123).

VIKERNES, Varg. **A História do Burzum**. César Guerreiro (trad.). Disponível em: <http://whiplash.net/materias/biografias/085954-burzum.html>. Acesso em: 25 jul. 2014.



2024

Sérgio Ribeiro Kneipp

APONTAMENTOS
SOBRE
A METAFÍSICA
DO *BLACK METAL*

DOI: 10.31560/pimentacultural/2024.99925.20

As florestas esquiladas das altas latitudes,
onde o tempo, esquecido de si mesmo, da neve faz sua
tumba. Eis a morada do metal negro norueguês. Os
olhos fitam o abismo do cosmos. O impulso vital é telú-
rico. A energia, fria. As cores, o preto, o branco, o azul.
(O autor)

*Crusted blood on altar black
The right of dark is done
The semen burn in sacred flames
The witches sings their song*

Ao som de "Rite of Darkness" (1985), do Bathory
<https://www.youtube.com/watch?v=OEEW8f4tQs4>

INTRODUÇÃO

Definir o que é *black metal* não é fácil. Menos ainda, tentar definir sua metafísica²⁵⁸. Como qualquer gênero, em qualquer tipo de manifestação artística, há divisões internas, hibridismos, interpolações, evoluções. Decidir, por exemplo, o que é apenas uma idiossincrasia (de um autor ou de uma banda) e, lado outro, um traço marcante do estilo já é, em si mesmo, sério problema epistêmico e envolve escolhas, mais ou menos fundadas, do próprio pesquisador. Ainda assim, ciente dos reducionismos e subjetivismos inerentes a esse tipo de investigação, irei aventurar-me a expor o que, segundo penso, são os pontos fundamentais de uma introdução à metafísica do *black metal*.

258 Como um sem-número de outros termos fundamentais na filosofia, "metafísica" é polissêmico. Neste artigo, emprego o termo em sentido largo, isto é, na acepção de imagem de mundo. Resta excluído, portanto, todo conteúdo necessariamente realista conotado pelo termo – assim, por exemplo, na crítica do positivismo lógico ao pensamento clássico dito "metafísico". Nessa ordem de ideias, mesmo a linguagem científica positivista expressar-se-ia por meio de determinada metafísica. Em suma, há linguagem? Então há metafísica.

De início, relevante fazer breves apontamentos históricos. O ponto pode ser disputado, mas parece razoável considerar que o *black metal*, um desenvolvimento do velho *heavy metal* dos anos 1970, surge consolidado, como subgênero, no início da década de 1980. Mais precisamente com os lançamentos do single "In League of Satan" e, subsequentemente, do LP "Welcome to Hell"²⁵⁹, ambos em 1981, pelo grupo inglês Venom. Nessa primeira fase, os elementos estruturais do metal negro ainda eram tributários, em larga medida, do *heavy metal* clássico. O reconhecimento do estilo dava-se, fundamentalmente, pela imagética e pelas letras furiosamente satânicas, adotadas por seus difusores.

A ascensão do *thrash metal*, outro desenvolvimento do *heavy metal*, impactou fortemente o *black metal*. Novas bandas, que uniam a rapidez e a brutalidade do thrash com o caráter obscuro e primitivo do metal negro, apareceram com força durante todo o curso da década de 1980, em diferentes cantos do mundo. À guisa de exemplo,

259 Não seria descabido defender que o *black metal*, entendido como *heavy metal* diabólico, teria surgido já no ano anterior, com a edição de "Demon" (1980), a primeira demo do Venom. Entretanto, rejeito essa hipótese ante a constatação de que, das suas três faixas, apenas uma, "Raise the Dead", apresenta lírica satânica – a esse propósito, confira-se Patterson (2013). Poder-se-ia cogitar de recuo ainda maior no tempo, de modo a atribuir ao próprio Black Sabbath a origem do *black metal*. Não me parece feliz essa tentativa. Embora o Sabbath flerte inequivocamente, em várias de suas composições, com a temática diabólica (em algumas, não se cuida sequer de flerte), a verdade é que, em regra, o demônio é apresentado mais como "adversário", no sentido bíblico do termo (antideus), do que como divindade. Ademais, a temática diabólica não é predominante, como no caso da fase clássica do Venom. Em resumo, o Sabbath pode até ter letras e imagética, em alguma medida, diabólicas, mas não apresenta, como banda, um conceito satânico. Outros candidatos, como o norte-americano Coven, podem ser, ainda, especulados. Minha objeção aqui seria simples: mesmo que esses grupos abracem um conceito satânico, não tocam *heavy metal*. Sem embargo, é evidente que o *black metal* não surgiu num fiat. Foi um processo que maturou com o tempo. Elejo o *debut* do Venom porque, me parece, encontram-se reunidos, nesse particular disco, pela primeira vez, os dois elementos marcantes do estilo: música *heavy metal* + conceito ostensiva e primordialmente diabólico.

citem-se o alemão Sodom, o sueco Bathory, o norte-americano Possessed e o brasileiro Sarcófago.

Próximo do final da década, nova mudança. O *death metal* – o terceiro dos filhos do *heavy metal* – tomou de assalto²⁶⁰ a cena *underground* metálica global. Para o antigo *black metal*, foi um período

260

Uso a expressão “tomou de assalto” com propósito específico: deixar claro que não foi em fins da década de 1980 que o *death metal*, necessariamente, surgiu; em fins da década de 1980 o *death metal* apenas desbancou o *thrash metal* como estilo dominante no *underground* metálico. Assim como no caso do *black metal*, o momento de surgimento do *death metal* pode ser alvo de debate. Não vou aqui alongar-me no assunto. Entretanto, creio ser pacífico o entendimento de que, pelo menos desde o lançamento de “*Leprosy*” (1988), segundo *full lenght* do grupo norte-americano Death, o estilo já se achava estabelecido. Como bem assinala Rubio (2011, p. 170): “Si un nombre es venerado por encima de cualquier otro en el mundo del Metal Extremo, ese es, sin duda, el de Charles Michael ‘Chuck’ Schuldiner (1967-2001), el carismático líder que fundió con su persona el proyecto musical que dio sentido a su vida: Death. Comenzó tan pronto como en 1983 con una banda llamada Mantas, una agrupación que se hizo muy conocida em el *underground* floridiano gracias al alto número de lanzamientos en formato demo que circulaban (desde rehearsal tapes, conciertos a demos propiamente dichas). Algunas de estas demos se consideraron francamente prometedoras, especialmente *Death by Metal* y *Reign of Terror* de 1984; la cantidad de demos, ensayos y directos que circulan en esta época es exagerada, siendo aproximadamente unas veinticuatro (aunque es posible que surjan más en el futuro). Poco después, buscando a músicos más adecuados, salen de la banda Rick Rozz y Kam Lee (que poco después fundarían Massacre) y entran brevemente Scott Carlson y Matt Olivo de Repulsion, pese a que esta formación no dura demasiado; Chris Reifert de Autopsy también llegaría a formar parte de Death. Sin embargo, el trabajo y su infinita capacidad para no rendirse le permiten publicar *Scream Bloody Gore* em 1987, un lanzamiento que muchos periodistas etiquetan como el primer disco de *Death Metal*, mientras que otros prefieren considerarlo como el embrión de lo que estaba por llegar, y que, en cualquier caso, podemos englobar en esa ‘zona gris’ de la que hablábamos anteriormente, y en la que las fronteras entre el *thrash* y el *Death Metal* no están del todo separadas. Tan solo un año después, em 1988, llega *Leprosy*, y esta vez sí, todo el mundo parece estar de acuerdo en que las composiciones contenidas en el disco, auténticos clásicos, algunos de los cuales permanecerían en su *setlist* hasta el final, y que influyeron al metal de todo el mundo, crean una nueva era para la música extrema. Todo lo que mencionábamos anteriormente que puede definir al *Death Metal* clásico está en este disco, sin duda una de las obras capitales para entender musicalmente todo lo que vendría después”.

de decadência e ostracismo²⁶¹. Sua proposta monotemática, retrógrada, atávica e intolerante²⁶² mostrou-se incompatível com o novo

261 Isso não significa que o *black metal* tenha deixado de existir, mas apenas que perdeu prestígio. Em larga medida, tal ocorreu porque o metal negro passou a ser percebido, em meados da década de 1980, como um estilo já ultrapassado. Vale notar aqui algo de muito interessante. O declínio do *black metal* parece dever-se mais a fatores internos do que a fatores externos. Explico. A primeira onda do *black metal* (que incluía bandas como Venom, Mercyful Fate e Vulcano) reconhecia-se mais pela temática comum, por um conceito diabólico, do que, propriamente, por um tipo particular e recorrente de estrutura musical. Daí porque grupos com sonoridades tão distintas entre si podiam cair sob a mesma classificação. Se, por um lado, essa particularidade do *black metal*, num primeiro momento, franqueou a irrupção de múltiplas formas de manifestação, por outro, revelou, com o passar do tempo, uma fraqueza basilar. Como já ressaltado, ao contrário do *heavy* e do *thrash metal*, a identidade do metal negro oitentista não deixava suas fundações na "música propriamente dita" (na partitura ou na cifra musical), mas num conceito, numa certa "aura" que emanava daquela. A estrutura da música é o *heavy metal*, ou mesmo o *thrash*, animado por um conceito diabólico. Mas nem isso é exato. O conceito de *black metal* mostra-se ainda mais *fuzzy*. Tome-se o exemplo do Exodus. Em seu *debut*, "Bonded by Blood" (1985), o grupo norte-americano abusa da temática satânica. Das nove faixas do álbum, nada menos do que oito fazem alusão direta ao diabo. No entanto, surpreendentemente, não se encontra praticamente nenhuma menção ao disco, na literatura especializada, como sendo *black metal*. Trata-se, quase todos reconhecem, de um dos discos mais importantes do *thrash metal*. Poder-se-ia cogitar aqui de um hibridismo, de *black thrash metal*. Contudo, essa classificação é destinada, em geral, de modo impreciso, à fase inicial de grupos de *thrash metal* satânico europeus, como Sodom, Bathory e Destruction, não ao Exodus. Mas qual a razão pela qual o *debut* do Exodus não é comumente considerado um disco de *black metal*? A razão parece residir no fato de que, em meados da década de 1980, principalmente nos Estados Unidos, o *black metal* já era dado como algo anacrônico. Algo que não mais satisfazia as aspirações das novas gerações de músicos de *heavy metal*, na sua busca incansável por extremismo musical. Essas novas gerações desejavam romper os limites. Ir além do que foram os músicos de metal que os inspiraram. Da mesma forma que a geração anterior havia feito, por seu turno, em relação ao *heavy metal* e ao *hard rock* setentistas. O extremismo era, então, a ordem do dia. Quanto mais rápido e pesado, melhor. Dada a falta de cânones musicais cristalizados, o *black metal* oitentista permitia que bandas de *heavy metal* mais tradicional fossem igualmente consideradas, caso adotassem um conceito diabólico, como sendo, também, *black metal*. A ruptura, assim, ficava obscurecida. Mostrava-se insuficiente. Era preciso ser mais claro na afirmação desse novo extremismo, dessa nova afirmação de identidade. Era preciso abandonar a classificação focada num critério primariamente conceitual em benefício de uma classificação focada num critério marcadamente musical. Um critério que apartasse, de forma nítida, de um lado, as bandas mais conservadoras de metal negro e, de outro, as bandas mais novas e radicais de *thrash* e, posteriormente, de *death metal*. Nessa linha, ainda que um grupo formado por essa leva insurgente de músicos, eventualmente, abordasse temática diabólica, sua identidade não mais residiria no ultrapassado metal negro, mas na novidade empolgante do *thrash* (como no caso do Exodus) ou do *death metal* (como no caso do Sarcófago). O *black metal* da primeira onda ruiu por sua própria fragilidade estrutural, vale dizer, por sua promiscuidade musical.

262 Retrógrada, atávica e intolerante no sentido de que a identidade do estilo se fundava em conceito ostensivamente satânico. Conceito esse que limitava, ou ao menos dirigia, toda a expressão lírica e imagética da banda. À indeterminação de estruturas musicais, no *black metal* oitentista, corresponde a determinação do conceito musical. Em termos linguísticos, à sua abertura sintática corresponde o seu fechamento semântico.

multiculturalismo inclusivista do *death metal*²⁶³, o qual permitia que se falasse sobre praticamente tudo. Durante esse período, o metal negro submergiu no *underground* mais recôndito, onde sobreviveu escondido até o começo da década de 1990. Deu-se, então, que bandas até aquele momento quase completamente desconhecidas, formadas por integrantes ainda na adolescência, resolveram expressar sua rejeição ao que entendiam como sendo a "normalização" e a "comercialização" do metal, promovida pelo *death metal mainstream*.

Foi dentro desse movimento que surgiram as bandas do denominado "*black metal* noventista norueguês". Vocais agudos e vomitados, guitarras superestridentes (*high pitched*), rifferama minimal (em que as mesmas notas são continuamente repetidas, por longos intervalos de tempo), palhetadas obcecadas por trêmolo, *blast-beats* hipnóticos, poucas e abruptas mudanças de andamento, produção tosquíssima e soterrada em reverberações e *delays*. Tais são os elementos estruturais do *black metal* norueguês. Não poderia haver contraste estilístico maior com o *death metal* anterior²⁶⁴.

263 Esse "multiculturalismo inclusivista" do *death metal* revela-se, por exemplo, na presença de maior liberdade de expressão, tanto lírica como imagética, em relação ao *black metal* oitentista. Inversamente ao metal negro da primeira onda, no *death metal*, a abertura semântica corresponde ao fechamento sintático do sistema semiótico. Por óbvio, essa oposição radical é meramente esquemática e serve, basicamente, a propósitos didáticos. Há relações internas necessárias entre essas duas dimensões – e também para além delas. Esse aspecto, contudo, não será analisado no presente artigo.

264 Segundo Ekeroth (2008, p. 17), o *death metal* se caracterizaria por:

"Unpronounced, deep, growling vocals;
Down-tuned, heavily distorted guitars;
Fast drumming, with heavy use of double kick-drums;
Complex song compositions with numerous breaks, stops, and tempo changes;
Unorthodox and twisted riff patterns;
Lyrics about death, gore, violence, the occult, and horror; and
Imagery with trademark logos, but seldom any actual image or dress code."

Dessa lista (que não deve ser entendida como a enunciação de condições necessárias e suficientes), quero enfatizar dois pontos: a predominância de tons graves (tanto no instrumental como nos vocais) e a falta de um código de vestimenta. O primeiro ponto conota a natureza mundana do *death metal*; o segundo, sua abertura semântica. Esses elementos, que, somados a outros, compõem aquilo que eu denomino de metafísica do *death metal*, não serão tematizados no presente artigo. Sua rápida menção serve apenas para clarificar, por oposição, no que consiste o tema deste artigo: a metafísica do *black metal* norueguês.

É a essa vertente específica do metal negro, o "*black metal* noventista norueguês", que vou dedicar as próximas linhas. Muito do que direi pode ser aplicado, em maior ou menor extensão, a outras manifestações do *black metal*, em outras partes do mundo. Mas nem sempre²⁶⁵. É bom ter isso em mente, de modo que aspectos aqui apontados não sejam indevidamente generalizados a outras subdivisões do gênero, cuja estética e metafísica, a meu juízo, em muito se distanciam daquelas que atribuo, especificamente, ao *black metal* norueguês.

A METAFÍSICA DO *BLACK METAL* NORUEGUÊS

Black metal é mais do que música. Mas também é menos do que música. Se por música se entende uma determinada forma de expressão artística que se basta em si mesma, ou, em termos menos reducionistas, cujo valor ou significado depende da relação estabelecida entre o ouvinte, a obra e o contexto (círculo hermenêutico), então *black metal* não é música. Evidentemente, é trivial dizê-lo, o *black metal* vale-se da música. Sua expressão sonora é percebida como uma sucessão de notas no tempo, segundo determinado arranjo melódico e harmônico. Mas esse é apenas o aspecto material do *black metal* ou, em outra linguagem, seu aspecto exotérico²⁶⁶.

265 Em especial, não se aplica ao assim denominado *war black metal* ou *bestial black metal*, executado por bandas como Blasphemy, Black Witchery e Deiphago. Essa variedade de *black metal* nada tem de romântico e deve sua filiação, segundo penso, ao barroco. A temática será desenvolvida em artigos futuros.

266 O adjetivo "exotérico", na forma em que empregado neste artigo, refere-se ao que é externo (público), num dado fenômeno, isto é, àquilo que pode ser conhecido por um observador passivo. De outro lado, o adjetivo "esotérico" refere-se ao que é interno (privado), isto é, àquilo que somente pode ser conhecido por alguém ativamente engajado no processo. Na atitude exotérica, temos o ponto de vista de terceira pessoa; na atitude esotérica, temos o ponto de vista de primeira pessoa. A atitude exotérica privilegia o símbolo sobre o simbolizado; a esotérica, o simbolizado sobre o símbolo. Para uma exposição mais detida sobre o tema, ver Macedo (2000).

É possível apreciar o *black metal* apenas por seu caráter exotérico. Assim como é possível apreciar o canto gregoriano pela mesma razão. Em ambos os casos, será, contudo, uma apreciação severamente limitada. Limitada pela sua própria superficialidade. O canto gregoriano não basta em si mesmo. Não se cuida de expressão musical cuja apreciação limite-se à relação entre ouvinte, obra e contexto. O canto gregoriano e o *black metal*, assim como toda forma de música sacra, aponta para fora de si. Aponta para algo que lhe transcende. Sem embargo, somente a imersão nas suas dimensões mais profundas (isto é, esotéricas), com o perdimento do ouvinte na tessitura imaterial da música (justamente naquilo que lhe é não propriamente antimusical, mas, a bem dizer, metamusical), revela-se capaz de desvelar sua verdadeira essência²⁶⁷.

267

Exemplos simples podem ajudar a clarear essa distinção entre os dois níveis de conhecimento. Imaginemos, de uma parte, certo cientista da religião que esteja a estudar a eucaristia cristã. Ele poderá descrever no que consiste a eucaristia, qual seu significado religioso, no que o ritual contribui para a criação e manutenção da identidade do grupo (etc.). De outra parte, imaginemos um médico que esteja a estudar enxaquecas. Ele pode descrever seus gatilhos, os sintomas do paciente, as características neuromorfológicas da patologia (etc.). A depender do grau de engajamento e empatia, o cientista da religião poderá até simular a participação no rito eucarístico ou, o médico, sofrer vicariamente pelo paciente. Porém, essa participação e esse sofrimento serão a título pessoal. Estarão, pois, inextricavelmente enviesados pelo olhar estrangeiro do cientista da religião e do médico. Sem embargo, o primeiro jamais poderá conhecer o que é, para o fiel, passar pela experiência da comunhão; o segundo, o que é, para o paciente, sentir as dores da enxaqueca. Simplesmente porque seus estados mentais não são os mesmos. Caso fossem, o cientista da religião deixaria de ser um observador para converter-se em fiel; o médico, deixaria de ser um pesquisador para tornar-se paciente. Evidentemente, seria possível, tanto ao cientista da religião quanto ao médico, após essas experiências pessoais, retornar à posição original. Entretanto, o problema apenas se recolocaria. Como poderiam explicar aos demais, que, por hipótese, nada soubessem, de primeira pessoa, sobre aquelas experiências, no que consiste tê-las? No máximo, poderiam lançar mão de analogias, mas não estariam capacitados, de fato, a comunicá-las. Com efeito, a experiência de comungar com deus e a experiência de padecer com as dores da enxaqueca envolvem um “que” privado – uma qualidade fenomênica interna – cuja natureza esconde-se persistentemente ao olhar do observador imparcial.

Uma abordagem estritamente estética do *black metal* erra-lhe, pois, por completo, a natureza. O metal negro pode ser belo? Certamente. Mas isso, no fundo, não importa ou só

importa como decorrência. O essencial é que ele seja verdadeiro²⁶⁸. Ao menos, que anseie por verdade.

Black metal é porta. Não é chegada. É caminho. E da mão esquerda²⁶⁹. O objetivo do *black metal* é destruir o ouvinte. Destruí-lo, apagá-lo, eliminá-lo, erradicá-lo, despedaçá-lo, aniquilá-lo, da forma mais definitiva possível. *Black metal* é visceralmente

268 Obviamente, quando especulo sobre algo como uma “verdade musical”, não estou a referir-me, meramente, ao significado da letra, mas à possibilidade (ou não) de atribuir significação à própria música instrumental. Como bem coloca Sharp (2004, p. 85): “What can music mean? The question arises most directly with respect to instrumental music; indeed, it seems to have occurred to thinkers after music emancipated itself from text and dance, so becoming a fully-fledged art in its own right (what is described as ‘pure’ or ‘absolute’ music). When music accompanies words, its significance customarily lies in underlining our counterpointing the meaning of the text. In such cases the question of meaning does not arise in the same way.”

É quase um truismo afirmar: as letras, quando existem, fazem parte do sistema semiótico, de modo a compor o todo significacional da música. O ponto de real interesse, entretanto, é a questão acerca do significado da música instrumental. No metal extremo, em que o vocal, sabidamente, tende a sofrer transformação da sua tradicional função melódica para uma função mais percussiva, com a perda relativa de importância do conteúdo do que é cantado, essa discussão ganha ainda mais relevo.

269 Caminho da mão esquerda no sentido de que está envolto no simbolismo noturno. Não há, necessariamente, nenhuma conotação moral sugerida no emprego da expressão.

anti-individualista²⁷⁰, no sentido mais primitivo e radical que o termo possa assumir. Com efeito, a aniquilação do indivíduo é condição

270

Registro, desde já, que esse caráter anti-individualista não é incompatível com a valorização da subjetividade. De fato, o *backbone* do *black metal* norueguês é a subjetividade, o sentimento privado do indivíduo particular. Porém, sua direção é transcendental. É justamente na superação (e não na negação) daquela subjetividade, mediante a união do sujeito no todo (ou a sua dissolução no nada) da transcendência, que o metal negro, tributário do romantismo, busca equacionar a incompletude da natureza humana. Sem aquele impulso vital, a arte romântica seria mesmo impossível. É interessante notar que a errônea identificação, de modo necessário, da valorização da subjetividade com a defesa do individualismo leva autores como Rubio (2011) a atribuir, ao *black metal* romântico norueguês, de forma filosoficamente ingênua, traços típicos do moderno liberalismo progressista. Ao negar, por exemplo, que o *ns black metal* e o *red black metal* (isto é, o black metal de orientação política nacional-socialista e o de orientação comunista, respectivamente) sejam, do ponto de vista teórico, consistentes, Rubio afirma o seguinte (2011, p. 442/443): "(...) de la misma manera que el Black Metal rechaza el cristianismo por la anulación de la voluntad personal por la adoración a un dios, este estilo musical, igual o más que otros del Metal Extremo, glorifica el Yo, la voluntad personal, el individualismo elevado a la máxima potencia, y rechaza cualquier actitud definible como herd mentality (mentalidad de rebaño) por el cual el individuo renuncia a sus creencias religiosas, normas sociales, gustos mainstream ou de sumisión a un líder político, estando en esta negación suprema la esencia del Black Metal. Es por eso que el Black Metal (y por extensión, el Metal Extremo) es totalmente incompatible con movimientos organizativos autoritarios, con el nacional-socialismo o el comunismo, que exigen igualmente la sumisión a un líder, la anulación personal y la incorporación a la masa. (...) el fan del Metal Extremo, y por extensión, el del Black Metal, rechazará cualquier adscripción, sea religiosa o política, que le exija que perder su propia identidad individual para seguir a un líder o determinadas ideas políticas o religiosas. Es por ello que la adscripción de cualquier forma de Metal Extremo al nazismo, comunismo, cristianismo o tendencias similares es, sencillamente, absurda; un grupo musical que defienda con sus letras la pertinencia a movimientos como estos, sencillamente va en contra de la ética de todo el movimiento, y por lógica, no pertenece a él."

O equívoco básico dessa argumentação reside na atribuição, ao Metal Extremo em geral, de um credo único (uma "metafísica" única), qual seja, o individualismo "elevado à máxima potência". Isso não colhe. Assim, de forma tão genérica, tudo o que se pode afirmar sobre esse fenômeno do Metal Extremo é que consiste num movimento jovem (agora já nem tanto) e multifacetado de contracultura. Nada mais do que isso. Atribuir um único e determinado conteúdo de fundo a esse variadíssimo fenômeno, de modo a conferir a mesma natureza a expressões estéticas tão distintas, como, por exemplo, o *brutal slam death metal* e o *black metal* romântico, soa mais como idealização, como *wishful thinking* da parte de alguém situado fora do movimento – e cuja pretensão, eventualmente, poderia ser a de torná-los produtos assimiláveis pela elite intelectual *mainstream* –, do que como análise fundada, do ponto de vista interno, desses estilos. Ora, assim como o barroco, o classicismo, o romantismo e o modernismo professam cosmovisões distintas, nada indica, de modo óbvio, que o *black metal*, o *death metal* e o *thrash metal* também não professem. Pelo contrário, o fato de mostrarem-se, superficialmente, tão diferentes é uma pista de que, talvez, numa dimensão mais profunda, sua natureza – sua metafísica – seja mesmo distinta. Em todo caso, se a tese é de que essa essência última é comum, há de se argumentar nesse sentido. Rejeitar, *tout court*, que subestilos inteiros de Metal Extremo, já bem estabelecidos e reconhecidos pelo público (quer se goste deles ou não), pertençam, de fato, àquele, é demasiado contraintuitivo e pouco esclarecedor. Mais, soa arbitrário, empobrecedor. Como assinalado no princípio deste artigo, um dos compromissos epistêmicos mais fundamentais de quem se propõe a estudar determinado fenômeno é evitar que suas conclusões sejam apenas uma projeção de seu mundo interior, de seus valores e convicções pessoais. Pode-se não gostar da conclusão segundo a qual, diferentemente do inclusivista e multiculturalista *death metal* norte-americano, o *black metal* romântico norueguês é uma forma de gnosticismo esotérico anti-individualista. Mas isso não importa. A questão é: a conclusão está correta?

para sua plena realização. Somente o apagamento do indivíduo – isto é, daquilo que o torna distintamente único, em oposição à indistinguibilidade do todo (ou do nada) –, possibilita ao metal negro manifestar-se como verdadeiro. Nessa ordem de ideias, a verdade somente é acessível pela superação da dualidade sujeito-objeto. Não há, entretanto, nenhum intento pós-modernista nessa tentativa de sublimação. Bem ao contrário. Verdade, aqui, é entendida como identidade metafísica²⁷¹, não como adequação, correspondência ou, quiçá, convenção linguística²⁷².

A centralidade da ideia de verdade, para o *black metal*, mostra-se evidente quando posta em contraste com o *death metal*. Dessarte, é precisamente na concepção de “verdade” que reside a incompatibilidade fundamental entre a metafísica do *black metal* norueguês e a do metal da morte.

Para o *death metal*, não há transcendência nem verdade transcendental. O que existe é o mundo. A verdade, assim, somente pode

271 Identidade metafísica no sentido de que o sujeito cognoscente, o objeto conhecido e o conhecimento gerado formam unidade indissolúvel. Não se cuida de mera comparação: entre aquilo que se predica e aquilo que é predicado; entre uma proposição afirmativa e um dado estado de coisas no mundo. É algo muito mais forte: conhecer é tornar-se o que se conhece; conhecer a verdade é tornar-se verdade. Não uma parte da verdade, mas o todo da verdade. Em certo sentido, essa noção de identidade metafísica aproxima-se da teoria do ser de Parmênides – sobre isso, ver Reale (1993), especialmente o seguinte trecho: “O ser é, ademais, *imutável* e absolutamente *imóvel*, é encerrado, diz Parmênides, nas *cadeias do limite*, da Necessidade inflexível: ele é perfeito e acabado e, como tal, não carece nem tem necessidade de nada e, por isso, permanece em si mesmo idêntico no idêntico.” (p. 110, grifo nosso). Porém, não quero com isso comprometer-me com a ideia de que o não ser possa ser reduzido, de algum modo, ao ser. Nem com a ideia, bem grega, de que o ser seja finito, definido ou limitado (i.e. a esfericidade do ser). Tampouco com a tese de que a realidade última seja o ser, o não ser ou mesmo algo para além dessa dualidade. Desejo apenas assinalar que a verdade metafísica, no sentido empregado neste artigo, implica a identidade absoluta entre os termos da relação cognoscitiva.

272 A tese de fundo deste artigo – ainda a ser plenamente desenvolvida – é de que à metafísica de cada uma das espécies de *heavy metal* (em sentido amplo) corresponderia, em princípio, certa teoria da verdade. Assim, por exemplo, ao *black metal* romântico norueguês corresponderia uma teoria da verdade como identidade; ao brutal *death metal* norte-americano, uma teoria da verdade de cunho antimetafísico, como o verificacionismo, o confirmacionismo ou mesmo o deflacionismo.

ser encontrada na imanência²⁷³. Buscar por uma verdade eterna, não sujeita a contingências, é fabricar ilusões. É povoar a realidade de avantesmas. Mas que fique claro: como toda arte sinistra (esquerda), o *death metal* tem compromisso com a fantasmagoria. Porém, seus espectros e demônios nascem do ventre do mundo. Não são criaturas paridas do além, mas da finitude da experiência humana. É precisamente nisso, na finitude do homem, que o metal da morte funda seu critério veritativo. Afinal, a nota da contingência é a mudança e a nota da mudança é a transformação, que se dá, simbolicamente, com a morte. Não se deve a mero recurso retórico, portanto, o batismo dessa particular vertente da música extrema. Tampouco é casual a fascinação, reiteradamente expressada em letras de músicas e capas de discos, com processos de putrefação, miasmas, doenças e temas congêneres. Todos esses elementos, devidamente articulados, formam uma ontologia, uma cosmovisão, cuja verdade fundamental já se proclamava desde o nascimento do estilo: "only death is real"²⁷⁴.

De outro lado, para o catecismo do *black metal*, mais do que um equívoco miserável, encerrar a verdade na imanência constitui heresia. Vale frisar: não se cuida apenas de problema cognitivo. É muito mais grave. Cuida-se de imoralidade. Negar a transcendência é um escândalo. Assim, é possível compreender a aversão que os fundadores do *black metal* norueguês sentiam pelo metal da morte. Especialmente por certo *death metal* político anglo-americano,

273 Dizer que o *death metal*, assim como o *black metal*, endossa uma determinada concepção de verdade implica assumir duas premissas: i) que, em algum sentido relevante, constitui uma linguagem – seria, pois, capaz de predicação; ii) que, em algum sentido relevante, apresenta valor epistêmico – veicularia, pois, um conhecimento sobre a realidade. Por decorrência, seria possível falar, em tese, de um *death metal* e de um *black metal* "verdadeiro" (que faz asserções verdadeiras) e de um "falso" (que faz asserções falsas). Essa discussão é extremamente complexa e não será desenvolvida no presente artigo. Limite-me a assinalar, por ora, que a tese aqui defendida seria classificada, em filosofia da estética, como cognitivista. Sobre o tema, ver a exposição geral de Sharp (2004), especialmente os capítulos III e IV – note-se que a posição do referido autor é categoricamente contrária à possibilidade de entendimento da música como linguagem, no sentido aqui indicado.

274 A frase "Only Death Is Real..." aparece na contracapa do EP de estreia da banda suíça Hellhammer, *Apocalyptic Raids* (1984), possivelmente o primeiro registro em vinil de *death metal* da história.

o qual, ao confundir o imanentismo tradicional do gênero com o materialismo moderno, termina por substituir a fantasmagoria pelo mundo social²⁷⁵. Como essa deturpação histórica bem demonstra, a negativa da verdade transcendental convida à completa secularização do metal, com sua redução funcional a simples expressão da música contemporânea, provavelmente de cariz híbrido, a meio caminho entre o erudito e o popular. Enfim, uma versão atualizada do *jazz*, pronta para o consumo da enfatuada burguesia progressista.

A comparação com o *death metal* presta-se, ainda, para assestar outra observação relevante. O caráter anti-individualista do *black metal* não significa (afastados desde logo enganos sugeridos pela ontologia dicotômica de nossa linguagem natural) que ele seja social ou tenha apelo comunitário. Como já se ressaltou, nada mais

275

Diversos são os autores que assinalam, com razão, o fato de que o *black metal* norueguês surgiu, historicamente, em contraposição ao *death metal* sueco. Assim, por exemplo, Rúbio, Ekeroth, Paterson. Sem embargo, a inversão mais perfeita da metafísica do metal negro norueguês encontra-se não na Suécia, mas no mundo anglo-americano. Com efeito, foi somente com o florescimento do *death metal* (e grindcore) de bandas cuja língua materna é o inglês que a fantasmagoria noturna, em sua maior parte, restou abandonada. Um bom exemplo pode ser encontrado na banda norte-americana Dying Fetus, cuja proposta lírica transitou da violência do *gore* para a violência política. Essa mudança dá uma pista de como é bem mais fácil do que pode parecer, à primeira vista, migrar de um imanentismo de cunho fantástico para um imanentismo de cunho político. É em reação a essa tendência de adoção de uma metafísica social (realista) que se opõe, fundamentalmente, a ortodoxia do *black metal* norueguês. De modo análogo, no campo simbólico-religioso, rejeita-se o satanismo lavenista da Church of Satan, visto como vulgar egoísmo materialista, degeneração tipicamente norte-americana. Aliás, sobre a rejeição disseminada, entre os membros do movimento *black metal* norueguês, às doutrinas de La Vey, nota Luijk (2016, p. 381): "Not all metal bands, it must be emphasized, sang about Satanism; of those who did, most were simply exploiting a theme they had come to find artistically and commercially interesting. Likewise, their mostly very youthful audience clearly was not always aware of the full purpose of the symbology in which they indulge or couldn't care less if they were. Yet for some musicians and fans, this artistic dalliance with the fallen angel was more than frivolous matter. In the Norwegian Black Metal subculture, for instance, a particular grim and serious form of Satanism developed. Deriding LaVeyan Satanism as too humanistic, its adherents insisted on being truly 'evil'".

Importa menos, nesse aspecto, investigar o efetivo comprometimento daqueles indivíduos, per-tencentes ao movimento *black metal* norueguês, com essas crenças diabólicas quanto notar que, oficialmente, o satanismo lavenista era visto, em geral, como um tipo de hedonismo ateu, uma "normalização" do que deveria ser o "verdadeiro" satanismo. Assim como no caso do *death metal*, o lavenismo soava criminosamente banal para os discípulos do metal negro da Noruega.

equivocado. Ao *black metal* não importa o mundo. Não importa o político (ao menos no aspecto da positividade, isto é, da organização). Não importa a realidade sensível. Sua natureza é essencialmente gnóstica²⁷⁶. O mundo-cadáver é apenas a carne morta e apodrida da (pseudo) realidade. Autopsiá-la é objeto de interesse do secularizado *death metal*, não do sagrado metal negro. Mesmo quando o *black metal* aborda, marginalmente, o mundo, o que lhe interessa é o símbolo: o mundo em ruínas, dos castelos abandonados, daquilo que está despedaçado, aviltado, destruído, obliterado pelo tempo. É o mundo da nostalgia (em sentido existencial²⁷⁷), do tempo perdido, do medievalismo romântico alemão.

Com efeito, ao contrário de outras versões do gênero, cuja filiação pode ser traçada ao classicismo ou ao barroco e não ao romantismo germânico, o *black metal* norueguês é obcecado com o tempo. Mas isso é dizer pouco e pecar por imprecisão. O presente, como atualidade, absolutamente não lhe interessa. O passado, como o efetivamente ocorrido, apenas enquanto símbolo, naquilo capaz de

276 Ao apontar as marcas do gnosticismo, assim leciona Jonas (2001, p. 31/32): "*Before narrowing down our investigation to the particular phenomenon of Gnosticism, we must briefly indicate the main features that characterize this contemporary thought as a whole. First, all the phenomena which we noted in connection with the 'oriental wave' are of a decidedly religious nature; and this, as we have repeatedly stated, is the prominent characteristic of the second phase of Hellenistic culture in general. Second, all these currents have in some way to do with salvation: the general religion of the period is a religion of salvation. Third, all of them exhibit an exceedingly transcendent (i.e., transmundane) conception of God and in connection with it an equally transcendent and other-worldly idea of the goal of salvation. Finally, they maintain a radical dualism of realms of being-God and the world, spirit and matter, soul and body, light and darkness, good and evil, life and death-and consequently an extreme polarization of existence affecting not only man but reality as a whole: the general religion of the period is a dualistic transcendent religion of salvation.*"

Conforme se observa, o caráter religioso seria, portanto, fundamental para caracterizar o gnosticismo. Constituiria, assim, o *black metal* norueguês, de *per se*, uma religião? A resposta, a meu juízo, é claramente negativa. Decerto, a metafísica do metal negro pode servir de base para a construção de um sistema religioso. Mas isso não é necessário. Mesmo despidido de caráter propriamente devocional, o *black metal* norueguês, como metafísica, pode subsistir, consistentemente, como espécie de "filosofia" gnóstica ou de ocultismo gnóstico.

277 Isso é, no sentido ontológico, de uma estrutura interna do ser humano, não de uma saudade intencionalmente dirigida a um objeto externo, componente da realidade ôntica (social ou material), do qual o sujeito estaria momentaneamente privado.

excitar uma disposição nostálgica e sonhadora da alma. O futuro, somente enquanto promessa de escapar à temporalidade.

Deveras, a obsessão do *black metal* com o tempo aparta-se da experiência mundana. Interessa-lhe um tempo despido de temporalidade. Um tempo que deve ser superado, experimentado como eternidade²⁷⁸.

278

No *black metal* norueguês, a "narrativa musical", no concernente à temporalidade, apresenta, ao menos em parte, função análoga à narrativa mitológica, nas sociedades tradicionais. Diz Eliade (2002, pp: 53/54): "Como se admite hoje, um mito narra os acontecimentos que se sucederam *in principio*, ou seja, 'no começo', em um instante primordial e atemporal, num lapso de *tempo sagrado*. Esse tempo mítico ou sagrado é qualitativamente diferente do tempo profano, da contínua e irreversível duração na qual está inserida nossa existência cotidiana e dessacralizada. Ao narrar um mito, reatualizamos de certa forma o tempo sagrado no qual se sucederam os acontecimentos de que falamos. (Aliás, é por isso que nas sociedades tradicionais não se podem narrar os mitos a qualquer hora, nem de qualquer maneira: pode-se narrá-los apenas durante os períodos sagrados, na mata e durante a noite, ou em torno do fogo antes ou depois dos rituais etc.). Em suma, supõe-se que o mito aconteça em um tempo – se nos permitem a expressão – intemporal, em um instante sem duração, como certos místicos e filósofos concebem a eternidade. Esta constatação é importante, pois dela resulta que a narração de um mito não é sem consequência para aquele que o recita ou para aqueles que o ouvem. Pelo simples fato da narração de um mito, o tempo profano é – pelo menos simbolicamente – abolido: narrador e auditório são projetados num tempo sagrado e mítico. Tentamos mostrar em outro estudo que a abolição do tempo profano através da imitação de modelos exemplares e da reatualização dos acontecimentos míticos representa uma nota específica de toda sociedade tradicional, e que apenas esta nota já bastaria para diferenciar o mundo arcaico das nossas sociedades modernas. Nas sociedades tradicionais, havia um esforço, consciente e voluntário, de abolir periodicamente o Tempo, apagar o passado e regenerar o Tempo por uma série de rituais que reatualizavam de certa forma a cosmogonia. Não vemos necessidade de entrar aqui em análises que nos afastariam muito do nosso tema. Contentemo-nos em lembrar que um mito retira o homem de seu próprio tempo, de seu tempo individual, cronológico, 'histórico' – e o projeta, pelo menos simbolicamente, no Grande Tempo, num instante paradoxal que não pode ser medido por não ser constituído por uma duração. O que significa que o mito implica uma ruptura do Tempo e do mundo que o cerca; ele realiza uma abertura para o Grande Tempo, para o Tempo Sagrado".

Nesse sentido, o metal negro norueguês poderia ser entendido como uma forma de "narrativa" mitológica, a cumprir duas funções (tradicionais): i) reconectar o homem com o "Grande Tempo"; ii) regenerar o tempo profano. Embora a primeira função, cuja direção é de baixo para cima, guarde evidente afinidade com a natureza gnóstica do *black metal* romântico, mostra-se no mínimo duvidosa a compatibilidade daquela segunda função, cuja direção é de cima para baixo, com o metal negro norueguês. De fato, "regenerar o tempo profano" parece evocar uma função social estranha ao caráter radicalmente transcendental do esoterismo gnóstico. Sem embargo, caso seja possível conciliar (ainda que ao preço de certo grau de comprometimento) o credo gnóstico com a preservação do mundo social, então fará mais sentido, do ponto de vista metafísico, o movimento realizado por certas bandas de *black metal* romântico na direção da política profana.

O tempo, no sentido mundano, constitui o elemento da realidade sensível contra o qual o *black metal* bate-se, inclemente. É somente na perspectiva temporal que se torna possível construir a consciência do indivíduo, de modo a unificar os fragmentos da experiência mental segundo a narrativa dada pela memória. Destruída a categoria temporal, destrói-se, também, o indivíduo.

Daí porque, bem entendido – isto é, em sentido esotérico –, duas das marcas estilísticas mais reconhecíveis do *black metal*, o trêmolo *picking* e os *blast beats*, em verdade, não objetivam, de modo algum, “acelerar” a música. Muito embora seja essa a interpretação colhida em audição ingênua (num sentido exotérico), a necessária imersão nas dimensões mais profundas da experiência musical demonstra exatamente o oposto: o objetivo é simular eternidade. Sim, porque o pulso à velocidade da luz e a contínua rifferama minimalista²⁷⁹ buscam libertar a música de toda alusão ao que não seja constante, imutável. Obviamente, trata-se de objetivo impossível. Afinal, o *black metal*, para se manifestar, em seu aspecto material, depende das condições de temporalidade do mundo sensível. Nesse sentido, o metal negro é, fundamentalmente, um intento fracassado. Assim como toda música verdadeiramente sacra. Mas fracassado apenas enquanto pura música, isto é, enquanto apreendido no seu restrito caráter exotérico.

Essa busca incessante pela eternidade é a força vital do *black metal*. Todos os seus elementos estilísticos conformadores são

279 Outra marca do *black metal* norueguês é o uso extensivo do acorde diádico. Por definição, nesse tipo de acorde, a nota média (em teoria musical designada de terça), a qual permite modular e suavizar a oposição harmônica entre a nota mais grave e a nota mais aguda, no tradicional acorde triádico, é eliminada. Essa eliminação pode ser usada para dar a impressão de que o acorde está “incompleto” ou de que foi “erodido”. Isso não é por acaso. A função é tornar a experiência musical incômoda (no sentido exotérico, de senso comum), de modo a ressaltar sua precariedade e incompletude. O *black metal* norueguês, como algo (exotericamente) precário e incompleto, é sempre promessa daquilo que está por vir: o momento em que não haverá mais o por vir (experiência esotérica). Naquele sentido exotérico, é música árida, esquelética, construída a partir das ruínas do mundo.

reflexos desse compromisso primário. Nesse sentido, talvez a banda arquetípica do gênero seja o norueguês Dark Throne.

Depois de um período inicial dedicado ao *death metal* de cepa sueca, o Dark Throne veio a trilhar a senda do metal negro noventista, nas pegadas do fundador da versão escandinava do gênero, o mítico Mayhem. Sem embargo, a banda de Nocturno Culto e Fenriz não se limitou a apenas copiar o que já antes se fazia. Em sua obra máxima, *Transylvanian Hunger* (1994), a banda levou o *black metal* noventista norueguês ao seu ápice. Nesse disco, os estilemas do gênero foram lapidados à perfeição, resultando no disco de mais puro *black metal* norueguês jamais gravado.

Naquela época, o Dark Throne ainda se conservava fiel discípulo da versão ortodoxa do gênero. Em termos semânticos (e não sintáticos, de estrutura musical) pode-se dizer que comungava do credo gnóstico. Isto é, sua música revelava-se como tentativa de alcançar a transcendência, associada ao desprezo pelo mundo material. A música do Dark Throne, portanto, funcionava, a modos do paradigma clássico do gênero, como instrumento de ascese.

Contudo, nem todas as bandas envolvidas na cena norueguesa do início dos anos 1990 abraçavam essa ortodoxia. O caso mais exemplar é o do Burzum. O grupo, liderado pelo herético Varg Vikernes, rejeitou, em parte, a ontologia do catecismo ortodoxo norueguês. Enquanto o Dark Throne e (a seu modo) o Mayhem abraçavam o gnosticismo radical, o BURZUM rejeitava a possibilidade efetiva de transcendência. No plano sintático, o abandono dos onipresentes *blast-beats* e a opção por andamentos dolorosamente cadenciados afloraram como a ruptura principal com a gramática anterior do *black metal*. A modos de um romântico wagneriano decaído – cuja desilusão com a efetiva possibilidade de ascese (sempre

tentada, jamais alcançada) conduz a um “gnosticismo sem gnose”²⁸⁰ –, Varg Vikernes expressou sua frustração religiosa ressaltando o caráter inextricavelmente temporal da condição humana e, por consequência, da própria música. Não por coincidência, esse caminho o levou para o reino do profano e para a política extremista²⁸¹.

Se Mayhem é a gênese e Dark Throne o apogeu, Burzum é a nênese do *black metal* norueguês.

280 Sobre essa perene frustração romântica, assim comenta Berlin (2015, p. 164/165): “(...) uma vez que adotamos a ideia de que existe fora de nós algo maior, algo impossível de captar, algo impossível de obter, ou temos sentimentos de amor em relação a isso, como queria Fichte, ou então de medo; e se temos sentimentos de medo, o medo se torna paranoico. Essa paranoia continuou se acumulando no século XIX: ela se acumulou até chegar ao auge em Schopenhauer, dominou as obras de Wagner e atingiu um clímax imenso em todo tipo de obras do século XX obcecadas pela ideia de que, seja o que for que fizermos, existe um cancro, existe um verme oculto no botão da flor, existe algo que nos condena à frustração perpétua, sejam seres humanos que devemos exterminar ou forças impessoais contra as quais todo esforço é inútil. Obras de escritores como Kafka estão repletas de um peculiar senso de *Angst*, de uma angústia sem direção, de um senso de terror, de apreensão básica, que não se fixa em nenhum objeto identificável; e isso também é muito verdadeiro em relação às primeiras obras românticas.”

281 Sim, porque uma vez interdita a realização metafísica pela via transcendental, a alternativa poderia ser a “realização metafísica” pela via social. No lugar da união no todo (ou da dissolução no nada), remanesceria a possibilidade da “transcendência” do indivíduo na massa. O povo, assim, passaria a ocupar a posição de deus e, a política, a da religião. Essa relação místico-religiosa, bem como a proximidade dessa concepção política com os ideais românticos, não escapou a diversos analistas. Como anota Paxton (2007, p. 39/40): “O fascismo não repousava na verdade de sua doutrina, mas na união mística do líder com o destino histórico de seu povo, idéia essa relacionada às idéias românticas de florescimento histórico nacional e de gênio individual artístico ou espiritual, embora, em outros aspectos, negasse a exaltação romântica da criatividade pessoal desimpedida. O líder queria levar seu povo a um campo mais elevado da política, campo esse que podia ser experimentado de forma sensual: o calor de pertencer a uma raça agora plenamente consciente de sua identidade, destino histórico e poder; o entusiasmo de participar de uma vasta empreitada coletiva; a gratificação de deixar-se submergir numa onda de sentimentos coletivos e de sacrificar as próprias preocupações mesquinhas em favor do interesse grupal; e a emoção do domínio. Walter Benjamin, o crítico cultural e exilado alemão, foi o primeiro a observar que o fato de o fascismo ter deliberadamente substituído o debate ponderado pela experiência sensorial imediata transformou a política em estética. E o ápice da experiência estética fascista, advertiu Benjamin em 1936, seria a guerra.”

FECHAMENTO

Obviamente, de perspectiva puramente analítica, muito ainda poderia ser dito sobre o tema. Mas considero que os elementos fundamentais de uma introdução à metafísica do *black metal* estão, ao menos, indicados.

A título de síntese, resalto os seguintes pontos:

1. Há vários tipos de *black metal*, de modo que não é possível falar-se de uma metafísica única.
2. O *black metal* noventista norueguês filia-se ao romantismo alemão, embora dele subscreva versão decaída.
3. As características fundamentais – do *black metal* norueguês – são (algumas podem decorrer de outras, explico-as por razões de clareza): a) caráter sacro (dimensão esotérica); b) busca pela eternidade (exprimida, materialmente, pela tensão interna entre seus elementos musicais estruturantes); c) gnosticismo; d) transcendentalismo; e) verdade como identidade; f) caráter anti-individualista e antipolítico (no sentido de positividade).

REFERÊNCIAS

BERLIN, I. **As Raízes do Romantismo**. Três Estrelas, São Paulo, 2015.

EKEROTH, D. **Swedish Death Metal**. Bazillion Points, Brooklyn, New York, 2008.

ELIADE, M. **Imagens e Símbolos**. Ensaio sobre o Simbolismo Mágico-Religioso. Martins Fontes, São Paulo, 2002.

JONAS, H. **The Gnostic Religion**. Beacon Press, 3rd edition, Boston, Massachusetts, 2001.

LUIJK, R. V. **Children of Lucifer: The Origins of Modern Satanism**. Oxford University Press, New York, New York, 2016.

MACEDO, A. **O que é o Esoterismo?**. Disponível em: <http://www.fraternidaderosacruz.org/esoterismo.htm>. Acesso em: 16 jul. 2020.

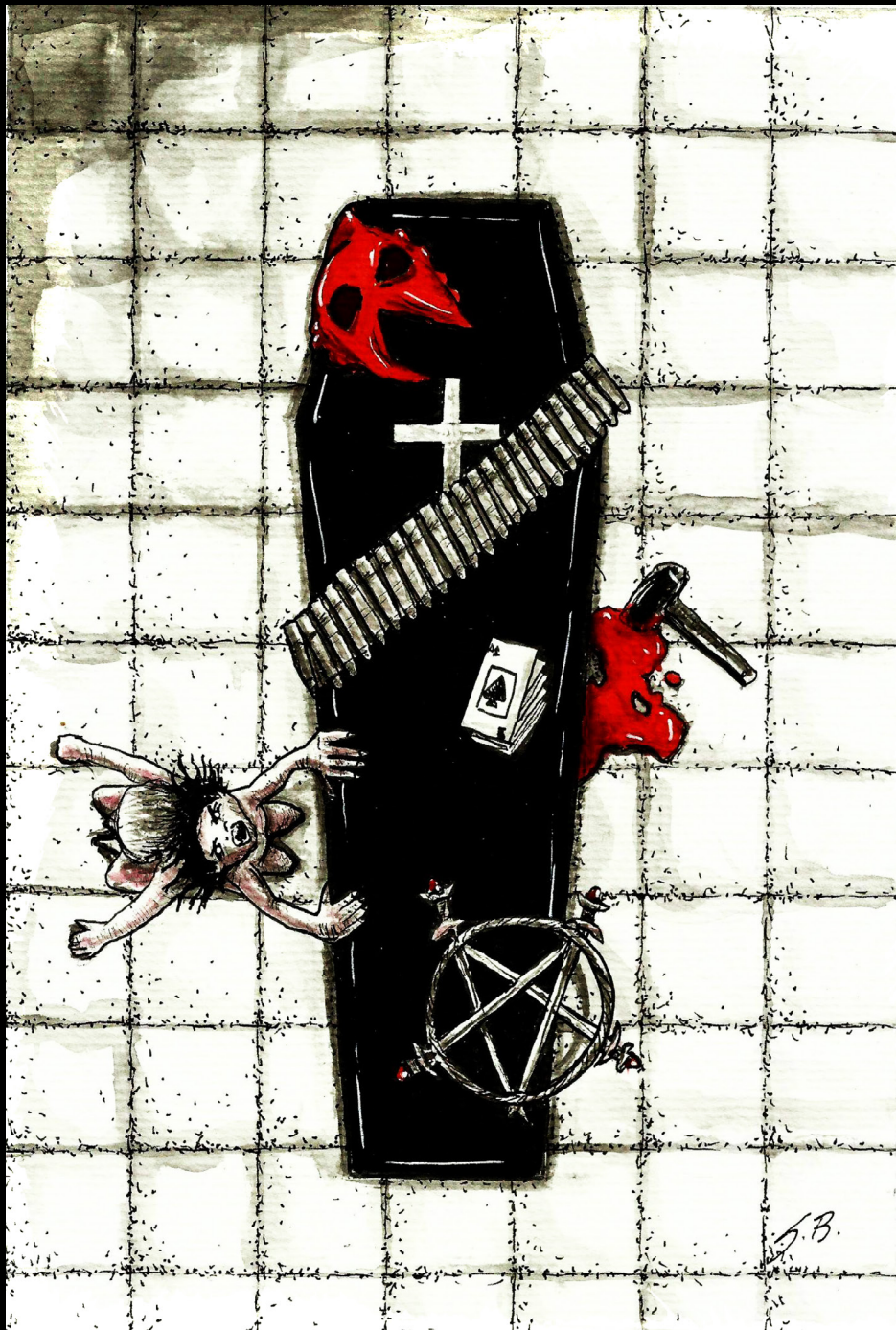
PATTERSON, D. **Black Metal**. Evolution of the Cult. Feral House, Port Townsend, Washington, 2013.

PAXTON, R. O. **A Anatomia do Fascismo**. Paz e Terra, São Paulo, 2007.

REALE, G. **História da Filosofia Antiga, Volume I**. 9. ed. Edições Loyola: São Paulo, 1993.

RUBIO, SALVA. **Metal Extremo: 30 Años de Oscuridad (1981-2011)**. Editorial Milenio. Sant Salvador: Lleida, 2011.

SHARP, R.A. **Philosophy of Music: An Introduction**. Routledge New York: New York, 2004.



Arte: Guga Burkhardt

CONTOS E ENCONTROS COM A MÚSICA PESADA 4

O MAUSOLEUM

Guga Burkhardt

Se existia um lugar obrigatório em Recife no início dos anos 1980, era a loja de discos Mausoleum, que pertencia a duas figuras vindas do Rio de Janeiro que desembarcaram em Recife, numa semana em que chovia torrencialmente, deixando a Av. Conde da Boa Vista, a via principal do centro da cidade, literalmente inundada. Foi quase uma semana de chuva sem parar, mas que não impediu que a notícia se espalhasse numa época em que conseguir qualquer material das novidades do NWOBHM era tarefa hercúlea. É claro que fomos atrás dos caras para comprar material antes mesmo de a loja abrir. Pouco tempo depois, a primeira loja especializada em *heavy metal* estava funcionando num antigo casarão na Rua Sete de Setembro que hospedava várias lojas de outros segmentos. A Mausoleum, com seus pouco mais de 16 metros quadrados, era toda pintada de preto, com um caixão que servia de balcão para o atendimento, algumas camisas de bandas e discos, muito discos de coisas de que só tínhamos chegado perto fisicamente pelas fitinhas que trocávamos pelo correio Brasil afora. E foi nessa prateleira que dei de cara com um disco que tumultuou minha vida. De um lado, uma foto com três caras ignorantemente "armados" com cintos de balas, deixando a foto do *Ace of Spades* (Motörhead), que causou rebuliço na época, parecendo banguê-banguê brasileiro. Do outro, uma pintura de um carrasco segurando uma espada.

Era isso mesmo! *Sentence of Death*, o disco de estréia do Destruction era um *split* com nada mais nada menos do que *Sign of*

Evil, do Sodom, outro EP sanguinário. O impacto musical foi tão forte quanto o visual das capas e adquiri sem dúvida um pirata que pouca gente já viu. Com um detalhe: o lado da capa do Sodom era em preto e branco. Depois disso, chegaram vários piratas, como *Seven Dates of Hell*, um ao vivo do Venom, *Bonded by Blood*, do Exodus, e vários outros. A pirataria era feita aqui no Brasil mesmo, mas não me perguntem onde, pois os dois proprietários não falavam e nós nem queríamos saber, é claro! Era consumir e pronto, porque os originais importados estavam muito longe do nosso poder econômico. O importante desses estabelecimentos naquela época é que faziam o papel que as redes sociais fazem hoje em dia. Sabíamos das notícias mais frescas, conhecíamos novos sons, com a grande diferença, lógico, de que nos encontrávamos pessoalmente.

Um dos encontros mais inusitados por lá foi quando encontrei uma figura magra, esquelética, vindo de Belo Horizonte e falando sobre os novos sons que rolavam em Minas Gerais. Em meio ao papo, ele me presenteou com uma *demo-tape* de uma banda nova. A capa mostrava um demônio fazendo sexo com uma mulher e com o sugestivo nome de *Satanic Lust*. Quando cheguei em casa e coloquei a fitinha no *deck*, pirei com o que aqueles mineiros estavam fazendo na época. Só voltei a encontrar aquele mineirinho gente fina num show que sua banda veio fazer em Recife uns dois anos depois, num festival que se tornou tradicional por aqui, o Maurizted. A banda era o Chakal e o magrelo era ninguém menos que Vladimir Korg, que iria se tornar um dos maiores vocalistas e *frontman* do metal brasileiro. No final das contas, numa única tacada, eu conheci dois ícones do metal brasileiro, coisas que só aconteciam na Mausoleum. É o que aconteceu com a loja? Um dia, de repente, a loja não abriu e o que se ouviu dizer é que um dos sócios fugiu com toda a mercadoria do estabelecimento, deixando o outro a ver navios e a gente a não ver nada.

A FONTE NECRONOMICAL

Alcides Burn



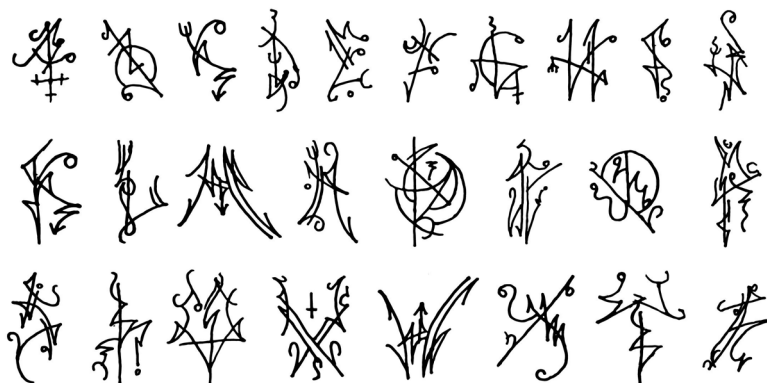
Arte: Alcides Burn

A convite dos organizadores do livro Música Extrema 3 venho falar aqui de um trabalho bem interessante que fui convidado pra fazer para o maior nome do Metal Extremo do Brasil, o Krisiun. A banda lançou recentemente o clipe da música Necronomical que faz parte do seu último álbum Mortem Solis.

A ideia inicial era fazer um *lyric video* mas que após conversas com outras pessoas envolvidas nos clipes anteriores da banda chegou-se à conclusão de se criar uma história para o virar um clipe.

Então como a música fala sobre o NECRONOMICON o famoso Livro dos Mortos retratado milhares de vezes em filmes, livros, quadrinhos, documentários... a possibilidade que tínhamos de criar ideias eram inúmeras.

FONTE NECRONOMICAL



O meu papel no clipe era criar diversas ilustrações, pois iria ser criado um livro mesmo. Há muito tempo não desenhava a mão livre, mas tive esse desafio e ainda por cima tudo tinha que ser feito com piloto, para que quando as páginas passassem pelo processo de envelhecimento, no caso ia ser mergulhadas em um líquido para que não borrassem.

Durante esse processo de criação das artes me ocorreu uma outra ideia, não queria copiar símbolos de outros livros já vistos, queria algo mais original, então resolvi desenvolver um tipologia inspirada em símbolos antigos e satânicos.

Pesquisei vários símbolos, sigilos, e comecei a rabiscar, tudo feito a mão livre. Depois de criar tudo contornei com nanquim, além disso não segui um padrão de simetria, não tem nada certinhos nos traços, são como se cada letra estivesse sendo escrita rápida em uma página formando palavras.

Mas se vocês observarem elas lembram o nosso alfabeto. Após criar tudo, levei a página com todas as letras pro Adobe Illustrator vetorizei todas. Percebi que faltou algumas como Y, W e com pedaços das outras letras fui criando as que faltavam. Terminando esse processo levei as letras já vetorizadas para um site gerador de fontes: <https://www.calligraphr.com/en/>. Nele baixei o gabarito e fui ajustando os tamanhos e enfim pronto!

Batizei a fonte com o nome da música, Necronomical.

Orgulho demais em ter participado desse trabalho, além das ilustrações escritas com a fonte aparece diversas vezes no clipe do grande Krisiun! Gostaria de deixar aqui a ficha técnica de todos os envolvidos no clipe, afinal foi um trabalho em conjunto, espero que vocês curtam!

Director: Joao Mauricio Leonel @ogro666

Biruta Filmes @birutafilmes

Executive Producer: Fred Farah @fredfarah7

Executive Producer: Fernanda Carpinelli @fernandacarpinelli

Drive Motion Control @drivemotioncontrol

Motion Control: Andre de Souza

Motion Control Producer: Andre Rosa @andre.rosa.9028

Edição: Ivan Kanter @ivankantergoldman

Pós-Produção: Pepeu Sorrentino @pepeu_sorrentino

DoP: Pedro De La Fuente @_delafuente_

Production Designer: Gabrielle Barbarossa @bibibarbarossa

Illustration: Alcides Burn @alcidesburn

Mockup: Von Victor @vonvictorarts

Sound Effects: Marcos Naza @naza.locutor

Photo Still:

@brunobmarino

@_____kao

1AD: Polly @differentkindofbeast

Line Producer: David Pereira @david_almeida_pereira

Producer: Débora Magalhães @deborametall

Gaffer: Fernando Cafe @fernandocafe57

Lighting technician: Igor Carvalho

Key Grip: Vaninho

Grip assistant: Ângelo Candido

Grip assistant: Fábio Sórdi

Camera Crew:

camera operator: Jorge Dayeh @jorgedayeh

second assistant camera: Laís Teixeira Santos @laistx

logger: Ricardo Carpin @carpin_r

Making Of: Sérgio Moderno @sergiomoderno

Camera Rental

Elitecam @elitecam_locacao

Marc Films @marcfilms

Lighting Rental

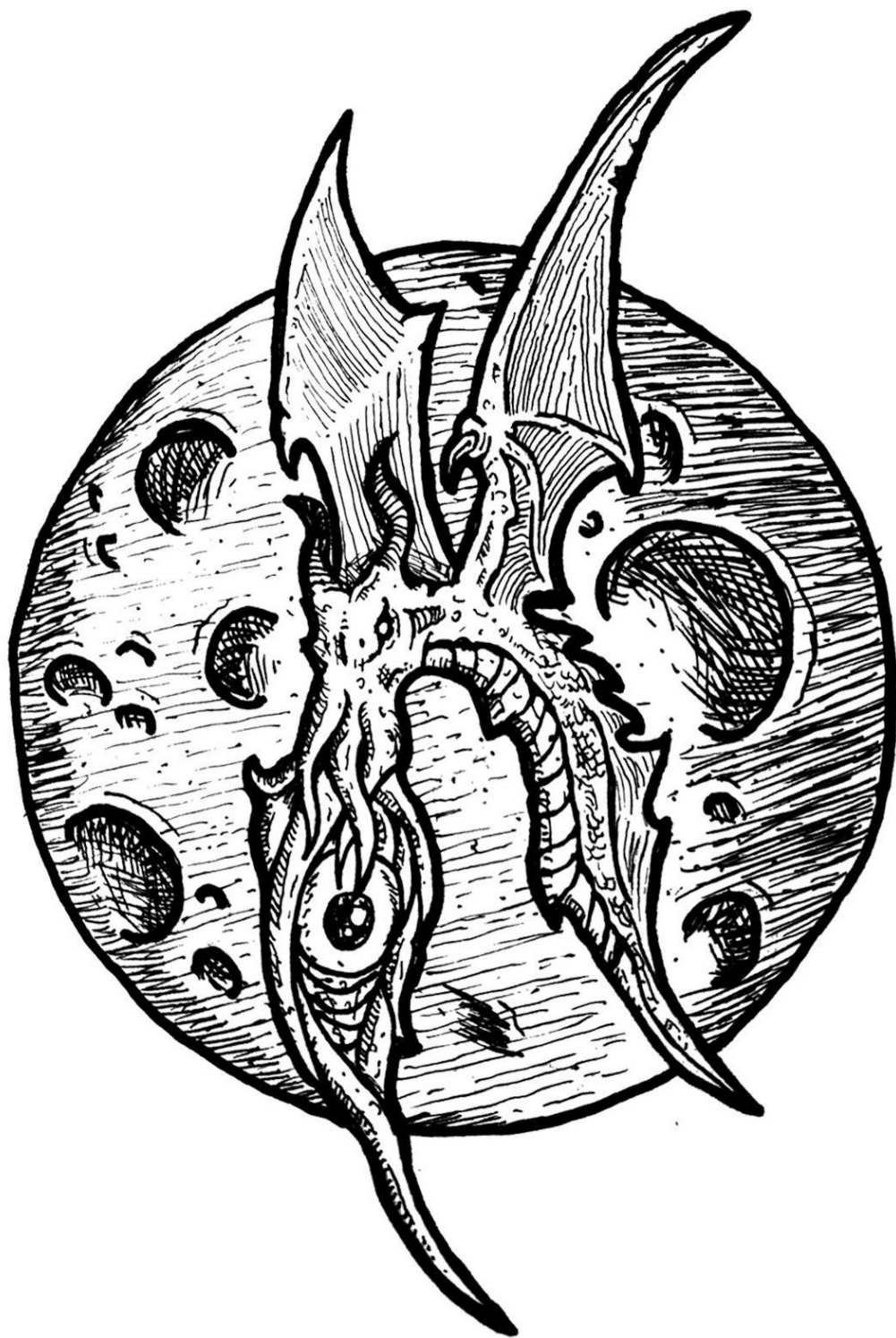
Dight @LOC.DLIGHT

Filme com Led @Filmecomled

Transportation Department:

Vanderley Panhoca

William Barreto Marinho



Arte: Alcides Burn

MANIFESTO

Robson Desgraça



Em 2018, o Brasil mergulhava de cabeça no seu costumeiro caos! Um porco fascista era alçado à presidência da república a partir do desejo de uma elite mundial, das necessidades asquerosas da burguesia auriverde e de esforços publicitários ultra-high-tecs. Toda essa confluência de forças repugnantes colocou as culturas como reféns de eficientes intenções de esmagar o - sempre incauto - povo. O mundo do Heavy Metal já agonizando perante a capitalista-espetacular dissolução de seus códigos, também cai na areia movediça e fica como charuto da boca de bêbado; também apontado, injustiçado e sofrendo com o apagamento de suas qualidades rebeldes! Assim, na edição 11 do **Desgraça Zine**, eu escrevo essas linhas, objetivando extravasar toda a minha raiva. Acho que o texto - infelizmente - continua atual. Boa leitura!

Ao som de Malefactor, "Black Road of Burning Souls"
<https://youtu.be/jZy2pO2UkmE?si=PltZxQaxOh5XUhRm>

Ao som de Carne Krua, "Vinho da História"
<https://youtu.be/bW5lqh9kgYM?si=99bFEBF3UTcHjROA>

Que história é essa agora? De que *Headbanger* é reacionário? Tenho ouvido muito isso e tenho lido muito isso também em blogs pela internet. Já vi gente dizer que metal é essencialmente conservador! Me dá nos nervos essa conversinha e sei bem qual o perfil do pessoal que vem insistindo nisso. Tenho uma caralhada de argumentos contra este absurdo e organizá-los aqui não vai ser nada fácil, mas vamos lá.

Para começar, acho interessante a gente conhecer um pouco do perfil da turma que defende tal ideia. Óbvio que as características que citarei aqui não fazem parte de nenhuma teoria rígida sem escapatórias, é uma descrição baseada nas vivências, conversas e leituras minhas e devo deixar registrado também o fato deles não serem direitistas, reacionários escrotos, tampouco bolsominions. Repudiar tais peculiaridades me coloca de certa forma do lado deles; consigo enxergar e reconhecer esse mérito, apesar de saber que nós, *headbangers*, não desfrutamos do mesmo olhar da parte deles.

O interessante agora – antes de sabermos os motivos – é entendermos quem são essas pessoas que nos taxam ironicamente de "Os 'True' Radicais"! Os Insuportáveis! Os Reacionários! Conservadores! Os que ditam regras o tempo todo e que querem mandar na cena *underground*; muitas vezes nos chamam até de racistas (ãh?) e a lista de adjetivos é quilométrica. Esses acusadores, mesmo sem perceber, advogam em favor da causa liberal, liberal burguesa mesmo, não tô falando do uso que o senso comum fez desse termo. Muitos deles se enxergam como rebeldes 'consumidores' da liberdade utópica e não sabem que bebem de uma fonte chamada Revolução – Burguesa – Francesa. Essa grande enganação que golpeou

as massas ao som das orações de Martinho Lutero. Muitos deles foram rejeitados pelos radicais da cena *underground* um dia, não tomaram uma surra, não (Humm... Tá, tá ok, talvez um ou outro), e sem dúvidas ouviram uns desaforos, ficaram ofendidos com certas posturas, não foram considerados *headbangers* de verdade simplesmente por se comportarem como alguém que acredita na liberdade nos moldes burgueses. Não que a maioria dos *headbangers* saiba que porra venha a ser “moldes burgueses”, mas a intuição é um de nossos grandes trunfos! Sabemos bem o que combater! Regrinhas não escritas e não ditas irritavam (e ainda irritam) esses paladinos da liberdade idealizada, por isso passaram a entender o Metal como música e a fingir que não estão nem aí se não se encaixam nos critérios do *underground*. Ao invés de enfrentarem a rejeição e, a exemplo de muitos *Headbangers* que conheço, seguirem na luta, mostrando aos críticos seu sangue no olho...não. Preferiram sustentar a postura covarde e individualista do “*num tô nem aí*” e tiveram que entender o Metal como um som e nada mais. Uma obra de arte! Algo para ser contemplado em sua destreza técnica! Com critérios não de quem quer contestar o sistema! Não de quem quer cuspir no *idearium* ocidental-cristão-burguês! Com critérios de quem passa a mão sobre a cabeça do cristianismo, afinal o grande gênio Leonardo Da Vinci pintou *A Última Ceia*! Johann Sebastian Bach compôs *Jesus, Alegria dos Homens*! Sabe aquela ideiazinha de que “tem espaço pra tudo”? Pois é, raso pra caralho! Completamente acrítico.

E não podemos esquecer daqueles que conheceram o metal pela internet, não tendo um contato posterior com o subterrâneo. O cara ficou a vida toda nas redes sociais, tentando ter prestígio a partir de postagens de arquivos de áudio, vídeos ou fotos de bandas reconhecidas ou não pelo público mais “brucutu”. Um ou outro de vez em quando vai naquele show grande de banda gringa importante ou de banda nacional “xampú/Chorumela”, na qual impera o aspecto impessoal, numa fria relação “consumidor/prestador de serviços”, e toda ideia que ele tem de *underground* vem das redes sociais.

Isso inclusive explica o fato de ele achar que a maior parte dos *headbangers* é reacionária. Ora, se em toda internet quem se destaca é o conservador! O reacionário! O burro! Como ele pensará algo diferente a nosso respeito? Na cabeça dele todo mundo que ouve Metal é *headbanger*, às vezes o próprio acusador se acha um *headbanger*! Mesmo sem fazer caralho de nada pela cena *underground* metálica. Não organiza eventos, nem faz zine, nem tem banda e o mais importante: não frequenta os eventos do subterrâneo, não adquire zines, nem demos, nem material nenhum de bandas do *underground*. Acha que o *mainstream* lhe basta, entorta a boca pra tudo que não é profissional. Pra ele, ouviu som, balançou a cabeça, pronto! É um metaleiro! Se fosse assim, até o patético do Nando Moura seria um de nós, aliás é isso que muitos acham e parabéns a todos que enxergam na internet a redenção da humanidade. Nando Moura é um filho ilustre dela!

Eu vivo o *underground*, respiro isso. Não são internautas cren-tes no mentiroso lema burguês da Igualdade, Liberdade e Fraternidade que vão me chamar de reacionário. Me sinto extremamente orgulhoso, inclusive, por perceber que hoje o combate ao nazifascismo é muito mais forte do que era nos anos 1990. Já rodei por vários cantos do Brasil por causa de eventos do *underground*, tenho contatos e amigos no país inteiro e fora dele! Quem experimenta lidar com nazifascismo é rejeitado de maneira veemente. Isso é regra (olha aí regra de novo! Tá vendo aí, mosquito livre? Como certas regrinhas são importantes?) e óbvio que toda regra tem exceção. Há sim imbecis no nosso meio. Algumas dessas exceções são impedidas de frequentar nossos espaços com extrema violência e relegados às redes sociais, afinal, lá sim é a terra da liberdade, onde todos podem ser o que quiserem! No mundo real não! E há casos daqueles que encontram a complacência ou o esquecimento, permanecendo caladinhos, desfrutando dos eventos da cena sem sofrer abusos, mas há também os caçadores de nazifascistas; figuras que, como

os caçadores de *white metal*, vivem descobrindo, perseguindo e divulgando esses vermes para o repúdio coletivo. Não posso falar da região Sul porque tenho poucos contatos por lá e, apesar de alguns contatos com *headbangers* gringos, não me sinto seguro a falar do *underground* de outros países. O que sei é que existe o movimento europeu intitulado de Antifa, movimento que consegue, inclusive, através de ações violentas, suspender eventos com bandas nazifascistas. Outro dia vi até texto de um dos integrantes da banda inglesa Bólzer se queixando da pressão sofrida em todo canto que vai por usar tatuagem com suásticas. O cara tem uma relação mística com este signo antigo que foi apropriado por Hitler e teve que publicar fotos dele com o pai – negro, argelino – pra provar que nada tinha a ver com ideologias conservadoras. Aliás, deu até um show de bola, não ficando só na crítica ao racismo, lidando também com outras questões do conservadorismo.

Ser *headbanger* é pertencer a uma cultura! E cultura se faz em coletividade! Não há efetividade em curtir, debater, postar e posar na internet. No mundo virtual nada é concreto! É preciso viver presencialmente! Ou pelo menos mesclar a trajetória virtual com algo presencial. Ou é isso ou não se faz cultura, o cara é apenas resultado ejaculante do individualismo burguês! Trancado em casa para evitar rebeliões e resistência! No máximo saídas para eventos impessoais e seguir estabelecendo a relação “consumidor/prestador de serviços” na hora de ter algum resquício de catarse. Essas pessoas não fazem parte da cultura *headbanger*! Não devemos ser confundidos com esses amantes da música! Pessoas que têm nojo de sentir cheiro de suor, tem medo de cotoveladas, vomitam ao entrar em banheiros fétidos e nunca tiveram seus sapatos invadidos pela lama. É preciso parar de achar que o universo se resume às redes sociais, existe uma cultura *headbanger* fora das redes e, se há uma maioria reacionária na internet, não somos nós os responsáveis por isso. Tem gente que “ouve” Metal (e só ouve) e é conservadora, tem gente que ouve música convencional

da mídia e é ultra reacionária também, tem gente que não se importa com música e é eleitor de Bolsonaro. Vai lá no Youtube ver o que estão dizendo sobre Paulo Freire! Sobre Che Guevara! Já li barbaridades sobre Chico Buarque! Não concordo em 100% com nenhum dos três, nunca irei surfar na praia deles, mas sei identificar onde há rebeldia, só que a moda agora é destruir a história dos rebeldes, mas e aí? Somos os pais dessa criança? Vão lá ver se não há todo tipo de idiota postando essas sandices, vão lá ver todo tipo de gente acreditando em fascistas como Duda Teixeira e Leandro Narlock.

O movimento *underground* metálico sempre foi rebelde desde seu nascedouro, isso gera uma cobrança para que o caminho da mão direita nunca seja seguido por nós e acho isso correto. O problema é que a unilateralidade das ideias trava a fluidez do pensamento e do debate. Tom Araya recentemente fez uma brincadeira imbecil e despolitizada, postando uma foto manipulada do Slayer ao lado de Trump. O idiota explicou depois que jamais votaria nele e nem em Hillary Clinton, que o “americano deveria aprender a rir de si mesmo” e que a nação se transformou num “bando de chorões”. Pra mim, a brincadeira passou a ideia de que ele apoiava o cara. Ele pode até não ter tido a intenção, mas aquilo o colocou do lado de Donald Trump. Ponto. Depois temos a iniciativa pueril do Sr. Tony Iommi de elaborar uma composição para um coro em homenagem ao Salmo 133, atendendo gentilmente ao pedido do padre da catedral de Birmingham na Inglaterra (me bata um abacate, viu!). E aí você tem outras figuras ilustres como Phil Anselmo do Pantera, fazendo saudação nazista, Dave Mustaine apoiando Bush e arrotando catolicismos, dentre outras incoerências no mundo do *mainstream*.

Obviamente que o *underground* também tem seus canalhas e posso tranquilamente começar citando o NSBM com Graveland, Burzum, Absurd e Temnozor, dentre outras. Não pense que vou ficar aqui colocando peneira na frente do sol; existe sim uma vertente

fascista no mundo do metal e ela vem crescendo. É uma trupe de ressentidos que ouve esse lixo e tenta apagar a história do estilo na medida em que inventa frágeis argumentos para encaixá-los nos seus moralismos e percepções cristãs a respeito do mundo à sua volta (percepções estas que escondem deles mesmos). Aparentam ser *black-metallers*, vestem-se como *blackmetallers*, no entanto, quando abrem a boca, a gente vê que é um bando de *skinheads*. Mas aí eu peço que acompanhe minha análise: A Igreja Católica se notabilizou por massacrar e torturar milhões na Idade Média, por impor o desprezo pelo corpo, por apoiar o fascismo na Itália, o nazismo na Alemanha, por condenar gays e lésbicas, legitimar a escravidão, arrombar com a vida dos índios, condenar o uso da camisinha...ou seja, uma instituição religiosa ultraconservadora. Aí, no Brasil, nos anos de chumbo – ela apoia a ditadura militar – no entanto uma pequena célula chamada Teologia da Libertação, liderada por Leonardo Boff se insurge e passa a apoiar todos aqueles que combatiam a ditadura. Escondiam fugitivos políticos nas igrejas, organizavam fugas para o exterior, conscientizavam trabalhadores rurais etc. Hoje tem-se resquícios disso com a Pastoral Carcerária indo a presídios para conscientizar presos e lutar por melhorias nas cadeias, tem-se a Pastoral da Terra e algumas outras organizações que fogem à regra escrota da Igreja Católica. Essas células apagam o imenso poderio conservador da Igreja Católica? Elas são regra ou exceção? Por causa da Teologia da Libertação é possível dizer que o catolicismo não é conservador, reacionário? E os evangélicos? Quem representa mais, na prática, no mundo real: Silas Malafaia ou pequenos grupos de evangélicos esquerdistas? O fato desses pequenos grupos existirem não tira das igrejas evangélicas seu caráter ultraconservador e moralista, não apagará o ódio que os evangélicos têm das pagãs religiosidades afrobrasileiras e não me fará esquecer das posturas filhas da puta da bancada evangélica no Congresso Nacional. O cristianismo não deixa de ser opressor por causa das exceções. E por que a foto do Slayer ao lado de Trump nos faz reacionários?

Por que os latidos de Dave Mustaine fazem algumas pessoas nos chamarem de conservadores? Por que Tony Iommi frequentar igreja é algo que serve de prova do nosso conservadorismo? O que é a (*underground*?) célula NSBM perto da gigantesca história de contestação e rebeldia do metal? Perto da nossa história, confabulando resistência e rebelião, esses fascistas são apenas insetos (lembrando que tem inseto que provoca doença e até mata). O que buscam esses acusadores? Unilateralidade? Unanimidade? Que utopia louca da porra é essa?

Antes desse festival de acusações, deveriam enxergar os elementos que estão aí incrementando simbologias, alicerçando posicionamentos políticos não partidários porque o metal é político sim! O *black metal*, com seu culto ao Demônio, provoca a sociedade "laica" e diz para o mundo judaico cristão ocidental moderno: "Essa sociedade de merda está do lado do cristianismo, do judaísmo e do islamismo? Ok! Então nós estamos do lado do Demônio!" Isso é um posicionamento político! O poder usa as religiões opressoras para dominar e se você absorve o "inimigo" maior dessas liturgias, você está posicionado contra os poderosos! Óbvio que alguns vão levar na ponta da faca, vão cultuar pra valer, vão invocar o Demônio e a maioria não tem consciência da carga política dos símbolos. Mas e daí? Estamos falando de rebeldia intuitiva. Não vale por ser intuitivo? Não é o mesmo efeito que se fosse puramente racional? Os caras numa sociedade cristã que se diz laica cultuando o Demônio à vera? Vale sim!!!! Mas aí é que tá o problema...Os acusadores não entendem desse jeito porque absorveram do senso comum as concepções diluídas que vieram do Iluminismo, do Racionalismo cartesiano. Para eles, intuição nada vale. Entendem que a razão pura é que é uma espécie tábuca de salvação. São uns liberais, uns burgueses! Não tem jeito. Vão reclamar a vida toda!

O paganismo entra no mesmo esquema: religiões pagãs pra contestar o cristianismo, misticismo pra estragar a farsa chamada laicidade. O *gore*, o *splatter* vão esculachar justamente esse pensamento científico, racionalista, ironizando a frieza e a assepsia

da ciência com uma escatologia promovida por doutores do horror que tocam guitarras sujas de sangue e pus, dentre outras propostas conceituais. O *death metal* elege a morte e a realidade mórbida que rege o mundo, numa resposta às fantasias de ascensão aos céus prometidas pelas religiões. Descrever doenças e massacres numa guerra serve como uma crítica demonstração daquilo que a humanidade é capaz de fazer. O *thrash metal*, geralmente, vai nas questões político-sociais e ambientais de maneira direta e violenta, o *doom* traz a melancolia e as reflexões soturnas numa sociedade que usa a alegria como ferramenta do consumo e do não pensar. O *heavy metal* tradicional, quando lida com o medieval, joga na cara do cristianismo uma época da história que tentam enterrar no esquecimento para que suas práticas repressoras e atrocidades não sejam lembradas. As guerras antigas e medievais são retratadas numa alusão à honra e à coragem, já que no mundo moderno a covardia da burguesia tirou o grande líder do *front* e o colocou atrás de botões prontos para disparar mísseis com bem menos risco de ter a cabeça cortada. Tudo isso é político pra caralho!!! E ultracontestador!!!!

E algumas bandas vacilam quando fazem apologia às covardes guerras modernas e quando argumentam em favor de um mal em si, atingindo o que vier na frente. O metal também erra no seu machismo – apesar de termos melhorado muito. Hoje a presença das mulheres é bem maior – do que há pelo menos uma década atrás. Isso se deve à força e insistência da mulherada e da mudança paulatina do pensamento dos caras. Ainda há sim uma intolerância aos gays, mas é algo que aos poucos vem mudando. O fato de Rob Halford ter saído do armário provocou debates na época e hoje sinto que há uma aceitação bem maior, principalmente entre o pessoal do *black metal* (falei *black metal* e não *skinhead* travestido de *blackmetaller*) que, apesar de ter a heterossexualidade como maioria entre seus praticantes, conheço muita gente desse meio que enxerga o homossexualismo como uma afronta à coerção cristã e,

por isso, o respeita. A "viadagem" de uma ala do *heavy metal* nos anos 80 com aquelas roupas de couro coladinhas e figuras musculosas tentando expressar uma sensualidade máscula/gay também é algo tão típico e digno de se registrar. Só lembrando que isso era feito numa época bem mais difícil, diferente de hoje que a TV hipócrita levanta uma bandeira contra a homofobia (da pior maneira). Mesmo assim acho que, para o nível de machismo que ainda temos no metal, isso ainda é pouco e não existe nenhuma cultura que não tenha defeitos, mas é notória nossa inclinação para a contestação, para a resistência. Nos acusar de sermos fascistas é uma visão reducionista e nada aprofundada.

Outra coisa: os *punks* lidavam com a política de maneira muito direta, as letras passavam longe de metáforas, a música era apenas uma ferramenta para uma "possível" revolução anarquista, tanto que eles faziam manifestações; a forte relação com o anarquismo os levava às ruas para panfletar. O fato de a cultura *punk* ter se solidificado primeiro que a nossa, nos deu influência e nos posicionou politicamente, mas fez com que todos os movimentos alternativos nos olhassem como se fossemos apolíticos, como se não estivéssemos cumprindo a obrigação de lidar com política da mesma maneira que eles, só que não é assim! Não somos *punks*! Somos niilistas demais pra vermos algum tipo de solução para a sociedade! Isso não significa que somos apolíticos; somos até uma maioria de despolitizados, mas apolíticos nunca! A intuição, eu já disse, é nosso trunfo! E temos um lado sim! Essa história de que metal não tem um lado me irrita demais! E vou matar muita gente de raiva agora: somos esquerda!!! É. Esquerda!!! Deixe eu repetir para aqueles que não leram direito: Esqueeeeeerda! Antes de me xingar, é bom saber que porra vem a ser esquerda; na internet se aprende que esquerdista é um cara petista, comunista e filha da putista, mas eu aconselho você a cancelar seu cadastro em rede social se você quiser aprender algo sobre alguma coisa. Ser esquerda é algo muito

maior que ser socialista ou pertencer a um partido x ou y. O termo nasce com a famigerada Revolução Francesa (olha ela aí de novo!). Os políticos que sentavam-se à direita do presidente do parlamento francês eram a favor do rei, do antigo regime e aqueles que se sentavam à esquerda eram opositores. Do século XVIII para cá, muita coisa mudou e o conceito de esquerda aos poucos foi entrando em mutação. Aos poucos socialistas e anarquistas foram abarcados pra bem depois agregar ambientalistas, movimentos pelos direitos civis, movimentos antiguerra, grupos contrários aos costumes conservadores da igreja, contra o racismo, a favor da descriminalização das drogas, movimento feminista...ou seja, movimentos rebeldes e de contestação contra o *status quo*. E então? Quem é o *status quo* da nossa sociedade? Não é o governo? Não é a igreja? As grandes corporações? Então quem é esquerda? Só os socialistas? Os partidos de bandeira vermelha? Não! Anarquistas! *Anarcopunks* são esquerda também, Greenpeace, com todos os seus defeitos, é esquerda. Movimento Negro Unificado é esquerda. A turma LGBT é esquerda. O MTST, o MST, o Movimento Hip-Hop também. Os *black blocs*...E os *headbangers*? Diante do que foi escrito até agora a respeito da ideologia do *black metal*, do *death metal*, do *gore/splatter*, do *thrash*, do *heavy*, não há contestação? Não há uma catarrada na moral instituída? Se cuspiamos no *status quo*, somos esquerda sim; mas não espere ver uma turma de *headbangers* fazendo manifestação na rua, não iremos nunca fazer política como os *punks* nem como esses movimentos citados porque não somos um movimento social, somos sim um movimento cultural. É um assunto tão complexo que inclusive confunde muita gente e faz surgir maluquices como a turma do *black metal* socialista. Pra mim associar foice e martelo à pentagrama e cruz invertida, associar ideologia *black metal* a regimes comunistas, maoístas, regimes fechados...é, no mínimo, incoerência (eu disse, no mínimo). Temos nossa própria maneira furiosa e simbólica de contestar e graças a nossa raiz *punk* é que sabemos muito bem dizer "fodam-se os partidos políticos!!!"

Mas é isso, esses que nos chamam de intolerantes - como se fosse correto tolerar certas coisas - não toleram nossa força coletiva! Advogam em favor da individualidade burguesa; por isso, reclamam por defendermos regras rígidas! Reclamam porque não aceitamos cristãos no nosso meio. Acham que somos reacionários porque temos regras não escritas e não ditas, mas muito eficazes contra a passividade e a dissolução de nossa cultura. Não sabem odiar! Ridicularizam o culto ao Demônio com uma gigante ignorância racionalista! Não têm catarro no peito suficiente pra cuspir no sistema! Acham que usar preto é insignificante! Por que não vão a um terreiro dizer ao Ogan que os candomblecistas são reacionários por não aceitarem um virtuosismo doce na hora de tocar pra Xangô? Deveriam dizer a eles que usar branco é babaquice, que não precisa nada disso pra ser um praticante de Candomblé. Tomara que tomem um tabefe no pé do ouvido! Deveriam também chamar de reacionários os velhos índios que reclamam pelo fato dos índios mais jovens usarem jeans e não quererem mais se pintar nem seguir os ritos da tribo. Esses liberais não percebem, mas essa crítica aos radicais do Metal é uma crítica a quem tá segurando a cultura, é uma crítica que, se fosse eficaz e desse o resultado que esses corações necessitam, destruiria qualquer possibilidade de cultura, porque toda cultura precisa de regras e símbolos.

Cabe aos praticantes (os *headbangers*), juntos, avaliarem as regras, limar aquilo que não presta e reafirmar aquelas que nos fortalecem enquanto grupo. Mas cabe somente a nós, de maneira subjetiva, intuitiva, às vezes até racional - e não é nenhum congresso, simpósio, seminário e nem nenhuma constituição federal - é algo que brota naturalmente, mas que demanda atitude e altivez. Sem a participação de quem não vive a coisa. E sei bem que alguns irmãos *headbangers* acabam sustentando também certos discursos em favor de uma lógica ultraequivocada que ajuda a esfacelar

o *underground*, no entanto, percebo que muitas vezes é apenas discurso; no frígido dos ovos, acabam contribuindo com a cena de uma maneira ou outra. Só que precisam entender que "dar de ombros" e se dizer apolítico é uma ignorância que vai destruindo aquilo que mais amamos. Quando topo com estes, debato bastante e não deixo barato, mas respeito porque sei que são do *underground* e, apesar do escorregão ideológico, estão fazendo a coisa acontecer. Quem não contribui com nada são os *skinheads* travestidos de *blackmetal*, na minha opinião eles deveriam ir estudar mais para aprenderem que amor/defesa da humanidade é uma coisa, enquanto que caridade/piedade/visão cristã é outra (bando de ressentidos! Uns cristãos ressentidos!).

Já os acusadores que apenas apreciam música, se quiserem uma peleja ideológica precisam primeiro conhecer o cenário real (é ruuuuuiimm!!!). Fico bem feliz por eles detestarem figuras como Olavo de Carvalho, Bolsonaro e o histórico Plínio Salgado, isso realmente nos aproxima, mas, por favor, se disserem na minha frente de novo que somos reacionários, terei que dizer sem pestanejar: Reacionário é a puta que te pariu!!!



Arte: Diego Sebold

AUTORAS, POR ELAS MESMAS AUTORES, POR ELES MESMOS

Anderson Cleiton Fernandes Leite

Pesquisador de estágio pós-doutoral em Filosofia pela UnB, doutor em Educação em Ciências pela UFRGS, mestre em Filosofia pela UnB, bacharel e licenciado em História pela UnB. É analista em Ciência e Tecnologia do CNPq. Roteirista do canal de YouTube Galãs Feios, e integrante das bandas Profetas da Cloroquina e Paliarg.

E-mail: acfl76@protonmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4693504032643782>

Arilson Paganus

Pós-Doutor em Sociologia da Religião (PUC-SP), Doutor em História Social (USP), Doutor em Sociologia (UFPB), Mestre em Sociologia (USP) e Bacharel e Licenciado em História (USP). Atualmente é Prof. Associado do Curso de Ciências Sociais da UFCG, membro da ABHR (Associação Brasileira de História das Religiões), membro da ANPUH (Associação Nacional de História) e pesquisador do Laboratório de Estudos da Ásia (LEA - USP). Tem experiência na área de Teoria Sociológica Clássica, Sociologia da Religião e Indologia. Autor de "Max Weber e a Índia" e "Litanias de um Profano" (livro de poesia). Foi idealizador de um dos primeiros zines de black metal do Brasil, o "Lucifer Venerabilis", bem como membro cofundador das hordas paraibanas Gore Vomit e Abaddon, e fundador da Agnideva.

E-mail: arilsonpaganus@yahoo.com.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8705941582455267>

Bernard Arthur Silva da Silva

Graduado em História pela Universidade Federal do Pará (UFPA, 2011), Mestre em História Social da Amazônia pelo Programa de Pós-Graduação em História Social da Amazônia da mesma universidade (PPHIST-UFPA, 2014), doutorando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco (PPGCOM/UFPE) e Professor do Curso de História da Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (UNIFESSPA/Campus Xinguara).

E-mail: bernard.arthur@ufpe.br e bernardsilva85@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9859196443232656>

Bruno Simões Friestino

Mestrando em Educação na Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC). Licenciado em Geografia pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professor da Rede Municipal de Florianópolis. Editor do zine Silencio Brutal, entre outros.

Email: brunodisco144@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9692222123353544>

Ciberpajé Edgar Franco

Edgar Franco é o Ciberpajé, um ser mutante como o Cosmos, em constante transmutação. Livre de dogmas e verdades, mago psiconauta pronto a experimentar a novidade, focado em viver o único momento que existe: o agora. Artista transmídia com premiações nacionais nas áreas de quadrinhos, artes visuais, arte e tecnologia, e ficção científica como: Prêmio Rumos Arte e Tecnologia - Itaú Cultural (2003), Troféu Bigorna de melhor HQ de Aventura/FC (2010), Medalha Frei Confaloni de Artes Visuais (UBE-GO, 2019), Prêmio Argos de Literatura Fantástica (2021), Troféu Angelo Agostini de Mestre do Quadrinho Nacional (2022). Criador do universo ficcional da Aurora Pós-Humana com o qual tem realizado obras em múltiplas mídias e suportes como quadrinhos, ilustração, poesia, aforismo, conto, música, vídeo, cinema, animação, instalação, web arte, gamearte e performance. É um dos pioneiros brasileiros do gênero poético-filosófico de quadrinhos. Mentor da banda performática Posthuman Tantra e do Projeto Musical Ciberpajé. Pesquisador criador do termo HQtrônicas, autor de 4 livros acadêmicos e dezenas de artigos. Pós-doutor em Arte, Quadrinhos e Performance pela UNESP, Pós-Doutor em Arte e Tecnologia pela UnB, Doutor em Artes pela USP, Mestre em Múltiplos Meios pela UNICAMP, Arquiteto e Urbanista pela UnB. Desde 2008 atua como professor permanente do Programa de Mestrado e Doutorado em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia. Desde 2011 coordena o Grupo de Pesquisa CRIA_CIBER na Faculdade de Artes Visuais da UFG no qual orientou dezenas de pesquisadores de iniciação científica, mestrado e doutorado. Sua obra artística transmídia tem sido estudada por pesquisadores do Brasil e do exterior de múltiplas áreas, tendo gerado 5 livros dedicados a ela e inúmeros artigos científicos.

E-mail: ciberpaje@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8415486629956081>

Cristiane Bahy

Licenciada em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestra em Estudos de Gênero, Sexualidade e Sociedade pela Birkbeck/University of London. Atualmente é doutoranda pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Gênero do Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas (ISCSP)/ULISBOA. Possui como interesses de pesquisa mulheres na cena Metal e Metal Extremo, New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM) e práticas de masculinidades na cena Metal. É co-organizadora da obra "Música Extrema: ruídos, imagens e sentidos", publicada em 2022 pela Editora Pimenta Cultural.

E-mail: crisbahy@gmail.com

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/4336552758639358>

Cristiano dos Passos

Cristiano dos Passos está envolvido com a cena musical desde meados da década de 1980, tendo atuado como vocalista das bandas Necrobutter, SRMP, Paresthetic Neurodeformities, entre outros projetos ruidosos. Na primeira década dos anos 2000, tornou-se baterista, tocando em bandas como Antichrist Hooligans, Dbregas Drama Band e Sengaya. Colabora com diversas publicações especializadas nacionais e estrangeiras, incluindo fanzines e revistas de metal extremo e *punk/HC*. Tem mestrado em Teoria Literária e doutorado em Estudos da Tradução, ambos pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC). É, acima de tudo, antifascista e ferrenho defensor da cultura *underground* independente.

E-mail: cristianosteps@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5234076049616465>

Emerson Ferreira Gomes

Graduado em Física pela Unesp, Mestre e Doutor em Ensino de Ciências pela USP. Professor de Física e Ensino de Ciências do IFSP Boituva. Realiza pesquisas na interface ciência, cultura e arte. É integrante da banda Polímeros Semicondutores

E-mail: emersonfg@ifsp.edu.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8568607864638872>

Fábio Alexandre Tardelli Filho

Professor de História na rede pública estadual de São Paulo, graduado em História pela UNISO, especialista em economia socialista chinesa e história da revolução chinesa, Fanon e revolução argelina, Pedagogia Histórico-Crítica e prática transformadora e teoria do poder popular. Possui pós-graduação em Games e Gamificação da Educação, bem como em Metodologias Ativas na docência da Educação, ambas pela UNINTER. Além disso, sou mestre em Educação pela UFSCar-Sorocaba. Também atuo como sindicalista e sou integrante do coletivo APEOESP na escola e do grupo Na Luta.

Email: f.a.tardelli@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0345122645229407>

Felipe Parra

Felipe Parra é Doutor em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), Mestre em Comunicação e Cultura pela Universidade de Sorocaba (UNISO) e Bacharel em Comunicação Social: Publicidade e Propaganda pela Universidade de Sorocaba (UNISO). Atualmente é Professor do Curso de Comunicação Social: Publicidade e Propaganda da Universidade Paulista (UNIP Sorocaba). Editor e Colunista do site Programa Universidade 93,7 (<http://www.usp.br/radiojornalismo/>). Pesquisador do Grupo de Pesquisa do CNPq Alterjor: Jornalismo Popular e Alternativo, da ECA-USP. Possui experiência em Direção de Arte, Fotografia, Produção

Audiovisual, Projetos em Rádio, Radiojornalismo, Teoria da Comunicação, Comunicação e Cultura, Metodologia e Tecnologias Emergentes. Membro cofundador da banda de Heavy Metal sorocabana Requiem (1998-1999). Membro cofundador da banda de Thrash Metal sorocabana Blood Steel (2000-2001). Membro cofundador da banda de Death Metal sorocabana Hippy Hunter (2001-2020). Músico colaborador do Rock Of Ages, evento realizado nas cidades de Sorocaba e Votorantim.

E-mail: parra.profissional@gmail.com

Lattes: <https://lattes.cnpq.br/0043120548874798>

Leonardo Carbonieri Campoy

Professor Adjunto da Universidade de Pernambuco (UPE) e do Programa de Pós-Graduação em Ensino de Sociologia da Universidade Federal do Paraná (Profsocio/UFPR), "Trevas sobre a luz", sua dissertação de mestrado abordando o underground do heavy metal extremo no Brasil, foi laureada pela ANPOCS (Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Ciências Sociais) em 2009, e publicada como livro pela Editora Alameda em 2010.

E-mail: leocampoy@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1866424837813155>

Lucas Martins Gama Khalil

Professor do Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia – UNIR. Nessa instituição, leciona disciplinas da área de Linguística e Língua Portuguesa na graduação e no mestrado, além de liderar o grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Análise do Discurso e Ethos – NEADE. É mestre e doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU, tendo realizado pesquisas que articularam o estudo do discurso a objetos do âmbito da música, em especial, ao rock e ao metal extremo. Já fez parte, como guitarrista, de bandas de *thrash metal* e *hardcore/crossover*.

E-mail: lucas.khalil@unir.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5480323509113727>

Luís Felipe Souto Loyola

Graduado em Artes Visuais e mestre em História pela Universidade Federal de Uberlândia – UFU. Na música, tocou em bandas no cenário independente do *punk rock* ao *metal* e participou na realização de alguns eventos nos cenários alternativos ao longo dos anos. Como ilustrador, faz trabalhos como capas de discos, *merch* e cartazes para bandas e marcas da cena de diferentes localidades.

E-mail: luisfelipe183@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9151347478302318>

Melina Aparecida dos Santos Silva

Pós-doutoranda no Programa de Pós-Graduação em Culturas e Territorialidades - UFF, Niterói, Brasil. Pós-doutora no Programa de Pós-Graduação em Comunicação - PUCRS, Porto Alegre, Brasil. Doutora em Comunicação pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação - UFF. Atua como colaboradora na editora fonográfica Cube Records Angola. Lançou o livro "*We do rock too: formas de criatividade do movimento do rock angolano*" (EDUERJ, 2022), fruto de sua tese de doutorado sobre a produção do rock angolano no pós-guerra de Angola.

E-mail: melsantos1985@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4494152243994844>

Moacir Oliveira de Alcântara

É doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (PPGHIS/UnB). Mestre em História pela mesma instituição, com habilitação na área de concentração Sociedade, Política e Cultura obtida na linha de pesquisa "História Cultural, Memórias e Identidades". Especialista em Ensino de Humanidades e Linguagens pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Brasília (IFB). Integrante do grupo de pesquisa "Histórias do possível, histórias dissidentes: representações, subjetivação e resistência" do PPGHIS/UnB. É pesquisador associado à rede Punk Scholars Network Brasil (PSN/Brasil). Trabalha com temas que relacionam a História com a produção de sentidos pela linguagem, representações, identidades, processos de subjetivação, estereótipos, raça, racismo e movimentos contraculturais. No cenário hardcore/punk é editor dos zines Estiletos Na Mente e Ranho e integrante das bandas Síndrome Letal e Todes (A)ngst.

E-mail: moa7782@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9598423029267637>

Pablo Andrés Vidal Vargas

Realizó estudios de pregrado en la Licenciatura en Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires (UBA), además del Diplomado en Antropología del Rock, Universidad Nacional Autónoma de México (2019). Cofundó la Red de Estudios y Experiencias en y desde el Heavy Metal (REEHM) y coorganizó el 1er y 2do Encuentro Sociocultural sobre Heavy Metal 'Heterogeneidades metaleras', entre 2019 y 2020. Colaboró en la edición del libro "Disonancias del metal #1. Reflexiones del 1er y 2do Encuentro Sociocultural sobre Heavy Metal 'Heterogeneidades metaleras'-RREHM", publicado en 2022. Autor de publicaciones y exposiciones en torno al metal extremo en Latinoamérica y África y a las festividades religiosas de la comunidad migrante boliviana. Fue vocalista de dos bandas, "Chemical Warheads" (*thrash metal*) e "Insanity Dealers" (*crust grindcore*), de Valparaíso, entre 2008 y 2012.

E-mail: pvidalv@gmail.com

Renan Marchesini de Quadros Souza

Posso graduação em Comunicação Social - Jornalismo e Filosofia e mestrado e doutorado em Comunicação e Cultura, todos pela Universidade Metodista de São Paulo. Pesquiso a área da arte e da estética, principalmente dos movimentos undergrounds periféricos. Trabalho como professor da rede pública e da rede privada do estado de São Paulo. Como a maioria, encontrei no rock uma válvula de escape para alguns problemas como *bullying* e a ansiedade e insegurança que se agravaram conforme os episódios, ao longo do tempo passei do metal mais tradicional para o *thrash*, junto a isso me envolvi com o *hardcore* e junto veio uma vivência com coletivos em ocupações veganas, *freegans* e *straight edges*, a partir daí um engajamento político com as questões estéticas da música se fizeram cada vez mais presentes.

E-mail: marchesinirenan@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3606305750141287>

Reubert Marques Pacheco

Posso graduação em História pela Universidade Federal de Goiás Campus Catalão (UFG). Mestrado em História Social pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e atualmente sou doutorando em Estudos da Linguagem no Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem da Universidade Federal de Catalão (UFCAT). Os trabalhos publicados nos últimos anos debatem as produções audiovisuais da musicalidade extrema pela perspectiva da História Cultural, Sensibilidades buscando a interdisciplinaridade com as áreas da Linguagem, Sociologia, Estética entre outros.

E-mail: reubertmpacheco@hotmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1035521700786757>

Rodrigo Barchi

Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação pela Universidade de Sorocaba, na Linha de Pesquisa em Cotidiano Escolar, Práticas Educativas e Formação de Professores, líder do GEDECE (Grupo de Estudos e Pesquisas em Democracia, Ecologias e Cotidianos Escolares), Editor-Chefe da QUAESTIO, Revista de Estudos da Educação, e docente do curso de Filosofia. Realizou estudos de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), é Doutor em Filosofia e História da Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Educação pela Universidade de Sorocaba (UNISO), especialista em Educação Ambiental pela EESC-USP, e em Gestão da Educação Pública pela UNIFESP, licenciado em Pedagogia pela UNICID e em Geografia pela UNISO. É professor convidado do Doctorado en Educación, Cultura y Arte, da Universidad Autónoma "Benito Juárez de Oaxaca" (UABJO). Membro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Educação (ANPED), vinculado ao GT-22, de Educação Ambiental, e ao Grupo de Estudos "Cotidianos: éticas, estéticas e políticas". Além das pesquisas em educação, meio ambiente e cotidiano escolar, desenvolve e publica investigações e ensaios ao redor da temática da Música Extrema e suas conexões com as educações ambientais e a ecologia política, tendo diversos artigos publicados no Brasil, no Chile, no México e na Alemanha. Organizou o livro "Diálogos com a Música Extrema",

publicado em 2021 pela Editora Fi, e co-organizou "Música Extrema: ruídos, imagens e sentidos", publicados em 2022 pela Pimenta Cultural. Foi baterista da banda de *death metal* "Hippie Hunter", de Sorocaba, entre 2001 e 2003.

E-mail: rodrigo.barchi@prof.uniso.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4330160748846226>

Sérgio Gabriel Fermino Nunes da Cruz

Licenciado em História pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUC-PR) e laureado com o Marcelino Champagnat, prêmio da instituição para o melhor aluno da turma. Atualmente, trabalha na seção de História e Geografia da Biblioteca Pública do Paraná como funcionário terceirizado. Possui afinidade com o tema do Metal Extremo e sua relação com as representações da identidade brasileira através da música.

E-mail: sergiogabrielnunesdacruz@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7863311336143058>

Sérgio Ribeiro Kneipp

Sérgio Ribeiro Kneipp é bacharel em Direito e em Filosofia pela Universidade de Brasília, mestre em Literatura e Cinema pela mesma instituição de ensino, contista e crítico musical, exerce atividade profissional no Superior Tribunal de Justiça no cargo de analista judiciário. Pesquisador nas áreas de filosofia da música, filosofia da linguagem e filosofia do direito. Ávido colecionador de filmes de horror e de discos de *heavy metal* e *punk* desde os treze anos de idade. Mantém o canal do *Youtube* "Caçador da Noite", em que explora temas relacionados ao colecionismo de música pesada, à teoria musical e à filosofia da música.

E-mail: ribeirokneipp@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1642913856196384>

Susane Rodrigues de Oliveira (Susane Hécate)

Susane Rodrigues de Oliveira é historiadora e Professora Associada na área de Teoria e Metodologia do Ensino de História do Departamento de História da Universidade de Brasília (UnB). É graduada em História pelo Centro de Ensino Unificado de Brasília (1997). Possui mestrado (2001) e doutorado (2006) em História pela Universidade de Brasília. Realizou pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Unicamp (2018) e no Instituto de Investigaciones Feministas da Universidad Complutense de Madrid (Espanha, 2018-2019). É orientadora na Linha de Pesquisa "História Cultural, Memórias e Identidades" do Programa de Pós-Graduação em História da UnB. É líder do grupo de pesquisa "Histórias do possível, histórias dissidentes: representações, subjetivação e resistência". Na cena de metal atua com o pseudônimo Susane Hécate. É fundadora, vocalista, compositora e tecladista da banda *Miaesthesia*, desde 1994.

E-mail: susanero@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5973203155533160>

Tadeu Rodrigues Iuama

Doutor em Comunicação (UNIP), com Pós-Doutorado em Comunicação e Cultura (UNISO), Mestre em Comunicação e Cultura (UNISO), Especialista em Game Design (UP), Bacharel em Administração (UNISO). Dentro da Comunicação, tem foco nas áreas de Narrativas Midiáticas e Estudos do Imaginário. Atualmente é professor em cursos de Graduação na Belas Artes e na Universidade de Sorocaba. É integrante da banda de Black Metal Primordial Idol (teclado e vocais), com participações nas bandas Goat Prayers e Morcrof.

E-mail: tadeu.rodrigues.iuama@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9843149945310666>

Thais Nogueira Brayner

É professora de Sociologia (SEEDF), especialista em Sociologia Política, mestra e doutoranda em Antropologia Social pela UnB, e especialista em Sociologia Política (IUPERJ/UCAM). Pesquisa na área das relações interétnicas, povos indígenas, território, educação e práticas escolares antirracistas. Curte metal desde meados dos anos 1990 colaborou com fazines e foi editora do fanzine Luciferous Eden de 1998 a 2007.

E-mail: thais.sociologia@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2453119940326872>

ARTISTAS, POR ELES MESMOS

Alcides Burn

É artista gráfico há mais de 20 anos especializado em artes para bandas de Metal. Desenvolvendo trabalhos de capas de CDS, Flyers, LOGOS para várias bandas, produtoras e lojas de Metal, nacionais e internacionais. Com trabalhos expostos em veículos de expressão como matéria no jornal Diário de Pernambuco, artes em 2 edições da editora Heavy Music Artwork do Reino Unido, no livro Arte Arcana e a edição número 12 da revista Heavy Music Artwork, entrevistas para as revistas online VESUS de Portugal, Rock Meeting, para os sites Metal Temple da Grécia entre outros. Em 2019 fez, exposição chamada "EM CHAMAS, A ARTE DE ALCIDES BURN", em dois grandes festivais do Nordeste: o "Abril pro Rock", considerado um dos maiores do Brasil, e o "The Ripper Fest" em Natal, Rio Grande do Norte. Fez trabalhos para as bandas: Nervosa (BR), Lock Up (UK), Bark (Bélgica), Krisiun, Reapter (Itália), Keep of Kalessin (Noruega), Blood Red Throne (Noruega), Sonneillon (Portugal), Acheron (USA), Toxik (USA), Iconoclasm (Bélgica), Reapter (Itália), Lockdown, Nervochaos, Headhunter D.C., Torture Squad, Decomposed God, Infested Blood, Metralion, Desdomuinus, Wizards, Malefactor, Queiron, Sanctifier. Fez trabalhos para festivais: Abril Pro Rock, Hellcifest, Setembro Negro, Armageddon Festival, Tokyo Brutal Fest (Japão), Visions of Rock, Forcaos. Fez trabalhos para selos: Nihil Productions, My Dark Desire, Dying Music, Blasphemy Productions, Rapture Records, Old Shadows Records. Designer oficial e curador do festival "Abril pro Rock" há 8 anos.

Aldo Costa

Natural de Cabo Frio (Região dos Lagos/Rio de Janeiro), desde sempre envolvido com arte underground, protesto e bandas. Em 1982 começou a "Crazy Or Lixo", para fazer camisetas de banda e de protesto. Em 1986 formou, com uns amigos, a banda "Dê-Generados" (1986 até 1988). Em 1990 (com outros amigos) começou a banda "Amnésia Moral" (1990 até 1994). Nos anos 2000 escreveu e publicou livros de contos, ficção científica e arte underground ("Reinos de Cinzas", "Limbo" e "Luz e Sombras - sketchbook"). Na pandemia publicou a história em quadrinhos "Sat-Sugai" (2021) - uma distopia inspirada nos LPs "War And Pain" (Voivod) e "Sonic Mass" (Amebix) e, também na pandemia, junto um outro amigo: Fred, publicou durante 9 meses um zine sobre hardcore, crust, noise, crossover e muito mais - os nove números do zine se tornaram um livro "No Front Zine - cultura underground na escuridão da guerra" (2022). E para o futuro é continuar apoiando e publicando o máximo possível de livros, HQs e zines. Divulgando a cultura underground e protestando.

Diego Sebold

Nascido em 1978, é um artista underground da grande Florianópolis desde a década de 90. Atuou como vocalista em bandas expressivas da cena local. Também colaborou como desenhista para várias bandas e revistas importantes da subcultura. Seus últimos trabalhos são as HQS contidas nas revistas "Manifesto do Fim do Mundo Vol 2" (Nasceu o Fedorento!) e "Evil Magazine Vol. 4" (Eu Quero Sanguee..) É cartunista no projeto "QUADRINHOS IMUNDOS" e continua com projetos musicais voltados ao Necrounderground.

Guga Burkhardt

Recifense, com formação em Licenciatura em Desenho e Plástica pela UFPE. Participou e organizou diversas exposições coletivas e individuais. Como ilustrador está bastante voltado para a área musical, por ter conhecimento no assunto, principalmente Heavy Rock, já que também é editor de um zine, o "Acclamatur", criado em 1986. Fez diversos trabalhos para bandas, festivais, distros, como: Stomachal Corrosion , Resistencia Underground Caruaru festival, Under The Gray Sky, Infernizer, Acclamatur zine, Thrashera , Murdeath, DXLXMX/ Agathocles, Toxic Carnage, Korvak, Arma Nuclear, Cangaço Rádio Rock (coletânea), Informativo Cangaço, Brazilian Tribute Novembers Doom, etc. Também produz textos em forma de poemas usando o pseudônimo: "O Escriba Hostil". Contatos - Instagram: @guga_burkhardt Whatsapp: (81) 9 98671038

Robson Desgraça

Sou Zineiro e artista underground, baiano, nascido na cidade de Salvador; Robson Desgraça é como a cena underground soteropolitana me batizou. Sou também artista plástico, ilustrador, quadrinista e poeta. Já participei de recitais de poesia macabra, possuo um canal de poesia no *Youtube* (Poesia e Rebeldia), já realizei exposições de telas à óleo e desenhos; tudo sempre com uma temática que lida com política, com violência, erotismo e pornografia. Sou conhecido, principalmente, pela minha atuação, há mais de 15 anos, no Desgraça Zine; publicação subterrânea divulgadora do Metal extremo e tradicional, circulando atualmente pelo *underground* em 300 cópias por edição. Através das atividades no fanzine estabeleço contatos em todo o país, entrevisto bandas, faço resenhas de CDs, LPs, cassetes, shows, escrevo textos provocadores e dou minha parcela de contribuição à causa underground. O Desgraça Zine é minha grande arma na luta contra a repressão sexual, contra o fascismo e contra a moral das religiões abraâmicas como um todo. No fanzine também exponho desenhos obscenos e aterrorizantes na tentativa de excitar, provocar e desvelar as chagas da sociedade moderna, cristã e capitalista. O traço é bem na linha das HQs e em cada edição do Desgraça Zine transformo música em quadrinhos, homenageando alguma importante banda. Também desenho capas de discos para alguns grupos do submundo da música pesada bem como cartazes de eventos undergrounds. Em novembro de 2016, comemorando os 10 anos do Desgraça Zine, produzi o "*Festival da Desgraça*"; evento que contou com as bandas soteropolitanas de *Death* e *Thrash Metal* Heretic Execution e Trepanator, com a admirada banda de *Death Metal* Inside Hatred da cidade de Vitória da Conquista/BA e com o grande expoente do *Black Metal* brasileiro, vindo de Duque de Caxias/RJ, a banda Velho. O evento aconteceu em Salvador/BA e teve ingressos praticamente esgotados. Neste ano de 2023 escrevi e illustrei meu livro de poemas eróticos intitulado "*O Sexo Entre 2 Mundos*" e

tento publicar mesmo sem ter um centavo no bolso (na cara dura). Estou com 46 anos, sou assalariado, amante do Metal desde os 13, um apaixonado pelos filhos e um verdadeiro subversivo.

E-mail: robsoncostacarvalho@hotmail.com; poesiaerebeldia@gmail.com

Site: <https://m.youtube.com/@poesiaerebeldia7961>

Valdecir da Silva

Auto dissecação. A arte sempre esteve entrelaçada com minha existência, seria impossível desassociar isso da minha jornada, principalmente por poder me expressar por meio de meus desenhos, tendo em vista que nunca fui muito bom com as palavras. Minha arte vai muito além da tinta e papel, encontrei nisso a oportunidade de canalizar o que penso e sinto em relação ao que me cerca, por isso essa avalanche de podridão, deformidade e insanidade em meus traços. Minhas referências são muitas, porém, Sergio Santos (Zóio) foi quem me empurrou para esse abismo de tendências obscuras, subversivas e questionadoras, me fazendo crer que a arte vai muito além de mero produto decorativo, comercial e aliado á isso tem a magnifica arte monocromática das revistas de terror ficção dos anos 70, 80 como Calafrio, Kripta, Spekro, Sobrenatural, etc, e e artistas como Mozart Couto, Rodival Matias, Flávio Colin, dentre tantos outros responsáveis por essas edições. Destaco também nome como Paul Booth, HR, Gigger, Claudio Ethos e dentro do *underground*. Vários artistas tem meu respeito e admiração, entre os quais posso citar: Mark Riddick, Sugi, Jeff Pizzoni, Marinaknup, Stevart, Guga Burkhardt etc. Sou grato por tanto tempo estar colaborando com o Underground, desfigurando a imagem de tanta gente, e espero que isso nunca termine... muito chorume e cadaverina irão jorrar de minha caneta. Obrigado pelo espaço.

ÍNDICE REMISSIVO

A

adaptação 106, 107, 108, 112, 115, 116, 117, 118, 119, 122, 129, 131, 132, 133, 134

Análise do Discurso 137, 138, 139, 598

anarcho-punk 274, 286, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 306, 307, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 318

antirracismo 285, 291, 292, 293, 311, 314

Arte 15, 24, 30, 33, 98, 105, 155, 156, 157, 243, 244, 246, 248, 258, 334, 348, 429, 434, 441, 526, 572, 575, 596, 597, 600, 603

Arte extrema 526

B

Binarismo Anticósmico 242, 243, 246, 247

biopolítica 177, 179, 185, 186, 198

Biotecnolobo Antitibinário 242, 243, 244, 246, 247

black metal 47, 51, 54, 55, 60, 63, 64, 67, 68, 73, 144, 163, 175, 182, 204, 207, 321, 324, 326, 334, 336, 338, 345, 354, 367, 369, 373, 396, 447, 450, 451, 454, 455, 463, 465, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 478, 480, 481, 482, 485, 486, 487, 488, 491, 500, 502, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 516, 517, 518, 519, 520, 528, 532, 535, 536, 537, 538, 542, 543, 544, 545, 546, 548, 549, 550, 551, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 570, 588, 589, 591, 595

bomba atômica 387, 388, 389, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 402, 403, 404, 405, 418, 419, 420

C

cena 28, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 55, 64, 67, 94, 102, 107, 114, 119, 120, 136, 137, 140, 142, 144, 152, 153, 154, 159, 160, 166, 167, 171, 178, 182, 184, 185, 187, 188, 192, 194, 199, 210, 211, 232, 268, 277, 284, 299, 366, 376, 391, 392, 437, 443, 480, 482, 483, 487, 491, 500, 502, 505, 506, 507, 509, 510, 516, 517, 518, 519, 521, 536, 537, 538, 539, 541, 544, 545, 548, 549, 555, 568, 582, 583, 584, 593, 596, 597, 598, 601, 604

Cena musical 177, 187

comunidade 81, 82, 94, 138, 140, 141, 143, 163, 183, 218, 221, 316, 360, 363, 367, 377, 378, 438, 523, 541, 546, 548

corpos femininos 39, 67

corpos masculinos 93

D

death metal 36, 47, 48, 55, 67, 70, 71, 72, 73, 74, 80, 82, 84, 85, 87, 89, 92, 93, 94, 95, 120, 131, 134, 145, 147, 151, 156, 161, 163, 174, 182, 204, 214, 324, 334, 338, 343, 344, 398, 402, 409, 410, 451, 454, 470, 471, 473, 474, 482, 484, 487, 488, 491, 492, 493, 499, 500, 503, 536, 555, 556, 557, 561, 562, 563, 564, 565, 568, 589, 591, 601

Diáspora 49

disco music 430

discurso 23, 32, 67, 134, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 152, 153, 154, 157, 186, 188, 196, 197, 207, 217, 221, 226, 274, 288, 289, 307, 309, 313, 379, 388, 395, 400, 441, 506, 514, 521, 527, 528, 543, 545, 549, 551, 593, 598

E

educação ambiental 389, 393, 394, 399, 420

espacialidade 137, 140, 142, 151, 157, 212

Estética 177, 212, 502, 503, 600

Estética caótica 177

estilo 32, 54, 72, 74, 138, 139, 142, 143, 160, 180, 188, 189, 214, 244, 272, 274, 277, 278, 281, 290, 299, 329, 356, 369, 402, 427, 442, 447, 471, 486, 488, 491, 492, 493, 496, 505, 506, 509, 510, 511, 512, 517, 521, 529, 537, 553, 554, 555, 556, 561, 563, 587

Estrada de Ferro Madeira-Mamoré 136, 148, 149, 151

Estudos Interartes 116

extremismo 143, 148, 248, 424, 488, 490, 493, 497, 543, 548, 549, 556

F

faça-você-mesmo 163, 169, 170, 298

fanzines 29, 169, 171, 181, 283, 284, 298, 300, 405, 499, 597

fascismo 179, 183, 185, 192, 195, 199, 364, 384, 507, 527, 569, 587, 604

fenômeno cultural 162, 168, 173

FVM 169, 170, 171

G

gambiarra 480, 493, 496, 497, 498, 499, 503

gatekeepers 39, 46

gênero 32, 35, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 44, 45, 46, 48, 67, 68, 69, 70, 79, 80, 81, 82, 83, 93, 95, 96, 107, 110, 118, 119, 120, 123, 131, 159, 160, 162, 163, 164, 165, 166, 172, 175, 180, 182, 185, 187, 188, 189, 198, 199, 207, 211, 214, 215, 217, 226, 231, 244, 245, 292, 294, 302, 314, 355, 356, 363, 438, 439, 440, 450, 486, 510, 549, 553, 558, 564, 565, 568, 596

grindcore 25, 26, 47, 126, 129, 131, 167, 182, 321, 326, 398, 401, 403, 404, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 461, 487, 492, 503, 564, 599

H

harsh noise 422, 425, 426, 427

harsh noisecore 422

headbangers 140, 148, 162, 181, 193, 260, 548, 582, 583, 584, 585, 591, 592

heavy metal 47, 61, 62, 64, 65, 72, 73, 80, 81, 82, 83, 105, 143, 144, 148, 161, 162, 163, 165, 166, 170, 171, 175, 176, 178, 180, 181, 182, 184, 185, 187, 188, 189, 193, 195, 207, 208, 211, 212, 215, 227, 239, 240, 241, 260, 287, 321, 323, 337, 344, 346, 352, 353, 354, 355, 356, 363, 364, 365, 366, 372, 374, 383, 387, 398, 407, 433, 434, 435, 436, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 451, 452, 453, 459, 474, 475, 476, 477, 490, 492, 493, 495, 513, 525, 528, 535, 537, 539, 550, 554, 555, 556, 562, 573, 589, 590, 598, 601

homofobia 186, 199, 276, 291, 590

I

identidades generificadas 40

Iluminismo 357, 358, 588

intermedialidade 106, 107, 112, 116, 117, 118, 119, 122, 129, 131, 133, 134

intertextualidade 107, 113, 116, 118, 119, 134

L

letramento racial 293, 294, 295, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 315

linguagem 27, 30, 32, 61, 93, 100, 106, 108, 110, 113, 129, 130, 138, 156, 158, 159, 173, 176, 196, 200, 221, 228, 229, 245, 247, 288, 424, 553, 558, 563, 564, 599, 601

M

machismo 36, 37, 38, 39, 40, 42, 44, 45, 46, 276, 298, 299, 589, 590

mainstream 119, 143, 163, 169, 173, 181, 215, 241, 287, 327, 347, 557, 561, 584, 586

masculinidade 37, 39, 40, 44, 45, 48, 51, 70, 186, 199

masculinidade tóxica 37, 39, 40, 44, 45

Metafísica 558

Metal 23, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 55, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 68, 72, 74, 76, 82, 83, 97, 105, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 142, 143, 144, 148, 152, 156, 157, 161, 162, 163, 164, 176, 180, 182, 189, 203, 209, 211, 230, 240, 320, 321, 349, 352, 370, 371, 440, 442, 447, 449, 465, 478, 479, 487, 501, 502, 503, 511, 521, 524, 535, 536, 551, 555, 558, 561, 564, 571, 576, 581, 583, 584, 585, 592, 596, 598, 599, 601, 602, 603, 604, 605

metal extremo 47, 67, 68, 69, 70, 82, 95, 96, 104, 106, 107, 110, 112, 119, 120, 122, 123, 125, 126, 130, 131, 136, 137, 140, 141, 143, 144, 145, 146, 147, 151, 152, 153, 154, 156, 159, 161, 207, 321, 322, 324, 325, 327, 331, 334, 336, 337, 338, 339, 341, 343, 344, 346, 347, 481, 482, 486, 492, 495, 500, 528, 529, 531, 533, 534, 536, 538, 539, 542, 544, 550, 560, 597, 598, 599

microgêneros 159, 163, 166, 172

miscigenação 216, 220, 222, 230, 232, 237, 239

modos de difusão 140, 156

mosh 161, 440

movimento 22, 23, 24, 29, 64, 108, 117, 144, 159, 161, 170, 211, 223, 268, 269, 270, 271, 275, 277, 282, 283, 284, 290, 291, 296, 299, 300, 312, 359, 375, 376, 385, 395, 396, 401, 404, 431, 434, 443, 457, 496, 503, 505, 506, 508, 557, 561, 564, 566, 585, 586, 591, 599

música 19, 23, 24, 42, 48, 49, 54, 56, 66, 67, 68, 69, 71, 75, 76, 80, 82, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 96, 99, 100, 105, 106, 113, 114, 120, 122, 126, 127, 129, 130, 131, 132, 134, 136, 156, 159, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 182, 184, 186, 188, 193, 200, 205, 209, 214, 217, 218, 226, 227, 228, 229, 232, 233, 234, 235, 236, 238, 240, 241, 242, 244, 259, 269, 274, 276, 285, 288, 289, 290, 291, 292, 294, 296, 297, 302, 314, 315, 316, 321, 323, 324, 325, 326, 327, 329, 330, 331, 332, 335, 336, 337, 339, 340, 341, 343, 344, 346, 347, 348, 353, 354, 355, 356, 359, 364, 367, 368, 369, 372, 373, 380, 382, 400, 402, 405, 423, 424, 425, 427, 428, 430, 431, 439, 440, 446, 452, 457, 477, 481, 483, 487, 488, 489, 506, 511, 514, 519, 520, 521, 528, 529, 536, 537, 541, 544, 549, 551, 554, 555, 556, 558, 559, 560, 563, 564, 567, 568, 569, 573, 576, 577, 583, 585, 586, 590, 593, 596, 598, 600, 601, 604

música diaspórica 54

Música Extrema 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 37, 46, 47, 112, 119, 125, 126, 128, 131, 159, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 171, 173, 174, 175, 353, 354, 356, 357, 358, 366, 383, 384, 386, 389, 395, 397, 398, 401, 405, 529, 531, 532, 550, 576, 596, 600, 601

música industrial 242, 336

música pesada 99, 100, 122, 131, 259, 321, 344, 430, 529, 573, 601, 604

O

opressão 24, 86, 87, 93, 94, 205, 216, 287, 292, 294, 304, 310, 311, 356, 433, 436, 474, 534, 546

P

paganismo 67, 68, 433, 442, 447, 451, 455, 456, 459, 460, 471, 474, 537, 588

paganismo indiano 433, 442, 447, 455, 456, 460, 471

politeísmo 441, 442, 459

Política 207, 208, 318, 350, 508, 599, 602

posicionamento discursivo 139, 141

povos originários brasileiros 217

prática discursiva 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 144, 147, 151, 152, 153, 154, 156

prática intertextual 116

punk 25, 26, 142, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 170, 171, 176, 185, 259, 260, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 305, 306, 307, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 326, 328, 329, 349, 355, 402, 404, 423, 425, 426, 430, 431, 455, 485, 486, 487, 590, 591, 597, 598, 599, 601

Q

quadrinhos 108, 200, 242, 243, 244, 245, 248, 355, 396, 576, 596, 603, 604

R

raça 52, 68, 69, 96, 189, 218, 222, 288, 292, 293, 302, 303, 305, 309, 310, 312, 313, 319, 438, 451, 538, 549, 569, 599

racismo 22, 51, 57, 59, 61, 173, 183, 236, 274, 288, 289, 291, 292, 293, 294, 295, 298, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 356, 375, 376, 378, 379, 383, 385, 585, 591, 599

recodificação dos signos 116

regularidades textuais 137, 138

relações de poder 40, 59, 523

religião ética 440, 444, 445, 446, 447

riffs 73, 75, 142, 434, 536

ritos genéticos 140, 156

ruído 128, 129, 161, 173, 403, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 492

S

semântica 111, 137, 138, 139, 140, 141, 147, 151, 152, 154, 501, 502, 557

semântica global 141

semioses visuais 142

signo 114, 117, 165, 585

silêncio 47, 194, 196, 260, 304, 313, 390, 391, 423, 424

supremacia branca 51, 538

T

teoria da tradução 108, 132, 133

teoria literária 108, 112

territórios sociais 423

thrash metal 50, 81, 85, 144, 145, 163, 165, 171, 174, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 185, 186, 187, 188, 189, 193, 195, 199, 200, 202, 206, 208, 210, 212, 215, 217, 226, 232, 326, 356, 398, 401, 402, 403, 406, 407, 408, 409, 451, 473, 492, 554, 555, 556, 561, 589, 598, 599

tradução 39, 40, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 116, 117, 118, 119, 122, 123, 129, 130, 131, 132, 133, 136, 143, 162, 286, 291, 292, 293, 294, 300, 307, 308, 310, 313, 368, 369, 373, 453, 538

transposição 106, 108, 110, 111, 112, 115, 116, 117, 122, 123, 129, 154

U

underground 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 119, 137, 139, 143, 144, 153, 156, 160, 168, 169, 171, 176, 191, 207, 214, 215, 240, 272, 282, 287, 298, 314, 323, 356, 376, 422, 424, 425, 443, 474, 489, 493, 499, 500, 524, 525, 528, 550, 555, 557, 582, 583, 584, 585, 586, 588, 593, 597, 598, 603, 604, 605

V

violência de gênero 67

vocação enunciativa 140, 156

W

webzine 352, 353

Z

zines 32, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 287, 318, 356, 376, 422, 584, 595, 599, 603

zines punks 273

www.pimenta cultural.com

Música Extrema em Quebradeiras

Saberes
e Práticas
Marginais