

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
DOUTORADO EM MÚSICA

“É PARA SER ESCURO!” - CODIFICAÇÕES DO BLACK METAL
COMO GÊNERO AUDIOVISUAL

CLÁUDIA SOUZA NUNES DE AZEVEDO

RIO DE JANEIRO, 2009

“É PARA SER ESCURO!” – CODIFICAÇÕES DO BLACK METAL
COMO GÊNERO AUDIOVISUAL.

por

CLÁUDIA SOUZA NUNES DE AZEVEDO

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO, como requisito parcial para a obtenção do grau de Doutor, sob orientação da Professora Dra. Martha Tupinambá de Uihôa.

Rio de Janeiro, 2009.

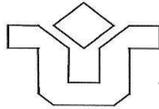
A994 Azevedo, Cláudia Souza Nunes de.
“É para ser escuro!” – codificações do black metal como gênero audiovisual / Cláudia Souza Nunes de Azevedo, 2009.
xiii, 244f. + CD-ROM

Orientador: Martha Tupinambá de Ulhôa.
Tese (Doutorado em Música) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

1. Black metal (Música) – Anos 1990. 2. Black metal (Música) – Subgêneros. 3. Black metal (Música) – Análise, apreciação – Rio de Janeiro, RJ. 4. Gêneros musicais. 5. Gênero audiovisual. 6. Semiótica. I. Ulhôa, Martha Tupinambá de. II. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2003-). Centro de Letras e Artes. Curso de Doutorado em Música. III. Título.

CDD – 782.42166

Catalogado na fonte pela Divisão de Processamento Documental da Biblioteca Central – UNIRIO.



UNIVERSIDADE DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
MESTRADO EM MÚSICA BRASILEIRA
DOUTORADO EM MÚSICA

**“É PARA SER ESCURO!” – CODIFICAÇÕES DO BLACK METAL
COMO GÊNERO AUDIOVISUAL**

por

CLÁUDIA SOUZA NUNES DE AZEVEDO
Tese de Doutorado

BANCA EXAMINADORA

Martha Tupinambá de Ulhôa

Professora Doutora Martha Tupinambá de Ulhôa (Orientadora)

Caio Senna

Professor Doutor Caio Senna (UNIRIO)

Elizabeth Travassos Lima

Professora Doutora Elizabeth Travassos (UNIRIO)

Santuza Naves

Professora Doutora Santuza Naves (PUC-RIO)

Hugo Leonardo Ribeiro

Professor Doutor Hugo Leonardo Ribeiro (UFSE)

APROVADA

Rio de Janeiro, 23 de abril de 2009.

It's meant to be dark!
É para ser escuro!

Frase atribuída ao guitarrista norueguês Euronymous,
ao referir-se ao *black metal*, em 1993.

AGRADECIMENTOS

Gostaria de agradecer à CAPES pelas bolsas que me concedeu: doutorado e Programa de Doutorado com Estágio no Exterior, PDEE, através da qual realizei parte de minha pesquisa junto ao Departamento de Musicologia da Universidade de Oslo, entre 1 de fevereiro e 31 de julho de 2008.

Gostaria, também, de expressar minha gratidão especial à orientadora, Professora Dra. Martha Tupinambá de Uihôa, que aceitou meu projeto e esteve sempre disponível para debater minhas idéias com gentileza e interesse. Ao Professor Dr. Stan Hawkins, que recebeu-me como orientanda em Oslo, empenhou-se para que minha estadia fosse humana e academicamente proveitosa, cedendo-me seu tempo para debate e, generosamente, sugerindo leituras específicas, meus sinceros agradecimentos.

Agradeço a todos que colaboraram com minha pesquisa, aceitando conceder entrevistas e compartilhar informações; a minha mãe, Nyrma, que tomou conta de minha filha enquanto estive fora; ao meu irmão, Flávio, que me ajudou com os computadores; aos Professores Doutores Caio Senna, Luiz Paulo Sampaio, Elizabeth Travassos, Silvio Merhy e demais professores do Programa de Pós-Graduação em Música (PPGM) da UNIRIO pelo privilégio do debate; a Jean-Pierre Caron, Marcílio Marques Lopes e demais colegas; ao Sr. Aristides e demais funcionários da Secretaria de Ensino do PPGM; ao Professor Dr. Leonardo Fuks, da Escola de Música da UFRJ, pela generosidade. Também gostaria de agradecer ao Departamento de Musicologia da Universidade de Oslo, que me recebeu com boa vontade, aos professores e colegas que encontrei por lá, em especial o Professor Telef Kvite, Marita Buanes, Eirik Askerøi, e a Sra. Ellen Wingerei, em nome dos funcionários.

Sobretudo, meus agradecimentos a minha família: meus pais e avós, pelo incentivo e conforto que sempre me proporcionaram... e à Stella, porque ter filhos é uma coisa mágica.

AZEVEDO, Cláudia S. N. de. “*É para ser escuro!*” – *Codificações do black metal como gênero audiovisual*. 2009. Tese (Doutorado em Música) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RESUMO

Nesta tese, argumenta-se que o subgênero de metal extremo *black metal* deve ser abordado como um gênero audiovisual, devido à intertextualidade de seu sistema semântico, ancorado em um tripé de elementos de igual importância: ideologia (hipernormas), sonoridade (normas técnico-musicais) e iconografia (normas semióticas). A estética deste gênero audiovisual tornou-se transnacional durante os anos 1990, especialmente a partir de acontecimentos extramusicais protagonizados por adeptos noruegueses. Outra argumentação presente na tese é a de que, apesar da homogeneidade de sua expressão artística em várias regiões do planeta, o significado atribuído às práticas *black metal* é compartilhado pelos fãs nestes diversos locais apenas até certo ponto, adquirindo contornos próprios de acordo com as variáveis de tempo e espaço. Estes pressupostos foram verificados à luz da teoria dos gêneros musicais de Franco Fabbri e da teoria da competência musical de Gino Stefani. Como metodologia, foram utilizados alguns dos procedimentos sistematizados por Philip Tagg para análise semiótica da música popular, a saber, a aplicação de testes de recepção a partir da audição de peças produzidas por artistas *black metal* (objetos de análise) de modo a verificar quais associações (campo de associação paramusical) são feitas a partir das estruturas musicais (itens do código musical). Os testes foram feitos com fãs e, também, com não-fãs de *black metal* - estes últimos funcionando como grupo de controle da subjetividade da pesquisadora devido a sua experiência êmica. A pesquisa de campo foi realizada majoritariamente no Rio de Janeiro, com passagem por Oslo, Noruega. Associações paramusicais relativas à agressividade, raiva e ódio, feitas tanto por fãs quanto por não-fãs, a partir de estruturas musicais (dissonância, textura cerrada, intensidade, andamento rápido, timbres resultantes de instrumentos amplificados eletronicamente, vocalização gutural ou guinchada) apareceram como fortemente codificadas por referenciais bio-acústicos e mostraram um elevado grau de recorrência na respostas. Entretanto, no caso de uma peça musical acústica, não costumeiramente identificada pelo senso comum como pertencente à estética do metal extremo, houve recorrência entre as respostas dos indivíduos do grupo dos não-fãs, que em grande parte, relacionaram as estruturas musicais ouvidas à areia (deserto ou praia) e a cenários hispânicos ou árabes. A mesma peça suscitou respostas muito específicas entre os fãs, a partir do conhecimento prévio que possuíam a respeito do subgênero, com associações majoritariamente relativas a: neve, frio, montanhas, Idade Média, cenários e mitologia nórdicos. Estes resultados apontam a eficácia do sistema semântico do *black metal* entre indivíduos possuidores de competência nestes códigos.

Palavras-chave: *Black metal*, metal extremo, metal no Rio de Janeiro, análise semiótica da música popular, competência musical, teoria dos gêneros musicais, gênero audiovisual.

AZEVEDO, Cláudia S. N. de. *"It's meant to be dark!" – Codifications of black metal as an audiovisual genre*. 2009. Doctorate Thesis (Tese de Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

ABSTRACT

In this thesis, it is argued that the subgenre of extreme metal known as black metal should be approached as an audiovisual genre due to the intertextuality of its semantic system, embedded on a tripod of equally important elements: ideology (hyper rules), sound (technical musical rules) and iconography (semiotic rules). The audiovisual aesthetics of the genre became transnational during the 1990's, particularly because of extra musical events involving Norwegian adepts. Another argument is that, in spite of the homogeneity of the artistic expression in several parts of the planet, the meaning of black metal practices is shared by fans around the world only up to a certain point, acquiring its own features according to variables of time and space. These assumptions were verified according to Franco Fabbri's theory of musical genres and Gino Stefani's theory of musical competence. In the field of methodology, the thesis drew on some of the procedures for the semiotic analysis of popular music as suggested by Philip Tagg, with emphasis on reception tests from the listening of pieces produced by black metal artists (analysis objects) in order to verify which associations (paramusical field of connotation) are made from musical structures (items of musical code). Fans and non-fan of black metal were tested, the latter forming a control group, an useful strategy due to the emic experience of the author. Field work was carried out mostly in Rio de Janeiro, Brazil, with a passage in Oslo, Norway. Paramusical associations concerning aggressivity, hatred and anger made by both fans and non fans, from musical structures (dissonance, closed texture, intensity, fast tempo, timbres resulting of electric amplified instruments, guttural or screeched vocal delivery) appeared as heavily coded through bio-acoustical references and displayed a high degree of recurrence. However, in the case of an acoustic piece - not identified by common sense as belonging to the extreme metal aesthetics – there was recurrence among the answers of non-fans in Rio de Janeiro who, in great part, related musical structures to sand (desert or beach) and to Arabian and Spanish sceneries. The same piece disclosed recurrence in specific associations among black metal fans, supposedly based on the previous information they had acquired from emic experience: snow, coldness, mountains, Middle Ages, Nordic sceneries and mythology. These results indicate that black metal's semantic system operates efficaciously among individuals who are competent in these codes.

Key-words: black metal, extreme metal, metal in Rio de Janeiro, semiotics analysis of popular music, musical competence, theory of musical genres, audiovisual genres.

AZEVEDO, Cláudia S. N. de. *"It's meant to be dark!" – Codifications du black metal comme un genre audiovisuel*. 2009. Thèse de Doctorat – Programa de Pós-Graduação em Música, Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

RÉSUMÉ

On soutient que le sous-genre de metal extreme black metal devrait être abordé comme un genre audiovisuel en raison de l'intertextualité de son système sémantique, appuyé sur un trépied d'éléments également importants: l'idéologie (hyper règles), son (règles techniques et musicales) et l'iconographie (règles sémiotiques). L'esthétique de ce genre audiovisuel est devenue transnationale dans les années 1990, surtout en raison des événements extra-musicales qui avaient des adeptes norvégiens à leur centre. Un autre argument de la thèse est que, malgré l'homogénéité de l'expression artistique dans plusieurs régions de la planète, le sens attribué aux pratiques black metal est partagé par des fans du monde entier que jusqu'à un certain point, l'acquisition de ses propres caractéristiques arrive en fonction de variables de temps et d'espace. Ces hypothèses ont été vérifiées par rapport à la théorie de Franco Fabbri à propos des genres musicaux et à la théorie de la compétence musicale de Gino Stefani. Dans le domaine de la méthodologie, la thèse s'est appuyée sur certaines procédures pour l'analyse sémiotique de la musique populaire tel quel suggérées par Philip Tagg, surtout les tests de réception à partir de l'écoute de pièces (objets d'analyse) produites par des artistes black metal afin de vérifier quelles associations (champ de connotation paramusicale) sont faites à partir des structures musicales (articles du code musical). Les tests ont été effectués avec des fans et aussi avec les non-fans de black metal – celle-ci comme un groupe de contrôle de la subjectivité. Les tests ont eu lieu principalement à Rio de Janeiro, Brésil, avec un passage à Oslo, Norvège. Associations paramusicales sur l'agressivité, la colère et la haine, ont été faites par les fans et les non-fans, à partir des structures musicales (dissonance, texture serrée, l'intensité, rythme rapide, le ton découlant des instruments amplifiés par voie électronique, la vocalisation gutturale) sont apparues comme fortement codées de référence bio-acoustique et montrent un haut degré de récurrence dans les réponses. Toutefois, dans le cas d'une pièce musicale, qui n'est pas habituellement identifiée par le sens commun comme appartenant à l'esthétique du métal extrême, il y avait de la récurrence entre les réponses des individus dans le groupe des non-fans, qui, en grande partie, ont associé les structures musicales à le sable (désert ou la plage) et aux scénarios hispaniques ou arabes. La même pièce a eu des réponses très précises des fans, à partir de la connaissance préalable qu'ils avaient du sous-genre, avec des associations principalement avec la neige, le froid, les montagnes, Le Moyen-Âge et la mythologie et scénarios nordiques. Ces résultats montrent l'efficacité du système sémantique du black metal entre personnes qui ont une expertise dans ces codes.

Mots-clés: black metal, métal extrême, le métal à Rio de Janeiro, Sémiotique, analyse de la musique populaire, compétence musicale, théorie des genres musicaux, genres audio-visuels.

LISTA DE FIGURAS	ix
LISTA DE TABELAS.....	xii
LISTA DE QUADROS	xiii
CAPÍTULO 1	01
1.1 Apresentações gerais: Situando o leitor	
1.1.1 Dom Quixote ou o Poderoso Thor?	
1.1.2 Quem vos fala: experiência êmica da autora	
1.1.3 Vendo o circo pegar fogo	
1.1.4 Perguntou-lhe Jesus: Qual é o teu nome? Respondeu-lhe: Legião é o meu nome, porque somos muitos.	
1.1.5 Explicitando indagações	
1.2 Esclarecimentos acadêmicos: o material e seu manuseio	
1.2.1 Pressupostos e questão	
1.2.2 Referenciais teóricos principais	
1.2.3 Franco Fabbri – Teoria dos gêneros musicais	
1.2.4 Gino Stefani – Teoria da competência musical	
1.3 Metodologia	
1.3.1 Philip Tagg – Análise semiótica	
1.3.2 Gravações	
1.3.3 Testes de recepção	
1.3.4 Internet	
1.4 Relevância e estado da arte	
1.5 Organização da tese	
CAPÍTULO 2 – Teorias	41
2.1 Pensando sobre gêneros musicais e como lidar com eles	
2.2 Uma teoria dos gêneros musicais, segundo Franco Fabbri	
2.2.1 Normas técnico-formais	
2.2.2 Normas semióticas	
2.2.3 Normas comportamentais	
2.2.4 Normas sociais e ideológicas	
2.2.4.1 Hipernorma	
2.2.5 Normas econômicas e jurídicas	
2.2.6 Códigos em processo e competências	
2.3 Teoria da competência musical	
2.3.1 Nível dos códigos gerais	
2.3.2 Nível das práticas sociais	
2.3.3 Nível das técnicas musicais	
2.3.4 Nível do estilo	
2.3.5 Nível da obra	
2.3.5.1 Obra acabada x improvisação	
2.3.6 Aplicações do modelo de Stefani	
CAPÍTULO 3 - De onde veio o metal extremo	103
3.1. “Metal” é um rótulo genérico	
3.2. Punk	
3.3. Metal e atitude	
3.4. <i>Thrash metal</i> : o elo entre metal extremo e o não extremo	

3.5. Metal no Rio de Janeiro	
3.5.1. Antes do festival Rock in Rio 1 – Primeira metade dos anos 1980	
3.5.2. Rock in Rio 1: : um mar de gente, publicidade e política	
3.5.3. Depois do festival Rock in Rio 1 – Segunda metade dos anos 1980	
3.5.4. Os anos 1990	
3.5.5. Primeira década do século XXI	
CAPÍTULO 4 – Sonoridade	135
4.1 O que é minimamente metal	
4.2 <i>Black metal</i> distancia-se do <i>heavy metal</i>	
4.3 Vocal	
4.4 Guitarras	
4.4.1 Afinação	
4.4.2 <i>Power Chord</i>	
4.4.3 Execução – graus de virtuosismo	
4.4.4 <i>Riffs</i>	
4.4.5 Baixo	
4.5 Alturas	
4.6 Ritmo	
4.7 Bateria	
4.8 Forma	
4.9 Música e imagem	
CAPÍTULO 5	168
5.1 Metodologia para análise da música popular, segundo Tagg	
5.1.1 Modelo analítico para a música popular	
5.2 Campo de associação paramusicais – testes de recepção	
5.2.1 Considerações metodológicas a partir dos testes de recepção realizados	
5.2.2 Conclusões acerca da metodologia utilizada na realização de testes de recepção	
5.2.3 Respostas aos testes de recepção realizados	
5.2.3.1 <i>Min hyllest til vinterland</i> e sua contextualização	
5.2.3.2 Trechos com instrumentação típica de metal	
5.2.3.3 <i>Buried by time and dust</i>	
CAPÍTULO 6 – Conclusão	212
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	221
GLOSSÁRIO	230
ANEXO 1 – Roteiro de entrevistas	238
ANEXO 2 – Dados sobre entrevistados	243
ANEXO 3 – Faixas do CD com o teste de recepção	244

Lista de figuras

- Figura 01 - Capa do CD *Dark Medieval Times* da banda Satyricon.... p.2
- Figura 02 - Capa do disco *Dawn of the Black Hearts* da banda Mayhemp.7
- Figura 03 - Capa da revista em quadrinhos norueguesa “Blacktööth”, *Kollektivet* p.10
- Figura 04 - Capas de publicações populares referentes a matérias sobre BM p.11
- Figura 05 - Logotipo da banda norueguesa Darkthrone p.13
- Figura 06 - Logotipo da banda sueca Mardukp.13
- Figura 07 - Logotipo da banda finlandesa Azaghal p.14
- Figura 08 - Logotipo da banda alemã Nargaroth p.14
- Figura 09 - Logotipo da banda norte-americana Xasthur p.15
- Figura 10 - Logotipo da banda vietnamita Vothana p.15
- Figura 11 - Logotipo da banda chinesa Original Sin p.16
- Figura 12 - Logotipo da banda nepalesa Cruentus p.16
- Figura 13 - Logotipo da banda Almighty Emperor, do Rio de Janeiro p.19
- Figura 14 - Logotipo da banda Ancientblood, do Rio de Janeiro p.20
- Figura 15 - Logotipo da banda Belial War, do Rio de Janeiro ... p.20
- Figura 16 - Logotipo da banda Berkaial, do Rio de Janeiro p.20
- Figura 17 - Logotipo da banda Enterro, do Rio de Janeiro p.21
- Figura 18 - Logotipo da banda Goat Emperor, do Rio de Janeiro p.21
- Figura 19 - Logotipo da banda Grave Desecrator, do Rio de Janeiro p.21
- Figura 20 - Logotipo da banda Malleus, do Rio de Janeiro p.22
- Figura 21 - Logotipo da banda Mysteriis, do Rio de Janeiro p.22
- Figura 22 - Logotipo da banda Nocturnal Worshipper, do Rio de Janeiro p.22
- Figura 23 - Logotipo da banda Songe d'Enfer, do Rio de Janeiro p.23
- Figura 24 - Logotipo da banda Unearthly, do Rio de Janeirop.23
- Figura 25 - Integrante da banda de BM chinesa Perditism veste camisa com imagem da banda brasileira Sarcófago p.25
- Figura 26 - Capa do single *Northern Forests*, da banda carioca Pagan Throne p.27

- Figura 27 - Cartaz de divulgação de metal extremo em Vitória/ES p.44
- Figura 28 - Cartaz de divulgação de show de metal extremo em Campo Grande/MS p.45
- Figura 29 – Platéia próxima ao palco interage com a banda Satyricon p.54
- Figura 30 – Banda de BM do Rio de Janeiro, Almighty Emperor p.55
- Figura 31 – Banda de BM do Rio de Janeiro, Mysteriis p.56
- Figura 32 – Vocalista Nattfrost da banda Carpathian Forest, Noruega p.56
- Figura 33 – Palco da banda norueguesa Gorgoroth, Inferno Festival 2008, Oslo p.59
- Figura 34 – Palco da banda norueguesa Mayhem p.60
- Figura 35 – Abbath, da banda norueguesa Immortal, cospe fogo em *show* p.60
- Figura 36 – Banda norueguesa Emperor em meados dos anos 1990 p.63
- Figura 37 – Banda norueguesa Immortal em cena de videoclipe p.63
- Figura 38 – Arte de divulgação do CD da banda carioca Malleus p.64
- Figura 39 – Músico norueguês Furze p.64
- Figura 40 – Banda norueguesa 1349 dentro de caverna em Nesodden, Noruega p.65
- Figura 41 – Kanwulf, da banda alemã Nargaroth, vestindo cota de malha de metal p.65
- Figura 42 – Músico norueguês Nocturno Culto, da banda Darkthrone p.66
- Figura 43 – Divulgação do festival no *Hell D'Janeiro* em 26.08.08: domingo, 14h p.70
- Figura 44 – Divulgação do CD da banda carioca Grave Desecrator lançado pelo selo alemão Ketzer Records p.80
- Figura 45 – Fila de fãs em sessão de autógrafos, Sentrum Scene, Oslo, março 2008 p.86
- Figura 46 – Estação de metrô de Kringsja, Oslo, em meados de março de 2008 p.91
- Figura 47 – Estação de metrô de Kringsja, Oslo, em meados de junho de 2008 p.91
- Figura 48 – Interseção dos níveis de competência (Stefani, 1987: 16) p.99
- Figura 49 – Relação entre competências popular e erudita (Stefani, 1987:18) p.101
- Figura 50 – Banda norte-americana KISS na capa da Revista Manchete, 1983 p.121
- Figura 51 – Capa do LP homônimo da banda Stress, 1982 p.122
- Figura 52 – Capa do *split* das bandas Dorsal Atlântica/Metalmorphose, *Ultimatum*, 1985 p.124
- Figura 53 – Panorâmica de uma das noites do festival Rock in Rio 1, janeiro de 1985 p.125
- Figura 54 – Capa do *fanzine Rock Brigade* em 1984 p.127

- Figura 55 – Ingresso do *show* das bandas Venom e Exciter no Rio de Janeiro, dezembro de 1986p.131
- Figura 56 – Cartaz de *show* no Caverna II, segunda metade dos anos 1980 p.134
- Figura 57 – Blast beat “tradicional”, segundo o baterista Derek Roddy (2007:22) p. 159
- Figura 58 – Variações do blast beat tradicional (Roddy, 2007:22) p.160
- Figura 59 – Esquema demonstrativo de correspondência hermenêutica através de comparação entre objetos (Tagg, 1999:40) p.172
- Figura 60 – Gravura *Fattigmannen*, de Theodor Kittelsen, sobre a peste negra p.191
- Figura 61 – Capa do disco *Panzerfaust* da banda Darkthrone p.191
- Figura 62 – Gravura *Homewards*, de Theodor Kittelsen p. 192
- Figura 63 – Capa do disco *De Mysteriis Dom Sathanas*, que contém a faixa “Buried by time and dust” p.204
- Figura 64 – Zamoith – foto do encarte do disco *The Shadowthrone* da banda Satyricon, 1994 p.206
- Figura 65 – Grade de *riffs* em “Buried by time and dust” p.207
- Figura 66 – “Buried by time and dust” – *riffs* p.207
- Figura 67 – Modelos desfilam criações do estilista Herchcovitch inspiradas no BM norueguês, São Paulo Fashion Week, 2007 p.210

Tabelas

pag.

Tabela 1 – Números referentes à quantidade de bandas registradas no sítio *Metal Archives*.....12

Quadros

pag.

Quadro 1 – Exemplos de bandas BM do Brasil	17
--	----

Palavras e expressões marcadas com asterisco (*) em sua primeira aparição ao longo do texto, constam do glossário no final do volume.

Referências a sítios na internet estão relacionadas em notas de rodapé e, também, na listagem de referências bibliográficas.

Referências às imagens e créditos, quando conhecidos, estão relacionadas em notas de rodapé. O uso de imagens nesta tese serve única e exclusivamente a fins acadêmicos.

Letras de música em inglês não estão vertidas para português devido à dificuldade em encontrar equivalentes poéticos. O uso de letras de música nesta tese serve única e exclusivamente a fins acadêmicos.

CAPÍTULO 1

1.1 APRESENTAÇÕES GERAIS: Situando o leitor.

1.1.1 Dom Quixote ou o Poderoso Thor?

Foi quase por acaso, quando procurava um recorte para direcionar e aprofundar minha pesquisa, que deparei-me com um CD de *black metal* (BM) norueguês chamado *Dark Medieval Times*. Eu já havia lido e escutado muito da “mitologia” que cerca este subgênero de metal extremo, entretanto conhecia pouco da música: era necessário que eu preenchesse esta lacuna. Alguns dos títulos do CD eram em norueguês. Um deles, *Min hyllest til vinterland*, imaginei, teria a ver com a “terra do inverno”. Minha questão com esta música é que, ao escutá-la, eu tinha remissões a Dom Quixote, Sancho Pança, à Espanha do século XVI. Não conseguia pensar em outra coisa. Como assim? Não era para ser BM norueguês, Idade Média sombria e *vinterland*?

Na verdade, eu sabia a razão: a peça era instrumental, andamento moderado, modal com fortes alusões ao frígio, flauta, violão com idiomatismos da música espanhola renascentista, além do som de “vento” produzido por sintetizador. Eu ia à Espanha com ela. À Escandinávia, nunca. Não há problema nenhum nisso, uma vez que o processo de significação é variável de acordo com quem escuta, onde escuta e quando escuta... entretanto, fiquei curiosa ao pensar que o compositor – um norueguês de 17 anos à época da gravação – pretendia que sua música se referisse a sua terra. Comecei a pedir que pessoas ouvissem a peça e relatassem suas associações. Como imaginei, a grande maioria, quando referia-se a lugar, citava a Espanha em seu contexto mouro ou então, desertos e praias. Parecia haver, também, um certo consenso a respeito de remissões a um cenário não urbano e a um tempo passado. O som do vento era tempestade de areia.

Minha surpresa aconteceu quando passei a pedir a ouvintes familiarizados com BM que fizessem o teste, sem que necessariamente soubessem de que música se tratava. Mesmo quando não conheciam a peça, fãs de diversas localidades do Brasil iam mentalmente direto à Escandinávia

e com um detalhamento impressionante. Houve quem descrevesse um roteiro cinematográfico. Para eles não havia dúvida, *Min hyllest til vinterland* era sobre a Idade Média na Noruega, com montanhas, gelo e *vikings*. Tal como havia ocorrido aos não familiarizados com BM, a audição da peça remeteu os fãs a um tempo passado e a um cenário não urbano... mas o som de vento era uma tempestade de neve. E o que é fascinante é que eles não ouviram só a música: parecia ser um fenômeno especificamente audiovisual.



Figura 1 - Capa do CD *Dark Medieval Times* (Moonfog Productions, 1994), arte da capa por Jannicke Wiese-Hansen.¹

A propósito, *Min hyllest til vinterland* significa “minha homenagem à terra do inverno” e voltarei a falar desta peça na tese.

¹ Ilustração retirada do sítio *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives*, banco de dados: “Satyricon – Dark Medieval Times”. Disponível em < <http://www.metal-archives.com> >, consulta em 20 fev. 2009.

1.1.2 Quem vos fala: experiênciaêmica da autora

Minha mãe ouvia bossa nova. Na minha casa, havia um banquinho e um violão. Meu pai preferia *rock* dos anos 1960. Lembro, também, da coleção de “música clássica ligeira” e muito do Dave Brubeck Quartet e Thelonious Monk. Tenho lembranças remotas de minhas tias torcendo para uma ou outra canção nos festivais de MPB. Comecei a falar aos nove meses e - contam-me - com pouco mais de um ano, sabia alguns sucessos da Jovem Guarda de cor. Quando passei a escolher o que queria ouvir, por volta dos dez anos, tornei-me “Cláudia Lennon”, beatlemaníaca. Por causa dos Beatles, aprendi inglês rápido, interessei-me pelo violão (não pelo banquinho) e tornei-me boa em Geografia e História. Quando vi o filme *Yellow Submarine* no cinema, em sua explosão de cores e psicodelia, comecei a prestar atenção nas artes visuais. Passei a pensar no engajamento político de John Lennon. Muito do que me tornei originou-se nos Beatles e das coisas com as quais entrei em contato através de meu interesse por eles. Entretanto, não se pode ser beatlemaníaca a vida toda. Senti necessidade de diversificar. Procurando entre os discos do meu pai, reencontrei bandas mais “pesadas”, com as quais tinha familiaridade de infância, como Cream* e Steppenwolf*, que logo dividiram minha preferência com os Beatles.

Depois de esgotadas as descobertas domésticas, passei a procurar por conta própria fora de casa: Led Zeppelin*, Deep Purple*, Black Sabbath*, Emerson Lake and Palmer*... o que havia de disponível nas lojas do Rio de Janeiro em finais dos anos 1970. O Led Zeppelin foi outra mania que me colocou em contato com um universo além das guitarras Gibson Les Paul: história, lendas medievais, povos celtas, Art Nouveau, além de uma certa curiosidade por ocultismo. Houve um momento em que correspondia-me por carta com mais de vinte outros fãs de *rock* fora do Brasil, especialmente no Reino Unido, na Alemanha e na Suécia, entretanto constavam de minha lista, ainda, fãs da Itália, da Suíça, do Japão, da Argentina e da França.

Ouçõ metal desde meados de minha adolescência. Se, ainda hoje, este tipo de música é um reduto masculino, no início dos anos 1980, era pouco comum encontrar meninas fãs de “*rock* pauleira” ou “*rock* pesado”, como era conhecido no Brasil. À época, não tinha irmãos, primos ou amigos com quem pudesse compartilhar meu entusiasmo. Nos espaços por onde circulava, na maior parte do tempo, a zona sul do Rio de Janeiro, não encontrei meus pares. Além disso, meus pais não me deixavam circular pela cidade sozinha para ir a todos os *shows* e frequentar locais nos quais eu pudesse conhecer outros fãs. Deste modo, durante alguns anos, minha experiência com o metal foi

solitária, mas concentrada, ouvindo os discos preferidos à exaustão, decorando as letras, trocando discos e fitas com os correspondentes fora do Brasil, aprendendo a tocar violão e, no final, comprando uma guitarra elétrica. Em 1980, toquei um *rock* de minha autoria no festival da escola e, ao subir as escadas para o palco – um momento de glória - ouvi um menino comentar com o outro: “Olha lá, cara! Uma menina vai tocar guitarra!”. Gostei daquilo. Não necessariamente do palco, mas do “uma menina com guitarra”.

Naquela época, era difícil encontrar material com informação sobre as bandas do coração: lançamentos discográficos eram irregulares, discos importados eram caríssimos, revistas chegavam com meses de defasagem e quase não havia videoclipes. O senso de expectativa era grande e havia algo de romântico na espera que a dificuldade impunha. Logo comecei a colecionar discos raros e piratas em vinil (então mais conhecidos como *bootlegs*, discos não lançados oficialmente), revistas, livros, *posters*, recortes... qualquer coisa relacionada às minhas bandas preferidas. Parece haver uma certa tendência do fã de metal a construir coleções e eu, sem saber, fazia exatamente isso.

Concomitantemente a acompanhar a trajetória do metal desde que ele surgiu, ouvia rock progressivo, *hard rock* dos anos 1960 e 1970, *blues*, música de concerto barroca, clássica e romântica. Em meados dos anos 1980, também gostei de “*rock gótico*” – no Brasil, chamavam-nos de *darks* - e de várias bandas de BRock. Fui ao Rock in Rio 1! Logo depois, comecei a aprender violão clássico e abrir o leque para a música de concerto posterior a Chopin.

E preciso falar a verdade: minha admiração real e muito sincera pela música brasileira só veio com a idade. Com frequência, senti-me cobrada por isso, afinal minha infância e minha adolescência desenrolaram-se durante a ditadura militar, período em que manifestações de resistência resultaram até em passeata contra a presença da guitarra elétrica na MPB!

Ouvira falar dos subgêneros mais extremos de metal, mas quando realmente os descobri, já cursava Jornalismo e imediatamente identifiquei-me com eles. Aos poucos, desinteressei-me parcialmente pelo *heavy metal* de vocalistas tenores, quase operísticos, e os temas fantásticos ou hedonistas, para abraçar a crueza do *thrash metal*. Nunca tinha ouvido nada como Metallica* ou Slayer*! O Sepultura* encheu-me de orgulho. Daí para mais e mais peso, foi um passo, quase como um vício – o que, também, como vim a descobrir, trata-se de uma trajetória comum aos fãs de metal extremo. Há subgêneros de metal dos quais não gosto e, entre aqueles que me agradam, também não gosto de tudo indiscriminadamente. BM foi o último subgênero de metal com o qual entrei em contato e, devido à experiência com *Min hyllest til vinterland*, decidi que seria o objeto de minha

atenção para esta pesquisa. Tive que aprender muito sobre esta música que me intrigou, mas isto não foi tão difícil, afinal, de certo modo, eu sabia de onde ela vinha. Entretanto, não sou pretensiosa: duzentos anos não seriam suficientes para conhecer todas as bandas de BM e todas as suas gravações e relatos.

Não desisti de ter a música como minha ocupação central. Alguns anos depois, já formada, fiz outro Vestibular. E passei para Música.

1.1.3 Vendo o circo pegar fogo

Em 2003, o programa *Lydverket*, da rede de televisão estatal norueguesa NRK1, apresentou um episódio cujo título era “Norsk Black Metal”, ou seja, BM norueguês.² Um dos apresentadores começava sua locução dizendo que, mesmo antes de o programa estrear, a produção havia recebido reclamações do público uma vez que fora divulgado que “todos os gêneros de música seriam levados a sério, inclusive o BM”.³ Um espectador perguntou, por carta, se “já não havia mal, violência e drogas o suficiente na sociedade, sem que a rede NRK fizesse publicidade para Satã”,⁴ expressando a idéia que os noruegueses, de um modo em geral, nutrem sobre este tipo de música. Em seguida, a outra apresentadora explicou: “BM é, na verdade, um dos maiores produtos de exportação cultural da Noruega. Os CDs de BM norueguês são vendidos às centenas de milhares no exterior. Algumas lojas até mesmo mantêm seções especiais com o rótulo *Norwegian black metal*...”⁵

² O programa está disponível em norueguês em *NRK Nett-TV/Lydverket/Eksklusivt på nett/Black Metal Spesial*. Disponível em <<http://www1.nrk.no/nett-tv/klipp/221001>>. Acesso em: 21.jan.09. Ou no site *You Tube*, dividido em quatro partes com legendas em inglês, colocadas por “Nookie”, supostamente, um fã de BM.

Parte 1: <<http://www.youtube.com/watch?v=8d3bCvQYt0o>>

Parte 2: <<http://www.youtube.com/watch?v=objJ5UOvnkIM>>

Parte 3: <<http://www.youtube.com/watch?v=PtRNQ0R4Ji8>>

Parte 4: <http://www.youtube.com/watch?v=e_DXn1GL-08>

Acesso em: 22.jan.07.

³ Neste trabalho, serão colocados, em notas de rodapé, os trechos citados em seu idioma original. Aqui, trata-se de legendas em inglês (vide nota de rodapé n. 1): “... *we would take all music seriously, including black metal*...”. *Lydverket – Norsk Black Metal* (parte 1).

⁴ “*Isn't there enough shit happening in the society, violence, drugs and such without NRK advertising for Satan?*”. *Lydverket – Norsk Black Metal* (parte 1).

⁵ “*Black metal is actually one of the biggest cultural exports Norway has. Norwegian black metal bands sell hundreds thousands of CD's abroad. Some stores even label their shelves 'Norwegian black metal'.*” *Lydverket – Norsk Black Metal* (parte 1).

O sítio oficial do governo norueguês confirma:

O metal, por tradição, tem sido uma das maiores exportações musicais norueguesas. Bandas como os Satyricon, (...) os Dimmu Borgir, os Enslaved e os Mayhem têm uma ampla e leal hoste de fãs na Noruega e no estrangeiro, e os grupos de metal norueguês são considerados pela imprensa internacional da área da música como estando entre os melhores dentro do género.⁶

A indignação do espectador do programa *Lydverket* pode ser facilmente compreendida se considerarmos o contexto no qual o BM tornou-se conhecido do grande público na Noruega, ganhando destaque e produzindo manchetes em primeiras páginas da imprensa do país.⁷ As autoridades norueguesas estimam que tenha havido entre 45 e 60 atentados a igrejas cristãs no país, a partir de maio de 1992. Muitos deles resultaram na destruição total de algumas delas, *stave churches*, prédios históricos datando de centenas de anos, totalmente construídas em madeira. Além dos incêndios, houve, também, violação de túmulos, supostamente, por fãs de BM. Em alguns casos, a responsabilidade, de fato, foi comprovada, resultando em condenações e encarceramento. No trabalho de contenção de incêndio da igreja de Sarpsborg, em 1993, um bombeiro morreu. (Moynihan; Soderlind, 2003: 83. Dunn; McFayden, 2005).⁸ Atos similares foram registrados em outros países do norte europeu.

Nesta mesma época, dois assassinatos e um suicídio contribuíram para predispor definitivamente a opinião pública contra a música e seus seguidores. Em abril de 1991, Dead, o vocalista da banda Mayhem, cortou os pulsos, dando, em seguida, um tiro de espingarda em sua própria cabeça. Euronymous, guitarrista da banda e uma das figuras centrais da (ainda pequena) cena⁹ BM norueguesa, encontrou o cadáver e, antes de chamar a polícia, fotografou-o. Além disso, a

⁶ *Noruega – O site oficial no Brasil* - seção: “Cultura/Música popular”, originalmente em português. Disponível em <<http://www.noruega.org.br/culture/music/pop/pop.htm>> Acesso em: 21.jan.07.

⁷ Alguns exemplos do tratamento que a imprensa norueguesa dispensou ao assunto: “*Church burned to the ground*”, “*Grotesque crusaders*”, “*Police warns about Satan’s rock*”, “*It’s nice if we can pervert the kids...*”, “*Welcome to ‘Hell’ in Oslo*”, “*The satanic culture marching forward*” – manchetes e títulos de reportagens mostradas no documentário *Lydverket*: “Norsk Black Metal”, NRK1, 2003. Parte 3.

⁸ Outras fontes sobre os eventos: *Black metal* – Wikipedia – em português. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/Black_metal> Acesso: em 21.jan.07. GRUDE, Torstein. (1998). *Satan rides the media - Black Metal & Church Burnings in Norway*. Documentário norueguês com legendas em inglês. Faz parte do acervo da biblioteca central da Universidade de Oslo. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Vn2WtboUISU>> Acesso em: 10.jan.07.

⁹ O capítulo 2, seção 2.1, traz uma discussão sobre “cena”, “mundo artístico” (Becker, 1982) e a definição de gênero musical de Fabri.

polícia confirmou que ele recolheu pedaços do crânio e distribuiu-os aos amigos de modo que fossem feitos colares.¹⁰ Uma das fotos foi roubada e posta na capa do disco pirata, póstumo, com gravações ao vivo, *Dawn of the black hearts* (1995), da banda Mayhem da qual faziam parte.



Figura 2 - Capa do disco *Dawn of the Black hearts* (não oficial, Warmaster Records, Colômbia, 1995) com a fotografia do cadáver do vocalista Dead, tirada pelo guitarrista Euronymous, em 1991.¹¹

Em agosto de 1993, Varg Vikernes – conhecido como Count Grischnackh – assassinou Euronymous com 23 facadas. Pouco tempo depois, esclareceu-se um crime cometido em agosto de 1992 e, até então, sem solução: Faust, baterista da banda Emperor, era o assassino de um homossexual por quem havia sido abordado. (Moynihan; Soderlind, 2003: 110-116. Dunn; McFayden, 2005. Grude, 1998.) Vikernes e Faust tinham, respectivamente, vinte e dezenove anos quando cometeram os crimes.

O antropólogo canadense Sam Dunn e o cineasta Scot McFayden, em seu documentário *Metal: A headbanger's journey* (Dunn; McFayden, 2005) dedicaram um segmento às questões

¹⁰ VESTEL, Viggo, antropólogo. Entrevista realizada pela autora. Oslo/Noruega, abril, 2008.

¹¹ Fotografia retirada do sítio *Encyclopaedia Metallica* – *The Metal Archives*, banco de dados: “Mayhem (NOR) – Dawn of the Black Hearts”. Disponível em < www.metal-archives.com >, consulta: 20 fev. 09. O editor do sítio explica que este é o único disco pirata permitido ali, devido a seu contexto histórico.

socioculturais que estariam envolvidas com o BM na Noruega. Eles contam que os noruegueses não reagiram indiferentemente ao seu trabalho, como se o filme estivesse “reabrindo feridas”.¹² Com a controvérsia que causou – o documentário ganhou espaço considerável nos meios de comunicação locais - a dupla voltou ao país para produzir um curta-metragem de modo a tratar mais profundamente da questão. Dunn considera “fascinante, o fato de um tipo de música tão extremo ter saído de um país que é o primeiro do mundo em qualidade de vida.”¹³

As bandas influentes para a formação deste subgênero de metal, no início dos anos 1980, são, em sua maioria, européias, fugindo do eixo (até então) hegemônico EUA-R.U., com destaque para Celtic Frost (Suíça), Bathory (Suécia), Mercyful Fate (Dinamarca) e Venom (Inglaterra). A banda brasileira de Minas Gerais, Sarcófago, aparece citada, com frequência, por fãs e críticos, entre estes precursores. Além da Noruega, outros países possuíam cenas significativas no início dos anos 1990, como por exemplo, a sueca, a grega e a francesa, conhecida sob a sigla LLN, *Les Légions Noires* e mesmo a brasileira. Entretanto, embora o BM não tenha surgido exclusivamente na Noruega, foi a vertente norueguesa, surgida na virada da década de 1980 para a de 1990, responsável por sua consolidação. Se, por um lado, os fatos extra-musicais deram visibilidade ao BM, do outro, a música manteve-se fora das grandes gravadoras e dos meios de comunicação de massa, ou seja, em nível *underground*:¹⁴ não participam diretamente de grandes eventos midiáticos, sendo quase sempre marginalizadas pela mídia e sociedade em geral, desenvolvendo dessa forma, uma rede própria de comunicação e divulgação e uma cena alternativa” (Ribeiro, 2004).

De lá para cá, no âmbito da Noruega, não se pode dizer que o BM continue *underground*. As bandas mais populares, como Dimmu Borgir e Satyricon, freqüentam as paradas de sucesso norueguesas e participam de eventos de maior porte ao ar livre, recebendo alguma atenção dos meios de comunicação massivos.¹⁵ Nas duas filiais da loja popular de discos *Plattekompianiet*, de

¹² “...reopening wounds”. BOWAR, Chad. *Sam Dunn and Scot McFayden Interview*. Disponível em <<http://heavymetal.about.com/od/interviews/a/dunnmcfayden.htm>> Acesso em: 21.jan.07

^{13a} *I think it's quite a fascinating topic in itself, that this very extreme form of metal has come out of a country like Norway which is the number one place in the world as far as quality of life*. Bowar, op.cit. Dunn certamente refere-se ao fato de a Noruega ocupar, há alguns anos, sempre um dos primeiros lugares da lista de países de acordo com o índice de desenvolvimento humano (IDH), classificação que leva em conta os dados do *Development Programme Report* das Nações Unidas.

¹⁴ Ao longo deste trabalho, usarei o termo “massivo” contraposto a *underground*.

¹⁵ Em 2006, a banda Satyricon chegou ao segundo lugar da parada nacional na Noruega com o CD *Now, Diabolical* (Roadrunner Records, 2006), que também obteve colocações expressivas na Suécia (47º. lugar) e na Finlândia (28º.) e, previamente, com o CD *Volcano* (Moonfog/Capitol, 2002), atingiu o 4º. lugar na parada norueguesa. (*Rock Detector/ Satyricon Discography*).

localização central, no complexo da principal estação de transportes de Oslo, pode encontrar vários títulos de CD's das seguintes bandas de BM norueguesas, todas destacadas por placas individuais com seus nomes, na seção *rock/metal*: Arcturus (4),¹⁶ Borknagar (2), Burzum (3), Dimmu Borgir (7), Darkthrone (7), Emperor (7), Enslaved (5), Gorgoroth (5), Immortal (6), Mayhem (7), Satyricon (7), Ulver (6) e Windir (1). Os funcionários das duas lojas, sem um saber do outro, relataram basicamente as mesmas coisas: estas bandas são os **clássicos** (grifo meu). Todo o catálogo permanece disponível durante o ano todo, embora o pico de vendas dê-se durante o festival de metal extremo *Inferno*, que acontece anualmente durante a semana da Páscoa. Segundos funcionários das lojas citadas, os compradores são tanto nativos quanto estrangeiros, adolescentes e adultos. Mesmo que não apreciem a música e o seu entorno, os noruegueses sabem do que se trata, diferentemente das outras regiões do mundo, nas quais já ouviu falar de BM apenas quem é “iniciado”.

A figura 3 mostra o número especial da revista em quadrinhos *Kollektivet*, de autoria de Torbjørn Lien, trazendo os personagens que formam a banda de BM fictícia, Blacktööh. Esta revista é vendida em estabelecimentos populares e supermercados. Em uma edição subsequente, foi distribuído um CD com uma “gravação” da banda e instaurado um concurso para detecção de referências e citações incluídas na faixa. A figura 4 mostra duas capas de publicações de grande circulação na Noruega. Acima, vemos a capa do jornal *Dagsavisen* de 18 de março de 2008, por ocasião do festival *Inferno*; abaixo, aquela da revista *D2*, suplemento cultural do jornal *Dagen Næringsliv*, de 9 de maio de 2008, sobre o lançamento do livro de fotografias *True Norwegian Black*

Disponível em: <<http://www.rockdetector.com/discography.7735.sm?type=Album>> Acesso em: 07.jul.07
 O CD *Volcano* recebeu vários prêmios nacionais, inclusive o Grammy. *Now Diabolical* venceu na categoria internacional, na Dinamarca (2006). Satyricon também já se apresentou em festivais ao ar livre para mais de 100.000 pessoas em Oslo (Rådhusplassen, 2006); recentemente, pôde contar com músicos do naipe dos metais (The Norwegian Broadcasting Orchestra e Oslo Philharmonic Orchestra) para um concerto (*Gjallarhorn at Sentrum Scene*, 04.11.06) (*Satyricon News*. Disponível em <<http://www.satyricon.no/news/>> Consulta: 07.jul.07) e gravou um programa especial para a TV estatal NRK (*NRK Nett-TV – P3 Sessions – abril, 2006*; disponível em <<http://www1.nrk.no/nett-tv/klipp/157201>> Acesso em: 07.jul.07.

Em 2008, a banda foi a atração principal do festival anual *Inferno*, em Oslo, e lançou o CD *The Age of Nero*, que vem recebendo grande investimento de divulgação e distribuição da gravadora Roadrunner, com intenção, inclusive, de ser bem sucedido no difícil mercado dos EUA.

Dimmu Borgir alcançou o segundo lugar na parada nacional com *Death Cult Armageddon* (Nuclear Blast/2003). Em maio de 2007, a banda chegou ao primeiro lugar em seu país com o CD *In Sorte Diaboli* (Nuclear Blast), e é a primeira banda norueguesa a constar entre as 50 primeiras colocações da Billboard americana (43ª. posição), desde a banda pop A-ha, nos anos 1980. (“Dimmu Borgir Debut At #1 In Norway, Banned From UK Chart”, *Metal Underground.com*. Disponível em <<http://www.metalunderground.com/news/details.cfm?newsid=26122>> Acesso em: 07.jul.07. Além disso, Dimmu Borgir apresentou-se, em 2004, na excursão itinerante *Ozzfest*, que congrega vários nomes entre subgêneros de metal, nos EUA. Mantém-se como a banda de BM mais popular em todo o mundo.

Ambas as bandas têm contratos de gravação e/ou distribuição com empresas de maior porte e que possuem estrutura de divulgação e distribuição, Roadrunner e Nuclear Blast.

¹⁶ Quantidade de títulos diferentes encontrados nas lojas citadas em fevereiro de 2008.

Metal, do fotógrafo Peter Beste, exclusivamente com músicos de BM norueguês. A matéria tem dez páginas em papel couché, impressão a quatro cores.

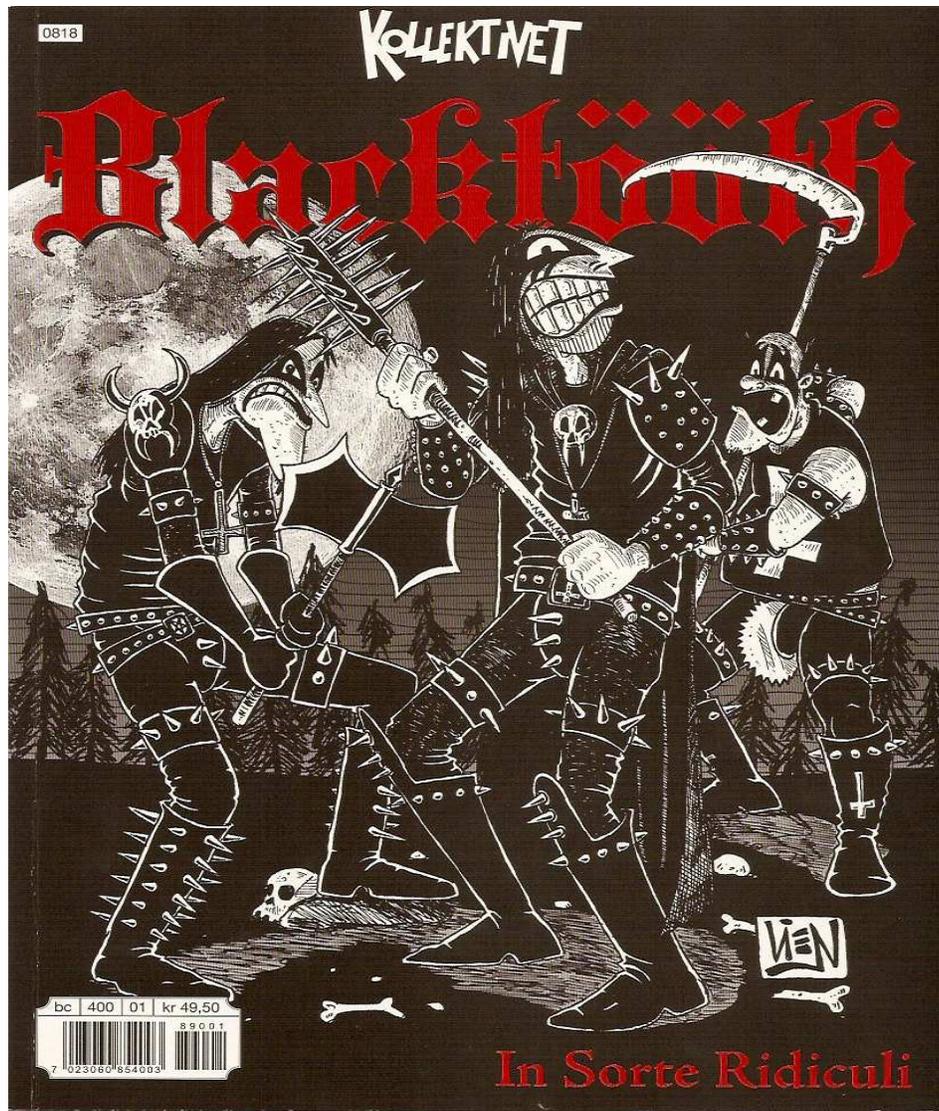


Figura 3 - Capa da revista em quadrinhos norueguesa que satiriza as bandas de BM. O nome *In Sorte Ridiculi* é tirado do título do CD da banda Dimmu Borgir, *In Sorte Diaboli*.¹⁷

¹⁷ LIEN, Torbjørn (2008). *Blacktööth – In Sorte Diaboli. Kollektivet*. Oslo, Schibsted Forlag AS, 48 p. Ilustração retirada de < www.comics.org/issue/512236/cover/4/?style=default >, consulta: 20 fev 2009.



Figura 4 - Capas de publicações populares referentes a matérias sobre BM, à venda em Oslo entre março e maio de 2008: jornal *Dagsavisen* de 18.03.08 (acima); *D2*, suplemento do jornal *Dagen Næringsliv* de 09.05.08 (abaixo).

1.1.4 Perguntou-lhe Jesus: Qual é o teu nome? Respondeu-lhe: Legião é o meu nome, porque somos muitos. (Marco, 5: 9)¹⁸

É possível dizer que, fora da Noruega, BM é *underground*, com bandas surgindo incessantemente. Os dados seguintes foram obtidos do sítio da internet *Metal Archives – Enciclopaedia Metallum*:

Tabela 1 – Números referentes à quantidade de bandas registradas no sítio *Encyclopaedia Metallum - The Metal Archives*.

Data da da verificação	Total de bandas de metal registradas	Bandas de BM registradas	Bandas do Brasil	Percentual de band BM
25.02.07	-----	11.915	-----	-----
04.03.07	44.671	11.972	2.325	26,8%
15.04.07	-----	12.198	2.384	-----
20.05.07	48.074	12.642	2.486	26,2%
21.01.09	65.210	15.882	3.154	24,3%

Ou seja, em aproximadamente dois anos, foram registradas no sítio 3.967 bandas novas de BM de todo o mundo. Isto significa por volta de 170 bandas novas por mês e entre 5 e 6 por dia, sem contar aquelas das quais não temos notícia.¹⁹

Eis apenas alguns exemplos de bandas em atividade e extintas, entre uma infinidade de outros:²⁰

¹⁸ *Bíblia Católica Online*. Disponível em <<http://www.bibliacatolica.com.br/01/48/5.php>> Acesso em: 21.jan.09.

¹⁹ *Enciclopaedia metallum -The Metal Archives*. Disponível em <<http://www.metal-archives.com/index.php>> Acesso em: 12.03.09. Constatam onze subgêneros de metal no sítio: *Black ~ Death ~ Doom ~ Electronic ~ Folk/Viking ~ Gothic ~ Heavy/Traditional ~ Orchestral/Symphonic ~ Power ~ Progressive ~ Speed/Thrash*. BM aparece fazendo interseção com *death, doom, orchestral/symphonic* e *folk/Viking* nestes registros, isto é, uma banda pode definir-se como *black/death metal*, assim, constará tanto na listagem de *black metal* quanto na de *death metal*. Considerando todos os subgêneros de metal, em março de 2007, os países com maior número de bandas **registradas** eram: EUA (8332), Alemanha (4348), Itália (2483), Brasil (2325), Suécia (2187), França (2136), Reino Unido (1626), Canadá (1298) e Rússia (1019). (Grifo meu)



Figura 5 – Logotipo da banda norueguesa Darkthrone.

. Noruega: Mayhem, Immortal, Burzum, Satyricon, Emperor, Darkthrone, Gorgoroth, Dimmu Borgir, 1349, Gehenna, Thorns, Zyklon B...

. Suécia: Marduk, Dark Funeral, Setherial e Watain...



Figura 6 – Logotipo da banda sueca Marduk.

. Finlândia: Beherit, Catamenia, Behexen, Azaghal, Impaled Nazarene, Archgoat, Horna, Satanic Warmaster, Pest, Sargesit...

²⁰ Os nomes das bandas de BM citadas foram compilados a partir das seguintes fontes: *Enciclopaedia metallum - The Metal Archives*, *op. cit.*; *Black Metal Wikipedia*, *op. cit.*; comunidades relacionadas ao BM dos sítios de relacionamento *Orkut* e *Facebook*; comunicação pessoal da autora com fãs e músicos. Logotipos retirados das páginas das bandas na *Enciclopaedia metallum - The Metal Archives*, *op. cit.*



Figura 7 – Logotipo da banda finlandesa Azaghal.

. França: Vlad Tepes, Mütilation, Belketre, Blut aus nord...

. Alemanha: Nargaroth, Bethalem e Agathodaimon...



Figura 8 – Logotipo da banda alemã Nargaroth

. Polônia: Behemoth, Graveland e Vader...

. México: Ars Inferi e Xiuhtecuhtli...

. Tchecoslováquia: Trollec...

. Cuba: Dana e Unlight Domain...

. Guatemala: Noctis Invocat...

. EUA: Judas Iscariot, Grand Belial Key e Xasthur...

. Mongólia: Zueeger L

. Marrocos: Belzebuth, Eternal Krieg, Tormentor of Souls e The Nightmare...



Figura 9 – Logotipo da banda norte-americana Xasthur.

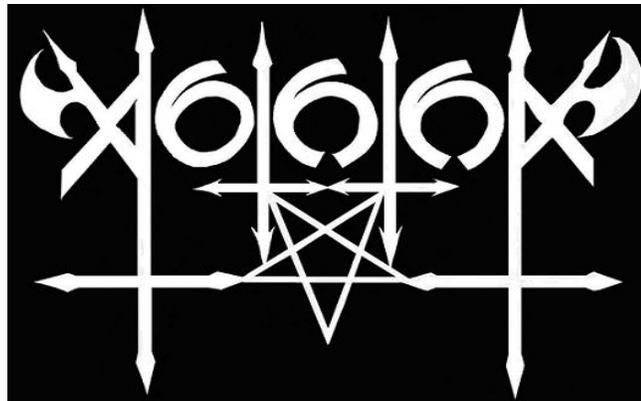


Figura 10 – Logotipo da banda vietnamita Vothana.

- . Vietnã: Swords of Darkness, Vothana e Rot...
- . China: Dark Fount, Evilthorn, Harrfluss, Martyrdom, Midwinter, Northern Blaze, Original Sin, Perditism, Ritual Day e Ululate...
- . Argélia: The Kult ov Satanâchiîa, Nihil, Tenebrum...
- . Egito: Dark Abyss, Amnattammen Bas, Crescent, Dark Philosophy, Hellchasm, Odious, Phantom Lodge, Project: Mayhem, Svarte...
- . República Dominicana: Divinis Invocat, Exsequor, Infernal Requiem, Haceldame, Insmouth, Malefic, Merodac...
- . Belize: Bestial Lust
- . Nepal: Cruentus...



Figura 11 – Logotipo da banda chinesa Original Sin.



Figura 12 – Logotipo da banda nepalesa Cruentus.

A listagem poderia continuar por páginas e páginas, países e países. Em 24.01.2009, no sítio *Metal Archives*, havia registro de 844 bandas de BM no Brasil, sendo 87 do RJ. Este número não representa o total de bandas no país, uma vez que os registros são feitos pelos próprios interessados. Uma quantidade significativa destas bandas opta pela língua portuguesa para suas letras, configurando um percentual maior do que qualquer outro subgênero de metal a fazê-lo. A seguir, apenas alguns exemplos de bandas de BM brasileiras, algumas já extintas, muitas em atividade:

Quadro 1 – Exemplos de bandas BM do Brasil.

Nome da banda	origem	Ano de formação	Letras em português
Abate Macabro	Bento Gonçalves/RS	2002	sim
Abismo de Lúcifer	Santa Bárbara do Oeste/SP	2004	sim
Aeternus Odium	Campos dos Goytacazes/RJ	não informado	
Agaurez	Belo Horizonte/MG	1998	
Almighty Emperor	Duque de Caxias/RJ	2001	
Amen Corner	Curitiba/PR	1992	
Amnos	Rio de Janeiro/RJ	2001	sim
Arum	São Paulo/SP	1998	
Arte Oculta	Bento Gonçalves/RS	2002	sim
Baalzephon	Campos dos Goytacazes/RJ	2004	sim
Belial War	Rio de Janeiro/RJ	2002	
Bellicus Daemoniacus	Campos dos Goytacazes/RJ	não informado	sim
Berkaial	Rio de Janeiro/RJ	2000	
Bestial 666	Goiânia/GO	1999	sim
Black Mass	Belém/PA	não informado	
Black Winter Night	Rio de Janeiro/RJ	2001	
Bloodythirsty	Rio de Janeiro/RJ	2000	
Cheol	Goiânia/GO	não informado	sim
Cristandade em Chamas	Salvador/BA	2004	sim
Cristo Cadavérico	Teresina/PI	não informado	sim
Decapitação Angelical	Salvador/BA	2005	sim
Desejo Impuro	Campo Grande/MS	1997	sim
Enterro	Rio de Janeiro/RJ	2006	
Escuridão Atordoante	Natal/RN	não informado	sim
Eternal Darkness	Belém/PA	1993	
Evil	São Paulo/SP	1994	
Evilwar	Curitiba/PR	1999	
Florestas Negras	Brasília/DF	1999	sim

Goat Emperor	Rio de Janeiro/RJ	1992	
Grave Desecrator	Rio de Janeiro/RJ	1998	
Harak	Joaquim Távora/PR	2004	
Hecate	Fortaleza/CE	1995	sim
Héia	Goiânia/GO	1999	sim
Impacto Profano	Rio de Janeiro/RJ	2001	
Infernal War 666	Lages/SC	2003	
Inferno Tenebri	Teresina/PI	não informado	sim
In Nomine Belialis	Belo Horizonte/MG	1999	sim
Lord Satanael	Araxá/MG	1991	
Lua Negra	Goiânia/GO	1996	sim
Luciferiano	Joinville/SC	2000	
Luxúria de Lilith	Goiânia/GO	1999	sim
Malkuth	Jaboatão dos Guararapes/PE	1993	
Malleus	Rio de Janeiro/RJ	2004	
Melancoliam	Uberlândia/MG	1999	
Mausoleum	São Paulo/SP	1994	sim
Mephistopheles	Rio de Janeiro/RJ	1991	
Miasthenia	Brasília/DF	1995	sim
Mortal Wish	Recife/PE	1999	
Murder Rape	Curitiba/PR	1992	
Mysteriis	Rio de Janeiro/RJ	1998	
Mystifier	Salvador/BA	1989	
Necrocifer	Manaus/AM	2005	sim
Nocturnal Worshipper	Rio de Janeiro/RJ	1993	
Obscuri Tronus	Rio de Janeiro/RJ	2001	
Ocultan	São Paulo/SP	1994	português e inglês
Ordo Satani	São Luiz/MA	2007	
Pactum	Londrina/PR	1995	
Prophetic Age	Mauá/SP	1996	

Rex Infernus	Belo Horizonte/MG	1998	
Sagrada Blasfêmia	ES	2006	sim
Sarcófago	Belo Horizonte/MG	1985	
Sardonic Impious	Atibaia/SP	2001	sim
Songe d'Enfer	Rio de Janeiro/RJ	1993	
Spell Forest	São Paulo/SP	1995	
Uearthly	Rio de Janeiro/RJ	1998	
Uraeus	Goiânia/GO	1999	sim
Viking Throne	Magé/RJ	1999	
Vinterthron/Ancientblood	Rio de Janeiro/RJ	2001/1999	
Vulcano	Santos/SP	1981	
Winter moon	Barra do Garças/MS	2000	sim

A intenção desta seção é começar a inserir o leitor no universo semântico do BM. Após esta listagem de nomes de bandas, brasileiras e estrangeiras, apresento alguns logotipos de bandas do Rio de Janeiro. Como em todos os lugares do planeta, nos quais há bandas de BM, os logotipos seguem o mesmo padrão. As cores são preto, branco e vermelho, com formas pontiagudas, pentagramas e crucifixos invertidos, alusões à escrita medieval, a formas orgânicas de insetos e plantas ou a instrumentos cortantes.



Figura 13 – Lgotipo da banda Almighty Emperor, do Rio de Janeiro.



Figura 14 – Logotipo da banda Ancientblood, do Rio de Janeiro.



Figura 15 – Logotipo da banda Belial War, do Rio de Janeiro.



Figura 16 – Logotipo da banda Berkaial, do Rio de Janeiro.



Figura 17 – Logotipo da banda Enterro, do Rio de Janeiro.



Figura 18 – Logotipo da banda Goat Emperor, do Rio de Janeiro.



Figura 19 – Logotipo da banda Grave Desecrator, do Rio de Janeiro.



Figura 20 – Logotipo da banda Malleus, do Rio de Janeiro.



Figura 21 – Logotipo da banda Mysteriis, do Rio de Janeiro.



Figura 22 – Logotipo da banda Nocturnal Worshipper, do Rio de Janeiro.



Figura 23 – Logotipo da banda Songe d’Enfer, do Rio de Janeiro.



Figura 24 – Logotipo da banda Uneathly, do Rio de Janeiro.

1.1.5 Explicitando indagações

Conforme visto, apesar de o BM não participar significativamente dos meios de comunicação massivos e não possibilitar o sustento para a maioria esmagadora dos praticantes no mundo, bandas e fãs surgem diariamente. Algumas questões surgiram partir destas observações. Nesta tese, não espero respondê-las de todo, mas deixo-as registradas. Qual o apelo que esta música com um **discurso** declaradamente anti-religião – sobretudo anti-cristão - niilista e misantrópico, apresenta nas

diversas partes do mundo? Estarão nepaleses, mongóis, vietnamitas, egípcios, argelinos, australianos, mexicanos, estonianos, noruegueses, paraguaios, guatemaltecos, brasileiros e chineses, entre outros, movidos pelos mesmos afetos? Até que ponto? Com que afeto(s) lida, realmente, o BM? O que move o fã de BM?

No Brasil, a colonização, a língua, a religião, o sistema musical e a indústria cultural são, basicamente, ocidentais. Assim, é possível supor que um brasileiro urbano, ao escutar BM norueguês, tenha os referenciais culturais básicos para relacionar-se com a combinação de elementos musicais conforme propostos por aquelas bandas de BM. Mas e quanto à experiência de viver num local onde há quatro estações do ano bem marcadas, dias de mais de vinte horas no verão e noites longas no inverno, sob temperaturas constantemente abaixo de zero? Estaria um outro escandinavo mais apto a decodificar determinados códigos do que um brasileiro, enquanto um árabe ou um tailandês estariam menos, embora todos estejamos, hoje, imersos em processos transnacionais e os meios de comunicação sejam ubíquos? Noruegueses e brasileiros cantam sobre a **mesma** “morte” e a **mesma** “escuridão”?

É certo que a música afetaré o ouvinte, mas até que ponto a precisão entre intenção emissora, *poiesis*, e recepção da mensagem, *estesis*, conseguirá manter-se? O que significará um asiático de *corpse paint* e crucifixo invertido, cantando contra o Cristianismo? Como as questões locais encontram-se escondidas em meio à transnacionalidade?

Exemplos desta transnacionalidade do metal extremo *underground* se seguem. Um músico da banda de BM chinesa Perditism escolhe, em 2006, como divulgação, uma foto em que aparece usando uma camisa com a estampa da capa do disco *Rotting* (Cogumelo Records, Minas Gerais, 1989), da banda brasileira Sarcófago.



Figura 25 – Integrante da banda de BM chinesa Perditism vestindo camisa com imagem da capa do disco *Rotting*, da banda de BM mineira, Sarcófago.²¹

A loja especializada em metal, *Neseblod*, em Oslo, possui vários discos de vinil, originais dos anos 1980 e 1990 desta banda brasileira. O baterista da banda nepalesa Cruentus menciona o disco *Chaos A.D.* (Roadrunner Records, 1993), dos também mineiros Sepultura, entre seus cinco discos fundamentais. A sonoridade desta banda do Nepal não apresenta elementos que possam ser facilmente relacionados ao seu local de origem. Mais significativa, ainda, é a temática das letras compostas pela banda, absorvida do BM ocidental. Eis um exemplo no qual a banda utiliza o “ódio aos cristãos”, juntando Marte, o deus mitológico romano, guerreiros e Satã:

²¹ Imagem disponível em < www.metal-archives.com >, banco de dados: “Perditism”; consulta em 20 fev.09.

Massacre of The Holy Ones

*I am the one with the hordes of Satan
 I denounce your repugnant god
 my quest is to destroy holiness
 without any mercy
 my powers cannot be subdued by your
 cries of mercy
 for I am pitiless and my heart is made of stone
 massacre of the holy ones
 my sword is stained by the holy blood
 massacre of the holy ones
 forever Mars be on my side until I slaughter them all
 I am the warrior blessed by the dark ones
 to hunt and kill the lambs of Christ
 I am the feared wolf, filled with hatred and anger
 I am the tyrant whose passion is his wrath
 merciless I am, thou shalt fear me
 massacre of the holy ones
 my sword is stained by the holy blood
 massacre of the holy ones
 I will send you to your so called pearly gates.²²*

A banda de *pagan* BM carioca, Pagan Throne, fala de “florestas geladas do norte”:

Northern forests*Cold Forests of north*

*The riddle of the mountains of the north
 Where pagan memories bleed
 Of hordes that through darkness ridden
 Bringing magic of ancestral rites*

*Ancient rites under moonrise
 Ancient cults for pagan pride
 For the sacred rest of the soul
 For the secret of the pagan art*

*Oh! King of the Kings
 Show us the way to immortality
 The black sun born in the horizon
 The master of illusion
 Leads us through path of fire
 The black light of the day discloses
 The end of the age
 In the darkness portal
 Haunting voices recite death words*

²² *Official Website of Cruentus*. Disponível em <<http://www.geocities.com/asantustaaatma/Home.htm>>

Acesso em: 04.mar.07.

É interessante notar o emprego de inglês arcaico: *thou shalt*.

De acordo com um censo de 2001, Hindus constituem 75.6% da população do Nepal. Budistas perfazem 18%, muçulmanos 4.2%, Kirant 3.6%, e outras religiões, 0.9%. Kirant é um dos dez grupos étnicos principais do Nepal com sua própria religião. Segundo o artigo, há várias bandas de *heavy metal* no país. Disponível em <<http://en.wikipedia.org/wiki/Nepal>> Acesso em: 16.mar.07.

*The age of the blood becomes true
In the old forests of the north
Over the chaos and the plague
Ascend from the ashes of time
The age of gods*

*The secret for the perpetual life
In the cold forests of north*

*The immensurable forests of distant lands
Where pagan memories bleed
In the cold forests of north
Ascend of ashes of the time
The God's age*

*By the sign of victory
At the old forests of north
In distant forest the power of your sword reigns
Oh! Great master of war
Your name was glorified in battles
Show us through the ashes of time
The age of gods*

From the age of gods



Figura 26 – Capa do *single Northern Forests* (independente, 2006), da banda carioca Pagan Throne.²³

²³ Imagem disponível em www.metal-archives.com, banco de dados: “Pagan Throne – Northern Forests”, arte da capa por Lord Abaddon.

Enquanto isso, a banda Miasthenia, de Brasília, prefere abordar o paganismo sulamericano:

Essência Canibalística

O pajem tupinambá anuncia o fúnebre ritual
 Imolação e vingança, sangue, ódio e poder
 Os deuses bestiais se manifestam na velha dança
 Tortura!!! Desprezando o deus inimigo

Debe mara pa xe remin ram begue!!!
 (Que todo infortúnio recaia sobre você, minha comida, minha refeição)
Nde akanga juka aipota kuri ne!!!
 (Quero arrebentar sua cabeça ainda hoje)

Carne e sangue, embriaguês e êxtase
 E o espírito imortal sorvido em crânios inimigos
 Minha ira em cálices da morte
 Seu sangue é minha força vital
 Sua morte o signo de minha vitória!

Eu vejo o mundo invisível ao seu redor
 E o crepúsculo que anuncia uma era de sangue
 E a profecia das maracas desferindo o golpe mortal
 O estandarte do eterno caos
 A dinastia abismal forjada em ódio ancestral
 Corpos descarnados, corações arrancados

Desfrute da ceia triunfal canibalística
 E sinta o despertar do espírito da águia...
 Sinta a vitalidade selvagem
 E a natureza infernal pulsando em minhas veias
 A inocência primitiva que habita a escuridão
 A supermacia das Maracas da idolatria pagã.²⁴

Já a banda de origem israelense e baseada na Holanda, Melechesh, aborda frequentemente a mitologia sumeriana:

Secrets of Sumerian Sphynxology

*Sinking and sinking and sinking in the land of dreams
 The art of forbidden sights, Kuthulu spells set free
 Invoking the Sphinx that rules the deserts of Nebiru
 Shifting the beam of light piercing the sand skies*

*Nebiru ground of the olden rise
 Dunes of the formers cipher the cries*

*Rites of ill winds, burning the awareness path
 Rites of Dingir never to be for mankind
 In the maze of the dome it shall be sealed
 The secrets of sphynxology will never be revealed*

²⁴ CD *Batalha Ritual*, Somber Music, 2004.

*Nebiru ground of the olden rise
Dunes of the formers cipher the cries
Lies!*

*Nebiru ground of the olden rise
Dunes of the formers cipher the cries*

*Like Dervishes menacing whirl, a vortex of Shamash turn
Sacrament of the Sphynx, release it from stone
A convoy of centaurs circles the enigmatic dome
Forming energy crescents and smiting snake spears,*

*Sphynx, your might is so pure your magick is supreme
Sins of arcane hunters, of knowledge so pure
Sphynx*

*Rites of ill winds, burning the awareness path
Rites of Dingir never to be for mankind
In the maze of the dome it shall be sealed
The secrets of Sphynxology will never be revealed*

*Sinking and sinking and sinking in the land of dreams
The art of forbidden sights, Kuthulu spells set free
Invoking the Sphinx that rules the deserts of Sages
Shifting the beam of light piercing the sand skies*

*Sphynx, your might is so pure your magick is supreme
Sins of arcane hunters, of knowledge so pure.²⁵*

Mesmo no Brasil, é como se houvesse vários “países” dentro do país, com diferenças consideráveis em relação a clima e vegetação, à constituição racial e étnica, além das desigualdades na distribuição de população e renda. Provavelmente o BM adquire significados ligeiramente diferentes em cada uma destas regiões. Entretanto, apesar disto, também aqui, a sonoridade das bandas é similar àquela de bandas de outros cantos do mundo. Percebi, ao longo da pesquisa, que é incomum que se possa dizer de onde uma banda é apenas através da audição da música. Quando isto acontece, normalmente é um músico experiente de BM ou metal extremo que o faz, ou seja, o mais especialista dos fãs.

²⁵ CD *Sphynx*, OsmoseProductions, 2003.

1.2. ESCLARECIMENTOS ACADÊMICOS: o material e seu manuseio

1.2.1 Pressupostos e questão

Gêneros funcionam como categoria discursiva que cria um senso de expectativa ao delimitar possibilidades estéticas que, por sua vez, são resultantes de conceitos compartilhados em vários níveis de profundidade. Há um núcleo que não deve ser modificado, caso contrário o gênero o deixa de ser. Este núcleo é rodeado por uma série de elementos periféricos permeáveis, cuja mescla com outros gêneros não oferece risco de perda de identidade. Os fãs de metal sabem o que esperar e o que não esperar de bandas que se definem como BM, *Black/death metal* e demais combinações fronteiriças. Não há sentido em questionar esta classificaçãoêmica. Ainda mais, ao longo da pesquisa, passei a alimentar o pressuposto de que não se tratam de gêneros musicais apenas, ou melhor: em meio ao contexto ubíquo de mediação eletro-eletrônica, aquilo que convencionamos considerar gêneros musicais são, na verdade, gêneros áudio-visuais cujas escolhas expressivas são codificadas culturalmente de modo a expressar as ideologias, os conceitos subjacentes às associações espontâneas naturalizadas por parte de indivíduos que se identificam com tal imaginário. É um tipo de sensibilidade.

Falar de um gênero áudio-visual significa considerar que os processos de significação se dão através de intertextualidade, construindo um sistema semântico que, naturalmente, tem seu referencial básico na cultura mais ampla da qual se origina e vai adquirindo idiossincrasias, particularidades, à medida que o grau de imersão do indivíduo no sistema aumenta. Deste modo, separar a sonoridade, a iconografia, a ideologia de um gênero só faz sentido quando feito contingencialmente, para fins de análise. Se escolhermos nos limitar a alguns destes setores, teremos que nos conformar com o fato de que as respostas para nossas indagações correrão o risco de incompletude. Música popular, talvez mais do que qualquer outro objeto de estudo, deve ser abordada interdisciplinarmente.

A sonoridade e a iconografia apresentam poucas diferenças locais significativas, entretanto um outro pressuposto se coloca: o significado da música e das práticas que configuram o BM se mantêm, mas só até certo ponto, em cada um destes lugares onde se estabelecem. Se tomarmos

como exemplo, as cenas do Rio de Janeiro e de Oslo,²⁶ poderíamos supor que fãs e músicos das duas localidades compartilham, em parte, estes significados e, em parte, outros são configurados de acordo com seus referenciais locais e temporais. Assim, advém a pergunta básica inicial que tento responder: como estes significados são construídos? Meu olhar esteve voltado basicamente para os adeptos de BM no Rio de Janeiro, onde realizei a maior parte de minha pesquisa de campo.

1.2.2 Referenciais teóricos principais

Verificando que as escolhas dos fãs de BM – estéticas, operacionais, comportamentais – são “correspondentes culturais” a conceitos, pareceu-me que a teoria desenvolvida pelo musicólogo italiano Franco Fabbri, acerca da definição de gêneros musicais, auxiliaria na compreensão deste sistema complexo. Mais do que isso, à medida que fui avançando na pesquisa, percebi que o que se costuma chamar de “cena” corresponde ao conjunto de práticas elencado por Fabbri para caracterizar um gênero. Assim, as regras de um gênero, quando consideradas em sua totalidade, do modo como são vivenciadas, descrevem a cena. Isto, parece-me, pode ser aplicado desde à “cena transnacional” mais ampla até a mais local, com suas particularidades.

É importante observar que, quando falo de “correspondentes culturais”, refiro-me a codificações estabelecidas pelo uso ao longo do tempo e em determinados espaços. Estas não são imutáveis, nem a-históricas. Através de testagens, foi possível perceber que fãs imersos no sistema semântico do gênero audiovisual BM, com grande competência intertextual, podem mesmo formar um repertório compartilhado de significação quase essencialista, relacionando estruturas sonoras a signos específicos, dentro de sistemas mais amplos, comuns a grupos sócio-culturais mais abrangentes, mesmo transnacionais. Embora a área da cognição musical, com suas novas possibilidades de verificação de atividade cerebral de acordo com os estímulos mais variados, venha apontando para a possível existência de alguns universais de percepção e significação a partir da

²⁶ Fui bolsista PDEE da Capes, na Noruega, de 1 de fevereiro a 31 de julho de 2008, junto ao Departamento de Musicologia da Universidade de Oslo, sob supervisão do Professor Doutor Stan Hawkins. Este período de tempo não foi suficiente para obter entrevistas com um número significativo de fãs e não fãs de BM. Entretanto, pude compreender porque BM norueguês é, de fato, norueguês, aspecto que não é sempre percebido – nem há necessidade de sê-lo – pelos adeptos fora daquele país. Volto ao assunto no capítulo 5 desta tese.

conformação neurológica do ser humano, não me aventurarei neste terreno.²⁷ De qualquer modo, a existência de universais não excluiria o papel da cultura. Considero que estariam atuando **antes** da cultura e, de certo modo, no resultado da interseção entre a constituição biológica e as condições geográficas, determinando, em parte, a cultura. Neste texto, limitar-me-ei às codificações culturais, com ênfase nos aspectos sonoros.

1.2.3 Franco Fabbri – Teoria dos gêneros musicais

Fabbri (2002:52, 1980:1) define gênero musical como “um conjunto de fatos musicais, reais e possíveis, cujo desenvolvimento é governado por um conjunto definido de normas socialmente aceitas”. Por fato musical, o autor entende “qualquer atividade referente a qualquer tipo de evento sonoro”.²⁸ Para Fabbri, um gênero é definido através de várias normas que não estão, necessariamente, sujeitas a uma hierarquia. São elas: normas técnico-formais, semióticas, sociais e ideológicas, comportamentais, econômica e jurídicas. Entretanto, em alguns casos, haveria uma hipernorma, isto é, a ideologia de dado gênero, que estabeleceria o grau de relevância de uma norma em relação às outras. O fato de um conjunto de normas definir um gênero, demonstra a natureza interdisciplinar deste estudo (Fabbri, 2002:54-55).

Segundo Fabbri (1999), gêneros e estilos relacionam-se, mas não são termos intercambiáveis. Estilo, para este autor, é determinada organização de fatos musicais que se dá recorrentemente. O resultado estético, identificado com um músico, ou grupo de músicos, gênero, espaço geográfico, tempo histórico, recai sobre o código musical, assim, conferindo informação mais específica.

²⁷ Algumas instituições que acolhem laboratórios dedicados à área de cognição musical: Universidade de Montreal – *International Laboratory for Brain, Music and Sound Research* (BRAMS); Universidade de Oslo – projetos: *Sensing Music-related actions* e *Music Gestures Project*; Finlândia - University of Jyväskylä: *Music Cognition Team*; além de outros centros relacionados em *Music Cognition Resource Center*. Disponível em <<http://musiccog.ohio-state.edu/Resources/institutions.html>> Acesso em: 15.mar.09. No Brasil, foi fundada em 2006, a Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais.

²⁸ *A musical genre is a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules. [Musical event is] any type of activity performed around any type of event involving sound.*

1.2.4 Gino Stefani – teoria da competência musical

Além da teoria para a definição de gênero musical de Franco Fabbri, a teoria sobre competência musical de Gino Stefani pareceu-me dar conta da explicação sobre os subgêneros de metal e, em especial, sobre o BM. Ambas desenvolvem-se a partir de contextualização fundamentada sócio-culturalmente e, a meu ver, interrelacionam-se em vários momentos.

Para Gino Stefani, embora exercida de maneiras diversas, a capacidade de organizar sons e comunicar-se através deles é comum a membros de uma dada cultura. Competência musical é a habilidade de produzir sentido através da música, por ele definida como “toda prática social ou experiência individual referentes a sons que costumamos agrupar sob este nome” (1987:7).²⁹ Esta competência opera através da associação de vários níveis de códigos. Código é a correlação de um evento sonoro e os vários aspectos da realidade (cognitivos, afetivos, sócio-culturais) envolvidos nesta associação. Deste modo, Stefani elaborou um modelo de competência musical, descrevendo estes códigos que inscrevem-se no conjunto de referências do ouvinte, resultando na produção de determinada densidade semântica de um evento sonoro. O primeiro e mais básico destes níveis de competência, Stefani denominou de “códigos gerais”. A grosso modo, este nível de códigos refere-se às associações produzidas a partir da constituição biológica e seus parâmetros desenvolvidos através da experiência da vida na Terra, isto é, dos processos neurológicos que seres humanos realizam simplesmente porque são humanos, partindo da experiência cotidiana, tanto natural quanto cultural. Neste nível, por exemplo, teríamos a percepção de BM como “pesado” e “áspero”.

O nível das “práticas sociais” diz respeito às instituições culturais como linguagem, religião, trabalho, tecnologia, ciências e artes. Através deste nível de codificação, são feitas relações entre a música e as várias práticas sociais de uma cultura.

Em seguida, Stefani considera o nível das “técnicas musicais” que envolveria todos os artifícios do fazer musical: morfologia, sintaxe, retórica e técnica. No nível do “estilo”, os níveis anteriores (técnicas musicais, práticas sociais e códigos gerais) são aplicados de fato, permitindo a discriminação de períodos históricos, movimentos culturais, autores ou grupos de obras. O último nível de competência seria aquele referente à “obra”, no qual o indivíduo lidaria diretamente com obras ou eventos musicais únicos.

²⁹ *As for 'music', we include here every social practice or individual experience concerning sounds which we are accustomed to group under this name.*

Assim, vemos que a competência musical, de acordo com Stefani, adquire densidade semântica à medida que agrega significados desde o nível humano mais básico ao nível da obra - o mais específico do ponto de vista artístico - passando pelos níveis social e musical (ver figura 46).

Utilizando a teoria de Stefani, é possível dizer que o fã de BM prioriza o nível do estilo, embasado nas práticas sociais. Não é raro que este fã seja, ele mesmo, músico, ou já tenha experimentado alguma prática musical relacionada aos subgêneros de metal extremos. Estes fãs costumam ser especialistas, mesmo que não saibam nomear as estruturas musicais que utilizam tão fluentemente.

1.3. Metodologia

1.3.1. Philip Tagg – Análise semiótica

A metodologia para tratar o material é a proposta de Philip Tagg para análise semiótica da música popular (Tagg, 1999; 2003). Outros autores serão consultados, em um segundo momento, para elucidar questões relacionadas às características dos parâmetros musicais, conforme aparecem nos exemplos de BM selecionados para este trabalho.

Uma das dificuldades no estudo dos subgêneros de metal é escassez de literatura musicológica dedicada ao assunto. Apenas recentemente autores³⁰ investiram em procedimentos analíticos que dêem conta de parâmetros de significação relevantes para este tipo de música. Philip Tagg, ao analisar a canção “Shoot to thrill” da banda *heavy metal* AC/DC, comenta que, se considerarmos apenas os acordes, os ritmos simplificados e a letra, o resultado não será impressionante: “em termos da musicologia convencional e da estética das belas artes, nós estaríamos aparentemente lidando com algo completamente primitivo” (Tagg, 2004). Entretanto, grande parte da música popular não pode ser compreendida apenas a partir de sua representação escrita, uma vez que as qualidades expressivas e sutilezas da estrutura precisam ser ouvidas e “alto, no caso do *rock* e a maioria de estilos eletricamente amplificados” (Tagg, 2004). Este autor aponta que a complexidade da música popular não costuma se apoiar sobre o eixo horizontal do

³⁰ Entre eles, Lilja (2005), Collins (2002), Fast (2001), Ribeiro (2007), Walser (1993), Berger (1999), Moussion (2004), Martin (2005), Hagen (2005).

“desenvolvimento e recapitulação de idéias em diferentes tonalidades ao longo do tempo” e, sim, na combinação vertical de sons, ritmos, acentuações, timbres, inflexões, espaços acústicos – parâmetros de expressão musical não costumeiramente considerados em notação (Tagg, 2004).

Esta é uma das razões pelas quais o emprego da grade musemática, conforme proposta por Tagg, é adequada a este tipo de análise, uma vez que leva em consideração os aspectos horizontais e verticais do conjunto de elementos que formam a sonoridade, ou seja, *musemas* soando simultaneamente, incluindo timbre, textura e efeitos tecnológicos de mixagem. *Musema* é um neologismo, um conceito, proposto por Tagg, para designar uma unidade sonora mínima que encerra sentido em si mesma e cujo sentido é recorrente em obras de gêneros musicais relacionados ou influentes dentro de um mesmo contexto cultural (Tagg, 2003:20 - 26). Por sua vez, grade musemática é um esquema gráfico no qual aparecem os musemas (identificados por legendas), dispostos verticalmente ao longo de um eixo de tempo (minutagem da música). Cada musema e outros elementos musicais dispostos na grade são detalhados e analisados separadamente, de acordo com a pertinência em relação àquilo que se quer argumentar (Tagg, 1991:19 - 27).

Também foram realizados testes de recepção com fãs e não-fãs de BM de modo a verificar quais associações musicais e paramusicais (Tagg, 2003:21) são feitas ao longo da audição de composições do subgênero.³¹ Estas amostras foram selecionadas através de enquetes com fãs e consultas a sítios especializados no gênero na internet, de modo a chegar o mais próximo possível daquilo que Fabbri considerou “modelo” ou “canon”, através do qual as normas de um gênero são transmitidas (Fabbri, 1999).

1.3.2 Gravações

Em música popular urbana, na qual é mais raro o uso de partituras e frequente o aprendizado oral (pessoa para pessoa) e aural (pessoas ouvindo gravações), a *performance* gravada torna-se o principal veículo de análise. Leech-Wilkinson (2001:1 - 12) faz crítica à ênfase dada à partitura impressa em detrimento da análise da *performance* da música. O autor, referindo-se à

³¹ Em *Glossary of terms, abbreviations, neologisms, etc. used in writings by Philip Tagg* (Tagg, s/d), consta a seguinte explicação: **paramusical** adj. neol. (1983) literally 'alongside' the music, i.e. semiotically related to a particular musical discourse without being structurally intrinsic to that discourse. Disponível em: < <http://tagg.org/articles/ptgloss.html> >, consulta 20 fev 2009.

música de concerto, defende o uso de gravações para o estudo das modificações sofridas pelos estilos de *performance* ao longo do tempo. Timothy Day (2000:199 - 256), também lidando basicamente com música de concerto, fornece inúmeros exemplos de como intérpretes, regentes e compositores complementam sua formação estilística através do estudo de gravações.

Em metal extremo, é através das gravações e das apresentações ao vivo que a abordagem musicológica pode acontecer, uma vez que é muito incomum a existência de partituras. As gravações configuram o material que permite constatar, além do desenvolvimento das diferenças e semelhanças estilísticas entre os subgêneros, outras variações relacionadas à época, tanto aquelas decorrentes do uso de tecnologia em estúdio, como as surgidas a partir do impacto de novidades técnicas na execução instrumental, gerando novas valorações estéticas. A exploração dos recursos de estúdio, equipamentos de distorção de som e técnicas de execução são cruciais para o entendimento deste tipo de música.

Menos rara é a existência de tablaturas, esquemas gráficos que apenas indicam a posição dos dedos, para instrumentos de corda. Entretanto, as publicações que oferecem transcrições de gravações de *rock* e metal costumam priorizar os subgêneros menos extremos. Este fato é ratificado por um dos músicos principais do BM desde meados da década de 1990, o norueguês Ihsahn. Segundo ele, ao longo de sua experiência, encontrou muito material transcrito, entretanto “havia grande falha na oferta de material mais extremo”, assim, ele mesmo organizou o livro de tablaturas de sua extinta banda, Emperor.³²

1.3.3 Testes de recepção

O exposto acima ratifica a escolha das práticas de análise semiótica propostas por Tagg como adequadas para tratar das questões de significado a partir do material fonográfico, considerando o conjunto de parâmetros relevantes para o gênero e, finalmente, acrescido dos resultados dos testes de recepção.

Os exemplos citados neste trabalho, selecionados por serem “modelos” do gênero, constarão de um CD anexado, de modo que possam ser ouvidos os parâmetros relevantes no BM. Estes

³² *Emperor tablature book set for US release* – Disponível em: <<http://www.roadrunnerrecords.com/blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=55865>> Acesso em: 01.ago.06.

"In my experience as a guitar teacher I've come across a lot of transcribed metal material," says Ihsahn. "However, when looking for material covering the more extreme forms of metal I found there were definite shortcomings and hence came the idea to do a tab book on EMPEROR. As tab books were such an important part of my early years as a guitar player, I hope this book too may be helpful and inspiring to guitarists with a passion for extreme music."

exemplos consistem em sete trechos de aproximadamente 60 a 90 segundos de duração e duas peças inteiras, retiradas de CD's de bandas norueguesas e cariocas, que constituíram o teste de recepção aplicado em vários sujeitos fãs e não-fãs de BM, no Rio de Janeiro e em Oslo. No Rio de Janeiro, foi estabelecido que todos os informantes seriam das camadas médias, que é a origem social principal dos adeptos do metal na cidade. A eles, foi dado um CD com as gravações de modo a não controlar sua audição, deixando-os livres para fazer o teste quando, como e onde quisessem – do mesmo modo que escutam música. Este processo encontra-se detalhado no capítulo 5.

Foi utilizada a prática de grupo de controle, originada nas ciências biológicas. Esta estratégia – rara, senão inédita em pesquisa musicológica sobre gêneros musicais - forneceu dados importantíssimos para o questionamento ao longo do trabalho e auxiliou na manutenção de perspectiva, numa tentativa de neutralizar a familiaridade com o material e a experiência êmica da pesquisadora. O grupo de controle consistiu de indivíduos não fãs de BM, pertencentes à mesma faixa sociocultural dos fãs de BM, no Rio de Janeiro e em Oslo.

1.3.4. Internet

Finalmente, é necessário registrar a importância da Internet para a pesquisa deste tipo de música que mantém-se transnacional, quase que exclusivamente em nível *underground*, conforme exposto. Não se trata aqui, em grande parte dos casos, de um *underground* “romântico”, como o fôra nos anos 1960 a 1990, sem recursos e funcionando como resistência estética às pressões dos meios massivos. Embora seja comum a auto-produção, há gravadoras especializadas neste segmento de metal, há circuito de *shows* e intercâmbio transnacional. Entretanto, não contando com os meios de comunicação de massa, bandas e fãs constroem uma rede eficaz de informação e troca de material, que inclui gravações, vídeos, fóruns de discussão e divulgação de artistas. Atualmente, é possível obter praticamente qualquer informação sobre uma banda ou artista em espaço de tempo curtíssimo através da rede mundial de computadores. Antes da existência deste tipo de recurso, a comunicação acontecia através de *fanzines** e fitas trocadas pelo Correio, o que, naturalmente, impedia o caráter de imediatismo e abrangência que permeia a situação atual. Para Janotti Jr., pesquisador da área de Comunicação Social, a popularização da rede pode ter sido “o fator determinante para a sobrevivência do metal”, através de uma “explosão informacional que inclui biografias das bandas,

críticas, mexericos, rádios, entrevistas, letras, músicas, imagens e, principalmente, compra e venda de produtos de *heavy metal*" (Janotti Jr., 2004:30).

1.4. Relevância e estado da arte

A importância deste trabalho está, em primeiro lugar, em seu ineditismo, uma vez que o tema é inexplorado no Brasil. Até o momento, não constam outros trabalhos sobre BM do ponto de vista musicológico embora, como demonstrado na seção 1, este gênero mobilize grande número de fãs em todo o mundo. Há uma tendência de se tratar os subgêneros de metal do ponto de vista da Sociologia, da Antropologia ou das Ciências da Comunicação. No país, o único outro trabalho acadêmico musicológico sobre subgêneros de metal é a tese de doutorado de Hugo Leonardo Ribeiro e, mesmo assim, o BM não foi especificamente abordado. Na área da Antropologia, há a dissertação de Mestrado de Campoy (2008) sobre metal extremo, com destaque para BM e a tese de doutorado de Lopes (2006), abordando *heavy metal* em geral, na cidade do Rio de Janeiro. Sobre as manifestações dos subgêneros de metal no Ceará, há a dissertação da socióloga Abda Medeiros, *Cosmologias do rock em Fortaleza* (UFC, 2008). Do ponto de vista da Comunicação Social, há os livros de Janotti Jr. (2003; 2004) e Cardoso Filho (2005) cujo objeto, à guisa de exemplificação, é o *heavy metal* e, ainda, a dissertação de Jaime Luiz da Silva, *O heavy metal na revista Rock Brigade: aproximações entre jornalismo musical e identidade juvenil* (UFRGS, 2008).

No âmbito internacional, também têm sido raros os trabalhos acadêmicos sobre subgêneros de metal do ponto de vista musicológico. A maior parte das pesquisas também origina-se nas mesmas áreas citadas acima. Foi possível encontrar literatura musicológica sobre metal de Walser (1993), Lilja (2005), Waksman (2004; 2009), Berger (1999), Fast (2001), Moussion (2004) e, especificamente sobre BM, do compositor Frédéric Martin³³ e a dissertação de Mestrado de Hagen (2005). E, finalmente, a musicóloga alemã, Sarah Chaker, está em meio a sua pesquisa sobre metal extremo, sem nenhuma comunicação disponível até agora. Para minha grande surpresa, mesmo na Universidade de Oslo, os estudos musicológicos sobre BM continuam inéditos, assim como no resto do país, excetuando a dissertação de Mestrado de Knapskog (2006), que trata do conceito de cena,

³³ Martin, F. *Eunolie. Conditions d'émergence du black metal*. Paris: Musica Falsa, 2003. Este livro foi reeditado, em 2008, com o título *Legendes du Black metal*. Deste autor, foi consultado Martin (2005).

tanto local quanto transnacional, utilizando o metal extremo norueguês como objeto. Nenhum dos estudos citados trata os subgêneros de metal extremo com o mesmo referencial teórico usado neste trabalho.

1.5 Organização da tese

Esta tese está organizada como se segue. O capítulo 1 expõe e contextualiza fatos acerca da existência do subgênero de metal BM, além de apresentar os pressupostos e questionamentos que levaram à confecção da tese. A segunda seção do capítulo traz os esclarecimentos acadêmicos acerca das escolhas metodológicas, do recorte do objeto de estudo, procedimentos etnográficos, relevância do tema e estado da arte.

O capítulo 2 trata dos dois principais referenciais teóricos da pesquisa, a saber, as teorias de gênero musical e competência musical de Franco Fabbri e Gino Stefani, respectivamente. Ao longo do capítulo, entremeando a exposição teórica, há comentários e exemplos, muitas vezes recorrendo a outros autores. A intenção deste procedimento é tornar o texto orgânico e significativo.

O capítulo 3 oferece um histórico breve de modo a explicar a gênese dos subgêneros “extremos”, entre os quais se encontra o BM. Com isso, espero situar BM como subgênero de metal extremo e suas manifestações no Rio de Janeiro. Esta exposição torna-se relevante, uma vez que verifiquei que é quase nulo o conhecimento sobre metal e seus subgêneros, sendo muito comum a desinformação e, sobretudo, a distorção da informação através dos meios de comunicação. Concomitantemente, o capítulo ajudará a situar o leitor no processo cronológico e de construção de significados que levou o metal dos anos 1980 até o BM, conforme este se estabeleceu.

O capítulo 4 trata das normas técnico-musicais, suas escolhas estéticas e associações paramusicais resultantes, numa tentativa de situar o BM dentro do metal e dos subgêneros extremos, apontando para sua especificidade.

O capítulo 5 é dedicado à análise semiótica da música popular, de acordo com Philip Tagg. A segunda seção do capítulo descreve e avalia processos e respostas dos testes de recepção realizados no Rio de Janeiro e em Oslo, com fãs e não-fãs de BM. Este capítulo contextualiza o BM na Noruega como tendo sido construído a partir de questões particulares do país, uma vez que este constitui o principal referencial do gênero.

Por fim, as considerações finais apresentam as conclusões da pesquisa e indicam possibilidades de aprofundamento de algumas questões e dados os quais não pude levar adiante nesta etapa do trabalho: apenas arranhei a superfície. Optei por abordar o gênero em sua totalidade audiovisual, com a consciência de que cada um dos parâmetros musicais pode ser mais explorado, assim como as escolhas visuais e sua associação, como materialização expressiva de conceitos.

Nos anexos, são discriminadas as entrevistas. Foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com fãs e músicos no Rio de Janeiro que serviram para aprofundar (ou modificar) percepções que tive a partir de meu contato individual com o material. No caso de citação de passagens de entrevistas, músicos serão identificados quando referirem-se a sua obra, caso contrário, serão mantidos anônimos, como os fãs não-músicos.

Há um glossário de termos específicos, assinalados com um asterisco e, também, um CD com a íntegra do teste de recepção com o qual trabalhei.

CAPÍTULO 2: Teorias

2.1 Pensando sobre gêneros musicais e como lidar com eles

“Mundo artístico” é a expressão cunhada por Howard Becker para designar o conjunto de pessoas e atividades envolvidas na produção das obras que aquele grupo considera como arte, o que requer um certo consenso na visão de mundo. Becker argumenta que se as mesmas pessoas cooperam similar, repetida e rotineiramente com a produção do mesmo tipo de obras, então “podemos pensar em mundo artístico como uma rede de conexões de cooperação estabelecida entre seus participantes” (Becker, 1982:34-35). Para este autor,

Obras de arte, sob este ponto de vista, não são produto de artistas individuais, que possuem algum talento especial e raro. São produtos do conjunto de todas as pessoas que cooperam através das convenções características do mundo artístico para a existência daquela obra. Artistas são como um subgrupo entre os participantes do grupo que, de acordo comum, possuem um dom especial e assim fazem uma contribuição única e indispensável à obra, deste modo, tornando-a arte (Becker, 1982: 35).³⁴

Becker não deseja traçar uma linha de separação entre o mundo artístico e a sociedade, apenas procura pelos grupos de pessoas que cooperam para produzir coisas que elas chamam de arte, não necessariamente como uma estrutura ou organização, mas “redes de pessoas cooperando”.³⁵ Mundos artísticos não teriam fronteiras nitidamente delimitadas em outro sentido (Becker, 1982: 35).

Meu argumento é o de que “mundo artístico”, segundo Becker, descreve bem o que adeptos denominam de “cena” e o conceito pode ser aplicado a vários contextos. É possível falar de cenas locais e de cena transnacional.

³⁴ *Works of art, from this point of view, are not the products of individual makers, "artists" who possess a rare and special gift. They are, rather, joint products of all the people who cooperate via an art world's characteristic conventions to bring works like that into existence. Artists are some sub-group of the world's participants who, by common agreement, possess a special gift, therefore make a unique and indispensable contribution to the work, and thereby make it art.*

³⁵ *...networks of people cooperating.*

Do ponto de vista acadêmico, era-me importante estabelecer uma terminologia para o tratamento do material estudado. Além disso, a prática da pesquisa de campo ratificou minha convicção de que é necessário considerar a totalidade de um fenômeno pelo maior número possível de facetas para que sejam obtidas respostas o mais completas possível para as questões que se colocam. Esta percepção de prática musical como “fato social total” ou, pelo menos, referenciada a discursos extra-musicais, não é novidade, vários musicólogos de diversas correntes já a preconizaram, como Middleton (1990), Hawkins (2002), Walser (1993), McClary (1991), Fast (2001), Berger (1999), entre outros. A idéia de que o estudo de música popular deve ser interdisciplinar é presente, também, em Philip Tagg. Segundo este autor, cuja metodologia é adotada nesta tese, a análise do discurso musical não é completa sem considerar “aspectos lingüísticos, econômicos, históricos, técnicos, rituais, gestuais, visuais, psicológicos e sociais relevantes para o gênero, função, estilo, situação de *(re)performance* e atitude de escuta conectado com o evento sonoro” (Tagg, 2003: 11).

Nesta linha de abordagem, é possível especificar características formais dos gêneros e uma gama de compreensão compartilhada entre músicos e fãs em relação à interpretação daquelas características. Isto se dá porque os discursos constituem-se de convenções e estas são os elementos estruturais do gênero que “produtores e platéia” possuem em comum. “As convenções incorporam as principais questões ideológicas da época de sua popularidade e são o cerne do prazer que proporcionam à platéia” (Fiske, 1987).

Ao deparar-se com a iconografia e a rotulação da sonoridade, o adepto sabe o que esperar e, principalmente, o que não esperar. “Gênero” tem a ver com a criação de expectativa construída sobre um complexo intertextual, conforme será explicitado ao longo da tese.

Adeptos frequentemente referem-se ao BM como sendo um tipo de arte cujo fundamento é um “sentimento”, uma determinada “filosofia” que deve ser expressa coerentemente através de sonoridade e iconografia. Mais do que isso, a “filosofia” BM deve ser abrangente: no discurso do adepto, BM é um estilo de vida, portanto muito mais do que música. Em vez de “fã”, pareceu-me mais adequado empregar o vocábulo “adepto”, em sua acepção de iniciado ou conhecedor dos princípios ou dogmas de uma corrente filosófica, partidário, sectário, sequaz, prosélito. Assim, “adepto” referir-se-á ao integrante do conjunto de fãs, músicos, produtores etc, que compõem o mundo artístico, a “cena” do BM, levando-se em consideração que, muitas vezes, estes papéis são intercambiáveis, ou seja, os maiores fãs são os músicos e produtores.

Um outro referencial útil para lidar analiticamente com os conceitos supracitados é a teoria dos gêneros musicais de Fabbri, que também considera os vários aspectos formando um todo e cuja terminologia adoto. Com esta proposta, não quero afirmar que não seja válido realizarem-se abordagens setorializadas em prol de análises mais aprofundadas. Entretanto, acredito que, caso estas abordagens permaneçam estanques, o risco de obtermos respostas incompletas, ou mesmo equivocadas, é considerável. Deste modo, a teoria proposta por Fabbri veio ao encontro daquilo que constatei na prática. Afinal, não há sentido em contestar o que é consenso entre os adeptos, sua classificação êmica. Becker parece concordar, ao afirmar que

Uma faceta importante da análise sociológica de qualquer mundo social é verificar quando, onde e como participantes demarcam as linhas que distinguem o que eles querem que seja tomado como característico daquilo que não o é. Mundos artísticos tipicamente dedicam atenção considerável à tentativa de decidir o que é e o que não é arte, o que é e o que não é seu tipo de arte, e quem é e quem não é um artista; através da observação de como um mundo artístico faz estas distinções, em vez de tentar fazê-las nós mesmos, podemos entender muito do que acontece naquele mundo (Becker, 1982:36).³⁶

É possível, também, pensar no conceito de holismo. De acordo com o sociólogo inglês, Keith Kahn-Harris, que dedicou-se a analisar o metal extremo, holismo pode ser definido como

“a noção de que todas as instituições, crenças e moralidade de uma sociedade são interrelacionadas como um todo” (Cohen 1968:34).³⁷ O holismo oferece uma perspectiva que reconhece a interconexão entre elementos diferentes do fenômeno social e que evita a fragmentação que sofre a área temática de estudos sobre metal. (Kahn-Harris, 2007:11).³⁸

Kahn-Harris reconhece que o holismo já foi criticado por correr os riscos de “cair em explicações teleológicas e não compreender mudanças, além de sua tortuosa complexidade e seu difícil manejo empírico”.³⁹ Entretanto, o sociólogo argumenta que o metal extremo necessita ser

³⁶ *One important facet of a sociological analysis of any social world is to see when, where, and how participants draw the lines that distinguish what they want to be taken as characteristic from what is not to be so taken. Art worlds typically devote considerable attention to trying to decide what is and isn't art, what is and isn't their kind of art, and who is and isn't an artist; by observing how an art world makes those distinctions rather than trying to make them ourselves we can understand much of what goes on in that world (Becker, 1982:36).*

³⁷ Cohen, Percy S. (1968), *Modern Social Theory*, London: Heinemann Educational Books citado por Kahn-Harris (2007:11).

³⁸ *Holism can be defined as 'the notion that all of the institutions, beliefs and morals of a society are interrelated as a whole'(Cohen 1968:34). Holism provides a perspective that recognizes the interconnection between different elements of a social phenomena and that avoids the fragmentation of the subject area that studies of metal have suffered from.*

³⁹ *...its tendency towards teleological explanations, its inability to understand change, its convoluted complexity and its empirical unwieldiness.*

considerado como o lócus de uma ampla gama de práticas, textos, instituições e fenômenos sociais interconectados e considera que a abordagem de Fabri baseia-se em um conceito holístico (Kahn-Harris, 2007:11 - 12), o que também é uma das idéias básicas desta tese.

Os exemplos abaixo mostram material de divulgação, característico de metal extremo, comuns a vários países e regiões do Brasil. É interessante notar que, abaixo dos logotipos das bandas, os subgêneros e estilos de metal encontram-se discriminados.

METAL DEVASTATION WEBZINE e CONDESSA DA NOITE PRODUÇÕES
apresentam:
24 Novembro 2007
sábado - 14:00:Hs em ponto

METAL DEVASTATION FEST 9

Celebrando
3 anos do 1º Metal Devastation Fest
e 4 anos de WebZine

OCULTAN
(São Caetano do Sul - SP)
Black-Metal

DELICTA CARNIS
(Vitória - ES)
Death-Black-Metal

POETICUS SEVERUS
(Rio de Janeiro - RJ)
Opereto-Barbaricus-Metal

LORD BAAL
(Caruaru - PE)
Black-Metal

BLASPHEMICAL PROCREATION
(Juiz de Fora - MG)
Satanic-Black-Metal

WOLF SHADE
(Vitória - ES)
Ancient-Dark-Metal

SATURN
(Vitória - ES)
Imperial-Black-Metal

CLUBE ANCHIETINHA, R. José Cassiano dos Santos, 135, Fradinhos, **Vitória / ES** Brasil
Infos: (27)9921-4423, metaldevastation@gmail.com

R\$10,00 (antecipado)
R\$13,00 (portaria)

Pontos de venda:
Tarkus, Oficina do CD,
Discovery, In Rock

(Não jogue este em via pública) Ilustração do Background e Design Gráfico por Igor d'Ávila : igor.davila@gmail.com

Figura 27 – Divulgação de show de metal extremo em Vitória/ES, 2007.⁴⁰

⁴⁰ Ilustração disponível em: < <http://www.metaldevastation.com.br/indexmetaldevastationfest9.htm> >, consulta: 20.fev.09.

TORMENTUM PRODUÇÕES

12 DE OUTUBRO
(SEXTA-FEIRA)

CAFÉ MOINHO
A PARTIR DAS 22:00 HS

Unmerciful Domination Tour 2007
<http://www.uneearthly.com.br>

PERPETUAL DISGRACE
LORDS OF BLACK METAL / LONDONIA-PE

UNMERCIFUL
WAR BLACK METAL RIO DE JANEIRO-RJ

ALCOHOLIC DEATH
DEATH/THRASH METAL (CG-MS)

LABORE LUNAE
DOOM/DEATH METAL (CG-MS)

THRASHED
THRASH METAL (CG-MS)

Rock Style
BOX 432
1671 3382-6402
POSTO DE VENDA DE ANTECIPADOS

CERVEJA R\$ 3,00 NO COPÃO

Grande Lactone
Cerveja Artesanal
Fazenda 100% 100%
Distribuição Nacional - 1980
Rua da Indústria - Campo Grande - MS

TOP COM STUDIO
Atendimento em: 1671 3382-6402
Rua da Indústria - Campo Grande - MS

INDURGO

INGRESSOS ANTECIPADOS R\$ 8,00 - NA HORA R\$ 10,00

INFORMAÇÕES: (67) 3383-4393 / 8432-8566 / 9983-3530

Figura 28 – Divulgação de show de metal extremo em Campo Grande/MS.

2.2 Uma teoria dos gêneros musicais, segundo Franco Fabbri

A theory of musical genres: two applications, é o título do artigo, publicado em 1980, em que o musicólogo italiano Franco Fabbri introduz sua proposta interdisciplinar para definir gênero musical. Neste artigo, Fabbri, em uma abordagem sincrônica, analisa os tipos de normas que contribuem para

sua definição de gênero e o modo como estas são aceitas pelo que chama de “comunidade musical”. Fabbri também sustenta que uma abordagem diacrônica, uma observação do que acontece ao longo do tempo, pode auxiliar na compreensão dos processos de codificação e transformações possíveis dentro de um gênero (Fabbri, 1980: 1; 2002: 52).

Fabbri define gênero musical como “um conjunto de fatos musicais, reais ou possíveis, cujo desenvolvimento é governado por um conjunto definido de normas socialmente aceitas”⁴¹ (Fabbri, 2002: 52; 1980: 1). Aqui é interessante observar que Fabbri baseia-se na teoria dos conjuntos da Matemática para formular a sua. A definição de “fato musical” utilizada pelo autor é a do semiólogo Gino Stefani: “qualquer tipo de atividade realizada em torno de qualquer tipo de evento envolvendo som”.⁴² Ele admite que esta seja uma definição controvertida por ser muito ampla e que sua não aceitação deverá, assim, levar à elaboração de um outro conjunto de normas mais restrito. Entretanto, não é possível impedir que uma comunidade, mesmo discreta, considere como um “fato musical” aquilo que seus detratores não considerem sequer como música (Fabbri, 2002: 52; 1980: 1). Fabbri não impôs limites de tamanho, composição ou complexidade à comunidade cujo acordo forma a base da definição de gênero (Fabbri, 1980: 2). Também não é necessário que um gênero tenha uma platéia (*audience*): “a estrutura de uma comunidade musical é típica do gênero, a ponto de fazer parte do repertório de suas normas” (Fabbri, 1980: 6). Ou seja, a atribuição de um sentido musical a eventos, comportamentos, práticas é sempre uma autoatribuição. Além disso, é importante lembrar que os conceitos usados para valorar as figuras de “compositor, instrumentista, empresário, ouvinte, crítico etc” sofrem as limitações de seu período histórico (Fabbri, 1980: 6). Assim, o autor sugere que o analista deva ser o mais preciso possível quando referir-se ao “papel desempenhado por cada um dos participantes do fato musical” (Fabbri, 1980: 6).

Segundo o autor, é melhor correr o risco de operar com definições muito amplas do que não reconhecer, como gênero, alguma coisa que talvez milhões de pessoas o façam. Para contornar este problema, Fabbri observa como um conjunto determinado de fatos musicais se porta em relação aos outros conjuntos a ele contrapostos. A utilização da noção de conjunto implica na aceitação da existência de subconjuntos e, portanto, de subgêneros (Fabbri, 2002: 52). Daí decorre que, de

⁴¹ Em inglês: *a musical genre is a set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules* (Fabbri, 1980: 1). Em italiano: *un genere musicale è un insieme di fatti musicali, reali e possibili, il cui svolgimento è governato da un insieme definito di norme socialmente accettate* (Fabbri, 2002:52). Aqui, é adotada a tradução mais próxima do italiano: “fato musical” para *musical events* e “desenvolvimento” para *course*.

⁴² Em inglês: *any type of activity performed around any type of event involving sound* (Fabbri, 1980: 1). Em italiano: *qualunque tipo de attività intorno a qualunque tipo di eventi sonori* (Fabbri, 2002: 52).

acordo com a teoria dos conjuntos, um certo “fato musical” possa situar-se na interseção de dois ou mais gêneros e, deste modo, pertencer a todos concomitantemente (Fabbri, 1980: 1; 2002: 52).

Fabbri define um gênero musical através de várias normas não necessariamente hierárquicas, a saber: normas técnico-formais, semióticas, sociais e ideológicas, comportamentais, econômicas e jurídicas. Entretanto, o autor reconhece que, em alguns gêneros, há o que ele denominou “hipernorma”, isto é, a ideologia daquele gênero específico, que estabeleceria, então, gradações de relevância em meio às normas supracitadas. O fato de um conjunto de normas definir um gênero, demonstra a natureza interdisciplinar deste estudo (Fabbri, 2002: 54-55). “O que emerge deste panorama complexo e possivelmente incompleto é a necessidade de uma abordagem interdisciplinar, de modo que cada costume ou preferência, musical ou não, entre aquelas que formam um gênero, seja examinado de acordo com as ferramentas teóricas mais apropriadas” (Fabbri, 1980: 2).⁴³

Gêneros e estilos são relacionados, mas não são sinônimos. Para Fabbri, estilo é uma organização recorrente de fatos musicais, identificados com um músico, ou grupo de músicos, gênero, lugar, época histórica, cuja ênfase recai sobre o código musical e, assim, conferindo informação mais específica (Fabbri, 1999). Este é o conceito adotado neste texto para fins práticos, entretanto é necessário registrar que o debate acerca de “estilo” está longe de um consenso. Moore (2001: 1-2), por exemplo, chama de *idiolecto* (*idiolect*) o que Fabbri chama de estilo. O que parece realmente importante é a diferenciação que os adeptos determinam acerca daquilo que ouvem. Assim, é comum vermos, sob o guarda-chuva BM (gênero, ou ainda, subgênero de metal extremo) compartilhando de suas características conceituais principais, referenciados pelos próprios adeptos, vertentes (estilos) como, por exemplo, BM melódico, BM sinfônico, *Black ambient*, *Black doom*, *blackened death metal* e *viking BM*.⁴⁴

⁴³ *What should emerge from this panorama is the necessity for an interdisciplinary approach, so that every custom, musical or not, amongst those forming a genre, is examined with the most appropriate theoretical tool.*

⁴⁴ Classificação feita por anônimo, retirada do sítio popular *Absolute Astronomy*, baseado no texto da *Wikipedia*. Isto demonstra a disseminação desta idéia de que estes são estilos subordinados ao BM. Classificações **similares** são recorrentes, conforme é possível observar em cartazes, filipetas, resenhas de CDs. *Black Metal – Absolute Astronomy.com – Exploring the universe of knowledge*. Disponível em <http://www.absoluteastronomy.com/topics/Black_metal>; Acesso em: 08.mar.09.

2.2.1 Normas técnico-formais

As normas técnico-formais dizem respeito à discriminação do sons considerados musicais, sua organização formal, melódica, harmônica, rítmica e tímbrica – a tudo o que é audível, afinal - e mesmo ao grau de complexidade e virtuosismo de execução admitido no gênero. Embora gêneros tenham suas formas musicais mais usuais, uma forma não é suficiente para caracterizar um gênero (Fabbri 1980: 3). Fabbri considera que cada fato sonoro contém mais informação do que os seres humanos são capazes de processar, assim, os códigos musicais direcionariam a atenção do ouvinte, indicando o que é significativo ou não, o que deve ser relacionado com outros fatos musicais e o que deve ser considerado ruído. Para o autor, “o desconforto que causa um gênero musical desconhecido é o fato de não sabermos ‘o que escutar’...” (Fabbri, 2002: 57). Além disso, quando o gênero inclui texto verbal, devem ser consideradas as normas formais reguladoras da sintaxe, métrica e escolhas léxicas (Fabbri, 1980: 4).

No caso da música popular, estas normas costumam ser transmitidas oral e auralmente, ou através de “obras modelo” que seriam “formas canônicas” dos gêneros (Fabbri, 2002: 56 - 57).⁴⁵

2.2.2 Normas semióticas

Fabbri afirma que todas as normas são, de fato, semióticas porque tratam de códigos vinculando a expressão ao e conteúdo dos fatos musicais. Entretanto, em sua exposição, o autor prefere se referir às normas semióticas como aquelas “mais próximas aos campos de pesquisa tradicionais na área” (Fabbri, 2002: 57), como a relação letra/música, narrativa, funções comunicativas e proxemia.⁴⁶ Fabbri (2002: 59 – 60) cita estas normas como códigos paralelos ou

⁴⁵ Estas normas, normas técnico-musicais, são objeto do “Capítulo 4: Sonoridade”.

⁴⁶ A Dra. em Engenharia de Produção, Luiza Rebello, professora do curso de Desenho Industrial da UFRN, forneceu a seguinte explicação: “A Proxemia é um ramo das ciências humanas que trata da relação do homem com o espaço, isto é, das necessidades espaciais dos seres humanos em contextos culturais específicos. Segundo as definições de Edward Hall, no livro *The hidden dimension (A Dimensão Oculta*, título em português), de 1969, é o nome que se dá aos conjuntos de teorias e observações relativas ao comportamento humano e à forma como o homem faz o uso do espaço no qual ele se insere. Trata também de analisar de que maneiras o homem se relaciona com o meio em que está inserido, pensando o espaço como um produto da cultura, como uma convenção social. As questões de Composição Visual e de Forma e Função estão subordinadas à Proxemia, pois são determinadas através da maneira como o homem lida com os objetos no sentido de uma construção de uma Estética - essa, por sua vez, transmite uma aceitação ou uma transgressão. O conceito foi estendido para espaços cultural, auditivo, visual, etc”. (Comunicação pessoal por e-mail com a autora, em 28.mar.07)

referentes ao contexto, incluídos na definição de gêneros: distância entre participantes, entre público e artista, intensidade do som, maneira de posicionar-se etc. e esta organização contribui “para a definição de sentido de um evento musical” (Fabbri, 1980: 4).

Em relação à narrativa, em seu texto, Fabbri dá, como exemplo, os gêneros de canção italiana. Ele chama a atenção para que tipo de “mundo” a letra é capaz de construir. Às vezes, o ouvinte é direcionado a um mundo não real, às vezes ao mundo real; algumas vezes, ele deve se identificar com o cantor, em outras, deve ter claro que quem fala é o outro (Fabbri, 2002: 59). A relação do ouvinte com as letras das composições BM parece ser intensa, uma vez que o elemento conceitual é significativo. Em entrevistas, foi possível constatar que, em alguns casos, o adepto aceita ouvir a produção de bandas cuja sonoridade não lhe seja ideal, caso as letras expressem idéias compartilhadas. Além da importância que as letras naturalmente possuem na construção de um imaginário, no caso do metal extremo - e, aqui, não se está considerando a métrica ou a interpretação - têm a peculiaridade de, com frequência, apenas poderem ser compreendidas através da leitura, uma vez que a vocalização as tornam ininteligíveis. De um modo geral, encartes de CDs e sites da internet as fornecem, possibilitando acesso a elas à grande maioria dos adeptos. Letras podem narrar histórias com começo, meio e fim e, também, apenas oferecer idéias, através de frases que adquirem unidade por associação sintagmática. Entretanto, não vejo a possibilidade de dissociar a letra da sonoridade escolhida para expressá-la e vice-versa. O que constatei ser mais comum é a parte musical surgir antes e a letra ser feita de acordo com a **“atmosfera” que a sonoridade invoca**: todos os compositores que entrevistei afirmaram começar pela música, em especial, pelo *riff* (assunto que será retomado adiante). Por outro lado, caso queiramos nos reportar ao comentário de Fabbri acerca do “mundo” que é delineado através das letras (de BM), seria plausível pensar que, quando a estrutura é narrativa, de um modo geral, elas levam o adepto a se identificar com o autor/intérprete, mas num mundo não real. Afinal, o timbre e a tessitura das vozes não são humanos e a agressividade expressa está além do factível para a maioria das pessoas.

As letras de BM tendem a ser fragmentadas e não lineares, como por exemplo, a letra de “A key to the storms” (CD *Ordo ad Chao*, Seasons of Mist, 2006), da banda de BM norueguesa Mayhem, que não apresenta uma narrativa e, sim, frases relativamente soltas e sem rimas ou métrica, carregadas de associações míticas/mitológicas, visuais e poéticas, sem uso de conjunções.

A key to the storms

Penetrate the lions at the gates
 Illusions flow
 After the next Iron Age
 Mankind lost
 The ships of flames rise to the sky
 Annunaki on board
 Watcher searches inside the thoughts
 Inner waves corresponding outer frequencies
 Rider falls down
 The slave set free
 Unknown path
 The ways to wisdom are hidden
 Shall the speaker silence
 And the memories fade apart
 Like the new attraction of outer space
 Where the atomic corpus melts
 Beyond the source of fears
 Watcher sits on the borderthrone of insanity
 Giving solution of existence from nonsense

Do mesmo modo, sem rima ou métrica, a letra de “Immortality Passion” (CD *Nemesis Divina*, Moonfog Records, 1996), da banda norueguesa Satyricon, lança mão de imagens geográficas e climáticas em total subjetividade. Entretanto, em relação à letra ao exemplo anterior, esta permite uma maior identificação do ouvinte, uma vez que utiliza os pronomes eu (*I*) e meu (*my*), sendo menos abstrata, com ligação entre as frases, conforme grifado.

Immortality Passion

I am the beast in passionate pain
 I am the grim being of the highlands
 Of the other side...
 I am winter when you freeze
 I am the hammer *and* you are the anvil
 Forever in warfare my heart is
 With my passion of despair
Still though I was there *when* the hills were born
And when the wind blew for the first time
So there are reasons for my existence
 Seems like I dwell in a circle
 Somewhere in the Nordic Hemisphere
Where the howling winds rage
And the mountains are majestic.

Letras completamente narrativas e diretas são mais raras. No exemplo seguinte, “Battle for the Destruction of Hypocrisy's Empire Part 2: Victory of the True Path” (CD *Infernum- Prelude to a*

new reign, Encore Records, 2002) da banda de BM carioca Uneathly, apesar de metafórica, a letra deixa espaço para pouca ambiguidade filosófica. Há rimas e métrica e a intenção narrativa é reforçada pelo conjunto letra/música (indissociáveis, na prática) quando, depois dos versos “*we’ll make them run, make them cry, make them beg for mercy. The mercy that they didn’t find in their lord who looked away*” - o anúncio da batalha - há uma parte instrumental de aproximadamente 2 min. 50 s., com quatro seções contrastantes. Depois disso, a letra retorna relatando a vitória, e com os verbos no passado, dando a entender que a batalha “aconteceu” durante a passagem instrumental.

**Battle for the Destruction of Hypocrisy's Empire
Part 2: Victory of the True Path**

The time has come
to take revenge,
for what they've done
they will pay.
Raise your axe,
raise your sword,
prepare to engage in the battle
that we've been waiting for.
No sign of christianity
shall prevail,
they shall be
erased from the Earth.
We've been silent for so long,
now it's time for us to speak
and take action over them,
destroy them and their beliefs.
We'll make them run,
make them cry,
make them beg
for mercy.
The mercy that
they didn't find
in their lord
who looked away.

[interlúdio instrumental]

Victory of the True Path!
Victory of the True Path!
Christians have ran,
have cried,
have begged
for mercy.
The mercy that
they didn't find
in their lord
who looked away.
Inspired by blasphemous signs I live
Denying sacred dogmas
Christ weeping image
Inspires hate on me.
I'm marked by blasphemy
denial of Jesus Christ.

Destroying false hope,
 living under the sign of blasphemy.
 Not born to be a slave of faith.
 Cursed I am by christian standards.
 Won't feel mercy for those that I hate.
 Living under the sign of blasphemy,
 destroying all false hope,
 punishing christian believers.
 Delighted by Christ's grieving face,
 proud to be his enemy,
 proud to hate his name.
 Living under the sign of blasphemy!

No caso do BM, é possível dizer que as letras são, em sua maioria, em inglês, independentemente da origem da banda. Entretanto, em relação a outros subgêneros de metal, línguas natais são empregadas com mais frequência como, por exemplo, algumas gravações da primeira metade da década de 1990 de BM cujas letras e títulos de peças são em norueguês. Há, também, bandas do leste europeu – especialmente aquelas da corrente NSBM (*National Socialism Black Metal*, simpatizantes de conceitos relacionados à hegemonia racial), que escrevem letras em suas próprias línguas, mas neste caso, o componente ideológico configura-se como significativo. No Brasil, muitas bandas de todas as regiões do país optam por composições em português e com temática nacional, conforme demonstrado em “Essência canibalística”, da banda Miasthenia (ver capítulo 1).

Também fazem parte das normas semióticas, na teoria de Fabbri, as especificidades das funções comunicativas, de acordo com estudos de lingüística de Jakobson: referencial, emotiva, imperativa, fática, metalingüística e poética. É comum que uma mensagem contenha várias delas ou todas ao mesmo tempo - embora uma prevaleça sobre as outras – e são as normas de gênero que orientam esta dinâmica. Segundo Jakobson, o processo linguístico de todo ato de comunicação verbal consiste em um remetente que envia uma mensagem a um destinatário. Esta mensagem precisa de um contexto (ou referente), de modo a ser eficaz e um código que, seja, pelo menos, parcialmente compartilhado pelo destinatário. Além destes fatores, também se faz necessário um “contacto (sic), um canal físico e uma conexão psicológica entre o remetente e o destinatário, que os capacite a ambos a entrarem e permanecerem em comunicação. Todos estes fatores [são] inalienavelmente envolvidos na comunicação verbal...” (Jakobson, s/d: 122-123). Quando o contexto predomina, temos a função **referencial**, denotativa e cognitiva. Quando a mensagem é centrada no remetente, a função é **emotiva** e “visa a uma expressão direta da atitude de quem fala em relação

àquilo de que está falando. Tende a suscitar a impressão de uma certa emoção, verdadeira ou simulada” (Jakobson, s/d: 123-124). A função **conativa**, imperativa, é centrada no destinatário, enquanto a função **fática** o é, no contato, “evidenciada por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação (Jakobson, s/d:126). A função **metalingüística** refere-se à linguagem em si, sobre o código lexical do idioma. A função **poética** está focada na configuração da mensagem (Jakobson, s/d: 129).

Segundo Fabbri (2002: 59), há um acordo tácito sobre o nível de solicitação emotiva consentido na música de concerto contemporânea, por exemplo. Isto nos permite pensar que, ao contrário, há gêneros, como os subgêneros de metal, em que a solicitação emotiva é necessariamente excessiva, o que não quer dizer que tenha que ser expressa sentimentalmente.

Fabbri ainda menciona normas gestuais e mímicas e coloca-as dentro do conjunto maior das normas semióticas. Sobre estas, o autor diz que são paralelas às normas musicais (técnico-formais) e constituem-se das formas da dança e “posturas e movimentação de cantores, instrumentistas, maestros, ouvintes e mesmo críticos” (Fabbri, 1980: 4). Entretanto, na prática, como a separação das instâncias é apenas analítica, juntando o gestual e o comportamento com as funções comunicativas de Jakobson, de acordo com a argumentação desenvolvida nos últimos parágrafos, poder-se-ia dizer que as emoções solicitadas pelo BM são intensas, mas mantidas sob controle, com predomínio das funções emotiva e conativa. Nos anos 1990, inclusive, a influente banda norueguesa Mayhem apresentou o slogan *no fun, no mosh, no trends, no core* (Knapskog, 2006:31; Baddeley, 2006: 192),⁴⁷ que desencorajava (ideologicamente) o adepto a se comportar como os fãs de outros subgêneros, *moshing* (dançando/ esbarrando em outros, numa formação circular, normalmente à frente do palco, em passagens de andamento muito rápido), *stage diving* (pulando do palco para a platéia, com a expectativa de ser amparado), *headbanging* (“batendo cabeça”, ou seja, sacudindo a cabeça para frente e para trás e/ou para os lados e/ou circularmente, com vigor, no ritmo da música), e mesmo dançando. Ou seja, demonstrações físicas explícitas não eram bem vistas; intensidade filosófica, sim. O BM não é comumente pensado para ser dançado. Mas este radicalismo parece já

⁴⁷ *No mosh* = sem a dança em círculo, onde um participante se choca com os outros, normalmente em frente ao palco durante as partes mais rápidas da música, típica de *harcoring*, *thrash* e *death metal*; *no core* = sem *hardcore*; *no trends* = sem modas; *no fun* = sem diversão, no sentido de demonstrar muito entusiasmo. Knapskog (2006:31) afirma que “este slogan tornou-se estreitamente associado à cena na Noruega, que pretendia afirmar-se como genuinamente satânica e maligna”: *Under Mayhems slogan*; “no fun, no mosh, no trends, no core” *ble en tett sammenknyttet scene i Norge formet som forsøkte å være genuint satanisk og ond*. Em Oslo, tive a chance de ver alguns indivíduos, cujas idades deveriam ser superiores a 30 anos, vendo *shows* de BM, estáticos, de braços cruzados à frente do peito e cumprimentando a banda com o polegar voltado para baixo (sinal de aprovação) ao final das músicas.

estar atenuado: *mosh*, *stage diving* e dança são raros em *shows* de BM, mas há, sim, muito *headbanging*. De um modo geral, as fileiras de fãs em pé, perto do palco, interagem mais diretamente com os músicos, *headbanging* e respondendo sinais com a mão (especialmente os chifres – ver figura 29), enquanto todo o resto dos fãs apenas olha, quando muito, marcando um ritmo discreto com uma das pernas ou a cabeça.

Considero difícil separar totalmente normas mímico-gestuais e algumas destas normas semióticas – grau de solicitação emocional, por exemplo – das normas de comportamento mesmo que somente para fins analíticos. Alguém que suba ao palco junto com a banda e se jogue em direção da platéia em um *mosh* (terminologia brasileira; *stage dive*, em inglês), em um *show* de BM, ou insista em posicionar-se muito próximo a quem estiver ao seu lado, poderá ser considerado inconveniente, mal informado ou não observante à filosofia.



Figura 29 – Platéia próxima ao palco interage com a banda Satyricon (Inferno Festival 2008).⁴⁸

Fabrizio não menciona as escolhas iconográficas dos adeptos entre as normas semióticas, mas parece-me imprescindível que estas sejam aí consideradas, uma vez que são parte fundamental da eficácia retórica de um gênero musical. São parte da intertextualidade que há no BM. Há uma

⁴⁸ Fotografia realizada pela autora; Rockfeller, Oslo, 21.mar.08.

codificação bastante perceptível na indumentária de palco, vestuário, logotipos, comprimento de cabelos (para os homens), tipos de tatuagens e *piercings*, cores, tipos gráficos etc. O antropólogo Leonardo Campoy relata sua experiência em um *show* em Criciúma/SC, em outubro de 2006, com dez bandas de subgêneros diferentes de metal do sul do país:

Das bandas que se apresentariam no evento, (...) só conhecíamos o *trash* (sic) do *Juggernaut*. As outras bandas eram incógnitas, provavelmente recentemente formadas, espécie de nova safra do metal extremo catarinense e gaúcho. Quando a quinta banda começou a preparar o palco para se apresentar, Luiz comenta conosco: olha só, vai rolar um *splatter* agora”. Olhei para o palco e instantaneamente concordei, surpreendi-me com nossa classificação. Como é que sabíamos que era uma banda de tal estilo (sic)? Não havia pano de fundo pendurado (tecido com o nome da banda, geralmente pendurado minutos antes da apresentação, que poderia nos dar alguma pista do estilo), não conhecíamos aquelas pessoas no palco, não tínhamos visto no cartaz ou no flyer do show que uma banda de *splatter* estaria se apresentando. Tínhamos quatro jovens, dois de cabelo curto e dois de longos, vestidos em camisetas pretas e bermudas preparando o palco. Como o show não tinha profissionais cuidando da aparelhagem do palco, sabíamos que eram os integrantes da banda ali, montando a bateria e ligando os instrumentos de corda, mas como sabíamos que aqueles quatro jovens apresentariam *splatter metal*? Claro, as bermudas, eles estavam de bermudas. Não deu outra. Era a banda *Ovários* e eles tocaram, os quatro, de bermudas” (Campoy, 2008: 99).



Figura 30 – Banda de BM do Rio de Janeiro, Almighty Emperor.⁴⁹

⁴⁹ Fotografia disponível em < <http://brazilmetalbiografias.blogspot.com/2008/11/almighty-emperor.html> >, consulta: 20.fev.09.



Figura 31 – Banda de BM do Rio de Janeiro, Mysteriis.⁵⁰



Figura 32 – Vocalista Nattfrost da banda Carpathian Forest, Noruega.⁵¹

⁵⁰ Imagem disponível em < <http://www.metal-archives.com/band.php?id=2073> >, consulta: 20.fev.09.

⁵¹ “Nattfrost, Sandnes”, fotografia 14 do livro *True Norwegian Black Metal* (2008) do fotógrafo Peter Beste; disponível em < www.reverbnation.com/nattfrostmanagement >, consulta: 20.fev.09.

As figuras acima mostram integrantes de bandas de BM, em fotografias promocionais, incorporando suas personas artísticas, que incluem pseudônimos inspirados na mitologia, literatura fantástica ou entidades demoníacas. Isto é, um conjunto de práticas cuja intenção é estabelecer uma imagem específica. Em todos os lugares do mundo onde BM é praticado, esta iconografia mantém-se bastante similar, embora haja uma certa tendência de atenuação do *corpse paint* no Rio de Janeiro, especialmente entre as bandas que posicionam-se como *black/death metal*.

Um dos primeiros aspectos a chamar a atenção nas bandas de BM é a adoção da maquiagem chamada de *corpse paint*: o rosto pintado de branco, com a região em volta dos olhos, maxilares e lábios escurecidos, muitas vezes com outros detalhes no rosto e no peito, como simulação de sangue ou desenhos de pentagramas e cruzes invertidas. A origem do *corpse paint* levanta algumas controvérsias, mas provavelmente foi utilizada pela primeira vez, no contexto da Noruega, pela banda Mayhem, na segunda metade dos anos 1980. Uma possibilidade é ter se originado da aparência das vítimas da peste bubônica; ou, romanticamente, da mitologia nórdica, segundo a qual a legião de almas, Oskorai, viria à Terra ostentando pinturas de guerra; ou ainda um desdobramento mais “malvado” da maquiagem *punk* – ou todas as hipóteses juntas. Algumas bandas, como a Immortal, dizem utilizar *war paint* e, não, *corpse paint*. É sabido que Euronymous, o guitarrista assassinado da supracitada banda Mayhem, admirava a banda proto-*black metal* mineira Sarcófago* que, em seu primeiro disco (*I.N.R.I.*, Cogumelo Records, 1987), já aparecia com *corpse paint*. No caso da banda Sarcófago, é mais provável que a adoção desta maquiagem deva-se, também, a alguma influência *punk*, uma vez que um dos integrantes aparece com o corte de cabelo moicano, típico daquele movimento.⁵² A banda suíça Hellhammer*, no início dos anos 1980, também adotou um tipo de maquiagem que acentuava olheiras. Naturalmente, não é possível deixar de mencionar Alice Cooper que, apesar de manifestar-se musicalmente de modo muito diverso, propunha uma *performance* calcada nos filmes de terror, com decapitações, sangue artificial e cobras, mas com humor subjacente. O cantor, apesar de regido por hipernormas diferentes, usava um tipo de maquiagem que assemelhava-se a um *corpse paint* incipiente. King Diamond, vocalista da banda dinamarquesa Mercyful Fate,* desenhava cruzes invertidas sobre sua maquiagem branca com olhos destacados. Outras bandas de outros gêneros musicais como KISS e Misfits, dos EUA, e os

⁵² Em 1984, Wagner Lamounier, aparece com maquiagem escurecida em volta dos olhos, lembrando o *corpse paint*, numa foto em conjunto com os então adolescentes membros do Sepultura, Igor e Max Cavalera (Barcinski.Gomes, 1999: 12). Lamounier, posteriormente, fundou a banda Sarcófago, considerada como precursora do BM por fãs em várias partes do mundo.

Secos e Molhados, do Brasil, também utilizaram maquiagens do mesmo tipo, com intenções diversas, muito mais como uma brincadeira de Halloween.

Aparentemente, o *corpse paint* colabora com a criação de um certo efeito psicológico sobre o músico, de modo que ele entre em sintonia com sua persona BM à medida que prepara-se para a *performance*. Blasphemer, ex-guitarrista da banda Mayhem, considera a imagem muito importante. No caso da banda, nos últimos tempos, apenas os vocalistas Maniac e Attila apresentaram-se com *corpse paint*: [o vocalista] “é a face do Mayhem no palco. O portal” (Sarunas, s/d).⁵³ Frost, baterista da banda Satyricon, explica a função da maquiagem como sendo “em parte (...) um visual que combina com a nossa forma de expressão musical, e em parte porque aplicar as maquiagens funciona como um ritual que estimula e eleva a concentração.”⁵⁴ O baterista de uma banda de BM carioca “sente-se outra pessoa ao entrar no palco de *corpse paint*”, apesar do desconforto da maquiagem derreter com o calor. Ele considera que esta prática “tornou-se um clichê” e qualquer banda já se considera BM apenas por estar usando *corpse paint*.⁵⁵ Eregion, vocalista da banda Unearthly, percebe que a maquiagem surte efeito, principalmente para o fã, mas ressalva que, para ele, “não tem nada a ver com receber entidades”.⁵⁶

É constante a adoção de logotipos para cada banda (ver capítulo1). Estes são desenhados, com tipos góticos (gótico padronizado ou estilizações), quase sempre ininteligíveis e cumprindo a função de identificação apenas para os iniciados. Segundo Fenriz, da supracitada banda norueguesa Darkthrone, “construir uma aura oculta ao redor das bandas era típico nos anos 1980. Nós continuamos com isso nos anos 1990, enquanto a música tornou-se mais especial”.⁵⁷

Os *shows* de BM que contam com recursos podem apresentar alguns elementos característicos, como cabeças de carneiros e porcos obtidas de matadouros (figura 32), cruzes e pentagramas invertidos, iluminação de palco tendendo a enfatizar o vermelho, fumaça e, em muitos casos, fogo. O fogo pode aparecer como elemento cênico, como mostra a figura 31, ou como

⁵³ Atualmente, o vocalista do Mayhem é o húngaro Attila Csihar.

⁵⁴ Frost – Satyricon: *Written interview conducted on their European tour, sep. 06*. Roadrunner Records, UK - http://www2.roadrunnerrecords.co.uk/index.php?page=interview_01 . Consulta em 09.out.06. “Partly because it’s a look that fits well with our musical expression, partly because applying the make up functions as a ritual that stimulates or enhances concentration.”

É interessante notar que, atuando em duas bandas, Frost adota maquiagens distintas para cada uma, o *corpse paint* na banda Satyricon é menos agressivo do que na banda 1349, de acordo com as sonoridades respectivas.

⁵⁵ Comunicação pessoal com a autora em 11.fev.07.

⁵⁶ Comunicação pessoal com a autora em março de 2007.

⁵⁷ *Lydverket*: “Norsk Black Metal”, Parte 2: “To make a special occult looking aura around the band was typical for black metal in the 80’s. We continued that in the 90’s while the music became more special.”

elemento teatral, quando um dos integrantes “cospe fogo” e muitos aprenderam a fazê-lo. O fogo tornou-se um elemento semiótico, não exclusivo, mas majoritariamente associado ao BM. Presenciei as duas situações durante a estadia em Oslo. Em abril de 2008, as bandas norueguesas Svartjern, Taake e Nattfrost alternaram-se no palco da casa noturna Elm Street, que estava adornado com uma cabeça de carneiro e inúmeros crucifixos de madeira invertidos. Durante sua apresentação no Inferno Festival, em março de 2008, a banda Gorgoroth empregou iluminação vermelha e maçaricos acesos na frente do palco durante todo o *show*. Dois integrantes da banda 1349, no mesmo Inferno Festival, entraram em cena com tochas acesas e fizeram o número de cuspir fogo. No Rio de Janeiro, os *shows* costumam contar com menos elementos cênicos, como um pano de fundo com o logotipo, ficando seu impacto mais por conta da competência da banda.

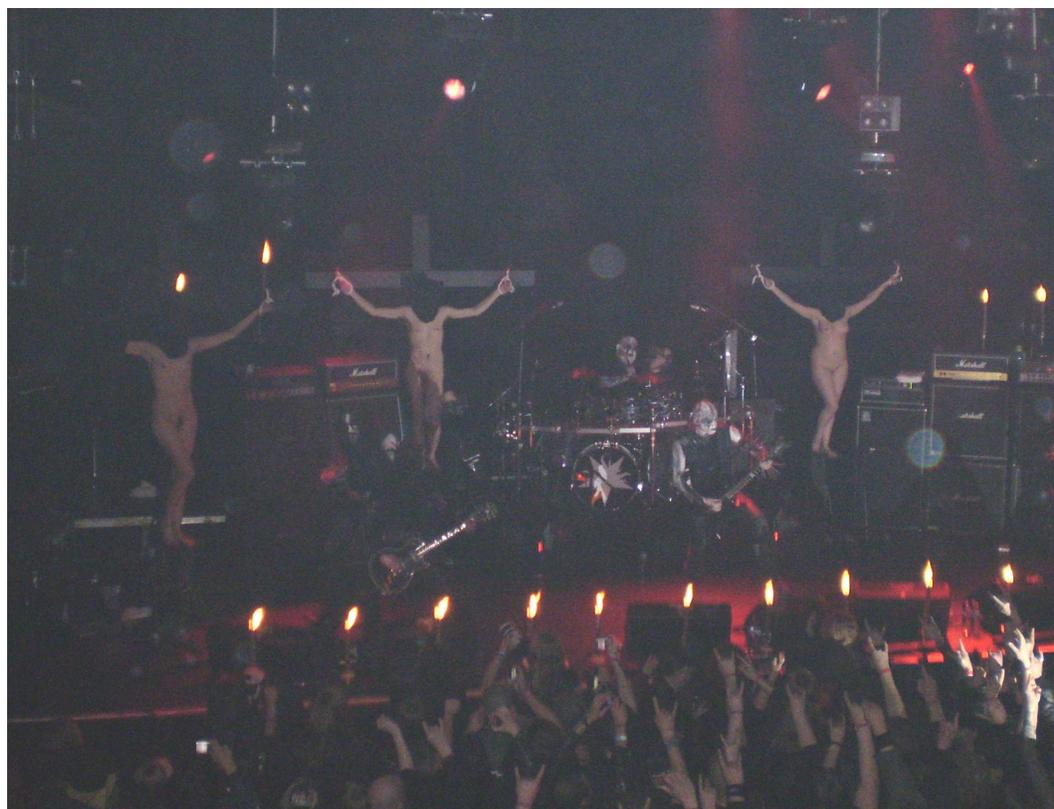


Figura 33 – Palco da banda norueguesa Gorgoroth, Inferno Festival, 2008: dois homens e duas mulheres nus, encapuzados e presos a cruzes durante todo o *show*, jogo de luzes vermelhas e maçaricos constantemente acesos na parte frontal do palco.⁵⁸

⁵⁸ Foto realizada pela autora; Rockfeller, Oslo, 20.mar.08.



Figura 34 - Palco da banda norueguesa Mayhem: cabeças de porco fincadas em hastes e fumaça.⁵⁹



Figura 35 – Abbath, da banda norueguesa Immortal, cospe fogo em show (2007).⁶⁰

⁵⁹ Foto de Isobel Craig, Glasgow, Escócia, 2004. Reprodução autorizada pela autora através de Creative Commons; disponível em: < http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Mayhem_Glasgow_Barfly_2004.jpg >; consulta: 20.fev.09.

⁶⁰ Segundo o sítio *Norwegian Black Metal Band Immortal in Rússia*, a fotografia é da apresentação da banda Immortal no festival *Tuska Open Air 2007* (Helsinki, Finlândia, 29.06.07). Os créditos são dados a Bjorn Pekka Vodahl, MetalShots.com e Audrey Dujardin. Disponível em: < http://www.immortal.nu/gallery.php?id=2007_tuska_open_air_01 >; consulta: 20.fev.09.

Em relação à vestimenta, houve a adoção de itens anteriormente utilizados por outras vertentes do *rock* (como o *punk*, no final dos anos 1970 e os *rockers*, de meados da década de 1950) e do metal com modificações: jaquetas e calças de couro, podendo trazer detalhes de tachas e correntes prateadas ou bordados com nomes e logotipos de bandas; botas pesadas e coturnos. Da vestimenta *heavy metal* dos anos 1970/80, o BM intensificou o uso de ornamentos de couro⁶¹ e metal inspirados no arsenal de guerra da alta Idade Média bárbara (e da filmografia sobre a época), como perneiras e munhequeiras, passando a exibi-los com pregos de tamanhos variados e cintos de cartuchos de balas. No que diz respeito à indumentária inspirada na Idade Média, aparecem capas, espadas e armas brancas, túnicas, malhas de metal, além de detalhes em pele e couro.

Fora do palco, adeptos, músicos e fãs, vestem-se comumente de preto, com camisetas com estampas relacionadas ao metal extremo (bandas, festivais, instrumentos, gravadoras etc.), calça jeans, de brim escuro ou tecido de estampa camuflada dos uniformes militares. Nos pés, tênis, botas pesadas tipo coturno ou de cano alto com detalhes em metal, como fivelas laterais. Não é raro que usem algum tipo de adorno prateado, como anéis ou colares com pingentes em forma de crânio, pentagrama ou motivos mitológicos. Pulseiras de tachas ou pregos (*spikes*), cintos com tachas ou cartuchos de bala (figuras 28, 29 e 30) são mais vistos em *shows*, não sendo, seu uso, exclusividade do BM.

Na Europa e nos EUA, o comprimento dos cabelos dos adeptos de BM costuma ser mais longo do que o dos outros subgêneros de metal, entretanto muitos adotam raspar completamente a cabeça, ou raspar as laterais; barbichas longas e/ou pontudas são comuns, com ou sem bigodes (figura 28, à esquerda). Os adeptos optaram, durante muito tempo, por tingir os cabelos de preto, principalmente os rapazes (figuras 30, 32 e 33), ou ruivo e preto, no caso das moças, como um elemento de diferenciação ou uma alusão à estética relativa ao gótico da literatura romântica levada para o cinema. Aqueles que mantêm cabelos longos, por vezes, exibem-nos em tranças, especialmente quando adotam a linha medieval de BM *viking**. Em alguns casos, aparecem armas de fogo e elementos de infantaria.

No Rio de Janeiro, os cabelos não são mantidos tão compridos e há muitos adeptos de cabeça raspada. Adeptos também adotam o uso de *piercings* variados, os visíveis localizam-se no rosto (nariz, lábios, língua, sobrancelhas, orelhas) e mamilos. Tatuagens com os mesmos motivos

⁶¹ Foi Rob Halford, vocalista de uma das primeiras bandas de metal de fato, Judas Priest, que trouxe definitivamente para a “cena”, o uso de couro e tachas. É interessante observar que este tipo de vestimenta foi inspirado nos clubes *gays* da década de 1970: Halford é assumidamente homossexual.

dos adornos são muito comuns. *Piercings* e tatuagens não são característicos unicamente de adeptos do BM, assim como outras modalidades de intervenção corporal (cicatrizes de cortes e queimaduras, inserção de volumes sob a pele).

É interessante notar que, na Europa, os adeptos de BM costumam investir mais em sua aparência, através de maquiagem (alguns rapazes usam lápis de olho), cabelos e adereços. Acredito que isto se dê porque o corpo fica totalmente coberto em espaços públicos, durante grande parte do ano, assim o rosto funcionaria como o principal sinalizador da filiação ao BM (também pude perceber o fenômeno em relação a *punks*). Somando-se a isso, o uso da cor preta para roupas é quase universal, principalmente nas estações frias. No Rio de Janeiro, ao contrário, o uso desta cor não é disseminado, especialmente durante o dia e, muito menos, da cabeça aos pés, fazendo com que o adepto, assim vestido, chame a atenção. Também, devido ao calor, o corpo fica mais à mostra, revelando as tatuagens. Deste modo, são necessários menos sinais para que o adepto demonstre sua filiação. Naturalmente, há exceções: adeptos “hipersinalizados” ou outros cuja aparência dilui-se na multidão.

As fotos de divulgação, capas e encartes de discos, ambientação de sítios na internet e videoclipes costumam mostrar imagens de florestas, montanhas, lagos, paisagens com neve e gelo – ou o contrário: incêndios e fogo – ocasionalmente com pouca resolução ou escuras. Ao mesmo tempo, podem aparecer montadas sobre fundos nos quais há símbolos satanistas, anti-cristãos e ocultistas, como pentagramas e cruzes invertidas, Baphomets (ídolo com cabeça de bode, cujo corpo pode ser representado de diversas formas), Bode de Mendez ou crânios e ossos. Quando há músicos nas fotos, eles normalmente aparecem de *corpse paint*, ou com os cabelos encobrindo a face, embora esta última prática já tenha caído um pouco em desuso.

Videoclipes de BM, até meados dos anos 1990, eram raros e predominantemente de bandas escandinavas, utilizando a iconografia citada. Bandas de maior sucesso, como a norueguesa Dimmu Borgir, alocam recursos para a confecção de videoclipes. Bandas cariocas recentemente começaram a deixar gravações em vídeo de *shows* disponíveis em sítios de compartilhamento de imagem, como *You tube*.

Assim, conforme demonstram as figuras 34 a 40, juntamente com o demoníaco, a Idade Média (romantizada), as mitologias/religiões pagãs pré-cristãs e o aspecto sublime ou desolador da natureza são os principais territórios iconográficos do BM. As razões destas escolhas estão discutidas como hipernormas, na seção 2.2.4.1.



Figura 36 – A banda norueguesa Emperor em meados dos anos 1990.⁶²



Figura 37 – A banda norueguesa Immortal, em cena de videoclipe.⁶³

⁶² Fotografia integrante do sítio *Official Web-Empire of EMPEROR*, seção “Gallery”; disponível em < http://www.emperorhorde.com/gallery/band/gallery_band.html >, consulta: 20.fev.09.

⁶³ Imagem integrante do sítio o sítio *Norwegian Black Metal Band Immortal in Rússia*, seção “Photos – Battles in the North”, disponível em < http://www.immortal.nu/gallery.php?id=photosession_1995_battles_in_the_north_05 >, consulta em 20.fev.09.

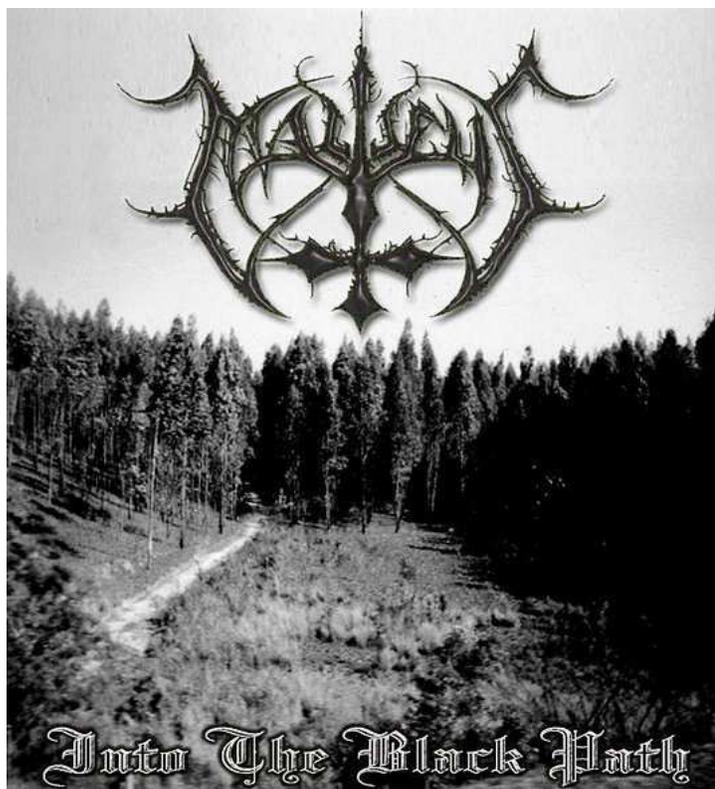


Figura 38 – arte de divulgação do CD da banda carioca Malleus, 2005.



Figura 39 – músico norueguês Furze.⁶⁴

⁶⁴ Imagem disponível em < <http://www.lastfm.com.br/music/Furze/+images/333690> >, consulta: 20.fev.09.



Figura 40 – banda norueguesa 1349, dentro de uma caverna em Nesodden, Noruega.⁶⁵



Figura 41 – o alemão Kanwulf, da banda Nargaroth, vestindo cota de malha de metal.⁶⁶

⁶⁵ “Imagens de 1349” – *Last.fm*; disponível em < <http://www.lastfm.com.br/music/1349/+images/96918>> , consulta: 20.fev.09. A fotografia é de autoria de Peter Beste.

⁶⁶ “Nargaroth” – *Tartarian Desire*; disponível em < <http://www.tartareandesire.com/bands/Nargaroth/1128/>>, consulta 20.fev.09.

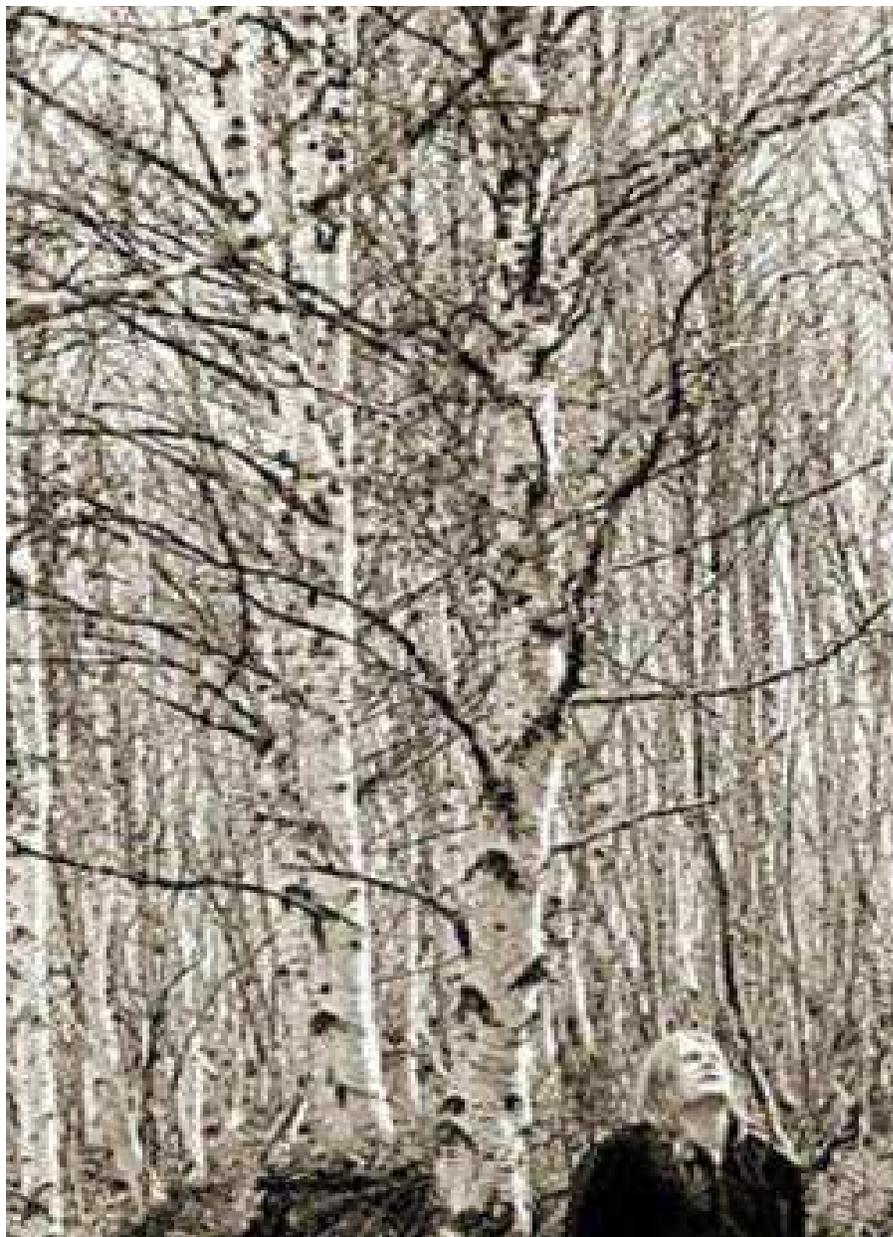


Figura 42 – Nocturno Culto, integrante da banda norueguesa Darkthrone.⁶⁷

⁶⁷ “Nocturno Culto, Røros” de Peter Beste. Fotografia 107 (Beste, Kugelberg, 2009). Disponível em < <http://vi.sualize.us/view> > ou < <http://www.kopenhagen.dk/index.php?id=16449> > , consulta: 20.fev.09.

2.2.3 Normas comportamentais

As normas comportamentais regem todas as relações que envolvem o fazer e o escutar musical e se entrelaçam com a ideologia e com as outras normas, conforme comentado anteriormente. As reações psicológicas e comportamentais do público também são codificadas diferentemente em cada gênero, além de atributos - como 'sinceridade' do artista - sendo percebidos e valorizados de modos diversos. As normas comportamentais fazem com que um não adepto, isto é, alguém sem a vivência êmica, seja “desmascarado” em pouco tempo (Fabbri, 2002: 60). Em 2006, um rapaz sentado na arquibancada, passou todo o tempo de *show* das bandas Sepultura e Krisiun⁶⁸ reclamando que as pessoas à frente permaneceram de pé. Impedido de ver, viu-se forçado a levantar e, como protesto, reclamava com frequência em voz alta, tentando superar o volume do som vindo do palco, sendo impiedosamente ignorado: “Eu trabalhei o dia inteiro! Estou cansado! As pessoas vêm para a arquibancada e ficam em pé! Arquibancada tem banco – é para sentar!” Este episódio revela sua inexperiência, não tendo conhecimento de que não é usual permanecer sentado em *shows* de metal e ilustra a interseção de normas prossêmicas e gestuais (ver seção 2.2.2).

2.2.4 Normas sociais e ideológicas

Conforme visto acima, as normas que definem um gênero são aceitas e compartilhadas pelos membros da comunidade que a formam. Estes indivíduos participam da comunidade, que possui estrutura variável, de diversas formas, ao longo do desenrolar de um fato musical (Fabbri, 1980: 5).

As normas sociais e ideológicas, conforme propõe Fabbri, não se referem ao fato de os gêneros diferenciarem-se em relação a suas funções sociais, sua estrutura social interna, classe social dos adeptos, grupo social dos adeptos ou geração dos adeptos. Apesar disso, o autor reconhece que estas configurações internas, normalmente abordadas pelos estudos sociológicos, também podem constituir fatores normativos do gênero, tendo sua estrutura reconhecida pelos “participantes de um fato musical” como portadora de significado social” (Fabbri, 1980:5). A “divisão

⁶⁸ O *show* citado aconteceu em 05.08.06, no Circo Voador, Lapa, Rio de Janeiro e marcou a estréia do baterista Jean Dolabella, substituindo o baterista original e fundador da banda Sepultura, Iggor Cavalera. Antes do Sepultura, apresentaram-se os gaúchos do Krisiun – banda bem sucedida internacionalmente dentro do contexto do metal extremo – e os cariocas do Sayowa.

de trabalho, (...) certos grupos etários ou classes sociais podem se tornar uma norma, chegando ao ponto mesmo de indivíduos poderem negar seu grupo ou classe através da adoção de um determinado gênero” (Fabbri, 1980: 5; 2002: 62).

Em 1994, em entrevista, o baterista veterano Fenriz ratificou a prática intencional de fornecer o mínimo de informação sobre sua vida pessoal, sua identidade ou detalhes sobre a banda Darkthrone:

O que está no disco - as letras e a música - é o suficiente. Nós não precisamos dar informação além disso. (...) É claro que quanto menos entrevistas damos, mais interessantes elas se tornam. Se eu desse uma entrevista por dia, não seria tão interessante sentar aqui para falar comigo, seria? Não, não seria. (...) Nós nunca vamos fazer shows. Fazem quase três anos desde que nós fizemos um show e está fora de questão.⁶⁹

Fenriz mantém-se coerente até hoje: sua banda, Darkthrone, nunca fez outro *show* e existe somente em gravações. O outro integrante da dupla, Nocturno Culto, faz participações esporádicas em *shows* de outras bandas. Não é a única banda que não se apresenta ao vivo. Entre outras, uma das principais bandas precursoras, a sueca Bathory, era formada por só um integrante, Quorthon, que lançava discos mas não fazia *shows*. Outras bandas de núcleo reduzido, como a Satyricon, contratam músicos para execuções ao vivo.

É prática comum, entre músicos de BM a adoção de pseudônimos corroborando com a **idéia** de construir uma imagem de mistério, tentando manter secretas, as identidades. O que constatei, tanto no Rio de Janeiro quanto em Oslo, é que, na prática, integrantes de bandas de BM são tratados por seus nomes reais. Outra função dos pseudônimos, junto com a indumentária e o *corpse paint*, é a criação de uma persona artística. Os pseudônimos são, de modo geral, referentes ao mitológico e ao demoníaco.⁷⁰ Uma de suas fontes parece ser *A Bíblia Satânica*, de Anton Le Vey, publicado em 1966. Vários dos nomes adotados por músicos de BM constam da lista de “nomes infernais” do livro.⁷¹ Outras fontes são a mitologia de várias partes do mundo e a literatura fantástica,

⁶⁹ Interview with Fenriz - Taken from Terrorizer issue 7, April 1994. <http://unholydarkthrone.tripod.com/id41.html> - 21.01.07 ,

“...I mean we release albums, and thats whats important. What is on the album, the lyrics and the music, that is enough, we do not need to give any further information (...) I know, of course the less we do interviews the more interesting it is when we do do one. Thats the way it is. If we did one interview each day then it wouldnt be so interesting sitting here talking to me would it.? No, it wouldnt.”

⁷⁰ Alguns exemplos: Fenriz, Nocturno Culto, Ihsahn, Samoth, Trym, Faust, Euronymous, Vikernes, Frost, Satyr, Abbath, Demonaz, Ravn, Legion, Archaon, Maniac, Hellhammer, Blasphemer, Dead, Necrobutcher, Shagrath, Silenoz, Gaahl, King ov Hell, Infernus... No Brasil: Mictian, Lady of Blood, Akanthus, Eregion, Mellefikus, Ishum, Thyrr, Leghor Supay, Astath, Lord Toth, Vallak the Nekrogoat, Butcherazor, Lord Aghäven, Orias,

⁷¹ Infernal Names, The. Wikipedia: http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_infernal_names&printable=yes - consulta em 17.01.07.

especialmente a de Tolkien e sua trilogia *O Senhor dos Anéis* e H.P. Lovecraft. Músicos de BM já utilizavam esta referência antes de os livros tornarem-se muito populares através do cinema, a partir do ano 2000.

No Rio de Janeiro, o fã típico de *heavy metal* vem das classes média e média baixa, mora nas zonas norte e oeste ou Baixada Fluminense, provavelmente é do sexo masculino, heterossexual, multi-étnico, tem entre 15 e 25 anos e, pelo menos o segundo grau completo. Naturalmente, há exceções, entretanto, em média, este é o seu retrato. Há um número considerável de afro-descendentes tanto como integrantes de bandas e como fãs, assim como há de moças e de estudantes universitários, bacharéis e pós-graduados. Esta descrição também se aplica aos fãs de BM, excetuando o fato de a presença de moças ser menor no metal extremo. E, naturalmente, há as diferentes normas de acordo com o subgênero.

Discos e produtos relacionados ao metal, como itens de vestuário, posters e revistas encontram-se à venda em lojas especializadas em vários pontos da cidade ou são comercializados pelos próprios membros das bandas. Estas apresentam-se para platéias de pequeno e médio porte, cujo número não costuma ultrapassar a casa das centenas, embora bandas mais conhecidas, especialmente as estrangeiras,⁷² possam atrair milhares de fãs em qualquer dia da semana. É incomum que bandas se apresentem sozinhas, assim a configuração mais frequente é a de festival, normalmente aos domingos, começando à tarde e terminando quase de madrugada.

⁷² Durante a pesquisa de campo, estive presente às apresentações das seguintes bandas de renome, todas com público superior a três mil pessoas: Dream Theater (Claro Hall), Slayer (Fundição Progresso), Motörhead (Fundição Progresso), Testament (Canecão); além destes, outros *shows* aconteceram na cidade com presença massiva de público: Iron Maiden (Praça da Apoteose), Judas Priest (Claro Hall), Morbid Angel (Circo Voador).



Figura 43– Divulgação de festival no *Hell D' Janeiro* em 26.08.08: domingo, 14h.

Entretanto, devido à grande concentração humana do Rio de Janeiro, em números absolutos, há um grande contingente de fãs de metal. Em números relativos, há mais público para outros gêneros populares, normalmente detestados pelos adeptos – como pagode, *funk*, axé, sertanejo, ou artistas que recebam atenção dos meios de comunicação, como os Rolling Stones e seu *show* gratuito para mais de um milhão de pessoas, na Praia de Copacabana, em fevereiro de 2006.

2.2.4.1 Hipernorma

Hipernormas criam hierarquias e, assim, algumas normas tornar-se-ão mais importantes do que outras. Esta hierarquia de norma, caso exista em determinado gênero, não será, necessariamente, vinculada à força de codificação e nem, tampouco, sempre ideológica. Em relação à experiência êmica, o autor faz uma crítica que pode servir de advertência:

Neste sentido, deve ser observado que o conhecimento das normas de um gênero por um de seus participantes é quase sempre de natureza ideológica e isto, entre outras coisas, impede (já impediu) muitos críticos militantes (frequentemente militantes em um único gênero apenas) de levar adiante um estudo científico de sistemas musicais e seus gêneros sem preconceito (Fabri, 1980: 5).⁷³

Junto às normas sociais, o autor agrupa normas ideológicas, observando que a consciência das normas de um gênero por parte de um adepto, quase sempre é de natureza ideológica. Este fato pode impedir que uma abordagem suficientemente parcial seja adotada em relação a seu estudo, uma vez que a ideologia pode levar à ocultação ou ênfase de características de dado gênero de acordo com o valor a elas atribuído. Entretanto, nem toda hierarquia de normas vem a ser ideológica ou se baseia na força de codificação de qualquer uma delas (Fabri, 2002: 63).

Black metal ist Krieg!⁷⁴ BM é um gênero musical que exige, do fã, comprometimento, posicionamento e conhecimento de causa. Como os demais subgêneros de metal extremo, há uma vigilância cerrada de fronteiras em relação a até que ponto uma sonoridade (ou um comportamento) pode ser considerada pertencente ao gênero sem ameaçar sua ordem interna. Em sítios e fóruns de discussão da internet – nos quais a interatividade é imediata – e em menor grau, em publicações específicas, há debates acirrados, discussões, “lições de moral”, apresentação de bandas desconhecidas ou históricas com fins didáticos. A manutenção da genealogia metal, as questões de autenticidade e fidelidade (daí os termos “true” e “cult”, com as grafias alteradas para “trOO” e “kvlt”,⁷⁵ antagônicos a “false” e “fake”) são constantes entre fãs e músicos e se reproduzem ao redor do mundo.⁷⁶

⁷³ *In this sense it should be noted that knowledge of the rules of a genre by one of its participants is almost always of an ideological nature, and this amongst other things, has stopped many militant critics (often militant in one genre only) from carrying out a scientific study of musical systems and their genres without prejudice.*

⁷⁴ Título da música e CD homônimo da banda Nargaroth, formada por um único integrante, o alemão Kanwulf. A tradução é “*black metal* é guerra”. Tornou-se um bordão.

⁷⁵ “TrOO” é uma ironia em relação à radicalidade. “Kvlt” e “necro” são gírias relativas ao *black metal* muito ortodoxo.

⁷⁶ A internet permite o contato imediato entre adeptos de metal de praticamente todo o planeta. Um exemplo é o sítio *Metal Archives* (<http://www.metal-archives.com/>), supracitado (ver capítulo 1) que tem mais de 40 mil bandas de metal cadastradas. Através dos *links*, é possível descobrir imediatamente toda a discografia de um artista, além de entrar em contato com ele ou outros fãs. Há 2.331 bandas brasileiras cadastradas no sítio. Antes do advento da rede mundial, o contato era feito através de *fanzines* e correspondência pessoal enviados pelo correio, sendo a música trocada normalmente em fitas cassete. Hoje, a prática de compartilhamento de arquivos (*download*) permite um tipo de divulgação sem precedentes. Se, por um lado, significa menor vendagem de discos de artistas de maior popularidade, por outro, permite que bandas obscuras de qualquer parte do mundo tornem-se conhecidas entre seu público alvo. A recomendação e a divulgação entre fãs são comuns. Para as bandas fora do circuito massivo, o retorno financeiro nunca foi promissor, assim a troca de arquivos mp3 pela internet mostra-se vantajosa, principalmente em países de economia periférica como o Brasil, onde o fã tem que adquirir lançamentos importados cotados em dólar ou euro.

O que a maioria esmagadora das bandas de BM parece cultivar é uma postura anti-religião, com especial rejeição ao Cristianismo e Judaísmo,⁷⁷ em uma releitura (mesmo que não direta ou consciente) de *O Anti-cristo* de Nietzsche, podendo, ocasionalmente, incluir escritos de Aleister Crowley e de Anton La Vey. Grande parte dos fãs também professa a ideologia anti-religião como se esta fosse um requisito básico para entrar no universo BM. Segundo eles, as religiões seriam instrumentos de manipulação dos seres humanos desprovidos de liberdade de pensamento e senso crítico. O Cristianismo é visto como formador de covardes, de seres que tornam-se subservientes e hipócritas, imersos na “mentalidade de rebanho”. O mérito residiria na afirmação da vontade pessoal, com as decisões sendo tomadas de acordo com a necessidade e função naturais dentro do sistema em que ocorrem. Os ideais cristãos de fraternidade e igualdade serviriam para nivelar a humanidade pelo mínimo, ignorando as diferenças pessoais, numa valorização do conceito “darwinista” de “sobrevivência do mais forte/mais adaptado”, de acordo com as “leis da natureza”. O ser humano seria apenas mais um entre os animais e não é tido em grande conta, não só pelo sistema de relações minado pela fraqueza, mas, também, devido ao estrago que promove no planeta. Daí o desprezo pelas instituições. Estas idéias e questões são exaustivamente debatidas entre adeptos, sejam eles músicos, fãs ou ambos.⁷⁸

É interessante observar que a grande maioria dos adeptos de BM nasceu a partir da década de 1970, tendo crescido ao longo dos anos 1980, quando, a partir da crise do petróleo (1973), houve uma série de acontecimentos políticos que levaram ao fortalecimento da economia do tipo capitalista: as administrações Thatcher (Reino Unido) e Reagan (EUA), a *perestroika*, a queda do Muro de Berlim e o fim da URSS. A ideologia acima exposta parece não ter resquícios da postura *hippie* dos anos 1960, hedonista e tribal, normalmente associada ao *rock´n´roll* e ao *heavy metal*.

⁷⁷ A explicação a seguir é uma síntese de inúmeras fontes: Moynihan Sodenlind, (1998); KAHN-HARRIS, Keith. (2001). *Black Metal FAQ*. Disponível em: <http://pwnt.co.uk/bm/all.php?PHPSESSID=2fe7675fd9e858007b164e2ac091e120#section3> – consulta em 30.jul.06. *Black Metal Wikipedia*; Kalis (2004); acompanhamento de discussões em fóruns do sítio Orkut, entrevistas de músicos e contato pessoal com fãs e músicos no Rio de Janeiro.

⁷⁸ Há uma vertente conhecida como *unblack metal*, que exhibe a estética audiovisual do BM concomitantemente à adoção de mensagens cristãs. As bandas de *unblack metal* existem em número reduzido. No Rio de Janeiro, adeptos de BM da cidade não souberam apontar nenhuma, reconhecendo, entretanto, que há bandas de *White metal*. Esta denominação é mais generalizante e refere-se a bandas de subgêneros de metal que têm a defesa das questões cristãs como tema principal.

Do exposto acima, resultam duas vertentes básicas, entre as quais há nuances: adeptos que cultuam o paganismo e abraçam a história e a mitologia dos povos europeus pré-Cristianismo,⁷⁹ e, uma outra, que é a adoção do **discurso satanista**, sendo Satã, para alguns, uma figura abstrato-filosófica, enquanto, para outros, poucos, objeto de devoção literal. Questões acerca do Satanismo são extremamente frequentes em debates entre fãs. Os músicos e fãs de BM, em grande parte, admitem o Satanismo apenas do ponto de vista filosófico, desconfiando de qualquer sistema que proponha regras de conduta, o que assemelhar-se-ia a mais uma religião. Muitos dos admiradores da música parecem pouco à vontade com esta característica, questionando se é necessário ser satanista para gostar de BM. Outros fãs, em menor número, ao contrário, exercem pressão para que a “cena” assuma contornos radicais.

Há, também, relatos de casos, no Brasil, em que indivíduos portando camisetas com iconografia de determinadas bandas teriam sido abordadas por fãs mais extremos e tiveram-nas confiscadas quando não conheciam o suficiente sobre a música e a ideologia. Um participante de outra comunidade do Orkut, “Força e honra no metal”, escreveu sobre a prática de “tomar camisetas” em um tópico de discussão:

Radicalismo em dose certa evita a proliferação dessa raça inferior desses metal camisa!! (sic) Já tomei e nunca me arrependi por tal fato! Talvez se ainda o radicalismo estivesse em prática a cena do metal não estaria manchada desta forma como está!! SALVE O METAL NACIONAL! DESGRACE E DENUNCIE OS MODISTAS! Hai!!!⁸⁰

Aparentemente, esta é hoje uma prática menos freqüente e que não é aprovada pela maioria dos adeptos.

De modo similar, nos anos iniciais da cena norueguesa, as bandas principais tinham poder de destruir a carreira de outras bandas que não passassem por seu crivo. Fenriz, da banda Darkthrone, revelou: “no início, nós éramos uma polícia musical e podíamos congelar bandas (...) Éramos poucos na cena e se nós não gostássemos de alguma banda nova, formávamos um conceito geral sobre ela e seria difícil para ela seguir em frente”.⁸¹

⁷⁹ Em várias partes do mundo, acontece a adoção das mitologias locais e, também, tendência ao nacionalismo. Em outros casos, acontece um tipo de “esquizofrenia” com representantes das mais diversas etnias adotando o discurso e a iconografia nórdicas, numa postura romântica de culto a uma Idade Média que não houve. Mesmo nos países europeus, a “Idade Média” é idealizada, ou seja, também não houve...

⁸⁰ Orkut – Comunidade *Força e honra no metal* - tópico: “O q vcs acham sobre gente q toma camisa?”; fevereiro de 2007.

⁸¹ *Lydverket*: “Norsk Black Metal”, Parte 2: “*We were so few in the scene that if we did not like a new band, then we could have a general opinion about them. If we thought they sucked, it could be hard for them to get through. It sounds completely fucked up but that was the situation.*”

Isto aponta para duas questões pertinentes ao metal extremo. Conforme exposto acima, a primeira é a necessidade de manter as fronteiras sob controle de modo a não correr o risco de que *peessoas de fora* venham a “estragá-la” através de posturas inadequadas ou pela contaminação com outros gêneros desprezados pelo núcleo radical. A segunda refere-se ao comprometimento, intimamente relacionado às questões sobre autenticidade, uma vez que são gêneros musicais fortemente ancorados em ideologias e identificação pessoal. Neste caso, seria possível dizer que os fãs mais comprometidos consideram que o BM não é para qualquer um e, sim, próprio de uma elite – bastante de acordo com a idéia de seleção natural e mérito individual.

Os relatos concernentes à autenticidade, fidelidade e genealogia em metal são abundantes. Os depoimentos mais pungentes, entretanto, vêm justamente de integrantes de bandas de BM. Em outubro de 2005, o *site Metal Magazine Online*, disponibilizou a entrevista de Mantus, da [extinta] banda carioca *Mysteriis*.^{*} O entrevistador Rodrigo Sardi perguntou ao músico como ele vê o cenário internacional enacional, especialmente em relação ao BM. Aqui, reproduzo a resposta de Mantus:

Certamente, a cena de hoje em dia se encontra muito mais prolífica, porém não consideramos tão “forte” como era há quinze anos atrás. Hoje, as facilidades são muito maiores, logo a cena mantém sempre uma certa estabilidade. Todos os dias, milhares de bandas vêm e vão, mas poucas trazem algo realmente novo consigo, até porque sabemos que o Black Metal é um estilo muito tradicionalista e quase tudo já foi feito no passado. Alguns temem em experimentar, o que é mais que aceitável, já que é bastante arriscado realmente, mas ultimamente temos nos interessado por bandas sem tanto destaque e que, na nossa opinião, se permitem ousar, que com sua atitude e música (original ou não) conseguem despertar uma atenção especial. (...) Resumindo, acho que existe espaço para todos, sejam eles adeptos de uma sonoridade original ou tradicional, o mais importante é eles estarem dispostos a encarar tudo com seriedade, consciência e principalmente HONESTIDADE, coisa que está em FALTA no mercado. Mas sempre haverá os modistas (este sim é o problema no quesito superpopulação de bandas) O TEMPO é o melhor laboratório, revela TUDO (Sardi, s/d; grifo original).

Sardi, então, pergunta a respeito do uso de teclados pela banda, que ele descreve como “um tanto excessivo”. Segundo o entrevistador, muitos fãs são de opinião que “bandas que se utilizam excessivamente de teclados se distanciam, de certa forma, do velho BM **de raiz**” (grifo meu).⁸² Mantus diz que acha isso “uma palhaçada!”: a quantidade de teclados não torna uma banda mais ou menos “real ou falsa”, e que as pessoas deveriam refletir sobre “o que é mais importante: a música ou a ideologia contida nela”. Mantus revela, ainda, o aspecto devocional atribuído ao gênero: “*Black*

⁸² Muitos fãs de BM mais ortodoxos criticam bandas que utilizam produções grandiosas e sofisticadas. A produção limitada significaria uma declaração contra a música massiva e estaria de acordo com a atmosfera de “crua” e “sombria” desejada.

metal não foi uma escolha! Foi algo natural visto que a maioria das bandas que me influenciaram tocam e pregam o “estilo”! Eu costumo dizer que não é a pessoa que escolhe tocar *Black Metal*, mas sim o *Black Metal* escolhe aqueles que **possuem o necessário para o representar!**” (grifos meus)

A revista *Rock Brigade*, de junho de 2002 (Franzin, 2002), trazia uma matéria com o título “A cena *black metal* carioca – o inferno na Terra”, escrita por Ricardo Franzin. Ali, somos informados de que a banda Nocturnal Worshipper* foi uma das primeiras a surgir no Rio de Janeiro, em 1993, formada por “Hofgodhar, Adramelek e Wizard, tendo como um dos principais objetivos, resgatar as raízes do **genuíno** *black metal* da década de 80, seguindo a linha sonora que era executada pelos **pioneiros do estilo**” (grifos meus). Adiante, o autor reproduz a fala de Mantus sobre um projeto que integrantes das bandas *Mysteriis* e *Unearthly* mantinham, *Black Winter Night*. Segundo o criador do projeto, este é “pequeno e fechado, dedicado apenas aos amigos e verdadeiros apreciadores do *black metal*.” Mantus gostaria de mantê-lo preservado, por isso a gravação demo (demonstração) foi distribuída apenas para amigos e contatos mais próximos. A matéria continua, oferecendo um breve histórico de outras bandas – chamadas de “hordas”, terminologia êmica, por vezes utilizada em substituição da palavra “banda” - e registrando que a maioria se propunha a resgatar a sonoridade autêntica do BM original dos anos 1980.

Houve uma desavença entre bandas e somos levados a crer, de acordo com o depoimento dos envolvidos, que as razões da briga giram em torno das questões de autenticidade e fidelidade ao estilo e à atitude, explicitando um forte etos⁸³ além da música. Franzin reproduz o ponto de vista da então vocalista da banda Nocturnal Worshipper, Thuringwithal:

Certas bandas de black metal que se dizem reais seguem as regras ditadas pela mídia, copiando bandas européias de black metal moderno, investindo apenas na imagem, se esquecendo do conteúdo ideológico, da honra e da moral que o movimento exige. Existem algumas bandas de thrash/death oitentista que, em termos ideológicos, sonoros e de atitude, superam infinitamente certas bandas de black metal daqui. (...) BM é muito mais que estilo sonoro, imagem ou autopromoção. black metal é força, honra, moral, seriedade, radicalismo, ideologia e atitude (Franzin, 2002).

Lord Thoth, na época, da banda *Unearthly*, acredita que há uma distorção da imagem do BM porque os “falsos se comportam como imbecis”: “dentro do *Black Metal*, não dá para cantar sobre

⁸³ Optei por utilizar o termo “etos”, conforme consta do *Aurélio Século XXI – Dicionário da língua portuguesa* (1999). Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira S.A., p. 850. As definições aqui aplicáveis são a 2a.: “espírito que anima uma coletividade, instituição etc.” e a 3ª.: “Sociol. Antrop. – aquilo que é característico e predominante nas atitudes e sentimentos dos indivíduos de um povo, grupo ou comunidade, e que marca suas realizações ou manifestações culturais.”

uma coisa e ser totalmente diferente no cotidiano. *Black Metal* é filosofia, atitude, estilo de vida”.⁸⁴ Para ele, aqueles não capazes de agir de acordo com o que pregam, devem ser eliminados da cena (Franzin, 2002).

Deste modo, é possível afirmar que os subgêneros metal, especialmente de metal extremo, equilibram-se entre ser produto e conservar sua autenticidade sob vigilância cerrada dos fãs, que produzem relatos incluindo termos como “traição”, “repúdio” e “atitude” (Campos, 2004; Roccor, 2000). O “etos metal” tem, como valores positivos, autenticidade, honestidade, coesão, sentimento comunitário,⁸⁵ cultivo da verdade nua e crua e lealdade. Os valores desprezados giram em torno de vender-se, comportar-se de acordo com os padrões da cultura de massa, comercialização e egocentrismo (Roccor, 2000: 91). Ao se depararem com as contradições entre a visibilidade massiva e os ideais *underground*, em meados dos anos 1980, uma parte dos músicos e fãs de *heavy* e *thrash metal* acirrou as características consideradas de autenticidade, honestidade e provocação, consolidando subgêneros mais extremos, então incipientes. O culto a uma tradição/genealogia comum, o reconhecimento de valores fundamentais, e o conceito negativo que os indivíduos não familiarizados nutrem por este segmento, seriam fatores responsáveis por manter os subgêneros, dos mais acessíveis aos mais extremos, ainda sob a mesma categoria “metal” (Roccor, 2000:89).

Também coerente com a ideologia “anti-mentalidade de rebanho” é a misantropia que aparece em muitas letras de BM e comportamentos de seus adeptos: o homem mediano é fraco e crê no perdão por seus pecados caso se submeta à vontade de seu deus, o que faz com que não assuma responsabilidades e conseqüências de seus atos. Um dos resultados é a destruição da Natureza. Deste modo, o adepto de BM procura a proximidade apenas de seus pares e cultua lugares afastados das cidades, como florestas ou montanhas. A Natureza é vista como sublime, eterna, sendo suas leis não sujeitas à moral e constituindo a verdade básica do ser humano. Alguns músicos noruegueses, como Gaahl (da banda Gorgoroth) e Nocturno Culto (Darkthrone) optaram por viver fora das cidades. Não é o caso da grande maioria dos adeptos.

O sociólogo inglês Keith Kahn-Harris diz que, apesar de ocorrerem, são raras as manifestações explícitas de racismo e fascismo entre bandas de BM.⁸⁶ Os músicos deste subgênero

⁸⁴ .Foi possível apurar que um dos integrantes da banda Nocturnal Worshipper teria posteriormente assumido ser cristão, tendo se convertido a uma seita evangélica.

⁸⁵ Em relação ao BM é mais seguro dizer que o sentimento comunitário ocorre apenas entre os pares, outros adeptos de BM próximos. A maior parte dos adeptos parece definir-se como individualista.

⁸⁶ Uma exceção seria o NSBM, National Socialist Black Metal.

de metal não costumam declarar intenção política abertamente, uma vez que política envolve questões institucionais e, assim, adeptos tendem a preferir manter uma postura discreta quando questionados sobre o assunto. O autor crê que isto se dê por ser, ao contrário do *punk*, a música, de fato, mais importante do que a política, no contexto do subgênero, e oferece a comparação com a música dos *Nazi skinheads*,⁸⁷ cuja intenção política é explícita (Kahn-Harris, 2004). Gaahl, vocalista da banda norueguesa Gorgoroth, afirma: “nós não somos a favor do capitalismo nem do socialismo. Somos a favor do indivíduo” (Dunn e McFayden, 2005). No Rio de Janeiro, pude perceber que os adeptos mantêm-se muito interessados em política.

A seguir, compartilho alguns depoimentos que coletei de adeptos de BM de diferentes locais do país. A pergunta foi: há alguma filosofia subjacente ao BM?

O Black Metal é um estilo musical fortemente carregado de ideologias.

Por exemplo, posso citar a defesa de culturas brutalmente atacadas pelo cristianismo, não há isso em outros subgêneros do Metal. Quer dizer, até existe hoje em dia, após o surgimento do Folk e do Viking Metal, mas ambos os estilos vieram do Black Metal.

Bom, a questão do satanismo e do anti-cristianismo não se diferem dentro do Black Metal. Há pessoas que associam os músicos e os fãs a Satã e a rituais e coisas do tipo, mas o satanismo é uma forma de blasfemar e de atacar o cristianismo, ele é uma forma de anti-cristianismo. Já o anti-cristianismo associa-se aos terríveis crimes cometidos pelos cristãos, essa questão é usada no Black Metal como uma defesa ou um modo de proteger culturas praticamente eliminadas pelo cristianismo. Logo, essas questões não encerram-se em si mesmas, o Black Metal não é apenas um subgênero do Metal que ataca o cristianismo, há toda uma ideologia e uma gama de motivos que cercam o satanismo e o anti-cristianismo, não são simplesmente pessoas querendo aparentar malvadas e pra isso berram “Satã” em suas músicas, há, na maioria dos casos, uma crítica por trás desses temas abordados. Quanto ao nacionalismo, não tenho nada a declarar, não creio que seja algo intimamente ligado ao Black Metal. Essas questões envolvem política, pois são ideologias que criticam aspectos da sociedade moderna, é óbvio que essa política não é aquela que se liga ao modo de governo e a políticos, mas sim a que se liga à sociedade e às relações humanas. Há também um fundo existencial, pois tais ideologias tem uma certa ligação com as crenças dos fãs. (E1)

Sim. Tanto por causa dos motivos de sua criação como por causa da sonoridade que não combina com muitos temas/filosofias/ideologias. A posição anti-cristã que predomina na maioria das bandas. A atitude/posição mais radical dos fãs e das próprias bandas. As músicas anti-cristãs por eu ser contra o cristianismo e o nacionalismo por que se meu país vai bem, mais chances tem de minha vida ir bem. Deixando bem claro que nacionalismo não é igual a nazismo e neonazismo como muitos dentro e fora do Black Metal acreditam. E deixando bem claro que não sou de direita apesar desse meu comentário. Satanismo e anti-cristianismo sim por serem oposição ao cristianismo. O nacionalismo não. Apesar de algumas associarem esse nacionalismo ao culto de raízes históricas que vão encontro ao cristianismo. [fundo

⁸⁷ No Brasil, estes são conhecidos como “carecas”. É importante não confundir *skinheads* - que podem apresentar comportamento racista e homofóbico - com *punks*. No início do movimento *punk* inglês, a cruz suástica e alguma indumentária do III Reich foram ocasionalmente utilizados como um meio de perturbar a sensibilidade européia. O BM ocasionalmente também adota alguma iconografia do III Reich.

político ou existencial] Sim. Apesar de no início elas não terem isso tão em evidência. (E2)

Sim, acredito que seja o culto ao indivíduo e o individualismo, além da idéia de não salvação e o "oblivion", o que muitas vezes transforma o bm em algo bastante conservador

Acredito que a diferença é que o BM proponha justamente isso, uma filosofia, e uma praxis, enquanto os outros generos buscam sempre dissociar suas musicas de sua vida. De certa maneira, os temas trazidos pelo BM nao sao novos, podendo ser encontrados em varias outras bandas, a diferença acho que está na tentativa de transforma-las num modo específico de pensar, para além das vendagens de cd e comprometimento com o público

[As questões em relação ao Satanismo, ao anti-Cristianismo, ao nacionalismo têm algum apelo para você?] não, talvez ha alguns anos... não tenho certeza sobre isso. Talvez sejam novas maneiras de por um lado criticar o status quo, através de algo chocante e espetacular (no sentido de guy debord), por outro formar novas maneiras de assossiação

[fundo político ou existencial] Existencial com certeza, politico raramente, visto que muitas vezes o diálogo do satanismo e nacionalismo é feito com o próprio metal e como crítica social, dificilmente havendo uma agenda que busque influenciar a decisão de votos e participação no poder. (E3)

O anticristianimo talvez seja a única filosofia que subjaza.

[há alguma filosofia que diferencie o black metal dos outros subgêneros] É difícil responder; há bandas fora do gênero que lidam com temas análogos. Mas, predominantemente, o BM aborda os seus temas de maneira obscura, odiosa; é o que o distingue, a meu ver.

[Satanismo, ao anti-Cristianismo, ao nacionalismo têm algum apelo para você] Não.

[fundo político ou existencial] Um tanto; mais político que existencial. (E4)

[filosofia realmente subjacente a toda música black metal] A toda música black metal não! Falar mal de cristianismo não é filosofia.

[que diferencie o black metal dos outros subgêneros] Existe quando o black metal expressa filosofias niilistas, anti-humanistas, dentre outros.

Satanismo é anti-cristianismo são os principais meios de expressão do black metal, quanto ao nacionalismo não tenho nada contra, só acho estranho um brasileiro se denominar nacionalista mas carregar no peito e no braço símbolos alemães, pra mim isso não é nacionalismo, isso é simpatia por nacional socialismo, em suma, nazismo, apesar de não assumirem.

O Satanismo se associa com o anti-cristianismo apenas por ambos serem opositores ao cristianismo e demais religiões que se dizem do "bem".

O Nacionalismo com certeza tem fundo político principalmente vinculado ao nazismo (risos), apenas o Satanismo tem fundo existencial tanto o moderno quanto o tradicional. (E5)

[Satanismo, a anti-Cristianismo/anti-religião, a Nacionalismo se associam] *As duas primeiras, sim. As bandas que têm letras satânicas muitas vezes lançam mão dessa temática para agredir o Cristianismo e a religiosidade, mas não são necessariamente satanistas. O diabo acaba mais sendo um elemento figurativo do que propriamente cultuado nesses casos. Quanto ao Nacionalismo, não sei como se associou com o black metal, também não estou muito preocupado com isso, não curto muito essa temática e também não a apoio.*(E6)

[Satanismo, a anti-Cristianismo/anti-religião, a Nacionalismo se associam] Liberdade! (E7)

2.2.5 normas econômicas e jurídicas

As normas econômicas e jurídicas são as mais sujeitas à “ocultação ideológica” (Fabbri, 1980: 5) uma vez que não é esperado de um músico ou de um ouvinte que as conheçam ou, ao contrário, as explicitem. Em um dado gênero, pode parecer incoerente com as normas ideológicas que os adeptos dêem importância ao retorno financeiro, especialmente nos contextos onde o discurso gira em torno de idealismo, rebeldia e transgressão. No caso do metal extremo, é constante a tensão entre *underground* e *mainstream*: o embate entre uma suposta diluição da complexidade estética de modo a facilitar o consumo indiscriminado. Aqui, as normas ideológicas, de fato, misturam-se às econômicas, uma restringindo a outra.

É freqüente que bandas produzam sua música autonomamente de modo a manter seu controle sobre o resultado. Em relação à quantidade de bandas em atividade, são poucas, no mundo, as que mantêm-se exclusivamente de BM. No Rio de Janeiro, nenhum adepto vive apenas do que auferir com as práticas musicais, tendo que contar com remuneração advinda de outras atividades, mesmo que em música como, por exemplo, distribuir, vender e produzir discos e eventos seus e de outros artistas ou dar aulas. A distribuição pode ocorrer de duas maneiras: a obra é adquirida diretamente com a banda ou é entregue a um intermediário, que pode ser um selo ou mesmo uma loja. No caso das bandas sem gravadora, a divulgação costuma acontecer através da internet e de fanzines. Algumas bandas têm contrato com selos especializados que não se restringem ao local de origem, configurando uma rede realmente transnacional, facilitada pela tecnologia. No Rio de Janeiro, por exemplo, as bandas Grave Desecrator e Darkest Hate Warfront assinaram com o selo alemão Ketzer Records, e a banda Coldblood assinou com a Onslaught Records, do México. Grave Desecrator gravou as faixas no Rio de Janeiro, enviou-as para mixagem, prensagem e distribuição através do selo. Entretanto, as bandas encontram diversas soluções para a divulgação e a distribuição. Leon Manssur, da banda de metal extremo Apokalyptik Raids, afirma viver exclusivamente de atividades relacionadas à música. Ele mesmo assume os gastos da banda e, “para não ter que se aborrecer com distribuição”, troca exemplares de seus CDs por CDs de outras bandas de diversos selos e os vende. Deste modo, consegue que seus CDs cheguem a várias regiões em quantidades compatíveis com a demanda.⁸⁸ É interessante lembrar que esta banda está

⁸⁸ Comunicação pessoal com a autora em dezembro de 2008.

em *shows* maiores por falta de retorno, todas sem chegar a uma conclusão. Excetuando o caso de bandas já consagradas, o público que comparece aos *shows* de metal no Rio de Janeiro – principalmente de extremo - é muito menor do que aquele de outros gêneros musicais populares, como *funk*, música baiana e samba. A seguir, o ponto de vista de alguns músicos entrevistados:⁹⁰

[A cena no RJ] tem uma falsa idéia de organização. Muitas pessoas não se apóiam. As bandas de *grindcore* e *death* se apóiam. BM é mais segmentado e individualista. As pessoas não costumam se dar apoio. Fica um joguinho, um fala mal do outro. Isso é em todos os lugares do Brasil e no mundo todo. Mas o engraçado é que, se você é de fora, te tratam muito melhor. Fora daqui, eu sou muito mais bem tratado. De uma cidade para outra. Se for de um país para outro, então! Aqui, por mais que eu me esforce, às vezes não consigo os mesmos resultados. (...) BM não tem ponto fixo no RJ: Méier, Baixada, Bangu, Olaria, Tijuca e São João de Meriti. Já foi o tempo de ir um público legal. Hoje, vai um público que pra gente é legal, mas para outros estilos, tipo forró, é prejuízo. (...) Um show nosso no Méier - eu conheço muita gente no Méier - deu menos de 300 pessoas. As pessoas não se esforçam para ir. Em São João do Meriti, deu 800 e poucas. Em Belo Horizonte, deu 2000 pessoas. As pessoas costumam não valorizar o próximo. (E11)

BM é totalmente underground. Não tem retorno em cima do palco, não tem produção decente. É complicado começar, ninguém quer investir, apostar. Tem mercado, pelo Brasil, por menos dinheiro que tenha, arruma um jeito e faz. Distribuir é complicado pra caramba. Por mais bem apresentado, boa arte, bom estúdio etc, a galera não quer distribuir. Aí joga lá no saldão de 9,90. Qualquer CD do Bello [cantor de pagode], o cara dá preferência. O Brasil perdeu o *single*. Não tem como testar uma banda. Nenhum selo põe dinheiro em banda nova. Quando coloca, eles te ferram. Muita banda que eu conheço tomou ferro com contrato com gravadora de SP, do RJ. Por isso que a gente quer ser totalmente independente. (E13)

Aqui no Brasil, sempre é difícil quando você faz um estilo que não caia no gosto popular. A gente tem muita dificuldade. A gente sustenta a banda do próprio bolso. Cada um trabalha do jeito que pode para poder conquistar recursos financeiros para manter a banda funcionando. Somos completamente independentes. Shows, o retorno é mínimo, irrisório. Aqui no Brasil, nós não temos organizadores profissionais, ainda não vi nenhum que seja profissional realmente (...) Aqui, a mentalidade é que o organizador pensa que está fazendo um favor de colocar uma banda no show. (E18)

Não tem cena no Rio. Não tem bem onde tocar. Nem sempre as pessoas vão. Os lugares são longe. Eu não vou até Caxias. Não vou sair às 2 horas pra ir ao Méier com calor. No Rio, não está mais na moda, e aí não tem mais garotada de 15, 16 anos nos shows... (E10)

Não é o meu caso, mas (...) creio que haja como se sustentar com metal, sim. Talvez nem tanto no Brasil, mas pelo que sei alguns amigos de muito tempo têm se mantido profissionalmente no metal, sempre tocando em mais de uma banda, trabalhando em estúdios, abrindo lojas de CD. Creio que a pessoa que queira viver profissionalmente com metal tenha que ter atividades correlatas em paralelo, senão fica difícil. (E6)

⁹⁰ As entrevistas foram conduzidas em relação ao BM, que é um dos subgêneros de metal mais restritos. Entretanto, a fala de integrantes de bandas de outros subgêneros, que ouvi durante os últimos quatro anos, não difere muito destas que transcrevo aqui. A pergunta inicial era sobre a cena no Brasil e, em seguida, sobre o Rio de Janeiro. É um consenso que a cena no RJ já foi maior.

No Brasil, impossível [se sustentar profissionalmente com BM]. Mas na Europa e Estados Unidos, talvez. Sei que as maiores bandas conseguem viver bem, mas outras, até bastante conhecidas, ainda precisam de um emprego ou algo paralelo para ter a vida que querem ou algo próximo disso.
(E7)

Está provado que cena de metal não vinga em cidades balneárias! (E20)

A proposta de Fabbri fornece um roteiro para a análise de um gênero a partir de vários ângulos. Entretanto, parece difícil estabelecer a fronteira entre algumas das normas, em especial aquelas concernentes a comportamento, ideologia e práticas sociais. Tomemos o exemplo supracitado do antropólogo Leonardo Campoy (2008) e sua antecipação, com base no vestuário, de que veria um *show* de *splatter*. Teriam sido as normas semióticas iconográficas ou as comportamentais que o fizeram identificar o que estava por vir? O uso de bermudas pelos músicos ao vivo é diferente de uma foto dos mesmos músicos, com as mesmas bermudas, num encarte de CD ou no sítio da internet?

Na verdade, todas estas normas interseccionam-se. Assim, parece plausível pensar na proposta de teoria de gênero de Fabbri como uma tentativa de resposta para as perguntas: quem (comunidade de adeptos), o quê (algo conhecido por BM), como (em termos de sonoridade, iconografia, divulgação, produção, *performance*), porquê (motivação, benefício auferido, ganho afetivo), onde (em que lugar do planeta), quando (em que época histórica)? E o conjunto destas respostas também parece satisfazer a idéia de “cena musical” e “mundo artístico”, conforme discutido até então.

Entretanto, é útil lembrar que cenas ou mundos artísticos não são configurados do nada, mas mantêm o vínculo com as práticas sócio-culturais das quais desejam desvincular-se. Naturalmente, se todos os referenciais forem eliminados, não haveria possibilidade de comunicação. É difícil acreditar que indivíduos façam música e invistam tanto em iconografia e não queiram dizer nada para ninguém. Como coloca Howard Becker, “mundos artísticos possuem relações íntimas e extensas com os mundos dos quais querem se diferenciar. Eles compartilham as fontes de suprimento com

outros mundos, recrutam pessoal vindo deles e adotam idéias que se originaram deles (...) mundos artísticos são parte de organizações sociais mais amplas” (Becker, 1982: 36).⁹¹

2.2.5 Códigos em processo e competências

Um gênero novo nasce a partir de um sistema musical já estruturado, assim as normas que realmente o individualizam são poucas, uma vez que a maioria é, do mesmo modo, comum a outros gêneros. Para Fabbri, “o grupo característico de normas [de um gênero novo é] formado através da codificação daquelas que, inicialmente, são apenas transgressões de normas de outros gêneros”, e podem variar desde uma atualização tecnológica até uma enunciação estética consciente (Fabbri, 1980: 6). Se um fato musical “transgressor” for bem sucedido, será aceito pela comunidade musical por responder às suas expectativas, tornar-se-á um modelo e, então, codificado como norma (Fabbri, 1980: 7). O autor considera que “às vezes, estas expectativas coincidem com normas já codificadas, outras vezes, com o desejo de novas codificações” (Fabbri, 1980: 7). Seu questionamento é a respeito da razão pela qual fatos musicais que, até então, satisfizeram a normas estabelecidas e aceitas pela comunidade - deixam de funcionar: “por que normas se deterioram?” (Fabbri, 1980: 7).

Competência analítica em um código não é essencial para seu uso: falamos uma língua sem necessariamente ter consciência das regras de sintaxe, gramática, retórica e semântica. A competência analítica pode ser vista como um enriquecimento deste processo. O mesmo pode ser dito acerca da competência analítica dos códigos musicais, entretanto, Fabbri considera que alguns destes oferecem tantas possibilidades de combinação que “a vida de um homem não seria suficiente para alcançar sua completa compreensão analítica” (Fabbri, 1980: 7; 2002: 66). Estes seriam códigos ricos. Outros, códigos pobres, oferecem possibilidades menos amplas de modo que não é incomum que a competência analítica acerca deles, além do conhecimento de suas combinações possíveis, sejam dominados em relativamente pouco tempo (Fabbri, 1980: 7). A competência analítica permite que, ao lidarmos com códigos ricos, o excesso de informação seja reduzido e o interesse pela mensagem, aumentado. Por outro lado, no caso dos códigos pobres, a competência analítica pode tornar as mensagens previsíveis e, assim, pouco interessantes (Fabbri, 1980: 7; 2002: 66). Deste

⁹¹ *art worlds typically have intimate and extensive relations with the worlds from which they try to distinguish themselves. They share sources of supply with those other worlds, recruit personnel from them, adopt ideas that originate in them (...)art are parts of a larger social organization.*

modo, é possível pensar que normas complexas geram códigos ricos, o que as torna mais duradouras. Por conseguinte, códigos majoritariamente pobres tornarão as normas mais efêmeras (Fabbri, 1980: 7).

A deteriorização de normas de gênero pode ser interpretada como estando amarrada à compreensão analítica de códigos “pobres”. Assim que uma parte grande da comunidade musical consegue antever mais ou menos aquilo que, até pouco tempo antes, era o objeto direcional mas não expectativa analítica, o fato musical que preenche aquela expectativa perde interesse e alguma coisa é requerida para contradizê-lo (Fabbri, 1980:7).⁹²

Algumas comunidades musicais parecem desejar manter os códigos pobres, exatamente para que as mensagens permanecem previsíveis, como é o caso de alguns gêneros (ou artistas) de alcance massivo. É possível pensar que é a hipernorma do gênero que determina quais códigos podem ser mudados e qual o ritmo aceitável para que esta mudança ocorra.

Fabbri chama a atenção para o fato de que a dinâmica descrita acima não se aplica indiscriminadamente a todas as culturas e períodos históricos. A motivação pela qual uma atividade musical se dá não é a mesma em meio a comunidades distintas, acarretando diferenças na deteriorização (ou não) de normas. Comunidades musicais, nas quais o interesse no aspecto comunicacional é central, sofrerão mudanças de normas muito mais frequentemente do que comunidades em que a música cumpre uma função ritual (Fabbri, 1980: 7; 2002: 67).

A competência codal varia de um gênero para outro e, também, entre os membros que formam a comunidade musical: compositores, instrumentistas/intérpretes, críticos, organizadores, público etc. Membros da comunidade musical possuem competência analítica heterogênea (Fabbri, 1980: 7). A ideologia do gênero é o aspecto mais variável entre estes: normas serão consideradas mais ou menos importantes por grupos ou mesmo indivíduos dentro da comunidade musical. Fabbri fala de “competência de uso” e “competência analítica”, cuja oposição é ligada à ideologia do gênero: “...competência de uso pode assumir um caráter ideológico quando o código ao qual se refere é negado como tal (como numa convenção) e é apresentado como um fato “natural” (Fabbri, 1980: 8). Entretanto, a oposição entre “competência de uso” e “competência analítica”, citada acima, também pode não ter a ver com ideologia e, sim, com a função desempenhada pelos componentes da comunidade musical. Um exemplo seria a não concordância entre críticos – com sua competência

⁹² *The deterioration of rules of genre can be interpreted as being tied up with the analytical comprehension of “poor” codes. As soon as a large part of the musical community can foresee more or less that which, until a short time before, was the object of directional (orientated) but not analytical expectation, the musical event which fulfils that expectation loses interest and something is required to contradict it.*

analítica – e público – com sua competência de uso - acerca da conformidade de determinada combinação de códigos e normas àquelas do gênero em questão, a ponto de configurar um novo gênero (Fabbri, 1980: 8).⁹³

Finalmente, Fabbri reconhece que a dinâmica dos gêneros musicais, com tudo que está envolvida nele, “é alimentada pelas relações entre várias leis, por transgressões contra elas e, acima de tudo, por ambigüidades”, em vez de “um respeito teutônico por normas e regulações” (Fabbri, 1980:8).

Durante a pesquisa, foi possível observar que todas as atividades envolvidas na fruição do BM, desde sua produção até a sua recepção, incluindo, aí, as tensões entre discurso dos adeptos e suas práticas – informam-se e informam seus conteúdos. Parece emblemática a observação de campo realizada durante a sessão de autógrafos da banda de BM norueguesa Satyricon, atração principal do festival *Inferno* de 2008, em Oslo. Este festival acontece desde 2003 durante o feriado da Páscoa e, ao longo dos anos, vem tornando-se maior. Em 2008, durou quatro dias (19 a 22 de março), mobilizando três casas de *shows* (Rockfeller, John Dee e Scentrum Scene) e vários clubes e contando com quarenta bandas. Tradicionalmente, as atrações principais são bandas de metal extremo norueguês. Há inúmeros patrocinadores, venda de ingressos *online* para público estrangeiro e um forte esquema de divulgação nos meios de comunicação, com primeiras páginas em jornais conceituados e grande visibilidade (vide figura 4).

A sessão de autógrafos aconteceu no início da tarde (14h) no palco e salão de *shows* do chamado Scentrum Scene, um dos principais estabelecimentos da cidade, durante a feira, *Expo*, do festival, na qual aproximadamente quinze *stands* exibiam produtos relacionados com vários subgêneros de metal. Em outros recintos do local, havia exibição de vídeos, concursos de perguntas e respostas em norueguês, valendo prêmios (lançamentos em CD de gravadoras especializadas em metal), concurso de *air guitar* e venda de *merchandising* do festival. Quinze minutos antes da hora marcada, um funcionário comunicou que a banda autografaria apenas uma peça e tiraria uma foto por pessoa. Em seguida, demarcou o local com uma fita plástica e os fãs presentes colocaram-se de pé, preenchendo o espaço de modo não rígido, mas esboçando uma fila (figura 43).

⁹³ Estas questões são abordadas com mais detalhamento na seção 2.3.



Figura 45 – Fila de fãs em sessão de autógrafos. Scentrum Scene, Oslo, março 2008.⁹⁴

Todos – muitos estrangeiros, especialmente alemães – falavam baixo e comportavam-se discreta e pacientemente. A banda apareceu no palco exatamente na hora marcada e tomou seu lugar atrás de uma longa mesa, similar àquelas que vemos em congressos. Um por um, sem atropelos, barulho ou qualquer manifestação ostensiva de excitação, os fãs subiam os degraus que levavam ao palco, cumprimentavam a banda, entregavam o item a ser autografado e tiravam a foto. O mais interessante, neste contexto todo relacionado a um subgênero supostamente transgressor, é que, no exato momento da foto, a grande maioria dos fãs produzia carrancas, caretas, línguas de fora, gestual com as mãos (“chifres”, punho cerrado, mãos crispadas ou dedo médio levantado). Tirada a foto, voltavam à postura anterior, cumprimentavam a banda e saíam do palco pelo outro lado do mesmo modo como entraram: pacífica e ordenadamente. A banda atendeu até o último dos fãs (entre 150 e 200) e manteve a mesma postura em todas as fotos: o vocalista Satyr, com um leve sorriso, olhando para a câmera, e o baterista Frost, impessoal, com o olhar fixo para frente. A única reação mais expressiva, em toda a sessão de autógrafos, foi a de uma jovem oriental, que comemorou a ocasião com o volume da voz um pouco mais alto e movimento de braços para o alto, já ao deixar o palco. Antes das 15 horas, a sessão já havia terminado.

Este parece ser um exemplo de tensão entre prática (construção de auto-imagem como um fim em si e aceitação da inserção do gênero nos processos comerciais *mainstream*) e discurso (BM

⁹⁴ Fotografia da autora; Scentrum Scene, Oslo, 20/03/08.

como modo de vida, crítica social, transgressão). Isso não significa dizer que todos os adeptos apresentem esta tensão indiscriminadamente, entretanto ela foi observada com alguma frequência.

2.3 Teoria da competência musical

Na introdução desta tese, mencionei a teoria da competência musical proposta por Gino Stefani (Stefani, 1987).⁹⁵ Neste momento, detenho-me nela mais longamente. A definição do autor não poderia ser mais objetiva:

Competência musical é a capacidade de produzir sentido através da música, isto é, a capacidade de perceber projetos individuais ou sociais por meio de música. (...) “Música” inclui cada prática social ou experiência individual acerca de sons, os quais estamos acostumados a agrupar sob este nome. (...) Há razão para se pensar que a atividade musical, apesar de sua variedade, possui algumas características em comum, o que nos permite enxergá-la como um todo. Também relacionado com isso, nós tomamos como certa a existência de alguma capacidade de fazer e/ou comunicar com sons que é comum a todos os membros de uma cultura, apesar de distribuída e exercida de várias maneiras e com vários papéis (Stefani, 1987: 7).⁹⁶

Isto posto, poderíamos dizer que competência musical é a capacidade que um indivíduo tem de dar sentido a determinada organização sonora, a partir dos referenciais que compartilha com os demais membros de uma cultura. Stefani, em sua proposta, descreve competência geral em música como um complexo de vários níveis de códigos. O autor situa sua análise e utiliza exemplos da cultura ocidental, mas observa que a competência não é uma exclusividade desta. Código, neste contexto, é considerado no sentido semiótico, ou seja, como “a organização e/ou correlação de dois campos de elementos vistos, respectivamente, como expressão (*sound events*) e conteúdo, aquilo que pode ser relacionado à expressão (Stefani, 1987: 8).

Para Stefani, códigos existem em três modalidades. Uma destas modalidades é a de correlação adicional (*additional correlation*) “entre uma unidade musical e um conteúdo cultural,

⁹⁵ Há uma versão em português do texto de Stefani, *Uma teoria da competência musical*, feita por Martha Ulhôa, na revista online de Etnomusicologia, *Música e Cultura* no. 2, 2007. Disponível em http://www.musicaecultura.ufba.br/numero_02/artigo_stefani_01.htm. Acesso em: 30.mar.09.

⁹⁶ *By 'musical competence' we understand the ability to produce sense through music. In other words, the ability to realize either individual or social projects by means of music. As for 'music', we include here every social practice or individual experience concerning sounds which we are accustomed to group under this name. (...) there is some reason for thinking that musical activity, notwithstanding its variety, has some common features which enable us to view it as a unitary whole. Moreover, in connection with this, we take for granted the existence of some ability to make and/or communicate with sounds which is common to all members of a culture, although distributed and exercised in various ways and roles.*

ambos já constituídos”. Uma outra é a de correlação estruturante (*structuring correlation*) “entre um campo já constituído e outro que ainda é informal e que, assim, toma sua estrutura do primeiro”. E ainda, um código pode ser uma organização correlativa (*correlative organization*) de “dois campos que são ambos ainda informais e que, assim, estruturam-se simultaneamente” (Stefani, 1987: 8).

Stefani argumenta que o uso do conceito de código faz com que entendamos a produção de sentido de duas maneiras. Quando operamos com códigos já constituídos e adquiridos, temos o reconhecimento, a identificação e a decodificação. Ao mesmo tempo, novos códigos são criados em cada uma das modalidades supracitadas. Assim, “competência musical significa a capacidade de identificar e/ou estabelecer correlações adicionais ou estruturantes e, também, estabelecer uma organização correlativa entre acontecimentos sonoros e contexto cultural” (Stefani, 1987: 8).⁹⁷ Deste modo, competência, ao referir-se ao uso ou invenção de códigos, pode aplicar-se à produção, ou seja, ao músico e, também, à fruição, ao ouvinte, indiferentemente (Stefani, 1987: 9). O autor salienta que sua proposta tem caráter global, uma vez que não atrela importância à qualquer papel social na experiência musical (Stefani, 1987: 9).

Stefani segue, então, apresentando o que chama de “modelo de competência musical” (*model of music competence*), constituído de um conjunto de níveis de códigos que direcionam a experiência musical (Stefani, 1987: 9). Segundo o autor, este modelo daria conta tanto da competência comum quanto da especializada, situando “projetos artísticos” dentro da estrutura geral dos “projetos sociais em som e música” (Stefani, 1987:9). Os níveis de códigos discriminados por Stefani são: códigos gerais (*general codes* ou GC), práticas sociais (*social practices* ou SP), técnicas musicais (*musical techniques* ou MT), estilo (*Style* ou St) e obra (*Opus* ou Op) (Stefani, 1987: 11 - 15).

2.3.1 Nível dos códigos gerais

No nível dos códigos gerais, Stefani lista os “esquemas mentais e da percepção, as atitudes e motivações antropológicas, convenções básicas através das quais percebemos ou construímos ou interpretamos cada experiência e, por conseguinte, cada experiência sonora” (Stefani, 1987: 9). Este

⁹⁷ *In this perspective, musical competence means the ability to identify and/or establish additional or structuring correlations as well as correlating organization between sound events and cultural environments.* (Stefani, 1987:8)

nível pode ser subdividido em muitos subníveis e seus códigos estarão na base de qualquer produção de sentido. O autor agrupa, neste nível de competência, os seguintes códigos:

Esquemas sensório-perceptivos (espacial, tátil, dinâmico, térmico, cinético etc) que nos possibilitam classificar um som como alto/baixo, próximo/longínquo, duro/macio, claro/escuro, morno/frio, forte/fraco etc. Esquemas lógicos (processos razoavelmente elementares e operações mentais) através dos quais atribuímos a tudo, inclusive aos sons, categorias tais como identidade, similaridade, continuidade/descontinuidade, equivalência, oposição, simetria, transformação etc. Categorias mais complexas elaboradas pelo *homo faber, ludens, loquens*, a partir de sua experiência cotidiana, tanto natural quanto cultural. Referimo-nos às categorias comuns através das quais descrevemos objetos ou acontecimentos como 'feitos de tal modo': granular, compacto, fluente, arredondado ou pontudo, como uma constelação, crescente lentamente ou através de explosões, em forma de onda... (Stefani, 1987: 11).⁹⁸

2.3.2 Nível das práticas sociais

Em seguida, Stefani aborda o nível de competência em códigos das práticas sociais, no qual engloba projetos e modalidades de produção material e simbólica dentro de determinada sociedade, como, por exemplo, "instituições culturais como linguagem, religião, trabalho industrial, tecnologia, ciências (...), práticas musicais (concerto, balé, ópera, crítica)" (Stefani, 1987: 9). Através destes códigos, podemos associar inícios de obras musicais com entradas cerimoniais, estruturas musicais com o discurso verbal (articulações melódicas são "fraseados", curvas e inflexões são "entonações"), ritmos e métricas com correspondentes na poesia e na dança (Stefani, 1987: 11). Através desta rede de significação, é possível construir, com razoável sistematização, uma relação entre as várias práticas sociais de uma cultura e a música. Como exemplo disto, Stefani observa que os gêneros musicais evidenciam estas práticas, quando são marchas, hinos, *berceuses*, serenatas, entradas, prelúdios, danças, óperas e formas rituais (Stefani, 1987: 12). Práticas sociais podem limitar-se a grupos humanos reduzidos, entretanto, no interior destes, os processos de codificação e o reconhecimento por parte de seus integrantes, se dá de acordo com seu grau de socialização (Stefani, 1987: 12).

⁹⁸ *Sensorial-perceptual schemes (spatial, tactile, dynamic, thermic, kinetic etc.) which enable us to classify a sound as high/low, near/remote/ hard/soft, clear/dark, warm/cold, strong/weak etc. Logical schemes (more or less elementary processes and mental operations) by means of which we apply to everything, therefore to sound, such categories as identity, similarity, continuity/discontinuity, equivalence, opposition, symmetry, transformation etc. More complex categories which homo faber, ludens, loquens elaborates from everyday experience, both natural and cultural. We mean those common categories by which we describe objects or events as 'made this way': granular, compact, flowing, in a rounded or pointed form, like a constellation, growing slowly or by a set of explosions, in a wave form...*

Ao final de sua explicação sobre os códigos do nível das práticas sociais, Stefani faz uma distinção entre “estratos” dentro desta categoria:

Em sua base, este nível se aproxima dos códigos gerais; **na superfície**, encontramos um conjunto de práticas sociais relacionado aos códigos musicais e, portanto, denominado de “práticas musicais”: o cantar, o tocar e o compor, assim como instituições sociais tais quais concertos, óperas, teatro, escolas de música, laboratórios de música, crítica e musicologia. Como é possível perceber, tanto práticas musicais quanto não-musicais contribuem para a produção de sentido de modos distintos, porém igualmente importantes (Stefani, 1987: 12; grifo meu).⁹⁹

Inspirada por Stefani, gostaria de sugerir a idéia de que há uma interseção entre os níveis dos códigos gerais e o das práticas sociais, “em sua base”. Compartilho a idéia de que grupos humanos, apesar das estruturas biológicas comuns a todos, desenvolveram práticas sociais de acordo com o contexto natural em que se encontravam, ou seja, acontece uma interseção entre aspectos biológicos e geográficos. Assim, parece-me que há códigos que pertencem tanto ao nível geral quanto ao de práticas sociais, como, por exemplo, o estabelecimento de um referencial para o processo de significação que se desenvolve a partir da experiência com ciclos da natureza, diferentes entre si, dependendo das coordenadas de latitude e longitude.

Ao residir em Oslo durante sete meses, pude realizar uma série de observações. Entre 31 de janeiro - quando era noite fechada antes de 17h - e meados de abril, não vi nenhuma forma de vida além de humanos, cães, corvos, pinheiros e demais árvores sem folhas. O dia 18 de abril ficou registrado em minha memória por ter sido aquele em que vi o primeiro inseto, uma abelha, com a temperatura em torno dos 5 graus Celsius. Nos dias seguintes, como que por mágica, a paisagem branca, cinza e marrom deu lugar a uma exuberante variedade de flores de vida efêmera, nos recantos mais remotos, enquanto as árvores renovavam suas folhas. No final de maio, já quase não havia noite. Em junho, o sol não se pôs totalmente. Para um corpo dos Trópicos, estes são ciclos rapidíssimos, em contraste com o constante calor e um número quase invariável de horas de luz por dia ao longo do ano. As fotos abaixo, mostram imagens do mesmo local, em Oslo (60º. N), no final do inverno e no início do verão, ou seja, com aproximadamente três meses decorridos entre uma e outra.

⁹⁹ At the bottom, this level is close to general codes; at the top, we find a set of social practices related to musical codes, and therefore called 'musical practices': singing, playing and composing, as well as social institutions such as concerts, opera, theater, music schools, music laboratories, criticism and musicology. As one can see, both musical and nonmusical practices contribute to sense production in music in different but equally important ways.



Figura 46 – Estação de metrô de Kringsjå, Oslo, em meados de março de 2008.¹⁰⁰



Figura 47 – Estação de metrô de Kringsjå, Oslo, em meados de junho de 2008.¹⁰¹

¹⁰⁰ Fotografia realizada pela autora.

¹⁰¹ Fotografia realizada pela autora.

Estes questionamentos levam-me à peça “Min hyllest til vinterland” (capítulos 1 e 5), e à diferença entre as associações relatadas por fãs e não-fãs de BM, especialmente em relação à anáfona sonora (imitação do som) de vento: a vivência dos trópicos colaborou para “levar” os ouvintes à areia de praias e desertos e, não, ao frio.

2.3.3 Nível das técnicas musicais

Stefani observa que músicos e musicólogos tendem a subestimar ou mesmo negar a densidade semântica dos objetos e eventos musicais, sua capacidade de significar, concentrando a atenção ao nível da técnica musical, ou seja, aspectos teóricos e técnicos do fazer musical. Entretanto, códigos são o somatório da estrutura material com correlações de significado e, de fato, para a “sociedade como um todo”, música é produção de signos. A codificação técnico-musical é tão somente um dos níveis de competência, assim como não é necessário conhecer a gramática de uma língua para entendê-la e comunicar-se através dela (Stefani, 1987: 12 - 13). Fabbri, em sua teoria dos gêneros musicais, faz o mesmo comentário a respeito da diferença entre competência lingüística e gramatical, conforme mostrado na seção 2.2.6.

Stefani (1987: 13) argumenta que a “idéia de linguagem musical como algo coerente, composta de elementos hierarquicamente ligados a um único princípio” é imprópria, conforme demonstra a complexidade da organização de códigos e parâmetros a serem considerados em música, tais como altura, duração, dinâmica, timbre, articulação, tipo de ataque. A própria codificação tonal é um “hipercódigo” constituído por camadas sintático-semânticas diversas. O autor considera, ainda mais heterogêneos, os códigos retóricos que estabelecem regras na organização e percepção de artifícios polifônicos, estruturas melódicas e formas musicais (Stefani, 1987: 13). É necessário ter-se em mente que regras técnicas não oferecem, em si, unidade. Esta só é obtida através de “projetos e modalidades de comportamento” que antecedem-na e sucedem-na, ou seja, os códigos gerais e as práticas sociais, por um lado, o estilo e a obra, por outro (Stefani, 1987: 13 - 14).

2.3.4. Nível do estilo

O nível de codificação de estilo diz respeito a períodos históricos, movimentos culturais, autores ou conjuntos de obras o que, segundo Stefani, quer dizer “as maneiras particulares pelas quais as técnicas musicais, as práticas sociais e os códigos gerais são concretamente apreendidos” (Stefani, 1987: 9). O autor define “estilo” como uma mistura de aspectos técnicos, um modo de dar forma a objetos e acontecimentos, assumindo que o resultado vai conter vestígios de agentes, processos e contextos de produção. “Competência estilística é, portanto, a capacidade de dar forma e/ou interpretar ambos os aspectos” (Stefani, 1987: 14). Stefani observa que é comum que não se note a distinção entre os objetos e os acontecimentos, de um lado, e os agentes, processos e contextos, ou seja, as limitações espaço-temporais, de outro. Assim, quando referimo-nos a “estilo”, podemos querer nos remeter tanto ao significante musical quanto ao significado histórico e cultural, uma vez que códigos estilísticos têm suas raízes nas técnicas musicais e, também, nas práticas sociais (Stefani, 1987: 14).

2.3.5 Nível da obra

Por fim, a competência codal no nível da obra significa ser capaz de reconhecer uma dada peça musical em sua individualidade (Stefani, 1987:15). Stefani aponta o fato de que em contextos “cultos” (*highbrow culture*), este nível costuma ser mais relevante para projetos artísticos do que para as práticas sociais que os concretizam e, por estes motivos, somos expostos a obras individuais e, não, a técnicas ou estilo. O autor argumenta que muitas instâncias da produção musical, tais quais o *jazz* e a canção *folk*, negam a primazia da obra como produto acabado, devido à multiplicidade de funções que podem ser atribuídas à música em contextos diversos, especialmente no caso dos meios de comunicação de massa (Stefani, 1987: 15). Isto não parece ser o caso do BM, conforme explicitado na seção 2.3.5.1.

Segundo Stefani, os processos musicais possuem valor intrínseco, independentemente de sua concretização em uma obra, “afinal de contas, trabalhar com sons nem sempre termina em obras acabadas. A descoberta e a extensão dos processos de produção de sentido com sons pode ser tão

interessante musicalmente quanto ouvir uma boa peça” (Stefani, 1987: 15).¹⁰² Aqui, podemos verificar que o pensamento de Stefani vai ao encontro daquele de Christopher Small.

2.3.5.1 Obra acabada x improvisação

Segundo Christopher Small (1987: 283), tanto *performers* quanto ouvintes, na tradição clássica, aprenderam a pensar em música como uma coleção de objetos sonoros (*sound-objects*) herdados do passado, que permanecem estáveis por um longo período, tendo seu valor e qualidade afirmados ao longo do tempo. A improvisação seria o contrário disso, uma vez que consiste em processo e não lega nenhum objeto-sonoro. A expectativa dos ouvintes também contribui para a não improvisação, uma vez que objetos sonoros podem ser escutados infinitamente, tornando-se familiares e, uma vez transformados em mercadoria, resultam numa aquisição sem surpresas. Nas palavras do autor, “o que eles [ouvintes consumidores] estão comprando é estabilidade e garantia, e a tensão embutida na possibilidade de fracasso, que é parte de uma *performance* improvisada, não tem lugar na vivência moderna do concerto” (Small, 1987:284).¹⁰³ Além disso, o autor considera que há, implícito, um conjunto de valores aceitos sem questionamento, girando em torno de que uma certa perfeição do objeto musical, apresentado pronto (*ready-made*) ao ouvinte, é mais importante do que o ato musical, no qual ambos, *performer* e ouvinte, encontram-se envolvidos concomitantemente (Small, 1987:289).

Embora Small refira-se ao comportamento de *performers* – que normalmente não são os compositores daquilo que executam - e ouvintes no contexto da música de concerto ocidental, é possível perceber alguns pontos em comum com as práticas observadas no BM. De modo análogo, também em BM, as composições são objetos sonoros ensaiados à exaustão para adquirir coesão e perfeição, não sendo modificados costumeiramente *a posteriori*. Quando mais próxima à gravação, melhor soará ao vivo.¹⁰⁴ Também é interessante notar que o BM é o subgênero de metal no qual há

¹⁰² *After all, working with sounds does not always end in finished 'works': Discovering and extending the process of sense production with sounds can be as interesting musically as hearing a good piece of music.*

¹⁰³ *What they are buying is stability and reassurance, and the tension and the possibility of failure which are part of an improvised performance have no place in modern concert life”* (Small, 1987: 284).

¹⁰⁴ Sobre transmissão aural, ver ULHÔA, M. T. . Urubu texto e contexto na música instrumental - III encontro ABET. In: *III Encontro Internacional da Associação Brasileira de Etnomusicologia*, 2006, São Paulo. Universos da Música - Cultura, sociabilidade e a política de práticas musicais, 2006. v. CD-ROM. p. 323-327.

bandas que existem apenas em estúdio, ou como projetos paralelos dos músicos, sem a preocupação ou o desejo de apresentar-se ao vivo.¹⁰⁵

Vários gêneros musicais têm a improvisação como elemento importante entre seu conjunto de regras. Bandas de *hard rock* e *rock* progressivo, por exemplo, vêm alocando, desde finais da década de 1960, espaço para que os músicos individualmente e, em grupo, improvisem. A esse respeito, são notórias as gravações ao vivo de bandas como Cream, Jimi Hendrix Experience e Led Zeppelin,¹⁰⁶ cuja improvisação poderia durar mais de meia hora. Improvisação, para este tipo de banda, é uma prática revestida de valor positivo. É muito freqüente que discos de *hard rock* e *heavy metal*, gravados a partir de *shows* ao vivo, apresentem passagens improvisadas ou solos, inclusive de bateria.¹⁰⁷ É importante lembrar que a improvisação também é fruto da experiência anterior do artista. Small conta que a melhor definição que encontrou para improvisação foi “a arte de pensar e executar a música simultaneamente” (Small, 1987: 290).¹⁰⁸ Entretanto, o autor chama a atenção para o fato de que esta definição não dá conta de todo o pensamento *a priori* necessário, além do conhecimento e concordância com convenções estéticas. Segundo ele,

a improvisação ocorre sempre dentro de um conjunto de regras, ou melhor, de convenções, com as quais os participantes na execução concordam explícita ou implícitamente, antes da performance (...) mais comumente, estas regras ou convenções, assim como uma grande quantidade de material predeterminado, são fornecidos pelo idioma no qual o executante opera (Small, 1987: 290-291).¹⁰⁹

Por outro lado, nunca estive em *shows* de BM onde houvesse improvisação, as obras sendo executadas muito fielmente àquilo que fôra apresentado na gravação. O elemento surpresa, quando há, costuma ficar por conta de algum *cover* de outra banda, se alguma obra antiga constará entre as

¹⁰⁵ De acordo com as respostas às entrevistas realizadas durante a pesquisa de campo, no Rio de Janeiro, aparentemente, as bandas têm o desejo de apresentar-se ao vivo, mesmo que não consigam fazê-lo com frequência, devido a impedimentos de toda sorte.

¹⁰⁶ *The song remains the same* (Swan Song, 1975) trilha sonora do filme longa-metragem da banda Led Zeppelin, a partir de *shows* realizados no Madison Square Garden, Nova York, em 1973; *Wheels of fire* (Atlantic Co., 1968) e o documentário *Farewell Concert* (1969), da banda Cream; Jimi Hendrix no festival de Woodstock, improvisando sobre o hino americano, ao mesmo tempo em que fazia alusões sonoras ao lançamento de bombas, numa crítica à guerra do Vietnã, 1969.

¹⁰⁷ Em minha experiência como fã, testemunhei inúmeros *shows* com esta característica. Neste comentário, não está em julgamento se improvisação é bom ou ruim, uma vez que isto não ajuda a entender o fenômeno. O que se quer averiguar é a razão de sua existência, ou não, e que associações são feitas a partir dele.

¹⁰⁸ Small informa que esta definição é da autoria de H.C. Colles, sob o verbete “*Extemporization*”, que consta do *Grove’s Dictionary* de 1954. Original de Small: *the art of thinking and performing music simultaneously* (Small, 1987: 290).

¹⁰⁹ *Improvisation occurs always within a set of rules, or rather, conventions, which are agreed, either explicitly or implicitly, by all the participants before playing begins (...) most commonly these rules, or conventions, as well as a good deal of predetermined material, are provided by the idiom in which the players operate.* (Small, 1987: 290-291)

executadas naquela apresentação, ou mesmo alguma coisa concernente à iconografia. A resposta e o reconhecimento que o artista recebe do público, ao vivo, não está relacionado a momentos de inspiração *in loco*, como um solo virtuosístico de guitarra – inclusive, *guitar heroes* são incomuns. É principalmente durante a execução das canções conhecidas e, no caso de bandas mais populares, no refrão (quando há), que a banda obtém maior retorno de seu público: braços levantados com chifres formados com os dedos indicador e mínimo, muitas vezes sugeridos ou incentivados pelos próprios integrantes da banda, *headbanging* e até mesmo o cantar da letra, conforme mostra a figura 27. O que o adepto deseja, ao comparecer a um *show* de BM? Experienciar a música amplificada, de um modo corpóreo, como não poderia fazer em casa? Conferir se o artista é autêntico? Encontrar seus pares? Ser visto por seus pares e construir/afirmar sua auto-imagem, com sentimento de transgressão e risco calculado, em contexto seguro e dentro das expectativas? Escapar da vida real durante algumas horas? Provavelmente, um pouco de cada, a proporção variando de adepto para adepto.

O fato de o adepto de BM preferir não ser surpreendido traz à tona questões relacionadas à autenticidade: se a banda é capaz de soar ao vivo como na gravação, não se trata de “enganação”; se o músico soa bem, é porque investiu, *de verdade*, seu tempo e sua energia para aquele fim. Isto é considerado virtude. E, também, conforme apontou Christopher Small, a respeito do público de música de concerto, podemos perceber a emergência da questão da expectativa, no sentido de que o adepto sabe o que vai ver/ouvir, já escutou em gravação ou videoclipe, já sabe que gosta e concorda com a ideologia. Quando a banda não é conhecida, o cartaz ou o *flyer* informam o subgênero, não raro com um endereço eletrônico da página do *Myspace*, através da qual sonoridade e iconografia podem ser pesquisadas. Este conjunto aponta para uma necessidade de garantia, não só do retorno e satisfação em relação a tempo e dinheiro, mas, também, e sobretudo, ao investimento afetivo na formação de auto-imagem e postura, colocação, e o entender-se no mundo. Em alguns casos, podemos até mesmo pensar em uma tentativa de não ter que confrontar-se com a alteridade. Daí também vem a extremidade radical desta necessidade, manifestada através da vigilância das fronteiras estéticas e de comportamento. Testes de aceitação determinarão se um indivíduo, conforme diz a gíria da cena, é “*trOO*” ou “falso” (Azevedo, 2007).

Subjacente a todo este processo, parece estar uma necessidade de controle, que estará expressa, também, no fazer musical, no próprio gesto: o andamento e a dinâmica das obras exigem que os movimentos sejam profundamente controlados, sob pena de não se consumir o efeito

engendrado. As técnicas de percussão *blast beat* e a palhetada nas cordas da guitarra em *tremolo* (*tremolo picking*), por exemplo, têm por base a rapidez e a precisão que só podem ser alcançadas através de grande capacidade de resistência muscular e restrição da amplitude de movimentos.¹¹⁰

É possível, também, pensar que as instâncias supracitadas são manifestações específicas do BM de uma hipernorma, herdada do metal extremo como um todo: o repúdio à efemeridade e à interface sem demanda de uma audição atenta por parte da música *pop* (Azevedo, 2007; Janotti Jr., 2003).

O BM tem a intenção de ser artístico.

2.3.6 Aplicações do modelo de Stefani

Stefani tenta aplicar seu modelo a vários tipos de experiências musicais, ou seja, verificar sua capacidade para explicar, colocar de forma coerente, as muitas facetas da experiência musical. Além do mais, vários tipos de competência particulares terão uma posição orgânica dentro da estrutura do modelo geral (Stefani, 1987: 15-16). Entretanto, é importante lembrar que este modelo se aplica a códigos de determinada cultura, como ressalta o autor, logo no início de sua explanação: “nossa questão é, portanto: de que modo **nossa** cultura produz sentido com música?” (Stefani, 1987: 7; grifo meu).¹¹¹ E também quando explica que “assumimos como fato a existência de alguma capacidade de fazer e/ou comunicar com sons que são comuns a todos os membros **de uma cultura**” (Stefani, 1987: 7; grifo meu).¹¹² Ou quando sugere que “um modelo de competência musical geral **dentro de uma cultura** permite-nos discernir mais clara e firmemente o objetivo da educação musical” (Stefani, 1987: 8; grifo meu).¹¹³ Por fim, o autor define que sua análise se aplica à “cultura ocidental”¹¹⁴ que, através dos nomes que menciona ao longo de todo o texto – Beethoven, Verdi, Schoenberg, Cage, Boulez, Ligeti (através do filme *2001, uma odisséia no espaço* de Stanley Kubrik)

¹¹⁰ Este aspecto está desenvolvido no capítulo 4.

¹¹¹ *Our question is therefore: in what way does our culture produce sense with music?*

¹¹² *...we take for granted the existence of some ability to make and/or communicate with sounds which is common to all members of a culture...*

¹¹³ *...a modelo f general musical competence within a culture allows us to elaborate more clearly and firmly the aim of musical education...*

¹¹⁴ *In the present paper, general competence in music (within our Western culture especially, but not exclusively) will be described as a complex of several levels of codes. (Stefani, 1987:8) (grifo do autor)*

- entendemos ser a européia ocidental, extensiva à América do Norte. Stefani até mesmo cita o psicólogo Robert Francés, cuja argumentação é a de que a ‘linguagem’ da música tradicional [ocidental] “pertence à cultura comum”, uma vez que haveria uma “língua materna dos povos ocidentais” (Stefani, 1987:13).¹¹⁵

Como exemplo da aplicação do modelo de competência musical, Stefani argumenta que os níveis seguem-se contínua e hierarquicamente. Cada nível conteria seu antecessor, e estaria contido no seu sucessor, partindo do “humano”, passando pelo “social”, até chegar naquilo que é especificamente “musical”, “tornando-se mais e mais qualificado do ponto de vista artístico” (Stefani, 1987: 16). Com base neste raciocínio, Stefani coloca que a competência musical desenvolve-se ao longo e no cruzamento de dois eixos, por ele denominados de “dimensão artística” (*artistic dimension*) e “densidade semântica” (*semantic density*). Assim, a competência mínima dar-se-ia na interseção do nível dos códigos gerais dos dois eixos e, não, apenas em relação a um deles. Para o autor, a competência ótima acontece na interseção do nível dos códigos gerais do eixo da densidade semântica com o nível da obra do eixo da dimensão artística. Por outro lado, quando se opera apenas no nível de obra dos dois eixos, a dimensão artística torna-se semanticamente pobre (Stefani, 1987: 17). Para uma melhor visualização do esquema proposto por Stefani, reproduzo, aqui, o gráfico relativo à explicação acima.

¹¹⁵ Now, the ‘language’ of our traditional music belongs to common culture; therefore the psychologist Robert Francés (1958) spoke of a ‘musical mother tongue of Western people’.

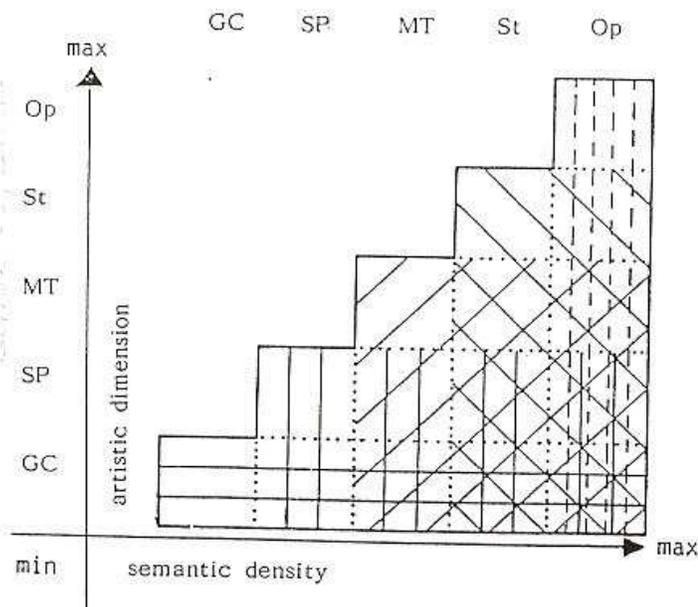


Figura 48 – gráfico: interseção dos níveis de competência (Stefani, 1987: 16)

Legenda:

GC = Códigos gerais;

SP = Práticas sociais;

MT = Técnicas musicais;

St = Estilo;

Op = Obra;

- sentido horizontal - densidade semântica; original em italiano: *spessore semantico*;

- sentido vertical - dimensão artística; original em italiano: *specifico artistico*.

Entretanto, é importante observar que Stefani escolheu usar como exemplo para a situação supracitada, o início da *Quinta Sinfonia* de Beethoven, provavelmente uma das passagens musicais mais conhecidas da história da música ocidental, já amplamente semiotizada.¹¹⁶ Pensemos em uma situação oposta, improvável, porém não impossível, de a mesma peça ser executada por alguém natural das estepes da Mongólia, que nunca tenha deixado sua terra natal e nem tenha familiaridade

¹¹⁶ Presenciei uma criança de três anos comentar, após ouvir o trecho em determinado contexto de um programa infantil na televisão: "Vai acontecer alguma coisa agora!"

com as práticas sociais do “mundo ocidental”. Naturalmente, acontecerá um processo de significação, mas este dar-se-á a partir de outros referenciais. Neste caso, não podemos afirmar que um nível de competência estará contido em seu sucessor ou conterà seu antecessor do mesmo modo que ocorre com um músico erudito alemão executando Beethoven. Os níveis conterão e serão contidos pelos outros de acordo com os referenciais do sujeito, em seu tempo e seu espaço. O mongol hipotético de meu exemplo, faria o percurso de acordo com as práticas sociais de sua própria cultura, mas não seria “competente” do ponto de vista da comunicabilidade, ou seja, *poiesis* e *estesis* estariam distantes, uma da outra.

A propósito, Stefani assume que este gráfico de representação de seu modelo não mostra algumas das possíveis interações entre níveis. Uma delas é a interrelação dos níveis de estilo e técnicas musicais, assim como aquela destes com as práticas sociais. Assim, o autor admite que o modelo de competência musical “é parcial e implica numa escolha que já deveria estar evidente” (Stefani, 1987: 17).¹¹⁷

Stefani aborda a experiência musical de duas maneiras, que chama de competência erudita (*high competence*) e competência popular (*popular competence*). A primeira, “erudita”, vai em direção à especificidade e aquilo que é “autonomamente artístico”, assim, o nível da obra é o mais pertinente, enquanto os códigos gerais são os menos pertinentes. Por outro lado, a competência popular equivale a uma apropriação da música de modo global e funcional. Neste caso, naturalmente, os níveis mais básicos serão os mais pertinentes e, os níveis de estilo e obra, menos (Stefani, 1987: 17). A figura 47 mostra que há áreas de competência comuns a ambas as situações descritas e, “ainda espaço para um possível desenvolvimento de uma ou outra” (Stefani, 1987: 17). Segundo Stefani,

a competência erudita tende a atrair toda a produção de sentido para a extensão das práticas mais especificamente musicais (por exemplo, um concerto), enquanto a competência popular emprega música e sons majoritariamente em outros contextos (sociais) (Stefani, 1987: 19).¹¹⁸

¹¹⁷ *The arrangement of the MMC is therefore a partial one, and implies a choice which should already be evident...*

¹¹⁸ *...high competence tends to attract the whole production of sense into the range of the more specifically musical practices (for example, concert), whereas popular competence employs music and sounds mostly in other (social) contexts.*

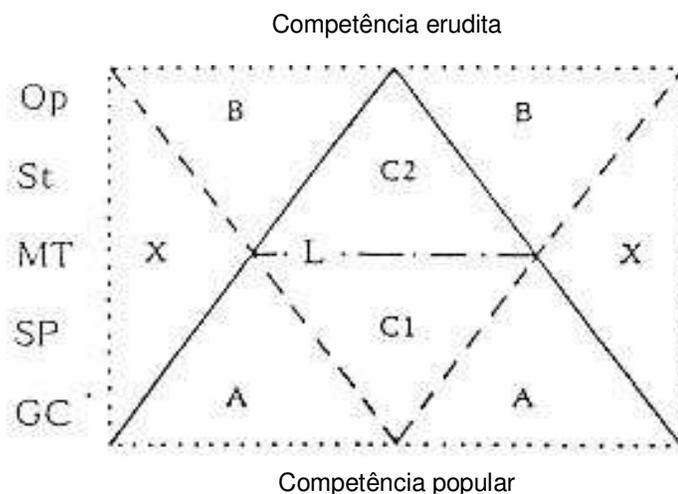


Figura 49 – Relação entre competências popular e erudita (Stefani, 1987: 18)

Legenda:

- A: zona básica de competência popular, não pertinente à erudita;
- B: zona básica de competência erudita, não pertinente à popular;
- L: limite presumível entre as duas competências;
- C: zona comum, subdividida em dois:
 - C1 – espaço da competência geral que é considerado sem interesse pela competência erudita ('raízes' ignoradas ou escondidas);
 - C2 – espaço considerado proibido para a competência popular e reservado aos experts;
- X: campo de produção de sentido em potencial, ainda não saturado pelas competências e aberto em ambas as direções. (Stefani, 1987: 18)

Há outras abordagens à música que não estão representadas no esquema ilustrado na figura 46, uma vez que projetos sociais diferentes enfatizam níveis de competência diferentes na mesma cultura. Apenas o ouvinte ideal, de acordo com a tipologia do ouvinte de Theodor Adorno – aquele cujo treinamento e *habitus* permitem que nenhum detalhe escape - vai percorrer o modelo de continuidade e hierarquia aplicado à *Quinta Sinfonia* de Beethoven, com ênfase nos níveis de competência de estilo, da técnica musical e da obra, sendo este último, o principal (Stefani, 1987: 19). Assim, Stefani propõe que se pense, também, de modo que as hierarquias sejam neutralizadas e qualquer um dos níveis possa assumir a proeminência de acordo com a função atribuída àquela experiência musical (Stefani, 1987: 19).

Entre os fãs de *heavy metal* e, em especial, os adeptos de BM, podemos encontrar vários níveis de competência, inclusive o máximo, embora seja improvável o mínimo, ou seja, só o dos códigos gerais. A maior parte dos adeptos parece situar-se entre as práticas sociais e o estilo, o que

se aproximaria ao ouvinte ressentido de Adorno (Stefani, 1987: 20), especialmente em sua manifestação mais radical, ironicamente conhecido como trOO, “verdadeiro”, cujo

ideal de escuta refugia-se em épocas que ele crê preservadas do caráter mercantil preponderante e assim recusa a vida musical oficial, considerada por ele vazia em sua substância. Devido à sua rigidez, é vítima da mesma reificação que ele combate. (...) A consciência destes ouvintes é regida pelas normas escritas das confrarias nas quais se encontram reunidos e que comumente aderem a ideologias reacionárias, como o historicismo (Tomás, 2005: 1376-1377).

Também encontram-se adeptos para os quais as práticas sociais são centrais, ladeadas pelos códigos gerais e as técnicas musicais, especialmente aqueles para quem a “atmosfera” do material musical conta mais do que a obediência a normas do nível de estilo. A discussão sobre competência musical e codificações é retomada no capítulo 5.

CAPÍTULO 3: De onde veio o metal extremo

3.1. “Metal” é um rótulo genérico

Metal é um rótulo genérico. É quase como utilizar o termo “música de concerto” para referir-se, ao mesmo tempo, à música de compositores como Mozart e Schönberg. Algumas das fronteiras entre as várias possibilidades de metal interpenetram-se, levando a inúmeras classificações e, naturalmente, quanto mais “especialista” - ou competente, de acordo com Stefani (1997) – é o informante, mais sutilezas e filigranas estilísticas pode perceber e descrever.

Heavy metal é a designação pela qual os meios de comunicação e os ouvintes não familiarizados com este universo referem-se ao conjunto dos vários subgêneros de metal. Entretanto, é possível considerar o *heavy metal* como apenas um entre estes subgêneros. Muito esquematicamente, considerar-se-á que o metal dividiu-se, em meados dos anos 1980, em duas vertentes básicas: metal extremo e não extremo. No grupo do metal não extremo, situam-se os subgêneros cujas características sonoras e iconográficas aproximam-se mais da sonoridade de aceitação massiva: *heavy metal*, *power metal*,* *prog metal*,* metal gótico,* metal melódico.* “Metal extremo” é uma expressão usada por fãs, críticos e músicos para se referir ao conjunto dos subgêneros de metal cuja expressão de agressividade é mais intensa e deliberada: *thrash metal*, *death metal*,* *black metal* e *doom metal*.¹¹⁹ Cada um destes subgêneros possui estilos com nuances particulares.

Os fãs de subgêneros não extremos podem não ser fãs dos extremos e vice-versa. De acordo com o musicólogo norte-americano Robert Walser, em 1985, uma pesquisa da revista

¹¹⁹ Será mantida a terminologia na língua inglesa uma vez que não há tradução corrente para os termos e estes são usados pelos fãs. Outros subgêneros possuem designações em português como “metal melódico” ou “metal gótico”, acima citados.

Billboard afirmava que os fãs de “heavy metal” situar-se-iam majoritariamente nas cidades industriais do interior dos EUA. Na mesma época, outra pesquisa teria concluído que este público estaria nos subúrbios de classe média alta. Walser acredita que ambas estivessem certas (Walser, 1993 :16-17). Há, de fato, segmentação de público, dependendo do subgênero em questão.

O estilhaçamento do metal em subgêneros diferentes entre si é um fenômeno pós-*punk* (ver item 3.2). Além de questões estéticas e ideológicas, é preciso considerar, também, a necessidade mercadológica de “enquadrar para ser produto” nesta subdivisão (Pimentel, 2004). Bandas veteranas coexistem com novas, cada uma tentando diferenciar-se das outras. O músico e empresário carioca Armando Pereira acrescenta outro ângulo: ele acredita que, nos anos 1980, quando surgiu a New Wave Of British Heavy Metal (NWOBHM)* na Inglaterra, as gravadoras de grandes grupos midiáticos viram a possibilidade de lucro quando, inesperadamente, bandas como Iron Maiden obtiveram vendagens ótimas. Neste momento, ter-se-ia operado uma grande modificação e, por conseguinte, a “deteriorização” do *heavy metal*, porque havia a pressão para “fazer dinheiro”. Para Pereira, “isso vai de encontro à essência do bagulho (sic)... O *metal* sempre se alimentou do *underground*” (Pereira, 2004).¹²⁰

Para situar os subgêneros de metal extremo, é interessante remeter-se à segunda metade dos anos 1970 para entender o *punk*.

3.2. Punk

Tanto o *punk* quanto o *heavy metal* desenvolveram-se ao longo dos anos 1970, majoritariamente em centros urbanos em contexto de turbulência econômica, envolvendo insatisfação salarial, crescimento do desemprego e ameaça a direitos trabalhistas (Berger, 1999; Walser, 1993). O musicólogo Robert Walser aponta que a geração americana da década de 70 tinha salários menores do que os da geração anterior (Walser, 1993). O historiador Eric Hobsbawm refere-se às três décadas seguintes ao fim da Segunda Guerra como a “Era de Ouro”. Segundo ele, o período foi de crescimento econômico e transformação social extraordinário que provavelmente mudaram mais a

¹²⁰ Neste momento da entrevista, eu perguntei se o que ele estava me dizendo é que, se não for *underground*, não é *metal*. Imediatamente, Pereira e outros dois fãs de metal de longa data, que encontravam-se no local, concordaram: “Se não for *underground*, não é *metal*.” Os dois outros fãs são o funcionário de Pereira no escritório da gravadora Marquee e Adramelek, pseudônimo do baterista veterano de bandas de *metal* extremo do Rio de Janeiro desde os anos 1980.

sociedade humana do que qualquer outro período tão curto (Hobsbawm, 2001). Entretanto, a situação mudou a partir de 1973, com a crise do petróleo: “um mundo que perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise. (...) Até a década de 1980 não estava claro como as fundações da Era de Ouro haviam desmoronado irrecuperavelmente” (Hobsbawm, 2001: 393).

Esta situação parece coincidir com o que o filósofo francês J.F. Lyotard descreveu como o fim das grandes narrativas. O crítico literário Antoine Compagnon resume a idéia principal do livro *A Condição Pós-Moderna*, de Lyotard, de 1979:

Lyotard qualificava de pós-moderna a descrença em relação às grandes narrativas que legitimaram, há dois séculos, os saberes que compreendiam uma filosofia da história. Segundo ele, a pós-modernidade se identifica com um estado de crise generalizada da legitimidade dos saberes, com desestabilização dos grandes determinismos. (...) A grande narrativa de emancipação da humanidade e de conquista da liberdade perdeu sua virtude de unificação e de legitimação: era o discurso do progresso e das Luzes, desenvolvido desde o século XVIII” (Compagnon, 1996).

Em 1970, John Lennon, ex-membro do conjunto de música popular internacional mais influente até os dias de hoje, The Beatles, gravou um LP solo, *John Lennon/Plastic Ono Band* (Apple Records, 1970) do qual consta a canção “God”. A letra relaciona uma série de coisas nas quais Lennon – tido como um porta-voz de sua geração – não acredita mais, terminando com a afirmação de que “o sonho acabou”:

God is a Concept by which we measure our own pain
 I'll say it again
 God is a Concept by which we measure our own pain
 I don't believe in magic
 I don't believe in I-ching
 I don't believe in Bible
 I don't believe in Tarot
 I don't believe in Hitler
 I don't believe in Jesus
 I don't believe in Kennedy
 I don't believe in Buddha
 I don't believe in Mantra
 I don't believe in Gita
 I don't believe in Yoga
 I don't believe in Kings
 I don't believe in Elvis
 I don't believe in Zimmerman
 I don't believe in Beatles
 I just believe in me...and that's reality
 The dream is over,
 what can I say?
 The Dream is Over

Parece significativo que um artista que cresceu¹²¹ durante a “Era de Ouro”, segundo Hobsbawm e vivenciou os ideais *hippies* da “grande irmandade humana”- e muitas vezes, sintetizou-os em forma de música, como em “All you need is love”¹²² de 1967 -, tenha a percepção de que as “narrativas” não funcionavam mais.¹²³

Em 27 de maio de 1977, os Sex Pistols, a mais controversa e famosa banda *punk* da história, lançou seu segundo compacto, “God save the Queen”. Um outro John, Johnny Rotten, cantor e letrista, 21 anos, havia feito uma outra síntese do sentimento corrente entre uma boa parte dos jovens contemporâneos seus: “se não há futuro, como pode haver pecado? Nós somos as flores na lata do lixo. Nós somos o veneno na sua máquina humana. Nós somos o futuro. (...) Não há futuro nos sonhos da Inglaterra.”

God save the Queen
the fascist regime,
they made you a moron
a potential H-bomb.
God save the Queen
she ain't no human being.
There is no future in England's dreaming
Don't be told what you want
Don't be told what you need.
There's no future
there's no future
there's no future for you
God save the Queen
we mean it man
we love our queen
God saves
God save the Queen
'cos tourists are money
and our figurehead
is not what she seems
Oh God save history
God save your mad parade
Oh Lord God have mercy
all crimes are paid.

¹²¹ Lennon nasceu em Liverpool em 1940. Os Beatles lançaram discos entre 1962 e 1970.

¹²² All you need is love (Lennon & McCartney): Love, Love, Love/Love, Love, Love/Love, Love, Love./There's nothing you can do that can't be done. /Nothing you can sing that can't be sung. /Nothing you can say but you can learn how to play the game. /It's easy.
Nothing you can make that can't be made. /No one you can save that can't be saved. /Nothing you can do but you can learn how to be you in time. /It's easy
All you need is love./All you need is love. /All you need is love, love. /Love is all you need. /Nothing you can know that isn't known. /Nothing you can see that isn't shown./ Nowhere you can be that isn't where you're meant to be. /It's easy. /All you need is love (All together, now!) /All you need is love. (Everybody!) /All you need is love, love. /Love is all you need (love is all you need).

¹²³ Lennon, em 1971, gravou um de seus maiores sucessos, a música *Imagine* que, embora volte ao tema pacifista, fala da irmandade entre os homens (*brotherhood of men*) de modo utópico: *imagine* ou *you can say I'm a dreamer*.

When there's no future how can there be sin?
 we're the flowers in the dustbin
 we're the poison in your human machine
 we're the future
 you're future
 God save the Queen
 we mean it man
 we love our queen
 God saves
 God save the Queen
 we mean it man
 there is no future in England's dreaming
 No future
 no future for you
 no future for me

O compacto “God save the Queen” foi lançado pela Virgin Records – que já era a terceira gravadora a assinar contrato com os Sex Pistols em menos de um ano – em data próxima ao Jubileu de Prata da Rainha Elizabeth II. A gravadora anterior, A&M Records, não tinha tido coragem de lançar o disco, rescindindo o contrato e pagando 75.000 libras de multa ao grupo (Bivar, 1988).

Antes disso, os Sex Pistols já haviam constado entre os contratados da gravadora EMI e lançado o compacto “Anarchy in the UK” em novembro de 1976. Alguns dias depois, em dezembro, os Sex Pistols utilizaram linguajar chulo, ao vivo, no *Today Programme* da Thames TV, no horário familiar de 5 da tarde. Aparentemente, foi a primeira vez que isso acontecia à TV inglesa: o apresentador Bill Grundy foi suspenso por duas semanas, o grupo apareceu nas primeiras páginas de vários jornais ingleses (dos mais sérios até os mais sensacionalistas)¹²⁴ e o disco vendeu mais, chegando ao 38º. lugar da parada inglesa.¹²⁵ Apesar das vendas boas para o primeiro compacto de uma banda até recentemente *underground*, a EMI rescindiu o contrato com os Sex Pistols e recolheu das lojas o compacto de “Anarchy in the UK” (Bivar, 1988: 56-63).

Em junho de 1977, no dia do Jubileu de Prata da Rainha Elizabeth II, “God save the Queen” chegou ao 2º. lugar na parada de sucessos da Inglaterra. O cartaz promocional do disco trazia uma foto da Rainha com um alfinete de segurança como um *piercing* através dos lábios.¹²⁶ Essas

¹²⁴ Uma as manchetes tornou-se título do filme *The Filth and the Fury*, 2002, sobre os Sex Pistols, dirigido por Julian Temple.

¹²⁵ A informação sobre datas de lançamentos e colocações nas paradas de sucessos constam do encarte do CD *Sex Pistols Jubilee*, 2002, Sex Pistols Residuals licensed to Virgin Records.

¹²⁶ Encarte do CD *Sex Pistols Jubilee*, 2002, Sex Pistols Residuals licensed to Virgin Records. Os *punks* utilizavam, em sua maneira de vestir, objetos retirados de outros contextos. Era comum o uso de alfinetes de segurança e clips de papel como brincos e adornos em geral.

provocações, no contexto de hoje, podem parecer pueris e inofensivas, mas, segundo o novelista norte-americano Leonard Michaels, “causaram um colapso nervoso em todo o país” (Garelick, 2005).

A razão da agressividade não é obscura. Johnny Rotten comentou: “Se você não nascesse com dinheiro, podia dar adeus à sua vida. Diziam a você na escola, na central de empregos, todo mundo dizia, que você não tem chance e devia aceitar o que lhe cabe e seguir em frente” (Garelick, 2005).¹²⁷

É interessante observar que os Sex Pistols, este ícone do *punk*, foi uma banda formada a partir da visão comercial - e de autopromoção - do empresário Malcolm McLaren, dono de uma loja de roupas, *Sex*, em Londres, inspiradas nos acessórios das práticas sadomasoquistas. Apenas o guitarrista Steve Jones e o baterista Paul Cook já se conheciam e tocavam juntos esporadicamente. Apesar disso, a banda conseguiu lançar um disco muito significativo para a estética *punk*, *Never mind the bollocks* (Virgin Records UK/Warner Bros. USA, 1977), cujo prestígio se mantém até os dias de hoje entre os fãs. McLaren era casado com a estilista Vivienne Westwood, figura central na criação da estética visual *punk*, incluindo o aproveitamento de sucata como item de vestuário.

De qualquer modo, os Sex Pistols e demais bandas *punk* apareceram para o mundo em 1976, através dos meios de comunicação massivos, mas são o resultado de um processo que vinha se desenvolvendo tanto nos EUA quanto no Reino Unido há alguns anos.¹²⁸ Muitos autores remetem as primeiras manifestações, cujas características posteriormente seriam verificadas naquilo que viria a ser chamado *punk*, na segunda metade da década de 1960, com grupos de postura desviante, normalmente restritos aos circuitos *underground*, como Velvet Underground, MC5, The Stooges e The New York Dolls (estes, nos anos 1970), todos norte-americanos. Considerando cronologicamente os fatos, bandas com conceito *punk* de retorno a um *rock* básico, sarcástico,

¹²⁷ *If you weren't born into money, you could kiss your life goodbye. You were told at school, at the job center, you were told by everyone, that you don't stand a chance and you should just accept your lot and get on with it.*

¹²⁸ Jeder Janotti Jr. (2003:49) cita o estudo de Dick Hebdige, *Subculture the meaning of style*. Nova Iorque: Routledge, 1979, como situando o *punk* dentro da classe operária inglesa. O pesquisador cita, também, outro estudo realizado por Andy Bennett, *Popular Music and Youth Culture – music, identity and place*. McMillian Press, 2000, no qual há a sugestão de que estudantes universitários (não apenas a classe trabalhadora, portanto) teriam colaborado no desenvolvimento do movimento. Deste modo, o *punk* teria sido o resultado das interações e negociações entre realidades sociais e “possibilidades estéticas/poéticas do *rock*”. Fabbri (2002:63), considera que o *punk* nasceu no ambiente de classe média das escolas de arte inglesas e autodefiniu-se como proletário. McLaren foi, de fato, estudante em escolas de Arte.

No momento, não tenho dados para refutar ou ratificar a ideia de Bennett, entretanto, parece-me que universitários teriam apropriado-se parcialmente da estética *punk* e do mote *do it yourself* para dar corpo à cena de *rock/pop* independente, chamada de *indie rock**, desenvolvida a partir de meados da década de 1980, inclusive no Brasil, como um fenômeno, em grande parte, de classe média.

provocador e iconoclasta, apareceram primeiro nos EUA, mas estas, como a banda Ramones, de um modo geral, calcaram sua estética mais na sonoridade *pop* do início dos anos 1960 (Waksman, 2004). E apesar de o movimento persistir, até os dias de hoje com inúmeras bandas e vertentes, os londrinos Sex Pistols se tornariam um dos símbolos do fenômeno, através das estratégias promocionais supracitadas de seu empresário. A adesão de uma parcela de jovens ao *punk* tem uma explicação na “falta de perspectivas, protestos que explodiam em violentos confrontos com a polícia... A cena na Inglaterra estava mais para o futuro devastador de *Laranja Mecânica...*” (Smith, 2005: 60). “Nós não estamos interessados em música. Estamos interessados em caos”, dizia Johnny Rotten, o vocalista dos Sex Pistols (Bivar, 1988: 47). Não havia mais lugar para qualquer resquício da filosofia hippie do *flower-power*.

Críticos, fãs e historiadores¹²⁹ tendem a concordar que os subgêneros de *rock* mais populares, veiculados pela indústria do disco através dos meios de comunicação massivos, até meados da década de 70, atingiam bons patamares de vendas e lotavam arenas, especialmente em países centrais em termos de fluxo econômico mundial, como os EUA, Japão e os da Europa ocidental. Por outro lado, este *rock* mais popular parecia não fazer muito sentido para as platéias mais jovens, já dissociadas da linha psicodélica¹³⁰ da década anterior, ou do *rock* progressivo de então. O crítico de música popular e jornalista Tom Leão, em seu livro sobre metal, escreve que “rótulos à parte, o *punk* (...), nada mais foi que um tapa na cara no *rock* em geral, que, na segunda metade dos anos 70, havia se distanciado do público e tentado se levar a sério, para ser aceito como ‘música’” (Leão, 1997: 129). O escritor Antonio Bivar critica: “as ambições e pretensões dos músicos desse gênero de *rock* [progressivo] eram tamanhas que a coisa era considerada (por eles mesmos)... neoclássica” (Bivar, 1988: 34). Segundo este autor, os grupos de *rock* tornaram-se “corporações multinacionais”, cuja “delirante apoteose” fora a apresentação de Rick Wakeman em Wembley, 1975, com *Mitos e lendas do Rei Artur*, acompanhado de uma orquestra de 45 músicos e mais um coro de 48 vozes (Bivar, 1988: 34-35). Outros exemplos se seguem. O grupo Emerson, Lake and Palmer também excursionaria com uma orquestra, tendo gravado sua versão para *Pictures of an Exhibition* de Mussorgsky, *Toccata* de Ginastera, além de fazer citações a J. S. Bach e Aaron Copland. No álbum triplo *Works 1* (1975), a parte composta pelo tecladista Keith Emerson chama-se *Piano*

¹²⁹ Leão (1997); Dapieve (1995); Bivar (1987); Walser (1993); Pimentel (2004); Pereira (2005).

¹³⁰ Longa duração das músicas, longas seqüências de solos e improvisos, alusão à filosofia hippie de “paz e amor”, culto às drogas alucinógenas, vinculação ao *hard rock* e ao *blues*.

Concerto no. 1, seguindo os moldes dos concertos. O grupo Deep Purple, levado pelo tecladista de formação erudita, Jon Lord, também gravou LPs com suas músicas e orquestra: *Concerto for group and orchestra* (1970) com a Royal Philharmonic Orchestra e *Gemini Suites* (1970) com Orchestra of Light Music Society, ambas as orquestras regidas por Sir Malcolm Arnold. Ao mesmo tempo, o virtuosismo na execução instrumental foi alçado a um patamar de relevância comparado ao da qualidade da composição, levando músicos a práticas, inclusive estéticas, análogas às dos concertistas de repertório clássico da tradição européia.¹³¹ Outros mantiveram-se na linha do *blues* elétrico, mas com *performance* de *jazz*, com improvisos e *jam sessions* longuíssimas ao vivo.

O jornalista e crítico musical Artur Dapieve, ao comentar sobre o efeito do *punk* sobre a música *pop* brasileira, considerou que “o *rock* brasileiro que mostrou a cara no início dos anos 80 (...) era filho direto do verão inglês de 1976, (...) aquele no qual os Sex Pistols deram uma cusparada certa no olho do *establishment* roqueiro e começaram tudo de novo” (Dapieve, 1995: 23).¹³² Dapieve acredita que tanto o *rock*, no exterior, quanto a MPB, no Brasil, haviam se “aburguesado”. A MPB teria se tornado “autocomplacente e autofágica”, hipertrofiada, custando caro para as gravadoras (Dapieve, 1995: 23).

Um fã de *punk* considera que esta música era uma cura para a monotonia (*boredom*), constituindo uma válvula de escape para jovens impossibilitados de participar da cultura comercial. “Quem é que iria querer participar”, ele questiona, “com uns bobocas (*suckers*) pagando preços absurdos para olhar as atitudes de estrelas tediosamente infladas de bandas como Pink Floyd e Yes?” E concluiu, afirmando que o voyeurismo de consumo é muito ofensivo à sensibilidade *punk*. (Van Dorston, s/d)¹³³ Afinal, *punks* são contra líderes e estrelas (Bivar, 1988: 107).

A sigla DIY diz muito sobre o sentimento de exclusão do *punk*: *do it yourself* – faça você mesmo – assim, qualquer um podia aprender três acordes e formar uma banda. Os temas normalmente abordados pelas bandas *punk* giravam em torno do niilismo, da crítica social e do tédio

¹³¹ Walser demonstra a continuidade entre a lógica dos solos de guitarra de Ritchie Blackmore e Eddie Van Halen e as toccatas e fugas de Bach (Walser, 1993; Dunn e McFayden, 2005). Na década de 1980, esta tendência foi exacerbada.

¹³² É interessante notar como os jornalistas escolhem o vocabulário para falar de *punk*: “cusparada certa no olho do *establishment*...” e, na página anterior, Leão: “tapa na cara no *rock* em geral...”.

¹³³ VAN DORSTON, A.S. *A History of Punk* - Fast'n'Bulbous – Music Webzine. Disponível em < <http://www.fastnbulbous.com/punk.htm> > - consulta em 20.fev.09.

numa estética sem romantismo. Não há canções de amor. Van Dorston resumiu a convicção dos adeptos do “DIY”:

Punk transmite a mensagem de que ninguém tem que ser gênio para fazer as coisas. O *punk* inventou todo um novo espectro de projetos “faça-você-mesmo” para uma geração. Em vez de ficar esperando pela próxima grande atração musical com a qual se entusiasmar, qualquer pessoa com este novo senso de autonomia poderia fazer as coisas acontecerem ao formar uma banda. Em vez de depender dos meios comerciais, dos grandes jornais e redes de televisão até [publicações como] o *New Musical Express* e a *Rolling Stone* para ditar o que pensar, qualquer um poderia criar um fanzine, um artigo, um jornal ou revista em quadrinho. Com esforço suficiente e cooperação, as pessoas poderiam até publicar e distribuir. Jovens puderam começar suas próprias gravadoras. Tal fortalecimento pessoal leva a outras possibilidades de trabalho autônomo e ativismo (Van Dorston, s/d).

Os meios de comunicação de massa logo absorveram os aspectos “exóticos” do *punk*, como a indumentária, cortes de cabelo e maquiagem. Com a popularidade, grupos e fãs voltaram-se para si mesmos numa disputa acerca da autenticidade: cada “onda sucessiva” queria ser vista como mais *punk* do que a anterior.¹³⁴ Do ponto de vista musical, este *rock* pregava um retorno à simplicidade, à visceralidade e a um certo despojamento instrumental verdadeiramente democrático: qualquer um poderia participar. Entre aproximadamente 1980 e 1986, deu-se o auge da segunda leva *punk*, conhecida como *hardcore*, acelerando andamentos e a mudança de acordes, encurtando canções e adotando vocais gritados ou guturais. Os temas de crítica sócio-política abordados e a filosofia DIY foram mantidos.¹³⁵

De fato, uma consequência importante do *punk* foi o retorno a um *rock* mais visceral e direto, menos pretensioso em termos estéticos do que alguns dos padrões de *rock* em voga em meados dos anos 1970: o *rock* progressivo com elementos da música “erudita”, o *hard rock* mais *pop* que lotava arenas e as bandas precursoras do *metal*, para as quais a excelência instrumental era parte dos pré-requisitos. Para muitos fãs, este fato não é visto com bons olhos. “*Punk* foi um movimento de divisão contra tudo que existe, inclusive *heavy metal*”, diz o jornalista Leonardo Pimentel. “*Heavy metal* tem uma coisa de ser maior que a vida. *Punk* renegava tudo o que era querido ao *heavy metal*: solos,

¹³⁴ PUNK 77 – Disponível em < <http://www.punk77.co.uk/groups/whatwaspunkpostscript.htm> >, consulta em 20.fev.09.

¹³⁵ O *punk* também desenvolveu inúmeras vertentes que não são objeto deste estudo. Entretanto, é interessante observar que, ao contrário da imagem de caos e auto-destruição costumeiramente veiculada pelos meios de comunicação, há vertentes *punk* que pregam condutas “politicamente corretas”. A *straight edge*, por exemplo, é contrária ao sexo casual, ao consumo de produtos de origem animal e ao uso de drogas – o que poderia ser considerada, também, uma postura bastante transgressora.

letras. A coisa do herói romântico, Idade Média...” (Pimentel, 2004). Roberto Muggiati, jornalista e crítico de música, atribui a seguinte passagem a um escritor norte-americano, Joe Kane, cujo ensaio intitular-se-ia *Dope Lyrics/The secret language of rock*:

O rock é como um míssil de múltiplos estágios. Ao ser lançado, nos anos 50, seu significado era simples: sexo. Com o sexo como ignição, o rock abriu o caminho para a nova moral dos anos 60. E o propelente desta década foi a droga. Como sexo e droga se tornaram rotina nos anos 70, os punks investiram contra o último tabu: a violência (Muggiati, 1985: 72).¹³⁶

Pimentel (2004) acredita que os *punks* alteraram o cenário do *rock* permanentemente, fazendo com que este se tornasse mais violento e não, necessariamente, mais politizado do que na década de 1960 ou no início da de 1970. Ele considera que o *punk* é o momento no qual “o negócio música descola da arte música. “Você não precisava mais saber música para viver de música”, conclui. Segundo o pesquisador Janotti Jr., o *punk* teria retomado o conceito de que guitarra, baixo, bateria e atitude são mais importantes do que uma formação musical feita a longo prazo (Janotti Jr., 2003: 49).

3.3. Metal e atitude

O movimento *punk* direcionou o foco do metal para o conceito que acompanhou o *rock* desde seus primórdios, em meados da década de 1950. Philip Tagg observa que a rejeição violenta que muitos desenvolvem em relação ao metal deve-se ao fato de sua estética justamente atingir a questão da conformação social (Tagg, 1999: 11-12). Apesar de todas as apropriações e explorações já feitas às filosofias libertárias,¹³⁷ esta é uma bandeira levantada e mantida pelos cultuadores do gênero. Alex Voorhees, vocalista da banda carioca Imago Mortis, considera que ele e seus companheiros não gostam de *marketing*. “Somos antiquados, não gostamos de muita exposição (...) Para te falar a verdade, não estou nem aí para sucesso *MAINSTREAM*. Faço música apenas porque

¹³⁶ Muggiati não fornece referências sobre o texto que cita.

¹³⁷ Nos anos 1970, havia um anúncio publicitário para calças de brim, direcionado ao segmento jovem e jovem adulto, cujo *jingle* tinha a seguinte letra: “liberdade é uma calça velha, azul e desbotada que você pode usar do jeito que quiser...”.

eu gosto.” Ele resume sua idéia sobre *metal*: “*Metal* é sujo, é agressivo, não tem esse negócio de querer aparecer, de querer ser *popstar*. Somos *ANTI-POPSTAR*. Somos *anti-marketing*, anti-comerciais. A arte está na frente, a música acima de tudo. Se rolar \$, é consequência disso” (2005a).¹³⁸ O depoimento de Voorhees parece de acordo com a percepção da socióloga norte-americana Deena Weinstein. Esta pesquisadora faz uma diferenciação entre bandas *underground* “em sentido de purgatório” (podem se tornar populares) e *underground* “em sentido de inferno” (extremas demais para atrair grande público). Estas últimas não cultivariam desejo ou esperança de alçarem-se ao “céu do estrelato pop”.¹³⁹

Seria ingênuo pensar que a indústria da cultura massiva não absorve estas manifestações, transformando-as em produto. Entretanto, elas vão se sucedendo com grau de afronta cada vez mais alto à medida que a manifestação anterior é absorvida. Com o *punk* - e, posteriormente, com o *metal* - não foi diferente: pouco tempo depois de sua explosão através de selos independentes, *fanzines* datilografados, xerocados e da apresentação iconoclasta, cada uma das grandes gravadoras da Inglaterra tinha contratado algumas bandas. O resultado, segundo um fã inglês, adolescente em 1977, foi que “chocar tornou-se a norma, uma vez que jornais, como do *Daily Mail*, publicavam matérias do tipo ‘Como tornar-se um *punk*’ e o chocante foi incorporado na cultura de massa junto com a moda e as idéias. As bandas começaram a ter que fazer mais coisas para chocar”.¹⁴⁰ Com a inserção do *punk* na cultura massiva, grupos e fãs voltaram-se para si mesmos numa disputa para provar quem era mais autêntico, “mais *punk*”.

Conforme dito, o surgimento dos subgêneros e estilos *metal* deu-se após o advento do *punk*. Por volta de 1979, uma leva novíssima de bandas apareceu ao mesmo tempo, formando a NWOBHM. Alguma coisa do *punk* estava presente, mesmo quando negada por alguns músicos. Outros ainda viam a ligação, mas com ressalvas: “*Punk rock* é *heavy metal* com cantores que não sabem cantar e guitarristas que não sabem solar!”, diria Joe Elliot, da banda Def Leppard* (Bezzi, 2005: 44). Armando Pereira acredita que quem criou o *heavy metal* foram os fãs de bandas como o Black Sabbath e que estavam cansados do que acontecia na Inglaterra em meados da década de

¹³⁸ Comunicação pessoal em 25.abr.05. Os grifos são do próprio Voorhees; conversa pelo site *Messenger*, no qual a comunicação *on line* dá-se através de escrita em tempo real.

¹³⁹ WEINSTEIN, Deena. *Heavy Metal: a cultural sociology*. Nova Iorque: Lexington Books, 2000, p.284 citada por Janotti Jr. (2003: 26).

¹⁴⁰ Punk 77, disponível em < <http://www.punk77.co.uk/groups/whatwaspunkpostscript.htm> > - consulta em 20.fev.09.

1970. Segundo ele, “você tinha muito *punk* e *art rock*. Aí, nego chegou e disse: ‘nem tanto [de um]... nem tanto [do outro]...’” (Pereira, 2005).

“No *metal*, a letra das músicas passou a ter alguma importância quando houve a junção com o *punk*”, comenta Pereira (2005).¹⁴¹ Ele acredita que esta junção aconteceu primeiro nos EUA, espalhando-se, logo em seguida, para o mundo todo, na virada dos anos 1970 para os 1980. O primeiro subgênero desta mistura provavelmente foi o *thrash metal* que, do *punk*, manteve a questão social e política das letras, o andamento mais rápido e o tipo de vocal agressivo, admitindo tessituras mais graves. James Hetfield, vocalista e guitarrista do Metallica,* a banda de *thrash metal* mais bem sucedida, tinha 17 anos em 1980. Ele revela que gostava do Black Sabbath porque eles eram “tudo o que os anos 60 não eram. A música deles era legal por ser completamente *anti-hippie*. Eu detestava os Beatles, o Jethro Tull,* Love* e toda aquela porcaria feliz” (Tolinsky e Paul, 1996). Ainda hoje, este parece ser o sentimento entre os adeptos do *metal* extremo. O músico Leon Manssur, da banda carioca Apokalyptic Raids, dá sua opinião sobre o crescimento da cena extrema do Rio de Janeiro: “*rock* pesado é sobre garotos cabeludos levando uma vida oprimida pelas megalópoles e com vontade de mandar tudo à merda (...) De opressão e de mandar tudo à merda, a gente entende” (Franzin, 2002).

Segundo Leão (1997: 11), até o *punk* surgir, a divisão do *rock* era entre *heavy*, mais pesado, e *hard*, mais *pop* e melodioso. Pimentel (2004) considera existir uma interseção em quase todo o *rock* até a metade dos anos 70, sendo normal “o Rick Wakeman [progressivo] tocar num disco do Black Sabbath [*heavy metal*] (...) Era algo meio fluido. A divisão era entre *pop* e *rock*. Você podia gostar do Yes* [progressivo] e do Deep Purple* [*hard rock*]. Dez anos depois, você ser fã do Iron Maiden* [*heavy metal*] e do The Cure* [*rock/pop*] não era algo comum.” A segmentação gerou um tipo de censura: “começou nos EUA. O Manowar* escreveu na capa de um disco ‘morte ao falso metal’ . Aí passou a haver coisas que você não podia fazer. Eddie Van Halen não podia tocar com

¹⁴¹ Não concordo com a idéia de Pereira, considerando que nos anos 1970, muitas bandas preocupavam-se com o conteúdo de suas letras. Um exemplo é a música “War Pigs” (disco *Paranoid*, Vertigo/1970), da banda inglesa Black Sabbath, posicionando-se contra a Guerra do Vietnã:

Generals gathered in their masses/Just like witches at black masses/Evil minds that plot destruction/Sorcerers of deaths construction/In the fields the bodies burning/As the war machine keeps turning/Death and hatred to mankind/Poisoning their brainwashed minds, oh lord yeah!

Politicians hide themselves away/They only started the war/Why should they go out to fight?/They leave that role to the poor/Time will tell on their power minds/Making war just for fun/Treating people just like pawns in chess/Wait till their judgement day comes, yeah!/Now in darkness, world stops turning/As the war machine keeps burning/No more war pigs of the power/Hand of God has struck the hour/Day of judgement, God is calling/On their knees, the war pigs crawling/Begging mercy for their sins/Satan, laughing, spreads his wings/All right now!

Michael Jackson...” (Pimentel, 2004)¹⁴² João Gordo, vocalista da banda *punk hardcore* paulista, Ratos de Porão,* concorda que os anos 1980 dividiram o *rock* em tendências mas que, inicialmente, as pessoas eram mais tolerantes em relação a outros tipos de música e filosofia. “Os anos 90 trouxeram mais radicalismo, todo mundo se fechou na própria tribo. Pintou uma pá de coisa meio intolerante, desde *black metal* até os *skinheads*.”¹⁴³

A tensão entre o ideal e o concreto é a base da valorização da “atitude”, o que poderia ser relacionado às regras sociais e de comportamento, segundo Fabbri (2002). O sítio *Heavy Metal Brasil* traz a opinião do fã William de Melo em seu artigo “Heavy Metal e Atitude”. Para ele, “a boa atitude dos amantes do metal”, a “atitude verdadeira e saudável”, inclui rejeitar os preconceitos e a alienação: o “pior tipo” é o indivíduo que se diz “verdadeiro metaleiro”, mas usa o estereótipo “para escapar de seus problemas e responsabilidades”, além de ignorar outros gêneros de música. Melo acrescenta, ainda, que é “atitude” apoiar o metal nacional, “valorizando o que é nosso e fortalecendo o *underground*” (Melo)¹⁴⁴ Dentro deste raciocínio, é possível entender a razão de o sítio brasileiro *Metal Vox – A voz do metal* manter a seção “Warning: Rip offs”¹⁴⁵ na qual são “denunciados” indivíduos que não honraram seus compromissos e promessas em relação a bandas e eventos da cena metal. Armando Pereira (2004) define “atitude” como sendo a postura de não dar atenção a “certos padrões e normas que a sociedade impõe”, mas fazendo questão de dizer que muito deste conceito perdeu-se ao mesclar-se com as questões comerciais, a partir de meados dos anos 1980. Para ele, algumas das regras do metal voltam-se contra os próprios fãs e dá, como exemplo, o repúdio que o grupo norte-americano de *thrash metal* Anthrax* causou a alguns quando seus integrantes apareceram usando bermudas: “Então você não vai ver um *show* porque o cara está de

¹⁴²O guitarrista Eddie Van Halen, holandês radicado na Califórnia, foi um grande inovador da técnica da guitarra elétrica, junto com sua banda Van Halen, no final dos anos 1970. Em 1982, tocou no estrondoso sucesso *Beat it*, de Michael Jackson, parte do LP *Thriller*, o segundo disco de maior vendagem da história da indústria fonográfica americana, com 27 milhões de cópias vendidas só nos EUA até 2005. Com a morte de Jackson, em 2009, o disco alcançou o primeiro lugar. RIAA, disponível em < <http://www.riaa.com/goldandplatinumdata.php?table=tblTop100> > - consulta: dez.09.

¹⁴³ “A volta dos mortos vivos”, copyright no. (<www.no.com.br>) - 23.jan.01. *Observatório da Imprensa* – 31.jan.01- < <http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/qtv310120019.htm> > - consultado em 10.ago.05.

¹⁴⁴ MELO, William de. *Heavy Metal e Atitude*. Heavy Metal Brasil, disponível em < <http://www.heavymetalbrasil.com.br/atitude.htm> > , consulta 25.abr.07.

¹⁴⁵ <http://www.metalvox.com.br/reviews.asp> - consulta: 27.09.05.

bermuda?”, questiona. Por outro lado, outro fã e baterista de metal, Adramelek, presenciando o diálogo, discordou: “Palco é sagrado. É como um teatro...”¹⁴⁶

Do mesmo modo que ocorreu com o *punk*, ao se depararem com as contradições entre a grande visibilidade dos meios massivos e os ideais *underground*, os fãs e músicos de metal travaram um embate interno direcionado à exacerbação das características de autenticidade, honestidade e provocação, gerando subgêneros e estilos cada vez mais extremos. Entretanto, coloca-se a pergunta: se estes assumiram características tão distintas entre si, o que faz com que fãs ainda considerem a categoria metal de modo abrangente? Bettina Roccor (2000: 89) atribui o fenômeno aos três fatores que vêm aparecendo nos relatos relacionados neste trabalho: a existência de laços firmes em relação a uma tradição/genealogia em comum; o reconhecimento dos mesmos valores fundamentais; e o conceito negativo que os indivíduos de experiência não êmica fazem da mundo artístico do metal. Tal percepção é ratificada pelo antropólogo Pedro Leite Lopes: “o *heavy metal* pode ser descrito como um mundo artístico cujo trabalho não é considerado arte por boa parte de músicos, críticos e do público pertencentes a outros mundos artísticos musicais. (...) Um mundo artístico desviante e radical” (Lopes, 2004; 2006). No entanto, em minha pesquisa, percebi que os “valores fundamentais” não são necessariamente compartilhados por fãs dos vários subgêneros de metal. Considero que a maior divisão ideológica é, de fato, entre metal extremo e não extremo.

3.4. *Thrash metal*: o elo entre o metal extremo e o não extremo

Dentro das regras semióticas, de acordo com Fabbri, simplificada e ironicamente, poder-se-ia dizer que o metal divide-se em duas grandes correntes, conforme supracitado: metal extremo e metal não extremo. O não extremo (melódico/*power*, *prog*, gótico) tem uma interface maior com a estética massiva, sendo acessível a públicos mais amplos e heterogêneos. De modo geral, as figuras masculinas evocadas são de “heróis” e “guerreiros” (tenores e guitarristas virtuosísticos), podendo

¹⁴⁶ Leonardo Pimentel (2004) relatou que a *Revista Metal* recebeu inúmeras cartas de fãs indignados quando da publicação de uma foto do grupo Slayer* de bermudas e camisas coloridas numa praia. Houve quem acusasse a revista de adulterar a foto para denegrir a imagem do grupo. Carlos Lopes (1999), da banda carioca Dorsal Atlântica*, também contou de sua decepção, quando jovem, ao ver os integrantes do grupo Venom se apresentarem com fitas coloridas amarradas nos braços. Talvez o episódio mais sério de repúdio de fãs por seus ídolos tenha se dado com a briga do grupo Metallica contra o Napster, sítio de compartilhamento gratuito de música pela Internet. Neste caso, a maior parte dos fãs considerou que o grupo agiu de modo a proteger seus próprios interesses comerciais, além daqueles da indústria fonográfica voltada para a música massiva.

incluir o “galã hedonista” (cuidado com a aparência, facilidade no trato com as mulheres, excessos etílicos etc). Em relação às figuras femininas (mais presentes do que em metal extremo), são evocadas as figuras das “princesas”, “ninfas” (sopranos) ou da “sedutora”. Poder-se-ia considerar que o metal não extremo lidaria com leves transgressores que desejam ser admirados. O extremo é do *thrash*, o *death*, o *doom*, o *black metal*, os “vilões”, aqueles que gostariam de ser temidos, que cantam gutural, que fazem questão de ser feios. As figuras associadas ao extremo giram em torno do sobrenatural, do inumano, do (auto-) banido e do guerreiro violento.

Janotti Jr. comenta que [em meados dos anos 1980] “a ampliação dos horizontes mercadológicos do *rock* pesado parecia decretar o fim da ‘comunidade metálica’, uma vez que a exposição excessiva e a perda dos traços referenciais tornavam inevitável a incorporação do *heavy metal* à música *pop*” (Janotti Jr.,2004: 25). Entretanto, o processo de estabelecimento das vertentes mais extremas de metal pôde ser percebido com mais clareza por volta de 1986, com o lançamento do disco *Reign in blood* (Def Jam Records/1986), da banda Slayer. Inúmeras bandas surgiram, principalmente nos países escandinavos e na Alemanha, alterando a hegemonia do eixo EUA-Reino Unido. Uma fã, autora de um sítio dedicado ao metal extremo, considera que quando os grupos Metallica e Megadeth “enquadraram”¹⁴⁷ seu som para torná-lo mais acessível, no início dos anos 1990 “– e com isso tornaram-se *superstars*¹⁴⁸ – os fãs mais radicais refugiaram-se no *death metal** e no *black metal*, (...) que levaram os temas sombrios e a visceralidade do *thrash* intencionalmente a extremos perturbadores.” A antropóloga Valéria Brandini (2004: 27) parece concordar que a popularidade nos EUA de alguns subgêneros de metal fez nascer uma relação de paradoxo, fazendo, por um lado, que o *heavy metal* se tornasse um “fenômeno de massas” e, por outro, fortalecesse o *underground* em oposição à massificação. Como resultado, muitos músicos de metal extremo acumularam as funções nas áreas de produção, administração e divulgação, mantendo controle

¹⁴⁷ O termo usado é *streamlined their sound*, disponível em <<http://www.freewebs.com/grindcore/index.htm>> , consulta em 13.ago.04.

¹⁴⁸ Em 1991, o grupo norte-americano Metallica lançou um disco homônimo, conhecido como “Black album”. Até 1996, já haviam sido vendidas mais de oito milhões de cópias, colocando a banda entre os maiores artistas do mundo, metal ou não, em termos de vendagem. Cinco anos depois, a banda lançou outro disco, *Load*, no qual apareceram outras influências da formação dos integrantes, como *blues* e o *rock* sulista dos EUA, menos solos e mais textura nas guitarras de Kirk Hammett. Entre os dois discos, o fenômeno *grunge*, herdeiro do *punk*, havia reformulado o cenário do *rock* mundial. BEAUJOUR, Tom. “Born Again. Metallica goes alternative”. *Guitar World*, julho/96. *Guitar World*, disponível em <<http://guitarworld.com/artists/index/9607.metallica.html>>, consulta: 03.ago.04. Foram lançados cinco videoclipes com músicas do disco, todos muito executadas na MTV. Segundo a RIAA, Recording Industry Association of América, em 22 anos de carreira, o grupo Metallica havia vendido 57 milhões de discos nos EUA, até 2005, sendo que destes, 14 milhões de cópias são do “Black album”. RIAA, <<http://www.riaa.com/gp/bestsellers/topalbuns.asp>> , consulta: 25.ago.06.

artístico maior sobre seus trabalhos e, assim, intensificando o vínculo de comprometimento com os ideais supracitados. Janotti Jr. comenta que “o próprio conceito de *turnê mundial* se modificou”, uma vez que as bandas de metal extremo excursionam por todo o planeta com a expectativa de platéias pequenas de “400, 500, 1.000 *headbangers*” (Janotti Jr., 2004: 30). Robert Walser também parece de acordo. Segundo este musicólogo, até o final da década de 1980, a cena metal *underground*, nos EUA, girava em torno das apresentações em lugares menores, em vez de estádios, cuja informação era veiculada sob a forma de fanzines locais. Estes estilos, algumas vezes rotulados em bloco como *speed metal* ou *thrash metal*, tendiam a ser mais “deliberadamente transgressores, violentos e barulhentos” (Walser, 1993: 14).

O *thrash metal* formou-se na área da baía de São Francisco, CA, no início dos anos 1980 e seus principais representantes foram Metallica, Slayer, Testament, Exodus, Megadeth, e Possessed, cujos lançamentos eram feitos através de gravadoras independentes como Combat, Megaforce and Metal Blade. Em Nova York, o principal grupo era o Anthrax. As influências fundamentais deste subgênero foram a NWOBHM vinda da Inglaterra e o *hardcore punk* desenvolvido nos EUA. Além disso, havia o grupo inglês Motörhead – um dos primeiros a efetuar o cruzamento de *metal* com *punk*, ainda em 1976 – que congregava fãs de ambas vertentes (Waksman, 2004; Walser, 1993).

Do *punk*, os grupos de *thrash metal* mantiveram os andamentos rápidos, a agressividade, as letras críticas e sarcásticas despejadas em um “rosnado ameaçador” (Walser, 1993: 14).¹⁴⁹ Walser percebe uma negociação entre os andamentos rapidíssimos com mudanças de andamento e arranjos complicados executados com muita precisão do conjunto, produzindo um tipo de música que obteve a identificação com uma nova geração que via grupos da década de 1970 – tais quais o Led Zeppelin como “vovôs” – e grupos de *hair metal** como excessivamente produzidos (Walser, 1993: 14). Embora seja perceptível a velocidade, o volume e a agressividade, o *thrash metal* não cultivou a simplicidade *punk* porque, sendo metal, tem, na execução virtuosística, um de seus critérios de valor.

Leão considera que “o *thrash metal* foi o passo mais importante dado pelo *heavy metal* para a sua evolução em quase 20 anos. Desde as bandas *proto-metal* que não se fazia tamanha faxina no gênero”. Essa “reforma” não se verificou apenas na sonoridade, no conteúdo das letras mas, também, nas atitudes e na aparência: músicos com roupas casuais, normalmente pretas, sem grande produção. O *thrash metal* “trouxe de volta a postura agressiva e desafiadora dos primeiros anos do

¹⁴⁹“*menacing growl*”.

gênero (...) e também puxou de volta ao chão um estilo que já começava a virar piada. Homens parrudos vestidos em roupas brilhantes já não causavam mais o impacto de antes” (Leão, 1997: 153).

Este subgênero saiu de sua condição predominantemente *underground* em meados da década de 1980, quando os principais conjuntos, Metallica, Megadeth, Anthrax e Slayer, lançaram discos através de gravadoras maiores, embora ainda não tocassem em rádios e nem aparecessem na MTV massivamente. Em 1986, *Master of Puppets*, do Metallica, tornou-se o primeiro disco de *thrash metal* a alcançar o status de platina. Segundo Walser, no final da década de 1980, o *thrash metal* tinha obtido sucesso em “desafiar o *metal mainstream* e redefini-lo” (Walser, 1993: 15).

3.5. Metal no Rio de Janeiro

Durante a primeira metade dos anos 1980, era difícil para o fã acompanhar os lançamentos e a informação sobre metal existentes no exterior, uma vez que as diretrizes do governo, então ainda ditatorial, encareciam - ou mesmo impossibilitavam - o consumo de importados, seja de discos, revistas ou equipamentos/instrumentos musicais de qualidade. Excetuando bandas mais bem sucedidas comercialmente, como Led Zeppelin, KISS* ou Deep Purple, por exemplo, lançamentos de “*rock pauleira*” ou “*rock pesado*”, como era chamado, eram irregulares, não seguiam necessariamente a ordem cronológica, nem sempre traziam a ficha técnica e, ocasionalmente, vinham mesmo com capas e repertório diferentes dos originais.¹⁵⁰

O metal também enfrentava, como em outros países, críticas de lados antagônicos: indivíduos mais alinhados com a direita, viam nele um certo perigo de “cooptação comunista”, e disseminação de drogas e valores contra-culturais, dentro de um estereótipo que vinha da década de 1960. Por outro lado, a esquerda via nele um produto a serviço da alienação política, da aculturação (Marsiglia, 2005), especialmente porque, cantado em inglês, também não manifestava características estéticas nacionais. Avelar resume a situação do *heavy metal*, pelo menos, em seu início: “espremido entre a Direita moral/estética e a Esquerda cultural/política, o

¹⁵⁰ Como exemplo, cito o álbum *Steppenwolf Live*, da banda de *hard rock* canadense homônima, formada em meados dos anos 1960. Este disco é duplo, com capa dupla. No Brasil, foi lançado simples, com metade das faixas suprimidas, remixadas e reordenadas, configurando um disco simples.

heavy metal foi sempre intensamente interpelado por exigências contraditórias vindas de vários lados ao mesmo tempo” (Avelar, 2003).

Entretanto, apesar destas dificuldades, percebeu-se que havia fãs do gênero em grande quantidade quando arenas lotavam, por ocasião dos raros *shows* de bandas estrangeiras, principalmente no Rio de Janeiro e em São Paulo. Em 1981, o grupo Queen – que não é exatamente de *heavy metal*, mas gravou faixas esteticamente próximas a ele, além de possuir um guitarrista virtuosístico – atraiu mais de 250.000 pessoas nas duas apresentações que fez em São Paulo.¹⁵¹ Como não era comum que estas bandas viessem ao Brasil, estes *shows* recebiam grande atenção dos meios de comunicação, como não ocorre mais atualmente.¹⁵² No início de 1983, a banda norte-americana Van Halen também fez *shows* no Brasil, incluindo Porto Alegre em seu roteiro. Entretanto, foi com a banda KISS, em junho do mesmo ano, que o número de fãs de metal aumentou consideravelmente. Perdi a conta de quantos depoimentos ouvi e li, durante a pesquisa de campo, em entrevistas e acompanhamento de fóruns de discussão, de pessoas, principalmente do sexo masculino, que disseram ter entrado em contato com o “*rock pesado*” a partir da presença da banda no país.¹⁵³ Só no Rio de Janeiro, houve 100.000 pessoas presentes para vê-los no estádio do Maracanã (Picolli, 2008: 56). A revista Manchete dedicou uma reportagem de capa a eles (Batalha, 2009).¹⁵⁴

Este entusiasmo é compreensível se pensarmos que, para os fãs de *rock*, durante a década de 1970, houve pouquíssima oferta de *shows*. Não mais do que dez artistas/bandas internacionais vieram ao Brasil como, por exemplo, Alice Cooper, Genesis, Santana, Peter Frampton, Joe Cocker e Rick Wakeman. As bandas brasileiras de *rock pesado* em atividade na época eram, em sua maioria, esteticamente relacionadas ao *rock progressivo* ou ao *hard rock* e *blues*. Não está em discussão a qualidade artística destas bandas e, sim, o aparato tecnológico

¹⁵¹ *Queen Concerts*. Disponível em <<http://www.queenconcerts.com/live/queen/southam.html>> Acesso em: 12.mar.09.

¹⁵² Na escola onde eu estudava, na zona sul do Rio de Janeiro, o *show* do Queen foi o assunto durante semanas. Nas festas, discos da banda passaram a ser executados com frequência. O lançamento mais recente da banda era o LP *The Game*, mas todo o catálogo esteve disponível a partir daí.

¹⁵³ A maquiagem de palco dos integrantes da banda era copiada por meninos de idades variadas. Vi algumas fotos destas maquiagens, às quais os retratados se referiram afetuosamente.

¹⁵⁴ Batalha, Ricardo. Quando não era normal ir a um show em estádio. *Sleevers Blog – Coluna do Batalha*. Publicado em 03.09.09. Disponível em: <<http://colunasleeversbatalha.blogspot.com/2009/01/quando-ir-um-show-em-estdio-no-era.html>> Acesso em: 19.mar.09.

de som e luz para montar um *show* de *rock* ou mesmo a infraestrutura de estúdios de gravação para o tipo de sonoridade. Estas diferenças tornaram-se dramáticas quando, em 1985, aconteceu o primeiro festival Rock in Rio, conforme será mostrado adiante.



Figura 50 - A banda norte-americana KISS na capa da Revista Manchete à época de seus shows no Brasil, em junho de 1983.¹⁵⁵

3.5.1. Antes do festival Rock in Rio 1 – Primeira metade dos anos 1980

Bandas de *heavy metal* começaram a aparecer nos primeiros anos da década de 1980, ao longo do processo de abertura democrática, mas não necessariamente devido a ele. Os nomes das bandas, assim como suas letras, eram, em sua maior parte, em português. É interessante lembrar que esta geração, de classe média, em maioria, cresceu em contato estreito com grande quantidade de produtos da indústria cultural estrangeira via rádio e televisão, era

¹⁵⁵ Foto retirada de Batalha, op. cit

familiarizada e, em muitos casos, identificava-se com eles.¹⁵⁶ Por outro lado, eram raros os artistas brasileiros que cantavam em língua estrangeira. Mais ainda, devido à situação política do país, em alguns contextos de resistência, não parecia adequado adotar outra língua que não o português. De qualquer modo, naquele primeiro momento, não parece ter havido a ambição de extrapolar as fronteiras do país com a música, feito que seria mesmo improvável. No Rio de Janeiro, estavam em atividade bandas como Calibre 38, Dorsal Atlântica, Azul Limão, Taurus, Sodom, Inquisição, Metalmorphose, entre outras, formadas entre 1980 e 1983. Algumas bandas cantavam sobre assuntos hedonistas e mitológicos, como o *hard rock* e o *heavy metal* de então; outras já alinhavam-se ao incipiente *thrash metal*, mais politizado.

Bandas de *pop rock*, o chamado BRock, que surgiam nas grandes cidades do Brasil, também optavam pelo português para compor suas canções, embora os gêneros musicais fossem basicamente os mesmos do segmento análogo internacional. Por volta de 1982, estas bandas começaram a ser contratadas por gravadoras, obtendo sucesso, como é o caso da banda carioca Blitz. Curiosamente, no mesmo ano, a banda Stress, de Belém do Pará, lançou o primeiro disco de *heavy metal* no Brasil. O disco foi gravado no Rio de Janeiro e sua capa demonstra que havia ainda uma certa transição da estética visual da década de 1970 para a de 1980:

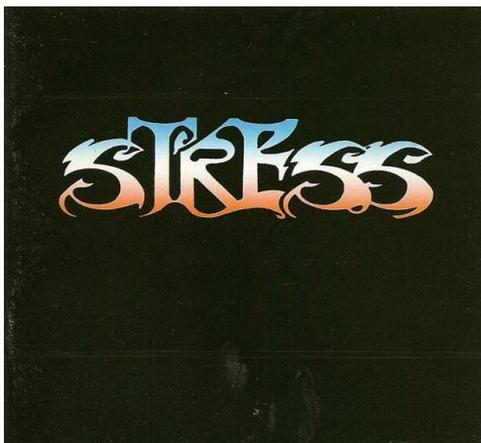


Figura 51 – LP homônimo da banda Stress, o primeiro disco de *heavy metal* lançado no Brasil, em 1982.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Seriados como *Jeannie é um gênio*, *Agente 86*, *A Feiticeira*, *Os Monkees*, *Os Monstros*, *A Família Adams*, *Vila Sésamo* (que tinha partes produzidas no Brasil), *As Panteras*, *Kojak*, *Baretta*, *Casal 20*, *Kung Fu*, *O Homem do fundo do mar*, entre outros, além de uma quantidade inumerável de desenhos animados, para idades variadas. Meu argumento é que a programação infanto-juvenil nos anos 1960 e 1970 era importada.

¹⁵⁷ Ilustração disponível em < <http://www.myspace.com/stressbrasil> >, consulta: 20.fev.09.

O que a banda Stress e as bandas de BRock do Rio de Janeiro têm em comum, além de sua contemporaneidade, é o fato de terem contado com a Rádio Fluminense, que começou suas atividades como rádio FM voltada para a então música jovem, em Niterói, justamente em 1982. Esta rádio teve uma papel importante na ampliação do público interessado nestes segmentos: colocava no ar fitas *demo* de bandas independentes, sem nenhum tipo de cobrança. Alguns dos nomes que se consagraram posteriormente, como os Paralamas do Sucesso e a Dorsal Atlântica, tiveram suas primeiras gravações executadas pela Rádio Fluminense. Entre 1982 e 1986, o programa *Guitarras para o povo*, dedicado ao *rock* pesado, esteve entre as maiores audiências da rádio.¹⁵⁸ Ela nunca obteve a primeira posição em popularidade na cidade, mas contribuiu para estabelecer o *rock pop* feito por brasileiros entre as opções de consumo, o que resultaria em algumas destas bandas se apresentando no festival Rock in Rio, em janeiro de 1985. Neste mesmo mês, as bandas Dorsal Atlântica e Metalmorphose lançaram um *split LP* (cada lado com uma banda), o primeiro lançamento de *heavy metal* carioca, cantando em português: *Ultimatum*. Tiragem: 500 cópias.

¹⁵⁸ Muitos fãs de *heavy metal*, em seus depoimentos durante entrevistas, disseram que, aos domingos, almoçavam ouvindo o programa e, depois, iam ver *shows* e encontrar amigos no Caverna II, especializado em metal, ao lado da casa de espetáculos Canecão, em Botafogo.



Figura 52 – Capa do *split* entre Dorsal Atlântica e Metalmorphose: a primeira gravação de bandas de metal do Rio de Janeiro, lançada em janeiro de 1985.¹⁵⁹

¹⁵⁹ A capa foi desenhada pelo próprio guitarrista da Dorsal Atlântica, Carlos Lopes. Ilustração disponível em < <http://www.metal-archives.com> > , banco de dados “Dorsal Atlântica – Ultimatum”, consulta: 20.fev.09.

3.5.2. Rock in Rio 1: um mar de gente, publicidade e política



Figura 53: Panorâmica de uma das noites do festival Rock in Rio 1, janeiro de 1985.¹⁶⁰

Num artigo por ocasião dos vinte anos de Rock in Rio 1, o colunista Rodrigo Piza, relembrou o festival:

Pra quem tem menos de trinta anos fica difícil imaginar o que aconteceu em janeiro de 1985. Um festival de rock com mais de dez atrações internacionais de peso? Isso era um sonho, esse tipo de coisa a gente ficava sabendo que acontecia na Europa ou nos Estados Unidos, mas aqui no Brasil... Só dava pra acreditar na hora, na fila de entrada e com o ingresso na mão (Piza, 2005).¹⁶¹

O festival foi organizado pelo publicitário Roberto Medina, através de sua empresa Artplan, e patrocinado por outras entidades do porte das Organizações Globo e marcas como a cerveja Malt 90, então recém-colocada no mercado. Os ingressos eram vendidos única e exclusivamente em agências do Banco Nacional. O espaço destinado ao evento nos meios de comunicação, desde meses antes de seu início, foi comparado àquele das Copas do Mundo. O Rock in Rio tornou-se uma marca. Artistas foram envolvidos em *glamour*, seus passos monitorados,

¹⁶⁰ Imagem disponível em < <http://www.queenbrazil.com/brasilnoticias.html> >, consulta: 20.fev.09. O sítio não oferece informação sobre autoria da fotografia.

¹⁶¹ Piza, Rodrigo. Especial - Os 20 anos do Rock In Rio I. *Whiplash*. 26.02.05. Disponível em < <http://whiplash.net/materias/especial/000723.html> > Acesso em: 19.03.09.

mostrados chegando e saindo de aeroportos e hotéis. A **Cidade do Rock**, construída num terreno de 250.000 m² em Jacarepaguá, abrigou o maior esquema de luz e som (em três palcos) da história do Brasil até aquele momento. Além disso, o complexo continha dois centros comerciais e recebeu entre 1.380.000 e 1.500.000 de pessoas durante os dez dias que durou o festival, de 11 a 20 de janeiro de 1985. Medina, cujo irmão era candidato a prefeito nas eleições seguintes, tinha conseguido trazer o cantor Frank Sinatra ao Brasil algum tempo antes e tinha consciência de que a reputação do país não era das melhores, devido à falta de estrutura. Ele relata que alguns dos empresários com os quais entrou em contato durante a organização do festival gargalharam quando souberam o que era e onde era (Biaggio, 2000). A escolha dos artistas foi controvertida por causa de sua heterogeneidade e pela falta de critério na escalação de cada dia. Apresentavam-se artistas cujas propostas não combinavam, como veteranos da MPB e bandas de *new wave*. Neste panorama tão eclético, havia seis bandas associadas ao *heavy metal* ou, pelo menos, com passagens por ele, como era o caso das bandas Queen e Whitesnake. Iron Maiden no ápice da carreira, AC/DC, Ozzy Osbourne e a banda alemã Scorpions estavam ao mesmo tempo no Rock in Rio. Medina teria dito que a escolha de algumas destas bandas deu-se com o auxílio da Rádio Fluminense, que havia feito uma enquete entre ouvintes (Estrella, 2006: 113-114).

Uma das razões pelas quais o *heavy metal* recebeu muita atenção dos meios de comunicação durante o festival foi a presença e o comportamento dos fãs: dezenas de milhares, vestidos de preto, amontoavam-se à frente do palco, hostilizando (vaiando, atirando cascalho e latas) os artistas escalados para se apresentarem antes daqueles por quem eles esperavam. No “sábado negro”, dia 19 de janeiro, a estimativa é de que havia 250.000 pessoas na **Cidade do Rock**. A organização do festival achou por bem mudar a programação e transferir Erasmo Carlos para o dia seguinte, enquanto Pepeu Gomes alterou seu repertório de modo a incluir passagens instrumentais que fizessem sobressair sua grande habilidade como guitarrista. Os “metaleiros” eram notícia. Houve uma tendência dos meios de comunicação de retratá-los como broncos e mal favorecidos intelectualmente, combinando com o estereótipo que estes fãs já possuíam no exterior. “Metaleiro” é um termo pejorativo que foi popularizado pelos repórteres dos meios de comunicação ao longo de festival. Muitas pessoas crêem que ele teria sido criado pela repórter Glória Maria, da TV Globo, mas, na verdade, já era empregado antes entre fãs, como no *fanzine*

Rock Brigade, em 1984. Provavelmente, “metaleiro” é uma aproximação à terminologia em inglês *metaller* ou ainda *metalhead*, numa época na qual ainda não havia, em português, uma palavra para designar o fã de *heavy metal*.

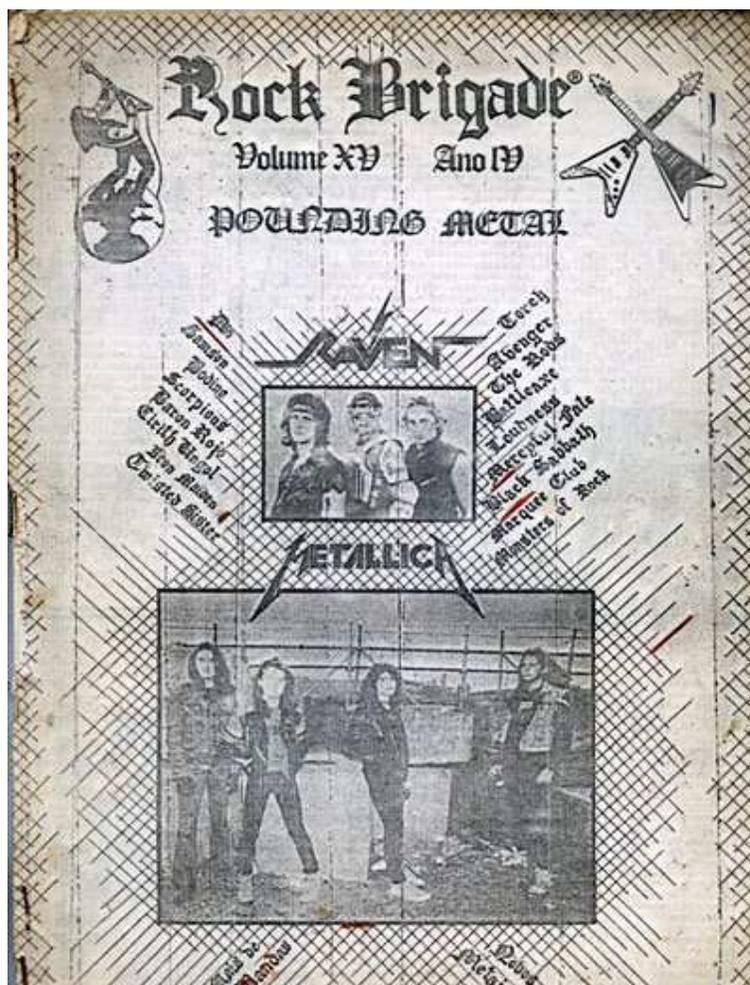


Figura 54 – Fanzine *Rock Brigade* em 1984, quando publicava o termo “metaleiro”.¹⁶²

Depois do festival, devido à popularidade, os “metaleiros” tornaram-se alvo de alusões bem-humoradas ou debochadas, principalmente através da televisão. O apresentador Chacrinha apareceu caracterizado de “metaleiro” em um de seus programas; Os comediantes Os Trapalhões fizeram um filme, *Os Trapalhões no reino da fantasia*, no qual havia a banda de

¹⁶² Imagem cedida pelo fã e colecionador Emerson ‘Old School’, de São Paulo, através de comunicação pessoal com a autora em 2008.

heavy metal, Heavy Trap's, com direito a número musical e atores satirizando músicos da banda AC/DC; o grupo musical-perfomático, Língua de Trapo, apresentou a canção "Os metaleiros também amam" no Festival dos Festivais, da Rede Globo, naquele ano. A letra falava, com rimas inusitadas - mas pertinentes, demonstrando conhecimento de causa por parte dos autores, Ayrton Mugnaini Jr. e Carlos Melo - do rompimento da relação de um "metaleiro" e uma menina que ele havia conhecido no festival Rock in Rio:

Foi no começo do show do AC/DC,
lá no Rock'n Rio que eu a conheci
e me encantei.

Ela dançava feito uma paranormal,
ao som daquela banda de heavy metal
Eu me apaixonei

Foi uma espécie de amor à primeira vista,
apesar de ela ser um tanto narcisista
E new-wave demais pra minha cabeça
Com tudo isto, eu lhe dei respeito à beça
Lhe disse que curtia o B-52
e fomos ao McDonald's depois

Os metaleiros também amam, meu amor
Os metaleiros também amam, sim senhor

Mas nosso amor por pouco tempo duraria,
o bem querer se transformou em baixaria,
o por quê eu não sei
Ela deu pra andar com o seu dedo em riste
E me rasgou quatro posters do Judas Priest
Eu não suportei

E taquei fogo em sua coleção dos Beatles
E em todos compactos do Sex Pistols,
nem sequer poupando os discos do Clash
Eu quero mais é que ela vá pra Marrakesh,
e que por aqui não mais retorne
Pra eu curtir em paz meu Ozzy Osbourne.

Assim, saídos da obscuridade, os "metaleiros" tornaram-se uma das surpresas do festival. Erasmo Carlos, um dos artistas mais hostilizados pelos fãs, teria comentado que "ninguém sabia o que eram tribos. Os metaleiros mesmos não sabiam que eram tantos!" (Biaggio, 2000).

O festival Rock in Rio aconteceu no auge de uma década que começou numa ditadura e terminou em eleições diretas para presidente. A música *pop* e o *rock* brasileiros soavam novos e foram associados a este tempo de transição por muitos jovens que, naquele momento,

identificavam-se menos com a música popular brasileira, a chamada MPB. As passeatas em prol de eleições diretas, realizadas em 1984, demonstraram o envolvimento dos jovens com o momento político. O festival, cuja realização foi planejada para coincidir com a semana da eleição do primeiro presidente civil em 21 anos, direcionou sua publicidade para este fato. “Mais do que *shows*, um momento histórico!”, dizia o narrador de um dos comerciais de televisão, que continuava afirmando que “o sonho estava se tornando realidade”, uma tentativa de juntar idéias de orgulho nacional, política, publicidade e arte: “o encontro do talento da música popular brasileira com todas as tendências do *rock* internacional.” No dia 15 de janeiro, com a escolha de Tancredo Neves à presidência da República, milhares de pessoas compareceram ao festival de verde e amarelo, artistas desfraldaram bandeiras do Brasil, a banda Barão Vermelho mudou a letra da canção de “para o dia nascer feliz” para “para o Brasil nascer feliz”. Repórteres da TV Globo já se referiam à “celebração do *rock* democrático”.

A estratégia deu tão certo que o então governador do estado do Rio de Janeiro, Leonel Brizola, mandou demolir todo o complexo da “Cidade do Rock”, pouco depois do final do festival, alegando que havia irregularidades na documentação do terreno. O candidato do partido de Brizola, Saturnino Braga, era concorrente do irmão de Roberto Medina à prefeitura da cidade, derrotando-o no final do ano. As outras edições do festival Rock in Rio, em 1991 e 2001, aconteceram em outras instalações.

Como resultado da popularidade do festival, as bandas de *pop*, de *rock* e de metal – as já existentes e as formadas a partir do entusiasmo – puderam gravar discos. Artistas brasileiros, assim como técnicos de iluminação, som e estúdio tornaram-se mais profissionais ao entrarem em contato com a tecnologia. “Antes do Rock in Rio, estávamos na Idade da Pedra”, diria um integrante do Barão Vermelho. Bandas internacionais incluíram o Brasil em suas turnês e a oferta de *shows* cresceu consideravelmente. O heavy metal foi exposto a uma gama de pessoas que, de outro modo, não teriam tido contato com a música e nunca teriam se tornado fãs.

3.5.3. Depois do festival Rock in Rio 1 – Segunda metade dos anos 1980

As bandas que se formaram na segunda metade da década de 1980 não adotavam sempre nomes e letras em português: Extermínio, Kripta, Necromancer, Bíblia Negra, Explicit Hate, Metralion, Prophecy, Necrofilia, X-Rated... Ao mesmo tempo, outras passaram a escrever em inglês. No final da década, quase nenhuma banda usava a língua nativa. A estética já encontrava-se completamente atualizada e algumas bandas praticavam um metal mais extremo, a exemplo de bandas como as norte-americanas Slayer, Morbid Angel e Death, a alemã Kreator e a suíça Hellhammer. A popularidade proporcionada pelo festival Rock in Rio ao *heavy metal* significou mais uma entrada no circuito de consumo, com mais oferta de itens e *shows*, entretando não alterou significativamente a possibilidade de profissionalização das bandas: tocar este tipo de música continuou não provendo sustento para a grande maioria dos praticantes. As bandas do Rio de Janeiro conseguiam lançar alguns discos e, também, palcos onde se apresentar, mas nunca realmente deixaram a condição *underground*.

Na sequência do Rock in Rio, o ano de 1986 trouxe o Plano Real que controlou a inflação durante meses – em 1985, a taxa havia sido de 233% ao ano - e o mercado fonográfico foi aquecido (Dapieve, 1995: 201). As bandas de BRock, as grandes favorecidas pelo festival, venderam mais do que nunca. As gravadoras sentiram-se encorajadas a investir mais, o que acabou por beneficiar, também, o metal. A EMI, por exemplo, lançou uma série de títulos sob o nome *Heavy Metal Attack* e, mesmo gravadoras que tradicionalmente lidavam com música brasileira popular, como a Continental, procurou licenciar uma banda do gênero, Venom que, inclusive apresentou-se no Brasil.

Para as gravadoras, bandas brasileiras eram um ótimo negócio, sobretudo as de BRock, uma vez que reduziam significativamente os custos por não utilizarem músicos contratados, orquestras, compositores e arranjadores, nem alugarem estúdios estrangeiros para as gravações e mixagens. A banda fazia tudo sozinha, ao contrário de vários dos intérpretes consagrados da música popular brasileira (Dias, 2000: 82 - 86; Picolli, 2008: 64).

De 1987 para frente, houve um período de recessão novo e o mercado desacelerou, demandando uma contenção no entusiasmo. Aparentemente, só havia espaço para artistas de grandes vendas (Brandini, 2004: 47), o que foi ruim para o metal.



Figura 55 – Ingresso do show Venom/Exciter no Rio de Janeiro, dezembro 1986.¹⁶³

3.5.4. Os anos 1990

A década de 1990 começou com a inauguração da MTV no Brasil e o sucesso internacional da banda mineira Sepultura. Apesar de o contexto econômico não se mostrar promissor, muitas bandas ainda almejavam tornar-se profissionais. Consumir tecnologia, adquirir instrumentos e equipamentos importados e manter a informação atualizada havia ficado mais fácil, com a mudança de postura do governo Collor em relação à importação. Entretanto, aqueles interessados em metal *underground* tinham que inserir-se na rede internacional de trocas de fitas k7 e fanzines.

Seguindo uma tendência internacional, selos menores consolidaram uma fragmentação contínua nos processos de produção fonográfica no início dos anos 1990 (Dias, 2000: 102). Bandas tentavam uma carreira fora do país, uma vez que o investimento interno era incerto. Uma das razões para isso é o tamanho do Brasil, o que torna as excursões dispendiosas, tendo que contar com estruturas de produção e divulgação nem sempre profissionais, sem falar nas distâncias a serem cobertas de ônibus ou carro. As dimensões do país também contribuíram para manter o metal como um *hobby* romântico para a maioria das bandas de outra maneira: em 1989, quando Fernando Collor foi eleito com 35 milhões de votos, em sua maioria de eleitores de fora

¹⁶³ Imagem obtida de fã colecionador através do sítio de relacionamento Orkut.

dos grandes centros como Rio de Janeiro e São Paulo, “houve uma significativa mudança no relacionamento entre música e política” (Dapieve, 1995: 202). Estes eleitores eram público de outro tipo de música, com destaque para as duplas sertanejas que passaram a dominar os meios de comunicação. Mesmo o BRock que havia se estabelecido alguns anos antes, sofreu com a guinada para a estética do interior, tendo seu espaço midiático e vendas de discos reduzidos. É dessa época o sucesso da novela *Pantanal* (Rede Manchete, 1990), ambientada no centro-oeste, em contexto rural, seguida, nos anos subsequentes, por outras que giravam em torno de fazendas de cacau, criação de gado ou rodeios.

A MTV Brasil era, em seu início, um canal UHF de recepção irregular e, posteriormente, tornou-se parte do pacote das assinaturas de TV a cabo, o que continuou a dificultar seu acesso ilimitado. O programa da emissora dedicado ao metal chamava-se *Fúria Metal* e chegou a ser uma das atrações mais assistidas durante os primeiros anos da década de 1990, sendo transferido de quinta-feira, às duas horas da manhã, para as quartas, às 21h. Embora o programa não se constituísse em espaço para vídeos independentes, algumas bandas brasileiras recebiam atenção, como, por exemplo, a carioca Dorsal Atlântica, seja com videoclipes, seja executando a música no estúdio da emissora. Enquanto isso, a banda Sepultura havia se mudado para os EUA e estava no auge de sua popularidade. As bandas brasileiras também pensavam no mercado internacional, assim, escrever em inglês, ser atualizado a respeito da tecnologia e filmar vídeos eram uma necessidade. Como tudo isso requer recursos, poucos realmente o fizeram. Ainda hoje, não é comum que bandas de metal *underground* tenham clipes; quando os têm, normalmente são gravações de apresentações ao vivo.

Inúmeras bandas surgiram no Rio de Janeiro ao longo dos anos 1990, representantes de todas as vertentes do metal, desde os mais leves (Sigma 5, Allegro, Ashtar, Thoten, Lost Forever, Heavenfalls, Krystal Tears, Stormfall, Alchemy), passando pelo *heavy metal* e pelo *thrash metal* (Dust from Misery, Imago Mortis, Nordheim, Criteria, Farscape), até os mais extremos (Mephistopheles, Goat Emperor, Coldblood, Nocturnal Worshipper, Songe d’Enfer, Apokalyptik Raids, Agorhy, Grave Desecrator, Mysteriis, Uneathly, Sodomizer, Berkaial, Avec Tristesse). Curiosamente, grande parte destas bandas formou-se a partir de 1995, talvez incentivadas pela fase de paridade entre dólar e real e a maior facilidade de importação e aquisição de

equipamentos.¹⁶⁴ A década terminou com a descentralização e pulverização em relação a subgêneros de metal, selos, casas de *show* e festivais. Internet de banda larga e mp3 não existiam e a solução para as bandas era ser independente, ou assinar com selos pequenos.

3.5.5. Primeira década do século XXI

Nos últimos anos, com o advento da internet e da informática, as bandas ganharam um grau de autonomia interessante, uma vez que podem realizar gravações domésticas de qualidade e deixar disponível o resultado na rede, através de sítios como *Myspace* e *You tube*. Muitas preferem gravar em estúdio e distribuir o disco através de selos. De qualquer forma, seja qual for a escolha ou a possibilidade das bandas, é possível afirmar que a maioria esmagadora de seus integrantes não obtém sustento através delas. Para manter-se exclusivamente de atividades relacionadas ao metal, estas envolverão produção de outras bandas e *shows*, distribuição e venda de discos, ou mesmo produção gráfica.

Bandas continuaram a surgir no século XXI: Venin Noir, VULGAR, Scatha, Malleus, Tribuzy, Reckoning, Neutralis, Statik Majik, Aprocryph, Age One, Belial War, Obscuri Tronos, Almighty Emperor, Negative Cells of God, Lacerated and Carbonized, Enterro... Discos e produtos relacionados ao metal, como itens de vestuário, posters e revistas encontram-se à venda em lojas especializadas em vários pontos da cidade. As bandas apresentam-se para platéias de porte pequeno e médio, cujo número não costuma ultrapassar a casa das centenas, embora bandas mais conhecidas, especialmente as estrangeiras, possam atrair milhares de fãs em qualquer dia da semana. É incomum que bandas se apresentem sozinhas, assim a configuração mais frequente é a de festival, normalmente aos domingos, começando à tarde e terminando quase de madrugada.

Entretanto, devido à grande concentração humana do Rio de Janeiro, em números absolutos, há um grande contingente de fãs de metal. Em números relativos, há mais público para outros gêneros populares, normalmente detestados pelos adeptos de metal – como pagode, *funk*, axé,

¹⁶⁴ O músico e empresário Armando Pereira, dono da gravadora Marquee, do Rio de Janeiro, conta que a segunda metade da década de 90 foi próspera para seu negócio que era, então, uma loja de CDs especializada em metal, lidando com importação. Mais tarde, foi forçado, pelas condições econômicas, a transformar sua loja em gravadora e distribuidora. *Sobre a Marquee*. Disponível em <<http://www.marqueerecords.com.br/quem.asp>> Acesso em: 20.03.09.

sertanejo, ou artistas que recebam atenção dos meios de comunicação, como os Rolling Stones e seu *show* gratuito para mais de um milhão de pessoas, na Praia de Copacabana, em fevereiro de 2006.

O metal no Rio de Janeiro não é proibido nem perseguido, mas tem que se arranjar sozinho...



Figura 56 - Cartaz de show no Caverna II – segunda metade dos anos 1980.¹⁶⁵

¹⁶⁵ Imagem obtida de fã colecionador através do sítio de relacionamento Orkut.

CAPÍTULO 4: Sonoridade

4.1. O que é minimamente metal

Os parâmetros normalmente considerados na análise de gênero e estilo pelas abordagens musicológicas, como harmonia, ritmo e melodia, não são os únicos, nem necessariamente, os mais importantes em relação ao metal e subgêneros. A textura e os timbres configuram-se como significativos, para todos os subgêneros de metal extremos (*thrash, death, black, doom*), ou não (gótico, *prog, power* ou melódico), além do *heavy metal* “tradicional”. **É necessário ter em mente que estas classificações são um “modelo ideal” uma vez que, dificilmente, haverá uma banda que apresentará todas ou somente as características atribuídas a cada subgênero.** Neste capítulo, será feito um inventário crítico do que autores e músicos vêm relacionando ao metal na literatura disponível.

O que, um dia, fora *heavy metal* sofreu tanta fragmentação desde meados dos anos 1980, que não é mais possível falar de suas normas técnicas e musicais de um modo geral. Entretanto, há consenso em todo o material consultado de que metal necessariamente envolve a execução de instrumentos elétrico-eletrônicos sob efeito de distorção, em volume alto. Segundo Muggiati, esta característica chegou a ser debatida em uma conferência em Paris na metade dos anos 1980, quando se suspeitou que este “tipo de música poderia causar surdez e até mesmo problemas psiquiátricos, inclusive a loucura”. Autoridades sanitárias de vários países teriam se preocupado com a afirmação de especialistas de que um concerto de *heavy metal* produziria ruído equivalente ao da decolagem de um avião a jato. “Os grupos de *rock* pauleira rebatem estas críticas afirmando que o som é uma parte essencial da sua arte e deveria ser até mais alto” (Muggiati, 1985: 66).

O jornalista Tom Leão, ao tentar definir o gênero, escreve que este “significa mais que apenas bandas compostas por caras cabeludos, que se vestem de preto, cantam como se gemessem e tocam alto como o inferno” (Leão, 1997: 9). Este autor considera que na virada dos anos 1960 para os 1970, a incorporação da terminologia “*heavy metal*” serviu para diferenciar as bandas mais “barulhentas” daquelas de orientação mais *pop* (Leão, 1997: 14).

“Na origem do estilo, o que você fazia para ser *heavy* era aumentar o volume, ser alto. (...) *Heavy metal* era *blues* amplificado”, afirma Leonardo Pimentel (2004). Janotti Jr. também relaciona o volume e o *blues* ao *metal*: “...a vocalização berrada, o volume e a distorção da música são características oriundas do *blues* de Memphis e Kansas City, cidades que marcaram a urbanização desse estilo musical e sua conseqüente eletrificação” (Janotti Jr., 1998: 97-112).

Ribeiro (2007) tenta entender metal como um gênero musical “que reúne características gerais comuns aos diversos subgêneros, cada qual com um estilo próprio de pensar e fazer música.” Resumidamente, estas estariam na formação instrumental composta “por uma ou duas guitarras elétricas (com ênfase na distorção), um baixo elétrico, um kit de bateria (geralmente com dois bumbos ou pedal duplo) e um vocalista principal”. Outra característica em comum aos subgêneros de metal seria “o processo composicional baseado em riffs de guitarra distorcida” (Ribeiro, 2007: 23). O autor reconhece a importância crescente dos teclados para determinados subgêneros.

Os timbres dos instrumentos e a estrutura da peça musical baseadas em *riffs* de guitarra são alguns dos parâmetros que inclinam uma peça musical a soar metal ou não. Guitarras mais distorcidas, um som mais “pesado” da bateria, e progressões harmônicas distanciando-se do tradicional “*blues-based rock*”, além da opção pelo *power chord*, no lugar de acordes completos, são características que provavelmente estarão presentes em grande parte da música que se quer metal (Ribeiro, 2007: 13).

A socióloga Deena Weinstein também considera que o conjunto de guitarras, amplificadores e artifícios de distorção “são o cerne” do metal (Dunn e McFayden, 2005). Walser afirma que a distorção funciona como “sinal de poder e intensidade como em uma materialização de esforço excepcional” (Walser, 1993: 42). Entretanto, para cada subgênero de metal e mesmo para cada guitarrista, há a tendência de adotarem-se tipos de distorção específicas. O timbre obtido varia de acordo com a aparelhagem de distorção, tipo de amplificação, afinação, o tipo de captação do instrumento e mesmo do material com o qual foi construído.

Ratificando as percepções supracitadas, é interessante mencionar Tony Iommi*, guitarrista fundador da banda Black Sabbath, um dos responsáveis pelo desenvolvimento da música altamente amplificada que se tornou o *heavy metal*. A banda formou-se em 1968, na Inglaterra, inicialmente executando *pop/blues* e chamando-se Earth. No ano seguinte, ao descobrir “volume e

o *overdrive*”, um tipo de dispositivo distorção do som, mudou seu nome para Black Sabbath. Iommi, em entrevista à revista *Guitar World* (Tolinski, 1996) confirma suas primeiras influências como sendo de discos de *blues*. A transição entre tocar *blues* até o metal cheio de *riffs*, características do Black Sabbath, deu-se, segundo o músico, porque os membros da banda irritavam-se com pessoas conversando durante a música, optando por aumentar o volume o máximo possível para impedir as conversas paralelas. Se existe **uma** unanimidade no mundo do *metal*, esta é: Black Sabbath é um dos seus pilares.

4.2. *Black metal* distancia-se do *heavy metal*

O sociólogo inglês Keith Kahn-Harris, em sua tese sobre metal extremo, dedica um capítulo aos aspectos “transgressores” destes subgêneros de metal em relação à música, às letras e ao comportamento dos adeptos. Transgressão, para o autor, é o que ultrapassa o limite do aceitável (Kahn-Harris, 2001: 82-100). O referencial principal de Kahn-Harris nos aspectos musicais é o trabalho do musicólogo norte-americano Robert Walser que, até hoje, permanece como um dos únicos estudos musicológicos sobre *heavy metal*. Walser, em seu livro *Running with the devil – Power, gender and madness in heavy metal music* (1993), analisa, basicamente, a produção das bandas do eixo EUA-Reino Unido até a virada dos anos 1980 para 1990. Assim, consta de seu trabalho muito pouco sobre *death metal* e literalmente nada sobre BM. É importante observar, também, que este autor optou por ater-se às bandas e vertentes que haviam alcançado algum sucesso midiático ou, como no caso das bandas Van Halen e Metallica, muita visibilidade. Além disso, é interessante lembrar que, para muitos, Van Halen não é uma banda de *heavy metal* e, sim, de *hard rock* e mesmo *pop*. em meados dos anos 1980, o *heavy metal* recebeu muito atenção dos meios de comunicação massivos. No Brasil, esta tendência se intensificou principalmente a partir do festival Rock in Rio 1, em 1985.

Walser (1993) argumenta que a música *heavy metal* baseia-se numa relação dialética entre “liberdade” e “controle” musicais. Esta dialética permitiria entender a relação entre liberdade e controle na sociedade capitalista contemporânea. Além disso, Walser mostra como o *heavy metal* explora um conjunto amplo de temas, apoiando-se num conjunto complexo de fontes musicais,

entre elas, a música de concerto ocidental e o *blues*. Segundo Kahn-Harris, os gêneros de *heavy metal* examinados por Walser, embora pareçam impactantes e transgressores, mantêm ligação forte com a música ocidental massiva (Kahn-Harris, 2001: 82). Ao mesmo tempo, Kahn-Harris percebe que a trajetória dos subgêneros do metal mais extremo mostra tentativas sistemáticas de eliminar “certos tipos de diálogo cultural”, como as raízes do *blues*, que teriam tornado-se imperceptíveis. O autor considera que a ligação com a música de concerto europeia também foi afrouxada, embora não rompida, tendo, por outro lado, havido a incorporação de elementos do *punk*. Apesar disso, algumas formas de metal extremo também se distanciaram do *punk*, sendo mais seguro dizer que a tendência mais constante é um fechamento em si mesmo. Isto o levou a afirmar que “o metal extremo trava diálogo com uma música acima de tudo: o metal” (Kahn-Harris, 2001: 82).¹

Kahn-Harris diz que os subgêneros extremos tentariam explorar e ultrapassar os aspectos mais transgressivos do *heavy metal*, escolhendo as sonoridades comumente não adotadas pela maioria das “músicas ocidentais” (Kahn-Harris, 2001: 82). As sonoridades “aceitas”, que são usadas pelo *heavy metal*, seriam aquelas derivadas da música de concerto, do *blues* e dos gêneros populares, fazendo com que não soasse “transgressor o suficiente”, apesar de todos os ataques que recebeu em meados dos anos 1980, especialmente nos E.U.A., geralmente por causa do conteúdo das letras. Embora os aspectos do metal extremo configurem um potencial transgressor maior, este raramente chega aos meios massivos.

O fato de a gênese do BM ter se dado na Europa, com bandas de fora do eixo EUA - Reino Unido, pode ter contribuído para a eliminação do *blues* da estética do subgênero. Ao contrário do *heavy metal*, que é uma síntese inglesa e norte-americana, as bandas consideradas a primeira onda do BM (*first wave*) são da Suécia (Bathory), da Dinamarca (Mercyful Fate), da Suíça (Hellhammer/Celtic Frost), do Brasil (Sarcófago) e apenas uma é da Inglaterra (Venom). Ainda são mencionadas, com alguma freqüência, por fãs e críticos, bandas de *thrash metal* alemãs (Sodom e Kreator) e italiana (Bulldozer), com duas exceções norte-americanas (Slayer e Von). Todas estas bandas não podem ser consideradas como tendo uma sonoridade BM específica, cada uma tendo colaborado com aspectos diferentes para a formação do subgênero. Até as bandas norueguesas

¹ “*Extreme metal engages in dialogue with one music above all – metal.*”

que constituíram a segunda onda (*second wave*) surgirem, ao final dos anos 1980, era considerada BM a banda cuja temática fosse satânica, a sonoridade apresentando-se diversa.

Assim temos que, quanto mais extremo o metal, mais tende a afastar-se do emprego explícito dos elementos básicos do *blues* e do *rock*, perdendo, inclusive, grande parte de sua natureza dançante. Embora sejam minoria, são de metal extremo bandas que adotam posturas políticas de ultra-direita, conhecidas como N.S.B.M., ou *national socialist black metal*. Deste modo, o afastamento das raízes negras do *rock*, muitas vezes, é, também, uma opção ideológica.

A partir do advento do BM sinfônico, que poderíamos considerar a terceira onda (*third wave*) do BM, em meados dos anos 1990, algumas bandas, em sua maioria escandinavas, alcançaram popularidade maior com arranjos derivados da música “erudita” europeia e o uso mais amplo de sintetizadores, diferenciando-se da estética mais crua da cena original. É comum haver debates acerca do “status” destas bandas dentro da cena BM: muitos não as consideram mais como tal, sendo a norueguesa Dimmu Borgir, o alvo principal das críticas. Muitas bandas mais antigas, dos anos 1980 e 1990, tentavam soar minimalistas e cruas, através de uma produção deliberadamente precária, com instrumentação de guitarra, baixo, bateria e teclados ocasionais. A rudeza no som é, hoje, mais adotada, embora não exclusiva, entre bandas dos países do leste europeu que valorizam suas origens pagãs e tradicionais, muitas delas expressas em termos musicais e, também, líricos e iconográficos. A crueza da sonoridade adquiriu um revestimento de autenticidade.

Muitas das bandas de BM que enveredaram pelo caminho “sinfônico” constroem uma sonoridade épica e grandiosa, à moda das práticas da música de concerto ocidental a partir do século XIX. Além das guitarras, baixos elétricos e baterias, o chamado BM sinfônico emprega amplamente teclados com timbres orquestrais, com ênfase nas cordas e nos metais.

Em relação ao uso dos metais, é interessante observar que mesmo bandas que não adotam majoritariamente o estilo sinfônico, ocasionalmente empregam timbres deste naipe em situações de clímax. Como exemplifica a fala do baterista norueguês Frost, em relação ao CD *Now, Diabolical* de sua banda Satyricon, lançado em 2006: “nós não conseguiríamos aquele sentimento escuro e estranho só com guitarras, baixos e bateria. Nós precisávamos dos metais para...”² A

² Frost Interview – *Graspop* - 23.06.06. You tube <http://www.youtube.com/watch?v=HmqCgVx0HM> – consulta em 30.06.06. A frase é “...that rather strange, dark feeling with guitars and basses and drums alone, we needed the horns for that.”

banda conseguiu apresentar-se ao vivo com músicos da Orquestra Sinfônica de Oslo em novembro do mesmo ano (ver capítulo 1). Entretanto, de um modo geral, as bandas, quando utilizam-se destes timbres, fazem-no através de sintetizadores. A exemplo de obras como o prelúdio do 3º. Ato de *Lohengrin*, de Wagner, os naipes de metal, no BM, parecem aludir ao épico. Philip Tagg afirma a mesma coisa em relação aos metais na construção da figura heróica do personagem Kojak a partir da música de introdução ao seriado norte-americano da década de 1970 (Tagg, 2003: 27).

Em BM, o timbre e a textura frequentemente se impõem sobre a melodia. Além disso, ao contrário da intenção da maior parte dos gêneros populares, a possibilidade de dançar é evitada, conforme pode ser inferido através da fala dos integrantes da banda Mayhem, inventores do mote *no mosh, no core, no trends, no fun* (ver capítulo 2). O guitarrista Blasphemer pergunta à entrevistadora do programa da TV norueguesa, *Lydverket*: “O que têm a ver melodias cantaroláveis com o *black metal*?”. O vocalista Maniac emenda que “tem-se a sensação de as pessoas estarem dançando (...) O que o *black metal* tem a ver com isso? Aí, tudo o que é o *black metal* se esvai... O conceito de feiúra, náusea, que eu faço do *black metal*...” . O ponto de vista da banda fica completo com a observação do baterista Hellhammer ao dizer que “não se pode ter uma batida do tipo ‘la la la knock knock knock la la la...’ [canta um ritmo *pop* muito dançante].³ Satyr, compositor da banda Satyricon, demonstra a exigência de uma audição atenta:

Algumas pessoas querem apenas coisas como Motörhead e o Slayer, que são *rock* e “detonam”. Outras pessoas acham isto primitivo e não gostam. Eu quero que a minha música seja espiritual e tenha profundidade e substância. Eu gosto dos dois tipos de música e tento fazer ambos (Korn, 2005).⁴

4.3 Vocal

Nos subgêneros de metal, encontramos desde vocais agudíssimos, gritados ou operísticos, até guturais e rosnados. Mais de um tipo pode aparecer na mesma música, como na estética “A

³ *Lydverket*: “Norsk Black Metal”, Parte 3.

Blasphemer: *Melodies that you can hum? What is black metal about that?* (sic)

Maniac: *You get the feeling of people dancing and making out. Goddamn, what is black metal about that? Then everything black metal is about is gone. The ugly, creepy, nauseous concept that for me is black metal...*

Hellhammer: *You can't have a beat that goes “la la la knock knock knock la la la”...*

⁴ “Some people just want stuff like Motorhead or Slayer that just rocks or kicks ass. Well, there's other people who find that primitive and who say, I don't like that, I want my music to be spiritual and with depth and substance. See, I like both kinds of music and I try to do both.”

Bela e a Fera”, de algumas bandas de metal gótico ou *doom metal*, nas quais uma soprano e uma voz masculina gutural ora alternam-se, ora cantam juntos. Há uma tendência de que os subgêneros menos extremos adotem a estética mais próxima à estética massiva, com tenores e sopranos de tessitura ampla, demonstrando sua habilidade em curvas melódicas e registro agudo. Os subgêneros extremos preferem os guturais graves, muitas vezes distorcidos, mais comuns no *death metal*, os guinchados mais agudos, mais comuns no BM, e os gritados comuns a todos. Esta escolha estética do metal extremo é uma das garantias de que estes subgêneros dificilmente tornar-se-ão realmente populares: funciona como um cão *pitbull* sem coleira no portão de entrada.

Com exceção de Ozzy Osbourne, os vocalistas de metal pré-*punk* eram, segundo Pimentel, “um clichê operístico, com voz no limite o tempo todo. Não é para o homem comum” (Pimentel, 2004). Esta “voz no limite” tem, como principais representantes, frequentemente com tessitura de tenor: Robert Plant (Led Zeppelin), Ian Gillan (Deep Purple),⁵ Rob Halford (Judas Priest)* e Ronnie James Dio (Rainbow/Dio/Heaven and Hell). No *heavy metal*, o vocalista tende a projetar sua voz por cima da massa sonora criada pelos instrumentos amplificados e distorcidos. Por vezes, também há uso de alguma distorção além do emprego de *vibrato* para um efeito mais intenso de dramaticidade. Segundo Walser, “apesar da amplificação, o vocalista tem que mostrar esforço, tem que atingir o fundo da arena. O estilo operístico de vocalistas como Dickinson [Iron Maiden] e Halford foi desenvolvido no século XIX, antes da amplificação” (Dunn e McFayden, 2005).

Com o advento do *punk*, outros tipos de vocalização apareceram sem, entretanto, excluir o tenor, mas contrastando com ele em significação. Lemmy Kilmister (Motörhead), com sua voz rouca e grave, juntamente com os vocalistas de *hardcore punk*, definiram um outro estilo de vocalização que foi prontamente adotada pelo *thrash/speed metal* do início dos anos 1980 – talvez por ser menos elitista ao permitir o canto ao “homem comum”. Cronos (Venom), James Hetfield (Metallica), Tom Araya (Slayer) e Dave Mustaine (Megadeth) podem ser citados como exemplos desta vertente.

É interessante observar que conforme o grau de agressividade aumentou em determinados subgêneros, especialmente *thrash*, *doom* e *death*, sua sonoridade foi tornando-se mais grave de

⁵ Led Zeppelin e Deep Purple, ambas originadas na segunda metade da década de 1960, ainda não podem ser consideradas bandas de metal por apresentarem muitas características de *blues*. Ambas têm passagens pelo *funk* e pelo *pop*. No caso do Led Zeppelin, mesmo pelo *reggae*.

modo geral, com instrumentos podendo aparecer afinados mais de um tom abaixo do usual. A inserção da vocalização gutural e guinchada configurou uma prática consistente como proposta afetiva, associando-se ao não humano. Estas escolhas em direção à coerência semântica, contaram com a influência do cinema de terror e suspense na construção da sonoridade: desde a década de 1970, principalmente a partir do filme *O Exorcista*, os vilões, os monstros e os personagens sobrenaturais apresentam vozes com algum grau de distorção e guturalidade. Um dos exemplos mais populares seria o personagem Darth Vader, da série *Guerra nas Estrelas*, iniciada em 1977 e retomada em 1999, com sucesso midiático.⁶ Na verdade, a grande maioria dos filmes e desenhos infanto-juvenis também apresenta este tipo de associação.

O antropólogo francês Nicolas Walzer (2007) acredita que o aspecto vocal é o mais impactante do metal extremo e, frequentemente, considerado como o mais importante pelos fãs. Para ele, a voz tem que corporificar o objeto que carrega: as palavras. Voz e palavra, juntas, devem obter um efeito “apocalíptico” (Walzer, 2007: 204-205). O compositor Frederik Martin considera que a dimensão vocal no BM, especificamente, “exprime não estados da alma ou reflexões acerca do mundo tal como ele é, ou conselhos sobre algum assunto, ela vibra de gritos de demônios, de cóleras de deuses arcaicos, revira a lama da humanidade (...) e propõe uma negação de tudo, porque não é possível responder a uma voz como aquela” (Martin, 2005: 104).⁷

Will York, colunista do jornal *The San Francisco Bay Guardian*, diz, sarcasticamente, que quem não é fã se pergunta a razão de as bandas de metal [extremo] “gastarem tanto tempo compondo música intrincada e letras detalhadas e estragar tudo com aqueles vocais horríveis guturais e rosnados” (York, 2004). O autor afirma que o tipo de “grunhido (ou latido ou grito)” usado por vocalistas é um bom indicador de qual subgênero se trata (...) e pode soar indistinto para o leigo, “mas os *metalheads* sabem diferenciar imediatamente.” York justifica o tipo de vocalização pelo conteúdo expresso: “é a música de pessoas zangadas (*pissed-off*) e alienadas que estão, propositalmente, lidando com o lado mais feio da vida ou, então, tentando temporariamente escapar dele através de algum tipo de catarse” (York, 2004).

⁶ A expressão “*the dark side of the force*”, ouvida à exaustão durante os seis episódios da saga, vai ao encontro do título desta tese.

⁷ *Elle exprime non pas des états d'âmes ou des réflexions sur le monde tel qu'il va, ou des conseils dans un domaine quelconque, elle vibre des hurlements de démons, des colères de dieux archaïques, remue la boue d'humanité (...) et pose à la base un deni de tout, car on ne peut répondre à une voix comme celle-là.*

Os vocais guturais, guinchados ou gritados possuem virtuosismo a sua própria maneira. Não há uma regra que possa ser seguida, cada vocalista encontrando seu próprio caminho para executá-lo, com ou sem reverberação. Também é possível observar que a linha melódica que cabe aos vocalistas não costuma ser sinuosa, adquirindo uma feição de semi-fala ou de grito. Mais do que a veiculação do texto – já que as letras costumam ser ininteligíveis apenas através da audição – pode-se dizer que o vocal funciona, também, como parte da massa sonora, colaborando com o aumento da densidade textural. Entretanto, apesar de, neste sentido, funcionar como um outro instrumento, não é possível ignorar o fato de que a voz é o mais humano dos elementos e que não se quer humano. Isto coloca uma particularidade neste fenômeno: além do possível desconforto oferecido ao ouvinte, devido a seus próprios referenciais corpóreos, do esforço que ela demandaria, ainda resta o incômodo afetivo: por que alguém escolhe colocar-se como monstruoso?

No uso da voz em metal, em graus diferentes de acordo com o subgênero, verifica-se alguma tendência à passionalização, conforme expõe o lingüista e músico brasileiro Luiz Tatit (1996). Segundo este autor, tensividade é a negociação entre o fluxo contínuo da melodia, proporcionado pelas vogais, e a segmentação provocada pelas articulações das consoantes, administrada pelo compositor/intérprete de modo a formar sentido. Embora haja ênfases, ora em continuidade (inércia/passividade/ser), ora em fragmentação (atrato/ação-movimento/fazer), elas coexistem em ambas gestualidades orais da fala e do canto. Os referenciais entre continuidade e segmentação, consideradas como grupos amplos, vêm do esforço fisiológico para produzir vogais e consoantes. Em BM, observam-se, com freqüência, vocalizações longas, muitas sem palavras, como gritos, urros, guinchados e gemidos, basicamente calcados no prolongamento das vogais e, muitas vezes, com destaque da tessitura em relação ao contexto. Segundo Tatit, a continuidade prolongada proporcionada pelas vogais também pode abrigar tensão no perfil melódico através da exploração de freqüências agudas (número de vibrações) e a capacidade de sustentação de notas (fôlego e energia de emissão). Isso faz com que a tensividade oscile em direção ao pólo da freqüência e, quando isso acontece, contribui para o predomínio dos estados passionais, possivelmente levando o ouvinte ao *estado* em que o compositor/intérprete se encontra (Tatit, 1996: 10). Poder-se-ia dizer que este tipo de vocalização é um dos fatores responsáveis pela emocionalidade intensa que fãs e músicos atribuem ao BM.

4.4 Guitarras

4.4.1 Afinação

É comum, em metal, a afinação dos instrumentos alguns semitons abaixo do convencional para produzir um som mais “pesado”, às vezes, inclusive com a utilização de guitarras de sete cordas, e baixos de cinco ou seis, sendo a corda adicionada, a mais grave.⁸ Andréas Kissler, guitarrista da banda brasileira Sepultura, conta que gravou o CD *Roots* (1996) usando várias afinações diferentes, sendo uma delas uma quinta diminuta abaixo (Bb, Eb, Ab, Db, F, Bb). Para isso, usou encordoamentos mais pesados de modo a manter a afinação. “É um modo ótimo de desenvolver novas idéias: com diferentes afinações, você consegue climas diferentes. Há uma atmosfera muito mais sombria no material novo que não existiria sem a afinação mais grave”, Kissler comenta (Keneally, 1996).

Embora a afinação não fosse tão grave como a de alguns subgêneros como *thrash* e *death metal*, a ligação do conceito de “escuro”, “pesado” e “grave” é antiga no gênero. Alguns guitarristas da década de 1960 afinavam meio tom abaixo, Jimi Hendrix,* entre eles. Jimmy Page,* da banda Led Zeppelin também aventurava-se em outros tipos de afinação das cordas (altura e configuração), talvez por influência da música tradicional celta. O guitarrista Tony Iommi lembra: “eu tentava qualquer coisa (...) nós tentávamos fazer nosso som mais pesado” (Tolinski). É preciso observar, entretanto, que solos no registro agudo das guitarras, independente da afinação, também são característicos de alguns subgêneros de metal. A principal exceção é o BM, cujas bandas preferem a afinação padrão, além de ser um subgênero que raramente apresenta solos instrumentais.

4.4.2 Power chord

Segundo Walser (1993:41), “o mais importante signo aural do *heavy metal* é a sonoridade da guitarra elétrica distorcida.” Derivado deste fato, temos o *power chord*, acorde formado por uma

⁸ No caso do baixo, são adicionadas uma corda mais grave e uma mais aguda.

fundamental, sua quarta justa ou sua quinta justa, podendo apresentar sua oitava superior. Sua configuração é idiomática do instrumento, uma vez que segue o mesmo padrão de digitação nas quatro cordas mais graves, ao longo de todo o braço, não importando qual seja a nota fundamental. O fato de ser executada em guitarra elétrica amplificada implica em algumas particularidades que, justamente, conferem sua sonoridade. Este mesmo acorde, executado sem amplificação provavelmente não poderia ser considerado um *power chord*, apenas um acorde sem a terça. O som resultante é complexo devido a ser constituído por notas e parciais harmônicos “constantemente renovados e energizados pelo *feedback*” (Walser, 1993: 2; Ribeiro, 2007: 14). Walser considera que, com o advento da amplificação muito potente e de seu uso por guitarristas como Eddie Van Halen, na década de 1970, as técnicas de execução de instrumentos como o violino e o órgão tornaram-se relevantes. “Antigamente, a guitarra era um instrumento como o piano: você tocava uma nota e ela ia desaparecendo (...) [agora] ela pode ficar soando infinitamente por causa do *feedback*” (Dunn e McFayden, 2005; Walser, 1993: 42 - 43).

Esta complexidade advinda da distorção e a quantidade de parciais harmônicos que a partir dela são formados, faz com que a terça do acorde seja suprimida no *power chord* com o intervalo de quinta justa (McDonald, 2000, citado por Ribeiro, 2007: 14).⁹ Ribeiro (2007: 15) argumenta que a terça no acorde é evitada, especialmente porque um dos harmônicos parciais gerados é a terça maior da fundamental e entraria em atrito com a terça menor, no caso do emprego em acordes menores. Assim, *power chords* não são acordes ambíguos – nem maiores, nem menores – e, sim, isoladamente, maiores. “Na maioria das vezes, os Power chords delineiam progressões harmônicas tonais, assumindo a característica maior/menor da função daquele grau da escala”. Esta é, também, a visão de Lilja (2004: 10-21), musicólogo finlandês. Ribeiro demonstra que o espectro sonoro do *power chord*, executado em guitarra muito amplificada, possui sustentação mais prolongada e gera muito mais harmônicos audíveis do que um acorde completo de seis notas (Ribeiro, 2007: 15). Apesar de também utilizar *power chords*, o BM o faz com menos frequência.

⁹ McDonald, Chris (2000). Exploring modal subversions in alternative music. *Popular Music* 19:355-63.

4.4.3 Execução – graus de virtuosismo

A revista *Guitar World* aconselhava ao aspirante a guitarrista profissional: “tenha fluência nas escalas dos modos pentatônicos maiores e menores: em *rock*, *blues* ou *country*, saber estas escalas vai permitir que você se arranje 80% do tempo” (Buk, 1997). No entanto, no caso do metal, com o tempo e sua fragmentação, isto passou a não ser mais suficiente. Os guitarristas tornaram-se mais capazes tecnicamente, demonstrando habilidades virtuosísticas e adotando elementos da tradição musical de concerto europeia (Walser, 1993: 57-107; Friedlander, 2002: 395). Walser (1993: 2) argumenta que *heavy metal* lida com o conceito de poder e que o virtuosismo também é uma demonstração deste.

Em meados da década de 80, o *Guitar Institute of Technology*, GIT, influenciou a formação de uma nova leva de instrumentistas, ampliando o universo das “escalas pentatônicas” e adicionando algum vocabulário, geralmente conhecido por músicos populares através do *jazz*, como o uso de modos gregorianos na composição de *riffs* e harmonizações. Ao mesmo tempo, com o advento dos aparelhos de vídeo-cassete, aumentou a oferta de material didático, como as vídeo-aulas. Havia um número considerável de publicações concorrentes em língua inglesa, especializadas em teoria e técnica do instrumento - *Guitar Player*, *Guitar World*, *Guitar for the practicing musician*, *Guitar School*, por exemplo - todas trazendo transcrições e tablaturas, além de seções assinadas por músicos afamados dando conselhos e aulas, mesmo que superficiais. Não parece ter havido nada de *underground* neste processo. Algumas destas revistas eram importadas ou mesmo publicadas no Brasil. Assim, especialmente após o aparecimento de Eddie Van Halen no final dos anos 1970, técnicas como *palm muting**, *alternate picking**, *hammer-ons* e *pull-offs**, *tremolo**, *sweep picking**, *tapping** constituíram-se em moeda corrente de qualquer guitarrista, possibilitando um aumento considerável de velocidade e variações de sonoridade. Não se pode esquecer que, para a estética do metal, os efeitos são parte do conjunto de objetos que costumamos conhecer como “guitarra elétrica”. Dá-se o nome de *shred guitar* a esta maneira virtuosística de tocar guitarra, sendo *shredder*, o guitarrista virtuosístico, “*guitar hero*”.

As regras técnicas do BM não exigem que o guitarrista seja um *shredder*. Se o músico for competente na criação de atmosferas e *riffs*, além de executar sua parte corretamente ao vivo – caso seja músico de apresentar-se ao vivo - ele estará cumprindo as demandas principais do

gênero. Não há, entretanto, um juízo de que ser virtuosístico é negativo, contanto que esta habilidade seja direcionada a favor da música e, não, à demonstrações técnicas consideradas sem sentido.

A técnica de palhetada típica, mas não única, de BM é o *tremolo*: basicamente, trata-se da(s) mesma(s) nota(s) soando repetidamente através do movimento para cima e para baixo da palheta na(s) corda(s), fazendo com que o som se prolongue através da quantidade maior de ataques nas subdivisões do pulso, causando um adensamento textural. O BM evita a técnica do *palm-muting** por ser muito percussiva. Para Martin (2005:105), na mão direita, tremolo em BM é uma metáfora de metralhar .

Walzer (2007: 210) cita um depoimento de um músico, entrevistado sobre guitarra em BM. Segundo o informante, contrariamente a muitos outros estilos de metal (notadamente o *heavy metal*), a guitarra rítmica é mais importante do que a solo e mais difícil de executar. Solos não são sempre presentes no BM e encontram-se frequentemente “embutidos na massa”, o que não quer dizer que não existam. São, simplesmente, menos evidentes. Também para Kahn-Harris (2001: 83), “seqüências de acordes ou *riffs* assumem uma importância cada vez maior”. De fato, há menos solos e improvisação do que nos demais subgêneros de metal, sendo o timbre e a textura – construídos com a participação da voz e demais instrumentos – alguns dos parâmetros mais relevantes para o gênero. A execução de *tremolo* rápido e fluente, durante longas seqüências, pode ser considerada, também, um tipo de virtuosismo. Em BM, também é comum haver uma guitarra distorcida subjacente ao todo, quase como um ruído branco, dificultando a discriminação das partes melódicas, subvertendo a estruturação figura/fundo.

É freqüente a modalidade *pitch axis* da palhetada em *tremolo*. De acordo com Berger (1999: 63), isto significa o uso constante de trêmolo em uma nota que pode ser considerada como centro tonal e cujas demais notas servem apenas como variação melódica de fuga e retorno ao centro tonal. Estes centros tonais poderão mudar a cada compasso ou manter-se por grupos de dois compassos. “Como as músicas são compostas sobre pequenas idéias, tocadas muito rápido, acaba ocorrendo uma variação constante de uma idéia para a outra, após diversas repetições de um mesmo *riff*” (Ribeiro, 2007: 151).

4.4.4 Riffs

Em composições dos subgêneros de metal, independente de sua forma, o *riff* é um dos elementos estruturais principais e não se baseiam em progressões triádicas. Podem aparecer em grande número numa mesma peça e, normalmente, determinam o início de uma seção. Ribeiro (2007) define *riff* como

pequenas idéias composicionais que servem como base harmônica na música. São motivos que funcionam e organizam a estrutura formal da peça. Quase sempre, riffs são construídos a partir dos power chords, ou sobre uma tônica repetida (trêmulo) com variações melódicas em outras notas. Apesar de, algumas vezes, delinearem uma progressão harmônica tradicional, na maioria das músicas, além de agregar uma intenção harmônica, o riff de guitarra desenvolve uma idéia melódica que é muito característica (Ribeiro, 2007: 16).

Para Susan Fast (2001: 116), “o *riff* é claramente definido como uma unidade que contém significado”. No caso da música da banda inglesa Led Zeppelin, de *hard rock*, “é pelo menos uma das unidades primordiais de significado musical”. A autora argumenta que saber sobre a constituição do *riff* e como ele é usado (sua relação com outros acontecimentos sonoros) é muito útil para se saber sobre a peça em si. Fast acredita que olhar o *riff* como um feixe de parâmetros sonoros atuando concomitantemente – uma proposta do musicólogo inglês Richard Middleton – auxilia pensar sobre seu conceito:

Pode haver uma tendência de se pensar em riffs como padrões rítmicos repetidos, mas eles são muito mais complexos do que isto. Riffs compreendem ritmo, contorno melódico, harmonia e timbres que se relacionam uns com os outros de modos específicos (Fast, 2001:116).¹⁰

Isto não quer dizer que não haja estruturas menores de significado dentro do *riff* que podem ser abordadas separadamente. Entretanto, como em qualquer outra produção cultural, é o todo que conta no processo estético. Dizer que *riffs* são apenas ostinatos (padrões rítmico-melódicos) é subestimar sua importância semântica. As composições de BM seguem a tendência do metal em geral de constituir-se de seções sucessivas, estruturadas principalmente por *riffs*.

Ribeiro (2007: 16) chama a atenção para a diferença entre *riff* e *lick*, embora eles tenham, em comum, a característica da repetição: “*lick* deve ser entendido como uma idéia melódica que é

¹⁰ *There may be a tendency to think of riffs as repeated rhythmic patterns, but they are much more complex than this. Riffs comprise rhythm, melodic shape, harmony, and timbres that are related to one another in specific ways.*

utilizada em solos instrumentais. De forma generalizada, o *riff* é uma idéia musical que surge nas bases harmônicas da guitarra, enquanto que lick é uma idéia musical que surge nos solos de guitarra”.

Todos os integrantes de bandas de BM, entrevistados durante a pesquisa de campo, tanto no Rio de Janeiro, quanto em Oslo, concordaram com a função estrutural do *riff* na composição. Segundo eles, o início de uma peça nova se dá com um *riff*, ou uma idéia que se torna um *riff*. A partir dos *riffs*, normalmente propostos pelo(s) guitarrista(s), os outros integrantes da banda contribuem para o resultado final. É o *riff*, construído a partir de um conceito do compositor, que determina todo o resto da peça musical, inclusive a letra. Ribeiro (2007) encontrou um procedimento similar na banda de *death metal*, Sign of Hate, de Aracaju, Sergipe: “cada guitarrista geralmente aparece com uma idéia nova ou um *riff* novo, sobre o qual outras idéias vão surgindo durante o ensaio, ou mesmo *riffs* antigos que não foram aproveitados em outra músicas, tentam ser encaixados” (Ribeiro, 2007: 149).

4.4.5. Baixo

A guitarra baixo é um dos instrumentos menos em evidência no BM, o que não significa que não tenha importância. De um modo geral, tende a enfatizar as fundamentais dos acordes e não costuma ter partes soladas ou soar destacadamente. O mais usual é que ele dobre a linha da guitarra e se mescle com o bumbo, colaborando para a construção de uma textura extremamente densa ao unir a supracitada guitarra distorcida de fundo às frequências mais graves da associação baixo/bumbo. Walzer parece concordar com as afirmações acima e acrescenta que este papel discreto do baixo é uma característica do metal em geral, excetuando uns poucos músicos que se destacam como, por exemplo, Steve Harris, da banda inglesa da NWOBHM, Iron Maiden (Walzer, 2007: 211).

Ribeiro relata o seguinte uso do baixo na banda de *death metal* Sign of Hate: “devido ao grande número de notas, variações e velocidade, a função do baixo é a de dobrar uma oitava abaixo todas as notas executadas pela guitarra base, enfatizando o timbre grave dos *riffs* e da afinação um tom abaixo” (Ribeiro, 2007:181).

4.5. Alturas

Em relação à complexidade instrumental e teórica que se instaurou entre alguns subgêneros de metal, um caso interessante de se observar é o da banda de *thrash metal* norte-americana Metallica. Em 1991, esta banda deixou definitivamente o *status underground* ao vender oito milhões de cópias de seu disco homônimo (conhecido como *Black Album* devido à capa inteiramente preta), ao contratar o produtor Bob Rock, conhecido por ser especializado em sucessos *top-40*. Isto custou ao grupo algumas críticas só pela contratação em si. Em entrevista à revista *Guitar World*, os guitarristas James Hetfield e Kirk Hammett falaram das mudanças que percebiam no novo disco: este era menos complexo harmonicamente. “Há menos mudanças de tonalidade. Não há tantas progressões em quintas diminutas e coisas assim, apenas tons maiores e menores (...) A canção mais complexa é provavelmente *Anywhere I roam* (sic),¹¹ que sugere uma escala dominante frígia (sic).” Hammett considerou uma outra canção, *Of Wolf And Man*, ligeiramente semelhante àquelas ao disco anterior, *...and justice for all*, na qual “a harmonia passava de I para bV, o que sempre coloca um problema” (Gilbert, 1997). De qualquer modo, o *thrash metal* sempre tendeu a empregar harmonias diatônicas e cromáticas, mas não atonais (Hagen, 2005: 28).

É possível supor que a simplificação harmônica, conforme visto acima, e canções mais curtas e concisas (quatro ou cinco minutos), teriam permitido que a música da banda Metallica tivesse se tornado mais “fácil” de ser consumida, por apresentar um conteúdo mais próximo daquele do *rock* e do *blues*, já absorvido pela indústria cultural. Entretanto, apesar de a maior parte do metal ter sua origem no *rock* e, com mais distância, no *blues*, alguns subgêneros demonstram uma absorção clara da música de concerto européia, conforme supracitado, abandonando as estruturas de canção e sonoridades do *blues* em favor de uma estética que pode incluir até mesmo o atonalismo e dissonâncias, além dos modos gregorianos. Harris M. Berger (1999: 62) considera que, para tentar não reproduzir sonoridades próximas ao *blues* ou diatônicas, que seriam mais comerciais, bandas de metal extremo, como o *death metal*, empregam meios tons e trítonos inesperados como estratégia para atrapalhar senso de tonalidade do ouvinte. Hugo Ribeiro relata sua experiência como músico e o desconforto que sentia quando “num campo harmônico tonal de

¹¹ A canção em questão chama-se *Wherever I may roam*.

Mi menor (...) um guitarrista executava solos em diversas outras escalas, mas quase nunca a bendita (sic) escala de Mi menor” e dizia que era exatamente o efeito pretendido. O executante estaria compondo músicas bitonais e atonais?” (Ribeiro, 2004).

Kahn-Harris (2001) faz uma listagem dos elementos sonoros que fariam parte do metal extremo, muitas vezes, os diferenciando daqueles empregados pelo *heavy metal*. O primeiro aspecto mencionado é o uso dos modos frígio e lócrio, cujos intervalos seriam altamente codificados na música ocidental, suscitando determinados sentimentos e associações (Kahn-Harris, 2001: 83).¹² Walser (1993) já havia mencionado a freqüência destes modos em *thrash/speed metal* que, na época em que escreveu seu livro, era um dos subgêneros mais extremos de metal. Além deste, Walser associou os modos eólio e dórico ao *heavy metal* e os modos jônio e mixolídio às canções de feição *pop* (Walser, 1993:46).

Sobre o emprego modal, Kahn-Harris cita o musicólogo e compositor australiano Jon Fitzgerald¹³ para explicar que “os modos jônico e mixolídio têm a sonoridade mais ‘brilhante’, os modos frígio e lócrio têm as mais ‘escuras’, com o eólio e o dórico no meio termo”.¹⁴ E conclui, como Walser, que os gêneros de metal extremo usam os modos frígio e lócrio que, por sua vez, seriam esparsamente usados na música ocidental. O autor acrescenta que o modo frígio é associado com músicas orientais como o flamenco e que o lócrio contém o trítone, famoso por ser o *diabolus in musica*, banido pela igreja católica medieval. Desde então, tem sido usado na música de concerto como uma estratégia de construir tensão.¹⁵ Segundo Tagg, compositores costumam empregar o trítone exaustivamente nas trilhas de filmes de suspense e aventura (Tagg e Clarida, 2003). O metal extremo exploraria os modos mais “escuras” de maneira mais austera uma vez que eles são associados ao perigo e ao mal (Kahn-Harris, 2001: 83).

O emprego dos modos frígio e lócrio é, de fato, freqüente no BM, especialmente no que diz respeito ao aspecto horizontal, na construção de *riffs*. Muitas vezes, não é configurado o modo completo, uma vez que há a priorização de relações intervalares determinadas como a segunda

¹² Ele dá crédito a Philip Tagg pela ajuda nesta seção.

¹³ Fitzgerald, J. (1999) *Popular Music Theory and Musicianship*. East Lismore, NSW: Hazelmount Publishing, citado por Kahn-Harris (2001: 83).

¹⁴ Relação intervalar entre os modos citados: jônio – 1-2-3-4-5-6-7; dórico: 1-2-b3-4-5-6-b7; frígio: 1-b2-b3-4-5-b6-b7; lídio: 1-2-3-#4-5-6-7; mixolídio: 1-2-3-4-5-6-b7; eólio: 1-2-b3-4-5-b6-b7; lócrio: 1-b2-b3-4-b5-b6-b7.

¹⁵ Estas afirmações parecem exageradas, uma vez que o modo frígio não é raro na música ocidental e o trítone também aparece em outros modos, como, por exemplo, o jônio, que veio a ser a escala maior do sistema tonal.

menor e o trítono. Também costumam aparecer terças, sextas e sétimas menores, o que confirma a preferência pelos modos (ou tonalidades) menores. Parece haver um certo fascínio em relação ao trítono devido a ter sido considerado o *diabolus in musica* na Idade Média, enquanto o fato de este intervalo ser central no acorde de V7 da função dominante do sistema tonal, em uso há quatro séculos, parece ser subestimado. “*Evil sound*” é a expressão utilizada pelo antropólogo Sam Dunn para definir a sonoridade do *heavy metal* no documentário *Metal: A headbanger’s journey* (Dunn e McFayden, 2005). Isto pode ser constatado nos depoimentos seguintes, acerca de “soar maligno”:

O Black Sabbath explora o trítono o tempo todo [na canção] *Black Sabbath*. O trítono existe na escala do blues. Antigamente não deixavam usar esta nota (sic), o b5, porque era “do diabo”...¹⁶

Desde a Idade Média, o trítono era considerado a sonoridade para invocar a Besta. Há alguma coisa muito sexual em relação ao trítono: as pessoas ouviam e reagiam e relacionavam com o diabo.¹⁷

[Modos] listados em ordem decrescente, do mais escuro (lócrico) para o mais brilhante (jônico):

Lócrico: proibido pela Igreja Católica Romana durante séculos, é de longe o modo de sonoridade mais escura. Isto se dá devido à colocação de sua quinta. Com exceção de uns poucos compositores clássicos (sic), este modo permaneceu sem uso até 1970 (sic) quando o Black Sabbath apresentou seu som escuro ao mundo do hard rock. Cotação para o metal: 7. (...) A tríade proibida em sua forma móvel [o gráfico mostra um acorde 1-b5-1]: Derivado do modo mais escuro (lócrico), estas três notas também foram proibidas pela Igreja durante séculos. Elas são o fundamento da composição de todo metal que soa sombrio.¹⁸

O guitarrista e compositor Fabrício Barreto, ex-integrante da banda de *heavy metal/doom* carioca Imago Mortis, conta que a afinação que utilizou na gravação do CD *VIDA – The play of change* (Die Hard Records, SP, 2002), é “um tom abaixo, para dar mais peso mesmo (...) o Imago faz um som mais lento, uma coisa mais mórbida (...) um clima meio sombrio, meio sinistro,

¹⁶ Alex Webster, baixista da banda de *death metal* norte-americana Cannibal Corpse (Dunn e McFeydan, 2005).

¹⁷ Bob Ezrin, produtor musical canadense veterano (Dunn e McFeydan, 2005).

¹⁸ *Vast Unseen Realm - Medieval Modes*, sítio dedicado ao *heavy metal* - disponível em <<http://metal.20m.com/vumodes.html>> - consulta: 20.fev.09. O sítio atribui “cotações” aos modos, como se fossem índices de adequação à sonoridade metal. 7 é o máximo. O texto continua a classificar os modos: “Eólio: também conhecido como a escala (sic) menor, é o modo de sonoridade mais triste e é perfeito para transmitir pesar. Este modo é um dos mais amplamente usados pelos guitarristas de *heavy metal*. Cotação para o metal: 6.”

transmite um pouco de medo.” Segundo o compositor, o que cria esse “clima” em música é “de cara, um andamento mais lento, uma coisa mais cadenciada (sic) mesmo, não muito rápido. Não sei explicar muito bem, não! De repente, alguma combinação de notas...” [canta um intervalo de 5ª. Diminuta] (Barreto, 2005).¹⁹

Karen E. Collins, em sua tese sobre música industrial*, considera que os modos eólio e frígio tornaram-se comuns, desde os anos 1980, em música industrial e *heavy metal*. A autora cita a suposição de Philip Tagg de que “através da criação de algo não convencional para o *pop* e o *rock* anglo-saxões, o uso de tais modos poderiam representar uma subversão musical aos valores ocidentais”.²⁰ Ela ainda sugere que o uso destes modos pode ter se desenvolvido através de *videogames*, a partir dos anos 1980, nos quais eles aparecem para significar “outros lugares” (Collins, 2002: 369). Collins resumiu - ainda que poeticamente - idéias de vários autores sobre a utilização dos intervalos característicos das escalas menores na música ocidental. A terça menor, na tradição clássica européia, teria a conotação de “tragédia sem alívio” e “finais infelizes”. A sexta menor, de “pesar” (Collins, 2002: 370). Segundo a autora, a harmonia eólia é associada a “grandes extensões de tempo e espaço, imobilidade, incerteza, frieza, pesar...” (Collins, 2002:373). Collins, entretanto, não especifica o processo pelo qual estas conclusões se dão.

Hagen (2005) reproduz o pensamento de Valfar, já falecido, integrante da banda de *viking* BM norueguesa, Windir.²¹ Ele considerava que “a música tradicional nórdica antiga adaptava-se facilmente ao metal porque ambos baseiam-se em acordes menores e são “tristes” por natureza.” A existência de notas pedal (*drones*) na música tradicional européia é outro fator facilitador de sua mistura com BM, da maneira como esta se dá em bandas como Windir, Finntroll e Nokturnal Mortum (Hagen, 2001: 25).

De acordo com Collins, o modo frígio, comum em *raves* e *speed metal* e muito usado pelas bandas de *thrash metal* Metallica e Megadeth, “já foi chamado de austero ou severo e os ocidentais freqüentemente referem-se a ele como sendo escuro, pesado e sombrio. Aparentemente, inflexões do modo frígio são comuns em réquiens, relacionando-se, assim, à morte, do ponto de vista ocidental” (Collins, 2002: 375).

¹⁹ Entrevista concedida à autora em agosto de 2005.

²⁰ Normalmente, “ocidental” refere-se ao eixo Europa ocidental e E.U.A.

²¹ Valfar faleceu devido à hipotermia, tendo sido surpreendido por uma tempestade de neve, enquanto caminhava para casa de campo de seus pais, em janeiro de 2004 – auge do inverno na Noruega.

Philip Tagg (2004b) lista uma série de afetos atribuídos a determinadas estruturas musicais (entre elas o acorde meio diminuto, justamente a téttrade formada a partir do modo lícrio, tão caro à estética do *heavy metal*), por indivíduos “ocidentais”. Segundo este autor, o sentido de “angústia”, foi construído ao longo do tempo através do uso destas estruturas musicais dentro de uma mesma cultura. Numa linha de pensamento similar, Walser (2001) supõe que o afeto depressivo/severo (*grim affect*) da criação musical da banda Metallica²² resulta da associação da guitarra extremamente distorcida, e o emprego do trítono e do modo frígio. A música da banda expressa sentimentos de raiva, desespero e medo, evitando referências a sexo e gênero, frequentemente referindo-se a questões sobre justiça e violência política (Walser, 2001:509).

O metal, especialmente o metal extremo e, por conseguinte, o BM emprega o trítono - e demais intervalos considerados dissonantes como a segunda menor - como elemento criador de tensão, o que não configura novidade nem transgressão. Em relação ao modo frígio, é possível dizer que possa criar associações de alteridade ou exotismo, conforme compositores o têm feito desde o século XIX, com o advento do nacionalismo romântico.

Algumas vezes, li e ouvi suposições de que o compositor de música para cinema, John Willams, ao compor o tema do personagem Darth Vader, para a série de filmes *Guerra nas Estrelas*, teria se inspirado em “Mars, bringer of war”, da suíte *The Planets*, de autoria do compositor inglês, Gustav Holst.²³ que viveu na primeira metade do século XX. Corre a lenda de que a música “Black Sabbath”, do disco homônimo da banda, também tenha sido inspirada na peça de Holst. O que esta peça tem de muito significativo para o metal é sua primeira seção, em que durante todo tempo, o *riff* lento [cujos intervalos são 1 – 8 – b5] é repetido, deixando soar longamente o trítono, o intervalo de quarta aumentada ou quinta diminuta. De toda a suíte de Holst, bandas de metal preferem identificar-se com “Mars, bringer of war” porque ela possui vários eventos sonoros que fazem parte de sua estética. E Holst a compôs repleta de tensões, dinâmica vertiginosa, entre outras estratégias, de modo a dar conta do campo semântico da “guerra”.²⁴

²² Walser costumeiramente utiliza exemplos da banda Metallica quando deseja referir-se ao metal um pouco mais pesado. Seu maior conhecimento parece ser do *heavy metal* e *hard rock* anglo-saxão dos anos 1980.

²³ Até o momento, não encontrei referências que comprovassem o fato, entretanto também parece significativo que ouvintes de várias procedências tenham encontrado semelhanças entre as obras.

²⁴ Outra citação da suíte de Holst é “Júpiter, bringer of jollity”, pela banda sueca Bathory, na faixa “Hammerheart”, do disco *Twilight of the gods*, de 1991, com temática *viking*.

4.6 Ritmo

Apesar de sua importância, o ritmo em metal extremo não tem recebido atenção musicológica: autores referem-se a ele de um modo geral e superficial. O musicólogo inglês Allan Moore, em seu livro *Rock: The primary text – Developing a musicology of rock* (2004), não faz descrição nem discriminação detalhadas dos subgêneros de metal. Numa abordagem generalizante, chama a atenção para o fator “velocidade”. Segundo este autor, as composições “tendem a aparecer em três andamentos diferentes: aproximadamente 80, 120 e 160 bpm”. 80 bpm seria para as baladas, ou seja, canções de amor/sentimentais, o que não se aplica ao metal extremo. As rápidas, ele supõe que possam ter se originado no *punk*, especialmente a partir do *thrash metal*, no qual “uma estética de rejeição de padrões sociais estabelecidos fica frequentemente explícita” (Moore, 2004: 148). Entretanto, em metal extremo, encontram-se, com alguma frequência, andamentos superiores ao citado por Moore, especialmente quando empregada a técnica do *blast beat* e do *hyperblast*, casos em que bateristas podem ultrapassar 250 bpm.

A idéia de Walser (1993) sobre o ritmo em *heavy metal* é a de que “acentuações e desvios rítmicos, sejam eles executados pelo vocalista, pelo guitarrista solo ou por todo o conjunto, tornam-se mais significativos por serem contrapostos ao pulso sólido que caracteriza o metal”. Apesar de a maior parte do metal ser em 4/4, o arcabouço rítmico organiza-se mais em torno do pulso - contra o qual se dão as acentuações - do que da métrica e a barra de compasso (Walser, 1993: 49).

As observações de Walser são bastante válidas para o *thrash metal* e o *heavy metal*, que são os subgêneros que ele aborda em seu livro de 1993. O *thrash metal* já apresentava características extremas em comparação com o *heavy metal* da época, não desenvolvendo *blast beats* e variação métrica de modo significativo. O BM tende, também, a manter-se sobre métricas quaternárias embora seja comum a adoção de seções contrastantes em métricas ternárias ou binárias compostas. Métricas ímpares também aparecem em seções contrastantes.

Em relação às seções contrastantes em métrica ternária no BM, observo dois fatos. Um deles é o de que, nelas, com frequência, a textura aparece com a densidade diminuída, a instrumentação é menos pesada e o andamento é menos rápido. Posteriormente, durante observação em *shows* de BM, percebi que o gestual dos adeptos próximos ao palco revelava

mesmo uma diminuição do peso nestas seções. Em uma ocasião, durante o *show* da banda norueguesa Taake, um rapaz chegou a levantar os braços ao longo das laterais do corpo até acima das orelhas, mantendo-os nesta altura enquanto durou a seção termária. Esta banda, Taake, é da cidade de Bergen, onde a mitologia do BM se fez mais presente, e tem, entre os assuntos de sua temática, as tradições do país. Seu logotipo é, inclusive, escrito em runas. Entrevistando dois integrantes de bandas de BM, em Oslo, perguntei sobre a métrica ternária, mencionando alguns exemplos. Ambos disseram que, para eles, esta métrica está ligada à música tradicional norueguesa.

Martin (2005: 106) concorda que ritmos ternários aparecem com frequência em BM, entretanto relaciona-os com “a corrida e o esforço físico e ainda os temas heróicos – Wagner, para caracterizar Siegfried, escolheu a métrica ternária, não podia caracterizá-lo de outro modo: desde a Antiguidade, o ternário está ligado ao sentimento de assalto/ataque.”²⁵ O autor diz, ainda, que melancolia e heroísmo são abundantes na melopéia BM e o ritmo ternário assinalaria esta música. Podemos criticá-lo, talvez, por um excesso de subjetividade, entretanto, se lembrarmos que o BM é um gênero que cultiva a mitologia em torno de si, e faz dela intertextualidade, teremos que considerar a percepção válida: é com este tipo de associação que a música é percebida.

Para Hagen (2005) uma das características que distinguiriam o BM norueguês, especificamente, é o tratamento do ritmo. Enquanto a maior parte do *heavy metal* procura oferecer um ritmo propulsor que encoraje *moshing* e *headbanging*, o BM tira toda a ênfase desta prática, em favor de uma atmosfera indistinta, na qual o *blast beat* tem papel fundamental. Para este autor, a técnica é um exercício de subdivisão extrema e resistência física. Ritmicamente, o esquema não é complexo e se assemelha a uma batida padrão de *rock*, com alternância entre o bumbo e a caixa, com a característica de ser executada em andamento frenético. “Neste andamento, a sonoridade da bateria começa a portar uma semelhança sinistra com uma rajada de metralhadora e literalmente se torna uma rajada sônica” (Hagen, 2001: 38-39).²⁶

O ritmo harmônico seria uma das estratégias empregadas neste sentido. É comum que os acordes ou *riffs* mudem lentamente, em um nível da música, enquanto a percussão está em outro andamento, muito mais rápido (Hagen, 2001:39). Isto provocaria uma sensação de dois níveis de

²⁵ *Wagner, pour caractériser Siegfried, choisit le mètre ternaire, ne pouvant pas le caractériser autrement: depuis d'Antiquité, le ternaire induit spontanément le sentiment d'assaut*

²⁶ *At this tempo, the drum sound begins to bear an uncanny resemblance to a prolonged burst of machine gun fire and literally becomes a sort of a sonic blast.*

andamento, cada um puxando para um lado. A observação de Ribeiro (2007) sobre o uso da caixa na bateria parece confirmar o argumento acima. De acordo com este autor,

em metal é a quantidade de toques na caixa (primeiro plano) em conjunto com a quantidade de toques executados no bumbo (segundo plano), que são definidores da sensação de velocidade da música. Interessante saber que, apesar da quantidade de notas tocadas pelos demais instrumentos ajudarem a amplificar essa sensação de velocidade, é a caixa que tem um papel fundamental na identificação de qual trecho, banda, ou música é mais rápida do que outra (Ribeiro, 2007: 178-179).

Em entrevista com músicos de uma banda de BM do Rio de Janeiro, usei a expressão “como um caminhão Scannia ladeira abaixo, com os freios puxados”, como referência à sensação física que tenho (e que parece ser compartilhada por Hagen), quando ouço o ritmo harmônico lento em contraste com o *blast beat*, tendo sido prontamente compreendida. Minha tentativa anterior de aludir a este acontecimento musical, usando termos mais técnicos, havia sido infrutífera.

Hagen (2001: 39) também considera que a palhetada em *tremolo*, na velocidade em que é executada pelos guitarristas em BM, cria uma característica de nota pedal, não importando se se trata de um *riff* subjacente ou uma linha melódica, enfraquecendo a ênfase rítmica que normalmente viria junto com as mudanças musicais. Este é outro motivo pelo qual o *palm muting* é evitado: é muito percussivo e não permite o efeito de nota pedal. O outro motivo para se evitar o *palm muting* é que se tornou muito popular, já que bandas como Pantera e Metallica o adotam...

4.7 Bateria

Poder-se-ia dizer que um dos instrumentos de maior destaque em BM é a bateria*, que aparece em primeiro plano na mixagem em estúdio. As características principais destes conjuntos percussivos são a utilização do tambor taról com pouca profundidade e com a pele muito esticada para oferecer respostas rápidas ao toque sem muita força e, além do bumbo duplo (ou com pedal duplo). A quantidade e a disposição de elementos utilizados é variável de acordo com o gosto e necessidade do baterista e, também, com o subgênero, embora a preferência dos instrumentistas pareça ser a de empregar o maior número de peças possível de modo a otimizar a velocidade e possibilitar diversidade tímbrica. Em relação ao uso dos pratos, verificou-se que, muitas vezes,

suas funções são trocadas de acordo com a criatividade do músico. Segundo o baterista carioca Nathan Thrall, em metal, os pratos de ataque são muito usados na função de condução “por causa do som mais denso que preenche mais o espaço” (Thrall, 2006).

Além dos itens acústicos, muitos bateristas de metal extremo utilizam, concomitantemente, dispositivos eletrônicos, *triggers*,²⁷ para gerar efeitos tímbricos, quando ligado(s) ao(s) bumbo(s) e aos tom-toms. A bateria “trigada” tem os componentes conectados por cabos a um console de efeitos que reproduz o timbre desejado, depois de equalizado, através de uma mesa ou diretamente por amplificadores. Estes timbres podem ser os da própria bateria processados eletronicamente ou qualquer outro determinado pelo baterista. Em grande parte das vezes, os bateristas de metal extremo, sobretudo os que empregam andamentos rapidíssimos, utilizam este recurso como meio de obter maior definição (mais agudo) em um dos bumbos - enquanto o outro mantém a sonoridade original – e deixar os tom-toms com um som mais seco. Este recurso não multiplica o número de golpes que o baterista dá nos tambores, apenas modifica o timbre. É importante notar que este procedimento também recebe muitas críticas em relação à sonoridade eletrônica resultante ou, então, pelo desejo de ver a bateria executada sem artifícios (Thrall, 2006).

O domínio da execução técnica e veloz parece ser um dos principais atributos que o baterista de metal extremo deve possuir. Max Kolesne, da banda de *death metal* brasileira Krisiun, considera que bateristas que gostam de velocidade devem usar peles mais esticadas porque a resposta à percussão é melhor, resultando em mais volume de som: “você não precisa ‘se matar’ para fazer viradas velozes. Se usar afinação muito baixa nos [tom-]toms, terá que fazer o dobro da força para tocar” (Souza, 2006: 48). Entretanto, Kolesne também não utilizaria a afinação muito alta em metal extremo, uma vez que os [tom-] toms perderiam a ressonância e o brilho, concluindo que não há um tipo de afinação especificamente mais adequada, ficando sob a escolha do músico (Souza, 2006: 50). Thrall (2006) e Delacroix (2006), respectivamente bateristas das bandas cariocas Avec Tristesse e Imago Mortis, concordam que os bateristas de metal extremo que executam muito *blast beat* costumam usar caixas com a pele e a esteira bastante esticadas, além destes tambores em dimensões menores.

Thrall (2006) considera que quanto mais rápido, menos força o baterista deve empregar ao percutir as peças. Segundo ele, “técnica” significa economizar espaço e força, não sendo

²⁷ No Brasil, os bateristas utilizam a expressão “estar/ser trigado”, como em “a bateria é trigada”.

necessário despender muita energia. Ribeiro (2007) observou, ainda, que as viradas de bateria, no caso da banda de *death metal* Sign of Hate, servem tanto como um embelezamento de seu padrão rítmico, como para demarcar os finais e inícios de frases: “é comum que um dos músicos da banda erre a quantidade de repetições e a bateria serve como uma “cola”, um aviso de qual parte a música se encontra” (Ribeiro, 2007: 157).

A ocorrência do *blast beat* é, sobretudo, característica dos subgêneros de metal extremo *death*, *BM* e *grindcore*. A técnica consiste em uma rápida alternância ou concomitância de golpes entre caixa e bumbo simples ou duplo. O chimbau/contratempo ou o prato de condução são frequentemente tocados simultaneamente com o bumbo e, menos frequentemente, com a caixa. Os pratos de efeito como *crash* e *china* podem ser utilizados, de acordo com a escolha e a possibilidade técnica do baterista, assim formando diversos padrões de *blast beats*. Originalmente empregado para criar o clímax da peça, em meados da década de 1980, pelos grupos de *death metal*, o *blast beat* foi paulatinamente ocupando maior espaço em relação ao timbre e à textura, não sendo incomum sua execução durante toda uma peça. Ao mesmo tempo, a velocidade também aumentou, uma vez que são executados, hoje, no andamento mínimo de aproximadamente 180 bpm (Delacroix, 2006; Thrall, 2006).²⁸

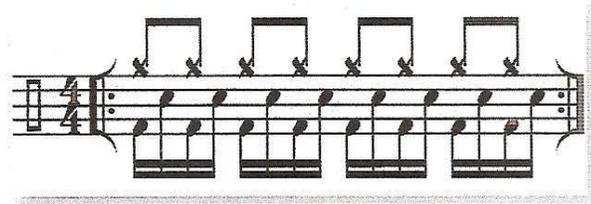


Figura 57 - *Blast beat* “tradicional”, segundo o baterista Derek Roddy (2007: 22).

Legenda:

primeiro espaço = bumbo; terceiro espaço = taról; x = prato de condução.

²⁸ Blast beat, disponível em <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Blast_beat&printable=yes> - consulta em 04.mai.06.

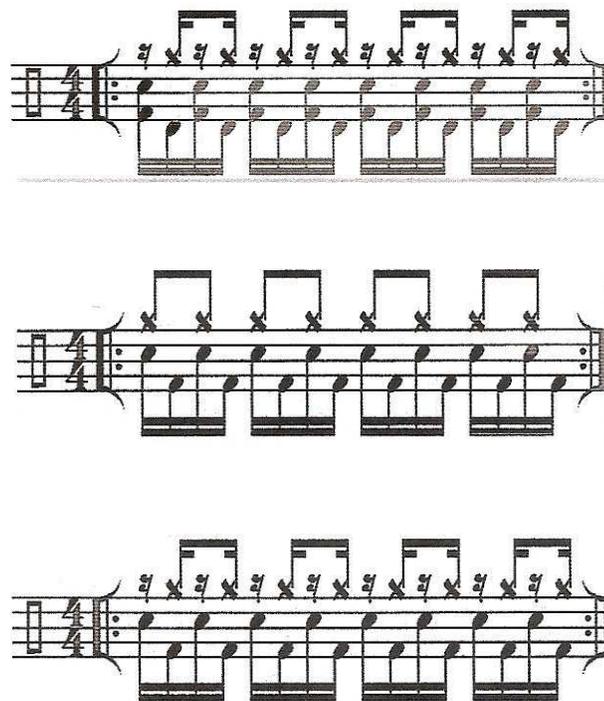


Figura 58 – Variações do *blast beat* tradicional (Roddy, 2007:22)

Legenda:

primeiro espaço e espaço complementar inferior = bumbo; terceiro espaço = taról; x = prato de condução.

Com a intenção de aumentar a velocidade do *blast beat*, chegando ao *hyperblast*, os bateristas começaram a dividir o trabalho de percussão do bumbo entre os dois pés, além de percutir a caixa em *gravity roll*^{*}. Thrall (2006) e Delacroix (2006) concordam que a execução da bateria é central para a criação dos afetos pretendidos pelo metal extremo sendo, a agressividade, um dos principais.

Collins (2002: 377),²⁹ comenta sobre a característica da música industrial de utilizar motivos rítmicos curtos de um ou dois compassos e submetê-los à repetição exaustiva ao longo da peça. Embora não se trate do mesmo tipo de música, o industrial também orbita em torno de afetos expressos através da agressividade e neste ponto, é possível verificar uma afinidade entre a

²⁹ Capítulo: "Major recurrent sonic themes and their connotations – Rhythm and repetition in industrial" (Collins, 2002).

repetição e o *blast beat* do metal extremo. A autora considera que a repetição está no cerne de uma “estética da máquina”, cujo tipo de precisão metronômica imutável não ocorre na natureza. Segundo a autora, este fato encerraria a conotação de “opressão”, “violência” e “militância”. Collins ainda faz uma associação dos padrões rítmicos utilizados em industrial àqueles de origem militar (Collins, 2002: 378), o que poderia ser feito, também, em relação ao rufar da caixa concomitantemente ao bumbo duplo que constituem o *blast beat*. A repetição geraria tensão, expectativa por uma mudança que não acontece: “...o ostinato rítmico, particularmente no bumbo ou no bumbo e na caixa, contribui para criar uma impressão geral do inexorável, do incessante e, por extensão, um sentido de desastre fora de controle” (Collins, 2002:382).

Um participante do fórum de discussão da Internet, *Blast beat analysis*, opina que a função do *blast beat* não é constituir o solo ou a demonstração das habilidades do baterista e, sim, manter o andamento e adensar a textura.³⁰ A alusão à idéia de “caos” apareceu algumas vezes durante os debates neste fórum.

Poder-se-ia considerar que o andamento seja um dos elementos mais “transgressivos” no BM. A maior parte das peças varia entre 150 e 250 bpm. Segundo Kahn-Harris, *hyperblasts* chegam a 300 – 400 bpm, fazendo o baterista ficar restrito ao bumbo, caixa/taról e chimbal. O andamento das guitarras não precisa acompanhar a bateria, sendo frequentemente mais lento. Entretanto, os guitarristas podem, com a técnica de articulação em *tremolo*, alcançar 500 – 600 bpm enquanto a bateria está mais lenta. Kahn-Harris acredita que o uso de andamentos acima de 200 bpm causa um efeito ímpar de *stasis*, dando a impressão de ela ser lenta e rápida ao mesmo tempo. “O coração não bate acima de 212 bpm e não é fácil correr nessa velocidade” (Kahn-Harris, 2001: 84). Walzer (2007: 214) usa as expressões “performance de resistência” e “velocidade esportiva” mantidas, às vezes, durante minutos. Este autor parafraseia David Moussion (2004), assegurando que os andamentos podem se avizinhar aos 200 bpm, “o que faz com que o baterista dê 800 golpes por minuto”.³¹

É perceptível a admiração que os bateristas muito técnicos e rápidos inspiram em fãs e em demais bateristas de metal extremo. Muitas vezes, a atribuição de tantos “bpm” parece

³⁰ Musicians forum – *Blast beat analysis*, disponível em <http://www.musicianforums.com/forums/showthread.php?p=4084720> > - consulta em 15.jul.06.

³¹ Não foi possível localizar, no texto de Moussion (2004), esta citação presente em Walzer (2007: 214).

superestimada. Entretanto, a questão é que a resistência e o controle do instrumento possibilitam a velocidade, o timbre e as texturas que, por sua vez, colaboram na produção do sentido de agressividade presente neste tipo de música. Este conjunto de fatos, relacionado às hipernormas do gênero, conforme apresentadas no capítulo 2, aponta para o cultivo de um ideal do sobre-humano, do mesmo modo que o vocal parecer fazer. Observei que os bateristas de metal extremo tornaram-se estrelas, como, em épocas anteriores, acontecia com os guitarristas e vocalistas. Falar em *drum heroes* não parece exagero.³²

4.8 Forma

Em relação à forma, verifica-se que nem todas as composições de metal extremo seguem o padrão estrofe-refrão da canção *pop* e frequente no *heavy metal*. Segundo Kahn-Harris, temas podem ser apresentados e nunca retomados, o que causaria a “perda do senso de progressão do início ao fim. Isto pode criar uma sonoridade inquietante, sem as formas convencionais de fechamento e cadência comuns na música popular”.³³ Conforme exposto acima, as peças musicais apresentam seções contrastantes caracterizadas estruturalmente pela presença de *riffs*, não necessariamente conectados através de lógica harmônica ou modal. As seções contrastantes costumam ser pontuadas, além dos *riffs*, por mudanças repentinas de andamento, métrica ou textura. Ribeiro considera esta não observância incondicional à tonalidade como uma transgressão sonora do “habitus ocidental” (usando a expressão de Pierre Bourdieu). À esta transgressão, e funcionando em conjunto, junta-se a constante mudança de fórmulas rítmicas e a técnica de palhetada em trêmolo (Ribeiro, 2007: 150). Martin (2005) tem percepções similares: “rupturas cortam a forma, a estrutura verso-refrão foi banida do BM (...) As rupturas intensificam o caráter heróico-melancólico. Ternário e binário se misturam ao longo das rupturas e atmosferas” (Martin, 2005:106).

A exposição do regente Guilherme Seixas (2006) sobre a obra de Stravinsky, *A Sagração da Primavera*, possui vários pontos em comum com o que usualmente é dito sobre a estrutura de

³² Em entrevistas com fãs de BM, bateristas e vocalistas eram os mais citados nominalmente, seguidos pelos guitarristas. Poucas vezes, os entrevistados sabiam nomes de baixistas.

³³ McLary, Susan. *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991, citada por Kahn-Harris (2001:85; 2007:33).

composição das peças de metal extremo, no que diz respeito à utilização de ostinatos de células melódicas, que seriam *riffs* no metal, além dos cortes abruptos da métrica e do andamento. Isto se torna interessante uma vez que Stravinsky compôs a obra fazendo alusão a um contexto pré-cristão, bárbaro e primitivista. Muitas décadas depois, na tentativa de provocar remissões a contextos (romantizados) similares, jovens músicos de metal extremo, normalmente não possuidores de educação musical formal, lançam mão de estratégias musicais semelhantes. Com isto, não quero dizer que *A Sagração da Primavera* e muitas das peças BM sejam a mesma coisa, entretanto observo uma certa coerência nos códigos utilizados por ambos, Stravinsky e metal extremo. Acredito que estes conteúdos sejam transmitidos, em grande parte, pelos meios audiovisuais, especialmente o cinema.

Seixas afirma que, no início do século XX, por rejeitarem valores morais e materiais burgueses, vistos como decadentes, artistas e intelectuais de vanguarda europeia almejavam posicionar-se à margem da civilização, expressando-se mais direta e primitivamente, sem a influência corrompedora da civilização urbana (Seixas, 2006). Na época, as culturas africanas e asiáticas, através do acesso via colonialismo, fascinavam estes rebeldes que atribuíam a elas espontaneidade, ligação ao mágico e ao espiritual. Segundo Seixas, a essência do primitivismo estaria “na rejeição à sociedade burguesa, seus valores e sua arte (...) representada (...) pela **forma/discurso e progressão linear/tonal na música**” (grifo meu). Na pintura, por exemplo, houve o Fauvismo, ou seja, uma estética “selvagem” (Seixas, 2006). O autor relaciona *A Sagração da Primavera*, de Stravinsky – música para balé que trata do “sacrifício ritual de jovens virgens a deidades pagãs da Rússia pré-cristianizada - a esta ânsia de ligar-se ao primitivo”. De acordo com o autor:

O tema (...) é talvez o mais bárbaro que se poderia imaginar na sociedade da época – dividido para chocar os burgueses, na melhor tradição vanguardista – e as palavras usadas por cronistas da época para descrever a música, como “violenta”, “brutal”, “selvagem”,³⁴ nos permitem concluir que a intenção dos criadores realizou-se perfeitamente (Seixas, 2006).

Seixas lista, então, os elementos musicais que teriam provocado, na platéia, a percepção acima descrita: tratamento harmônico radical, melodias modais ou octatônicas e, sobretudo, o

³⁴ Estes são termos comumente empregados em referência ao metal extremo.

ritmo. Em relação ao ritmo, Seixas destaca a repetição de figuras rítmicas “curtas e marcantes”, com “acentos imprevisíveis causados por articulações colocadas em locais improváveis do compasso ou por compassos em constante mutação”. A ritmização dos elementos musicais melódicos (“limitados a um conjunto reduzido e rígido de alturas”) ou harmônicos e sua repetição contínua provocaria a percepção destas partículas como uma camada de acompanhamento enfraquecida em seu impacto melódico. Seixas enfatiza esta “ritmização dos elementos musicais”, como sendo transformadora dos fragmentos motivicos em padrões-motores e materiais harmônicos em ostinatos”, atribuindo a estes últimos, uma “poderosa força”. Os **materiais melódicos, repetitivos e circulares (porque “retornam insistentemente à altura inicial ou transitam entre dois pólos”)** tenderiam a soar de maneira estática. A sobreposição de ostinatos funcionaria como um desenvolvimento não tradicional.³⁵ Além disso, em Stravinsky, **os trechos não se fundem, construindo formas aditivas a partir da apresentação abrupta de blocos de material sucessivos** (grifos meus).

Há algumas semelhanças entre a conclusão de Seixas a respeito do emprego do ostinato em *A Sagração da Primavera* e o uso estrutural dos *riffs* em subgêneros de metal extremo, entre eles, o BM, como vemos a seguir:

Toda música que se segue indica o caminho para a estética dos ostinatos (...): os acompanhamentos são compostos de motivos curtos, ritmicamente animados, que polarizam uma altura ou intervalo e, quando não são ostinatos propriamente ditos, ritmizam-se por repetição a cada um ou dois compassos; cada unidade de dois ou quatro compassos é imediatamente repetida, evitando-se qualquer noção de desenvolvimento; o mesmo se dá com os próprios temas melódicos, em maior ou menor grau; trechos e trechos se sucedem sem que haja um elemento melódico preponderante, mas antes uma sucessão de ostinatos ou fragmentos ritmizados ora em maior ora em menor evidência; **cada trecho é sucedido por outro clara-, senão abruptamente, sem disfarçar as junções** (Seixas, 2006; grifo meu).

Além de Stravinsky, outros compositores – Villa-Lobos, entre eles – utilizam estas estratégias citadas por Seixas quando aludem ao primitivo, ao selvagem, ao brutal e, muitas vezes, ao pré-cristão. Bandas de BM, com a mesma intenção semântica de Stravinsky na supracitada obra, empregam, quase um século depois, recursos sonoros bastante parecidos para criar associações similares.

³⁵ Seixas observa que Stravinsky considerava este tipo de ostinato como “não desenvolvimento” e é possível traçar um paralelo com os *riffs* estruturais em metal que literalmente “retornam insistentemente à altura inicial”.

No caso do BM, juntamente com letras que não têm um compromisso muito forte com a narrativa (ver capítulo 2), a forma assume, muitas vezes uma função programática. Esta característica foi muito presente durante o auge da “segunda onda” do BM, basicamente dominada esteticamente pelas bandas escandinavas. Desde a virada do século, muitas bandas voltaram a compor também na forma canção, ao mesmo tempo adotando uma posição menos radical em relação ao apelo rítmico. Composições que seguem esta linha de comunicação mais direta são frequentemente designadas como *black'n'roll*.

4.9 Música e imagem

Um fã e músico de BM norte-americano referiu-se da seguinte maneira à sonoridade fazendo associações diretas com a imagem:

O som cru (desagradável, áspero, aparentemente de baixa fidelidade, ou altamente zumbido ou distorcido) de muitas bandas BM costuma ser uma técnica de produção deliberada. O propósito desta produção “suja” é tentar criar uma atmosfera que forme uma imagem forte no ouvinte atento: a atmosfera pode ser fria e erma, invocando imagens de uma paisagem estéril, isolada e coberta de neve; o som pode ser mórbido, chiado e inquietante, podendo levar o ouvinte a um mundo de batalhas, fogo, fumaça e guerra sangrenta; ou a produção pode ser distante, fantasmagórica e cheia de ecos, o que ajudaria o ouvinte a embarcar num passeio noturno dentro de um castelo na Transilvânia... O vocal rosnado, sibilado, guinchado ou distorcido tem o mesmo propósito da produção de baixa fidelidade. Um vocal limpo não é a melhor opção para a intenção da música. Os ouvintes de power metal e hard rock não se adaptam muito bem.³⁶

Kahn-Harris vê paralelo na progressão que houve nos filmes de terror desde a década de 1970 até a de 1990, quando os filmes *splatter* e *gore*, com suas cenas explícitas de violência e

³⁶ F.A.Q. – Black Metal UK - Forums - <http://www.blackmetal.co.uk/ForumsPro/viewtopic/t=3967.html> – consulta em 20.11.06.

“The raw (unpleasantly rough, seemingly lo-fidelity, or highly fuzzy or distorted) sound of many black metal bands is a (usually) deliberate production technique. The purpose for “unclean” production is to try and create an atmosphere that conjures strong imagery for an attentive listener: the mood might be cold and desolate, which could invoke images of a snowy, barren, isolated landscape; the sound can be viscious, hissing, and unsettling, which might bring the listener into a world of battle, fire, smoke, and bloody warfare; or the production could be distant, echoing, and haunting, which can help the listener descend into an ominous nighttime castle deep in Transilvania. (...)the nearly unintelligible growled, hissed, shrieked, or otherwise distorted vocals so prevalent in black metal serve a purpose similar to the raw production values mentioned above. Most often, a clean vocal style is simply not the best option for an artist with regards to the intent of the music.”

sangue, substituíram os mais tradicionais de horror gótico. De acordo com o autor, “tanto nos filmes de terror tradicionais, quanto no *heavy metal*, o abjeto é liberado e posto em ação em um contexto de fantasia; no metal extremo, o abjeto é repetidamente examinado para ser destruído e controlado” (Kahn-Harris, 2001: 95). Maniac, ex-vocalista da banda Mayhem, revela que os jovens músicos noruegueses cristalizadores do BM eram, de fato, inspirados por filmes que costumavam ser proibidos em seu país à época: “*zombie, splatter, horror and gore films*”.³⁷ Trilhas sonoras de filmes de terror e suspense não só apresentam o tipo de harmonia e emprego de intervalos dissonantes supracitados, como também o tipo de vocal gutural. Conforme mencionado, esta textura vocal parece ser relacionada com os personagens demoníacos e sobrenaturais do cinema.

Além do cinema, a literatura fantástica de Tolkien e H.P. Lovecraft, os *role-playing games* (RPG) e os *videogames*, ao longo dos anos 1980 e 1990, colaboram para enfatizar a importância da imagem entre fãs de BM. Muitas bandas utilizam sons que evocam associações extra-musicais (sinos, animais, chuva, vento, água, vozes etc), de modo a direcionar a imaginação do ouvinte, como se, de fato, a imagem fosse parte indissociável da música. Curiosamente, quando os videoclipes tornaram-se parte integrante do arsenal de divulgação de um artista, no início da década de 1980, uma das críticas constantes era, justamente, a de que a imagem tolheria a possibilidade de o ouvinte fazer associações várias. No caso do BM, a intenção parece ser a contrária - o artista tenta direcionar a imaginação do ouvinte - conforme exemplifica o depoimento do baterista Frost, acerca do videoclipe da canção “The pentagram burns”: “...eu acho que há um toque estranho e místico nesta música. Então, evidentemente, nós gostaríamos de ter este tipo de sentimento no vídeo, o que faz a canção aparecer ainda mais intensa do que só a ouvindo.”³⁸ Também não se pode esquecer de que, conforme exposto acima, as bandas investem esforço na construção de um imaginário específico, através da indumentária e da maquiagem, da escolha das locações para fotografias e tratamento gráfico de capas e encartes dos discos. Estariam elas

³⁷ *Lydverket*: “Norsk Black Metal” Parte 2.

Maniac: *There was a reason that the few people making black metal came together and that they all liked living extreme “on the line”. We were inspired by movies that were banned in Norway at that time. There is a reason people like that meet and come together.*

Entrevistadora: *What kind of movies was that?*

Maniac (rindo. Blasfemer também ri): *They were splatter movies...*

Ouve-se outro membro do Mayhem. (Hellhammer?): *Zombie...*

Maniac: *...splat (sic), horror and gore films.*

³⁸ Metallian TV, novembro 2006. “The Pentagram burns”. CD *Now Diabolical*, 2006. “*There’s a strange mystical touch in that track so evidently we’d like to have that kind of feeling in the video which makes the song appear even stronger and more intense than, you know, just listening to it.*”

querendo realizar uma “obra de arte total”, a exemplo de Wagner? BM não se quer apenas sonoridade. Quer-se conceito, manifestado por comportamento e expresso por sonoridade e iconografia.

CAPÍTULO 5

5. 1 Metodologia para análise da música popular, segundo Tagg

O musicólogo inglês Philip Tagg foi um dos pioneiros no desenvolvimento de ferramentas metodológicas direcionadas à análise de música popular. Seu foco principal tem sido, desde os anos 1980, os processos de significação a partir das estruturas musicais, com especial atenção para a associação de música e imagem nos meios de comunicação massivos. Nesta tese, a análise dos exemplos musicais BM é feita tendo, por base, alguns dos procedimentos que fazem parte da metodologia de Tagg, com ênfase nos chamados testes de recepção (*reception tests*). A proposta deste autor pareceu-me perfeitamente coerente com os referenciais teóricos de Fabbri e Stefani, descritos no capítulo 2, uma vez que é calcada na interdisciplinaridade e contextualização sociocultural. Tagg opõe-se à idéia de música absoluta (Tagg, 1982, 1999, 2005)³⁹ e tenta responder as seguintes perguntas: “por que e como quem comunica o quê para quem e com que efeito?” (Tagg, 1982: 3). Parafraseando Wedin,⁴⁰ Tagg observa que

Poderíamos dizer que a Sociologia responde as questões ‘quem’, ‘para quem’ e, com a ajuda da Psicologia, ‘com que efeito’ e possivelmente partes do ‘por quê’, mas quando se trata do resto do ‘por quê’, sem falar nas questões ‘o quê’ e ‘como’, ficamos sem saída, a menos que musicólogos estejam preparados para abordar o problema (Tagg, 1982: 3).

Tagg (1982: 4-5) apresenta uma série de críticas dirigidas às abordagens analíticas comumente utilizadas pelos teóricos da música de concerto, que ele chama de *tradition music analysis*. Especialmente quando são empregadas na análise de música popular, estas práticas parecem não dar conta de alguns dos parâmetros importantes da significação, e que são amplamente responsáveis pela carga afetiva que o acontecimento sonoro acarreta, como timbre, tratamento eletromusical (*electromusical treatment*) e ornamentação (Tagg, 1982: 5). O autor argumenta que a análise formal não relaciona aspectos emocionais e especula se a ênfase em

³⁹ Tagg (1982) foi primeiramente publicado em *Popular Music*, 2 (1982): 37-65, e traduzido para português: TAGG, P. Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em pauta* – v.14, n. 23, dez. 2003, pp. 05-42; trad.: Martha Tupinambá de Ulhôa.

⁴⁰ Wedin, Lage (1972). Multidimensional Scaling of Emotional Expression in Music. *Svensk Tidskrift för Musikforskning*, 54: 115-131, p. 128, citado por Tagg (1982: 3).

notação não seria decorrente de uma fixação culturocêntrica em certos parâmetros de expressão passíveis de notação e particularmente valorizados na tradição musical clássica ocidental.

A tradição formalista que presume a não existência de referencialidade musical é, segundo Tagg (1982: 5), “um parêntesis histórico na área dos discursos verbais sobre música” entre a Teoria dos Afetos barroca e a Hermenêutica. O autor considera que o problema da Teoria dos Afetos era considerar-se aplicável de modo universal, enquanto a Hermenêutica carrega o risco da subjetividade. Entretanto, sustenta que esta última pode contribuir com a análise, uma vez que “trata a música como um sistema simbólico e encoraja um pensamento sinestésico por parte do analista” (Tagg, 1982: 5).

5.1.1 Modelo analítico para a música popular

Tagg propõe as seguintes etapas para a análise musical:

1. confecção de uma listagem de parâmetros de expressão musical;
2. estabelecimento de musemas (unidades mínimas de expressão) e compostos de musemas por meio de comparação de objetos;
3. estabelecimento de relações melodia/acompanhamento;
4. análise transformacional de frases melódicas;
5. estabelecimento de padrões de processo extra-musical;
6. teste de falsificação de conclusões através de substituição hipotética (Tagg, 1982: 6).⁴¹

Uma vez claro que a análise de música popular é um campo de estudo sociocultural, Tagg observa que ambos, escolha do objeto de estudo e método analítico, são decorrentes da “mentalidade” do analista, isto é sua visão de mundo, conjunto de valores e possibilidades objetivas. Por sua vez, estas instâncias também sofrem influência da posição objetiva do pesquisador e da disciplina, dentro do contexto cultural, histórico e social (Tagg, 1982: 8).

⁴¹ Tagg abandonou a expressão “substituição hipotética” em favor de “comutação”.

De acordo com Tagg, o primeiro passo, uma vez escolhido o objeto de análise (doravante OA, do inglês AO, *analysis object*), é realizar algum tipo de transcrição da parte musical, levando em consideração uma variedade de fatores. Em resumo, Tagg (1982: 8 - 9) sugere os seguintes:

1. Aspectos temporais: duração do OA e sua relação com qualquer outra forma simultânea de comunicação, duração das seções dentro do OA, pulso, andamento, métrica, periodicidade, textura rítmica, motivos;
2. Aspectos melódicos: registro, escala/abrangência de alturas, motivos rítmicos, vocabulário tonal, contorno, timbre;
3. Aspectos de orquestração: tipo e número de vozes, instrumentos, partes, aspectos técnicos da performance, timbre, fraseado, acentuação;
4. Aspectos de tonalidade e textura: centro tonal e tipo de tonalidade [organização escalar] (se houver), idioma harmônico, ritmo harmônico, tipo de mudança harmônica, acordes alterados, relações entre vozes, partes e instrumentos, textura e método composicionais;
5. Aspectos de dinâmica: níveis de intensidade sonora, acentuação, audibilidade das partes;
6. Aspectos acústicos: características de local de performance ou reprodução, grau de reverberação, distância sonora entre fontes sonora e ouvinte, sons “externos” simultâneos;
7. Aspectos eletromusicais e mecânicos: *panning*, filtros, compressão, *phasing*, distorção, *delay*, mixagem, *muting*, *pizzicato*, *flutter tongue*....⁴²

Esta listagem não precisa ser aplicada literalmente, especialmente porque nem todos estes parâmetros estarão presentes em todos os acontecimentos musicais, mas é um recurso que mantém à tona a noção de que qualquer um destes itens pode ser crucial. Quando parâmetros de um OA são constantes em outros objetos, tal conjunto provavelmente constituirá um estilo (Tagg, 1982: 9). O autor considera que esta listagem também pode ajudar a descrever musemas mais precisamente. Musema é um conceito central para Tagg, referindo-se a “unidade mínima de expressão em um dado estilo musical e que pode ser estabelecido pelo procedimento analítico denominado **comparação entre objetos**” (Tagg, 1982: 9). Em inglês, a terminologia é *interobjective comparison* (IOC), aqui adoto a supracitada tradução de Ulhôa (2003), *comparação*

⁴² 1.Aspects of time: duration of AO and relation of this to any other simultaneous forms of communication; duration of sections within the AO; pulse, tempo, metre, periodicity, rhythmic texture and motifs. 2. melodic aspects: register, pitch range, rhythmic motifs, tonal vocabulary, contour, timbre. 3. Orchestration aspects: type and number of voices, instruments, parts, technical aspects of performance, timbre, phrasing, accentuation. 4. Aspects of tonality and texture: tonal center and type of tonality (if any), harmonic idiom, harmonic rhythm, type of harmonic change, chordal alteration, relationships between voices, parts, instruments, compositional texture and method. 5. Dynamic aspects: levels of sound strength, accentuation, audibility of parts. 6. Acoustical aspects: characteristics of (re-)performance 'venue', degree of reverberation, distance between sound source and listener, simultaneous 'extragenous' sound. 7. Electromusical and mechanical aspects: *panning*, filtering, compressing, *phasing*, distortion, *delay*, mixing etc; *muting*, *pizzicato*, *tongue flutter*, etc,

entre objetos, cuja abreviatura é CeO. Tagg argumenta que o caráter não-verbal (*alogogenic*) do discurso musical faz com que a CeO torne as associações mais claras:

O uso de CeO significa descrever música por meio de outra música; significa comparar o OA com outra música de estilo relevante e com funções similares. (...) Se uma abordagem analítica que estabelece consistência de respostas ao mesmo OA executado para um número de indivíduos é chamada de **intersubjetiva**, então uma abordagem **interobjetiva** é aquela que estabelece similaridades entre estruturas musicais entre o OA e outra música (Tagg, 1982: 9; grifos originais).⁴³

O estabelecimento destas similaridades gera um material de comparação entre objetos (doravante MCeO, do inglês *interobjective comparison material*, IOCM), um tipo de banco de referências musicais compilado pelo pesquisador através de sua própria experiência e, também, de consulta a outros. Dentro do MCeO, então, procuram-se estruturas musicais similares àquelas encontradas no OA. Tagg denomina-os de itens do código musical (doravante ICM, do inglês *items of musical code*, IMC), que costumam ser muito curtos – musemas – ou sonoridades ou constantes expressivas gerais. “Musemas particulares, motivos e sonoridades gerais tanto no OA quanto no MCeO que se correspondem devem, então, ser relacionadas a formas extramusicais de expressão” (Tagg, 1982: 10). Tagg observa que apesar de estruturas musicais poderem ser consideradas por suas características acústicas, ele opta por lidar com elas do ponto de vista cultural, como “uma parte identificável do contínuo musical (...) que seja tanto audível quanto identificável (pelo menos, aproximadamente) recorrentemente por membros de uma mesma comunidade musical, como tendo função idêntica ou similar, conscientemente ou não” (Tagg, 2003: 94).

Basicamente, o cerne da metodologia de Tagg está representada no esquema a seguir:

⁴³ ...using IOC means describing music by means of other music; it means comparing the AO with other music in a relevant style and with similar functions. (...) If an analytical approach establishing consistency of response to the same AO played to a number of respondents is called intersubjective, then an interobjective approach is that which establishes similarities in musical structure between the AO and other music.

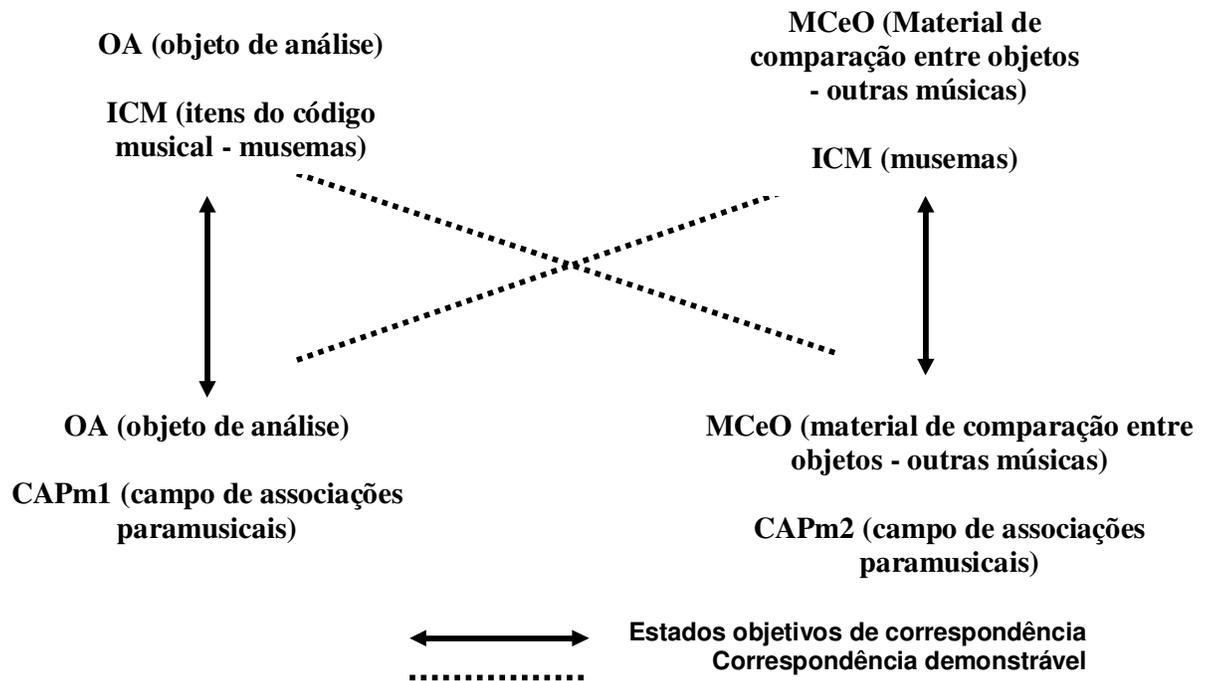


Figura 59 - Esquema demonstrativo de correspondência hermenêutica através de comparação entre objetos (Tagg, 1999: 40).

Tal relação pode ser estabelecida se as peças no MCEO compartilharem denominadores comuns de associação extramusical⁴⁴ sob a forma de significado visual ou verbal. Caso o façam, as correspondências objetivas estabelecidas entre os itens do código musical do objeto de análise (OA/ICM) e aquelas do material de comparação entre objetos dos itens do código musical (MCEO/ICM), e também entre os itens do código musical do material de comparação entre objetos (MCEO/ICM) e seu campo de associação paramusical (MCEO/CAPm), há um estado de correspondência demonstrável entre ICM do OA e CAPm relacionados ao MCEO e, naturalmente, entre MCEO do ICM e CAPm do OA (Tagg, 1982: 10).

Tagg adverte que um morfema não significa a mesma coisa em línguas diferentes (como “oui” em francês e “we”, em inglês), do mesmo modo que uma estrutura musical pode não significar a mesma coisa em gêneros musicais distantes. Assim, o MCEO deve ser restrito a gêneros musicais, funções e estilos relacionados com o OA.

Finalmente, a última parte da metodologia de Tagg consiste em, depois de extraídos os vários itens do código musical do objeto de análise (OA/ICM), verificar-se qual o parâmetro

⁴⁴ Campo de associação extramusical (CAPm, do inglês *extramusical fields of association*, EMFA). Adoto a terminologia da tradução de Ulhôa, 2003. Em publicações posteriores, Tagg trocou o prefixo “extra” pelo “para”, explicando que este último significa “ao longo de”, que expressaria melhor sua idéia, do que “fora”, que corresponde ao primeiro prefixo.

causador do afeto determinado pelas associações paramusicais. São testadas hipóteses de significado “musemático” através da alteração de um parâmetro de cada vez. Por exemplo, a linha melódica é alterada para o teste, enquanto o ritmo e o timbre se mantêm, e assim por diante (Tagg, 1982: 10). Se o significado se modificar com a alteração de determinado(s) parâmetro(s), comprovar-se-á que este(s) são operantes na construção do CAPm. Inicialmente, Tagg denominava esta prática de substituição hipotética, tendo modificado a terminologia para *commutation* (Tagg, 2005: 146).

Uma segunda etapa do método, depois que os ICM (musemas e demais sonoridades recorrentes entre gêneros e estilos relacionados entre si) são discriminados, é compreender como funcionam simultaneamente, verticalmente, naquilo que o ouvinte experiencia de fato. “Subjetivamente, eles parecem não ter duração, nunca excedendo os limites da experiência de ‘tempo presente’ em música; objetivamente, isto quer dizer que nunca são mais longos do que a extensão de uma frase musical...” (Tagg, 1982: 12). Musemas empilhados (*museme stacks*), isto é, que soam concomitantemente, correspondem ao conceito de sonoridade, que envolve a relação entre melodia e acompanhamento e as relações subsidiárias entre baixo e bateria e outras partes acompanhantes (Tagg, 1982: 12).

Por fim, também é necessário observar a importância sintática relativa dos musemas individuais ao longo do tempo, em sua dimensão horizontal (Tagg, 1982: 13).

5.2 Campo de associações paramusicais – testes de recepção

Testes de recepção são úteis para demonstrar a ligação entre itens do código musical (ICM) de um objeto de análise (OA) e seu campo de associação paramusical (CAPm, o que é associado à música durante a audição) de modo a verificar hipóteses – ou construir outras - sobre seu significado. Os testes de Tagg consistem em pedir que pessoas escrevam quais ações, eventos, personagens, estados de humor, cenários, elas imaginam que acompanhariam a música em questão, caso esta fosse usada em um filme ou na TV. A partir das respostas, o autor examina quais associações de títulos, funções, audiência, períodos históricos, locações culturais etc que apareceram relacionados ao material de comparação entre objetos (MCEO) (Tagg, 2003: 97-98).

Para esta tese, trabalhei somente com itens do código musical e a verificação do campo de associação paramusical dos seguintes OA: peças e trechos de peças compostas e executadas por bandas de BM do Rio de Janeiro e da Noruega. Ao todo, os trechos somaram 20 minutos de música, com intervalo de alguns segundos entre cada um deles. Não havia identificação (título de música, nome do CD ou artista) de modo que a audição acontecesse com o mínimo possível de expectativas anteriores. Meu método diferiu um pouco daquele empregado por Tagg e descrito acima. O ideal de um teste é que seja feito por um grande número de pessoas, anônima e simultaneamente, em um ambiente sem ruídos externos e excelente acústica interna. No entanto, esta é uma situação praticamente impossível de se configurar. Realizei duas tentativas de aplicação do teste em ocasiões diferentes, como teste piloto. A primeira aconteceu com seis voluntários não-fãs em um mesmo ambiente, com sucesso: o grupo realizou o teste de acordo com o que fora pedido. A segunda tentativa foi com um entrevistado, fã de BM, antes da entrevista. Neste caso, a experiência foi mal sucedida, uma vez que o voluntário pareceu ficar pouco confortável com minha presença e não cumpriu as solicitações. Assim, abandonei esta abordagem. Outra opção era deixar o teste disponível na internet, pressupondo que todos teriam acesso à banda larga. Nos últimos anos, vi pesquisadores utilizando a metodologia de Tagg e deixando vídeos ou material musical disponíveis através de endereços eletrônicos. Eu mesma, ao concordar em participar destes testes, preferi fazer *download* da faixa, uma vez que contar com o *streaming* não tornava possível uma audição normal, sem interrupções. Não segui adiante com a idéia porque, quando comecei a fazer testes, constatei que alguns dos meus informantes ainda usavam internet discada, o que poderia fazê-los desistir da participação devido ao ônus financeiro que esta acarretaria. Por estes motivos, optei por entregar um CD com o teste de recepção para os voluntários, deixando-os livres para ouvirem como quisessem e, deste modo, não controlando sua audição. É interessante registrar que muitas das pessoas que se comprometeram a realizar o teste, nunca o fizeram.

Para o teste, solicitei que os voluntários anotassem qualquer coisa que lhes viesse à mente, sem que eu mencionasse “filme ou TV”, como sugere Tagg. Muitas vezes, houve possibilidade de fazer perguntas mais diretas sobre associações relativas a lugar e época, mas **depois que as primeiras impressões já haviam sido registradas**. Esta mostrou ser uma estratégia muito útil, uma vez que não influencia a natureza das associações espontâneas dos

sujeitos e, ao mesmo tempo, permite que as associações que, por ventura, o pesquisador queira averiguar, também o possam ser. Em alguns casos, em um mesmo teste, o voluntário optava por não escrever sobre um dos trechos. Muitas das pessoas que participaram de meus testes de recepção escreveram especificamente sobre cenários e épocas, enquanto outras mencionaram apenas estados emocionais. Estas últimas, quando consultadas, em um segundo momento, sobre “onde” e “quando”, tinham a resposta pronta, não demoraram a dizer nem pediram para ouvir o trecho novamente, mas não lhes tinha ocorrido colocá-la no papel.

Acredito que realizar testes de recepção com abordagens quantitativas (número maior de pessoas respondendo anonimamente) e qualitativas (possibilidade de estender o teste, quase como uma rápida entrevista) é um procedimento vantajoso. Em ambos os casos, as únicas informações importantes sobre o voluntário são a idade e o sexo. Solicitar outros dados como nacionalidade, naturalidade e classe social pode ser um complicador para a realização do teste. Caso estes dados sejam realmente necessários, a solução é fazer uma seleção anterior e apenas testar voluntários que se encaixem no perfil da pesquisa. Este foi o procedimento que adotei ao decidir realizar testes de recepção com pessoas que não fossem fãs de BM. Para ter relevância, em relação às questões colocadas no capítulo 1 e argumentadas no capítulo 2, este grupo de não fãs teria que possuir características similares às dos fãs de BM no Rio de Janeiro, acerca de pertencimento a camadas sociais e grau de escolaridade, de modo que as codificações provenientes do nível das práticas sociais fossem razoavelmente compartilhadas com os fãs. A grande maioria de fãs de BM do Rio de Janeiro concentra-se nas camadas médias da sociedade, residindo nas zonas norte e oeste da cidade e na Baixada Fluminense, tendo o nível médio (o antigo segundo grau) completo ou nível universitário (completo ou incompleto). Deste modo, realizei testes de recepção com não fãs que possuíssem estas mesmas características de escolaridade e classe social.

Realizar testes com um grupo de não-fãs foi fundamental para chegar a determinadas conclusões. Como já explicitado anteriormente, considero que seja importante que gêneros musicais sejam abordados através de estratégias que, em algum momento, vão incluir o contato com seus adeptos e com o ouvinte comum, que não possui vínculos com o gênero. O pesquisador deve ouvir o que têm a dizer, observar como seus corpos respondem à música. A familiaridade com o material e a experiência êmica são benéficas, por um lado e, por outro, podem fazer com

que práticas sociais diferentes sejam ignoradas ou desconsideradas como improváveis. Como exemplo desta dinâmica, cito um depoimento que presenciei de um fã de *heavy metal* canadense, de 30 anos, com nível universitário. Ele relatou que, em sua adolescência, comprou o mesmo CD da banda Marilyn Manson cinco vezes. Só o manteve na última. Nas outras quatro vezes, queimou os discos, penalizando-se por gostar de uma música “tão blasfema”. Até então, eu não acreditava que este tipo de comportamento pudesse, de fato, ocorrer. Segundo Walser, julgamentos sobre música nunca podem ser desprezados como subjetivos, nem celebrados como objetivos, uma vez que todos os sujeitos dentro de uma cultura e toda compreensão têm natureza intersubjetiva. Não há objetividade absoluta. Assim, é necessário que se trabalhe o tempo todo com interpretações, com o auxílio do senso crítico, informação prévia e abertura cultural (Walser, 2003: 23).

5.2.1 Considerações metodológicas a partir dos testes de recepção realizados

O teste de recepção constituiu-se das seguintes faixas:

01. título: Immortality Passion
 banda: Satyricon (Oslo/Noruega)
 duração total da peça: 08:23
 trecho da peça utilizado: 05:15-08:23; duração do trecho: 03:08
 CD: *Nemesis Divina*, Moonfog/Century Media, 1996

02. Título: Living under the sign of blaphesmy⁴⁵
 Banda: Uneathly (Rio de Janeiro/RJ)
 Duração total da peça: 04:30
 Trecho da peça utilizado: 00:00 – 01:26; duração do trecho: 01:26
 CD: *Infernum – Prelude to a new reign*, Encore Records, 2002.

03. Título: Blashyrkh (Mighty Ravendark)
 Banda: Immortal (Bergen/Noruega)
 Duração total da peça: 04:34
 Trecho da peça utilizado: 02:20-04:05; duração do trecho: 01:45
 CD: *Battles in the North*, Osmose Productions, 1995.

04. Título: My visions in the forest⁴⁶
 Banda: Songe d'Enfer (Rio de Janeiro/RJ)
 Duração total da peça: 08:00
 Trecho da peça utilizado: 00:50-02:10; duração do trecho: 01:20
 CD: *Visions of Nocturnal Tragedies (split com Miasthenia)*, Evil Horde Records, 1998.

05. Título: Wallachia's fury
 Banda: Mysteriis (Rio de Janeiro/RJ)
 Duração total da peça: 03:32
 Trecho da peça utilizado: 00:00-01:35; duração do trecho: 01:35
 CD: *Stigmati Diaboli – DCLXVI*, Demise Records, 2004.

⁴⁵ A peça já existia em 2001, lançada em demo homônima, independente.

⁴⁶ A peça já existia em 1995, lançada em demo homônima, independente.

06. Título: Buried by time and dust
 Banda: Mayhem (Oslo/Noruega)
 Duração total da peça: 03:34
 Trecho da peça utilizado: integral; duração do trecho: 03:34
 CD: *De Mysteriis dom Sathanas*, Deathlike Silence Productions, 1994.

07. Título: Inferna Originatus
 Banda: Berkaial (Rio de Janeiro/RJ)
 Duração total da peça: 03:03
 Trecho da peça utilizado: 00:00-01:25; duração do trecho: 01:25
 CD: fornecida pelo artista.⁴⁷

08. Título: Inno a Satana
 Banda: Emperor (Notodden/Noruega)
 Duração total da peça: 04:48
 Trecho da peça utilizado: 03:25-04:48; duração do trecho: 01:23
 CD: *In the night side eclipse*, Candlelight Records, 1994.

09. Título: Min hyllest til vinterland
 Banda: Satyricon (Oslo/Noruega)
 Duração total da peça: 04:30
 Trecho da peça utilizado: integral; duração do trecho: 04:30
 CD: *Dark Medieval Times*, Moonfog Productions, 1993.

Os primeiros testes distribuídos não continham a faixa 9. Acrescentei-a porque as respostas que obtive, informalmente, com esta peça começaram a ser muito interessantes (conforme descrito em 1.1.1., página 1). Em Oslo, o teste foi reduzido às faixas das bandas norueguesas (faixas 3, 6, 8 e 9), uma vez que eu dispunha de apenas 15 minutos para sua realização.

O primeiro critério de escolha das faixas foi o artista. Através de entrevistas, pesquisa em sítios especializados em BM e acompanhamento de fóruns de discussão *online*, constatei que algumas bandas são consensualmente consideradas como referenciais estéticos. Assim, procurei faixas das bandas norueguesas de discos tidos como canônicos (OA), todos de meados dos anos 1990, época na qual o gênero já estava esteticamente estabelecido como *Norwegian BM*. As bandas cariocas demoraram mais para gravar discos, mesmo quando já existiam há vários anos, como é o caso da banda Songe d'Enfer, iniciada em 1993. Por esta razão, muitos lançamentos aconteceram depois do ano 2000.

Do ponto de vista sonoro, a escolha dos trechos citados acima também não foi aleatória e, sim, porque estes contêm estruturas musicais recorrentes em BM (ICM). Não era minha intenção, nesta pesquisa de campo, percorrer todas as etapas sugeridas por Tagg para a análise semiótica

⁴⁷ Faixa disponível no sítio AudioStreet. Disponível em <http://www.audiostreet.net/artist.aspx?artistid=4195&mode=music> . Acesso: 28.mar.09.

destas peças. Entretanto esta se mostrou uma boa oportunidade para obter informações, de modo a elaborar testes específicos para as estruturas musicais de interesse, no futuro. Assim, decidi propor um teste que incluísse musemas frequentes em BM, recorrentes em algumas das peças (ICM/MCeO), além de misturar peças de bandas cariocas e norueguesas. Com isso, quis verificar se há “localidades escondidas” na estética transnacional de modo que ouvintes com competência no nível do estilo pudessem detectá-las. Também quis testar a consistência das associações ante a estruturas similares, embora não idênticas, como, por exemplo, as seções contrastantes com textura menos densa e instrumentos menos distorcidos, que existem nas faixas 3 e 7 (ICM/MCeO). O critério que utilizei para selecionar os trechos descritos acima foi a existência das seguintes estruturas:

Faixa 01 – muitas seções contrastantes em curto espaço de tempo, *blast beats*, timbres e andamento variado;

Faixa 02 – palhetada em tremolo, vocalizações variadas, estrutura intervalar do *riff*, *blast beats*, timbre da guitarra;

Faixa 03 – ritmo mais discernível, andamento médio, seção contrastante modal menos densa, a vocalização específica após a seção contrastante, existência de videoclipe para a música – quis verificar se adeptos iriam se referir a ele de algum modo;

Faixa 04 – tipo de vocalização semelhante ao da banda norueguesa Burzum, esteticamente muito influente, andamento médio, teclados proeminentes, bumbo “trigado”;

Faixa 05 – conjunto bateria/baixo frenéticos, guitarras típicas de BM (timbre, mixagem, *riff*, palhetada), sons paramusicais no final do trecho;

Faixa 06 – estabeleci que teria que haver uma faixa do disco *De Mysteriis dom Sathanas*, uma vez que este é um dos mais citados e comentados dentro do gênero. Seu *status* quase mitológico vem do fato de contar com a participação de vários dos personagens envolvidos nos acontecimentos polêmicos do início dos anos 1990. As letras são do vocalista Dead, que suicidou-se em 1991, as composições e a execução de algumas partes de guitarra são de Euronymous, assassinado em agosto de 1993, o baixo ficou por conta do assassino, Varg Vikernes, e a outra guitarra por Blackthorn, tido como cúmplice de Vikernes. Entretanto, os muitos adeptos de BM não consideram este disco como canônico apenas por estes fatos extramusicais e, sim, porque admiram a sonoridade e a construção de *riffs* (e é difícil dizer se uma coisa realmente se separa da outra). A performance

do vocalista Attila também aparece muito elogiada. Nesta faixa, sua interpretação teatral e cheia de nuances não pode ser muito percebida, mas adeptos de BM frequentemente se referem a outros momentos do disco, como na faixa título, exaltando a competência do vocalista. Uma observação interessante, a respeito deste disco, é que as letras em inglês foram escritas por um sueco (Dead), interpretadas por um húngaro (Attila) em uma banda norueguesa (Mayhem), tendo tornado-se um referencial transnacional de um gênero que não conta com adeptos majoritariamente nativos de língua inglesa.

Também tinha estabelecido que os participantes do teste deveriam ter a experiência de ouvir uma faixa inteira, e retirar uma deste disco em questão pareceu-me adequado. Esta é a faixa de menor duração do disco. Todos os adeptos de BM que fizeram o teste identificaram, pelo menos, a banda e, muitas vezes, o próprio CD.

Faixa 07 – seções contrastantes rápidas, grandes diferenças texturais, conjunto baixo/bateria usuais;
Faixa 08 – exemplo de BM sinfônico com teclados em timbres orquestrais, uso de voz não gutural, textura muito densa. No final dos anos 1990, com o sucesso da banda norueguesa Dimmu Borgir, muitas bandas fizeram uso de teclados com timbres orquestrais e esta vertente de BM adquiriu alguma visibilidade. A banda Emperor, autora da peça de onde tirei a faixa 8, pode ser considerada uma pioneira neste estilo e, conforme apurei, é um importante referencial estético.

Faixa 09 – exemplo de BM com referência *viking* “medieval”, uso de teclados para criar “atmosfera”, uso de reverberação, ostinato, modalismo, nota pedal, timbres acústicos, anáfona sonora de som de vento e vozes.

Em relação à audição dos voluntários do teste, é importante deixar registrado que alguns pareceram ouvir a sequência de faixas como um todo, o que não era minha intenção original. Mesmo havendo intervalos entre as faixas, alguns participantes fizeram referências comparativas entre elas, ou trataram-nas como se fosse um contínuo. Na verdade, quando retirei faixas e trechos de faixas de seus contextos e rearranjei-os para o teste, construí uma nova unidade. Para quem não é familiarizado com o gênero, a experiência pode ter sido a de ouvir um CD inteiro de música desconhecida, assim, é compreensível que tenha havido uma audição interligada. Sua ordenação pode ter funcionado como sintagma e não tenho como determinar até que ponto isto influenciou as respostas, como mostra o texto seguinte, resultante do teste feito por uma voluntária não-fã de BM

de 39 anos, nível superior completo, do Rio de Janeiro. Para ela, “o problema principal é a voz” e tudo parecia ser envolto em “tensão e suspense”. Os trechos grifados por mim mostram onde pareceu haver um tipo de sintagma:

Faixa 01 – Parecia que eu tinha sido transportada para outra dimensão, para um local nefasto, escuro; faixa 02 – Perseguida por vozes. Parecia que estava num labirinto e não conseguia sair; faixa 03 – **Senti um alívio**. Achei o trecho mais suave; faixa 04 – **Já estava tentando conviver com as vozes**. Tudo bem; faixa 05 – Senti só fúria total das vozes, não consegui sequer saber do que se tratava; faixa 06 – Batida o tempo todo! Pensei que estava sendo castigada!; faixa 07 – Início até agradável. Mostra que pode ser agradável; faixa 08 – Momento exibicionista, um abuso das vozes e barulho sem necessidade; faixa 09 – **A nona é uma libertação. Voltei para o meu mundo**. Parte instrumental boa, me senti como num ambiente aberto, como uma praia.

As respostas seguintes demonstram, também, a tendência humana de perceber totalidades.⁴⁸ O voluntário é do Rio de Janeiro, tem 63 anos, nível superior completo e não tem familiaridade nenhuma com BM.

Faixa 01 – Conjunto de rock do Luiz. faixa 02 – Parece ser a *mesma* música do número 1. Também lembra abertura (trilha sonora) de filme de terror. **Desculpe, Luiz!**; faixa 03 – *Mesmo* ritmo. **Estamos ouvindo um CD do Sepultura?**; faixa 04 – *Mesmo* som. Não agrada pelo barulho. Penso que não serve nem para dançar; faixa 05 – *Mesmo* som. Espero nunca estar no local com isso. Tem alguém passando mal; faixa 06 – Meu Deus! O que é isto?; faixa 07 – Não gosto. Acho que eles tocam de improviso. Como será a cara do cantor cantando?; faixa 08 – *Repetitivo*. Não ia agüentar ouvir um CD ou um show; faixa 09 – O violão estava bom. *É só*.

As respostas acima parecem indicar o desejo do voluntário em deixar claro que não gostou da música e, na verdade, não quis ou não conseguiu fazer exatamente o que foi solicitado. Provavelmente, neste primeiro contato, tudo lhe pareceu indiscriminado, como mostra a quantidade de vezes que a palavra “mesmo” foi utilizada. No final, “É só”, não tinha nada mais a dizer sobre aquilo. Apenas algumas das respostas, como as relativas às faixas 02 (“abertura de filme de terror”), 03 (“CD do Sepultura”) e 05 (“Tem alguém passando mal”) fazem alguma associação paramusical.

Outra voluntária do Rio de Janeiro, de 42 anos, nível superior completo, procedeu de modo similar. Suas respostas não discriminaram as faixas, com exceção da número 9, e a linguagem foi

⁴⁸ A Teoria da Gestalt explica a tendência humana ao fechamento de formas. Em música, Leonard Meyer trabalhou com esta teoria no livro *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

coloquial com muitos termos chulos, demonstrando uma clara rejeição à sonoridade. Selecionei os trechos menos chulos:

...desculpe... se *alguma coisa gosmenta sujar* aí a tela⁴⁹ ...não sou eu! É esse fdp (sic) *vociferando e vomitando* aqui!
 Ai pausa...ai começou de novo! cara...**música pra mim é algo bom, leve, pra relaxar, fazer refletir..**
 lh..os caras tão *passando mal* mesmo...como é que não tem ninguém pra chamar uma ambulância pros coitados...devem ter comido *muita pimenta*...ou então enfiaram *pimenta lá no fiofó* (sic) deles e eles *tão* (sic) *doidos*...É isso! Só pode ser! Começou outra...*a casa do morro dos ventos uivantes* com um dedilhado beem primário...e o cara ainda deve tá se achando um fodão (sic)...Aposto!...rsrsrsrs (faixa 9) Blahhhhhah! esse *vômito assim com gosto*, eu sei: é alívio de um *acarajé estragado*, comprado lá na baiana paraguaia da Cinelândia!!! Sim! Sacrifício é o cacete (sic)! No início até foi...agora tô (sic) é rindo muito!!!! kkkkk E essa *levada meio espanhola*?
 Tu vai (sic) mostrar esses meus gentis comentários pra quem???? Pra essa turma de *viadões enrustidos vestidos de preto*????
 E agora vou ter que pegar uma escada e descer meu ursinho de pelúcia que eu já tinha guardado láááá em cima do armário...e dormir agarradinha com ele, pq eu confesso: fiquei com medo desses tios gritões...BUÁÁÁÁ!!!! Mãe..ih, não, perái, errei, vovóóóó!!!!
 Fleumaticamente, leia o que se segue com o seu melhor British accent: puta que pariu (sic)!

Apesar de as respostas portarem uma reação que considerei agressiva – afinal, a pessoa havia concordado em fazer o teste – há, de fato, algumas associações paramusicais, conforme destacadas em itálico, com conotação de desconforto físico. E sobretudo, uma necessidade de estabelecer desaprovação através da desqualificação da execução e ridicularização da expressão estética.

Com fãs de BM, nenhuma destas situações, sintagma e fechamento, ocorreu. Acredito que isto tenha se dado devido a eles estarem familiarizados com o tipo de música, muitas vezes, conhecendo a faixa ou, pelo menos, reconhecendo a banda. Os fãs músicos demonstraram uma grande capacidade de discernimento estilístico, muito mais profunda do que os fãs não músicos. Como era de se esperar, os músicos tenderam a apresentar uma audição técnica e crítica, especialmente quando instrumentistas, enquanto os demais fãs pareceram mais afetados pelos conceitos e pela sonoridade geral.

Na Noruega, o teste foi realizado com alunos de uma disciplina do curso de graduação em Música da Universidade de Oslo, ao final de uma aula. Distribui folhas de papel e toquei o teste

⁴⁹ Esta resposta foi mandada por e-mail.

com apenas as bandas norueguesas, devido às limitações de tempo. As respostas foram anônimas. Pude observar que não fãs de BM naquele país têm algum conhecimento sobre a estética do gênero (conforme capítulo 1, seção 1.1.3) e sabiam perfeitamente do que se tratava. Em relação à faixa 9, que não apresenta as características mais comumente associadas ao BM por parte dos não fãs, as respostas foram mais variadas. Entre abril e julho de 2008, aproximadamente quinze pessoas – conhecidas e desconhecidas - concordaram em fazer o teste, sem explicitar informações pessoais, sob o esquema de audição não controlada, com um CD fornecido por mim. Entretanto apenas **uma** delas retornou com respostas. Não foi possível realizar o teste com fãs de BM.

5.2.2 Conclusões acerca da metodologia utilizada na realização de testes de recepção

Após a experiência da realização de testes de recepção com fãs e não fãs de BM, concluo que:

- . quando se trata de um gênero musical ou um artista específico, é vantajoso realizar testes com grupos de não fãs, com as mesmas características sócio-culturais, especialmente no caso de o pesquisador ser muito familiarizado com o objeto pesquisado;

- . a obtenção de respostas a partir de abordagens quantitativas e qualitativas apresenta vantagens por permitir um detalhamento das associações gerais; o melhor rendimento se dá quando a abordagem qualitativa é feita numa segunda etapa;

- . é mais produtivo que seja testado um objeto de análise por vez;

- . é necessário que se averigüe a possibilidade dos indivíduos testados em relação ao uso de meios tecnológicos; se o objeto de análise for deixado *online*, seu acesso deve ser fácil;

- . é interessante não controlar a audição do voluntário, fornecendo a ele o objeto de análise em um meio de fácil manuseio: CD e arquivos (que podem ser enviados pela internet, no caso de o voluntário estar distante).

5.2.3 Respostas aos testes de recepção realizados

5.2.3.1 *Min hyllest til vinterland* e sua contextualização

Este título, em norueguês, significa “minha homenagem à terra do inverno”. A peça utilizada no teste de recepção é a quarta música do CD *Dark Medieval Times*, lançado em 1993, pela banda Satyricon, baseada em Oslo. Antes deste lançamento, a peça já havia aparecido na fita “demo”, de demonstração, independente *The Forest is my throne*, também de 1993, com o subtítulo “Skogsvandring I Mørket” (caminhando pela floresta no escuro). Além disso, também constou do *split* (disco dividido) *The Forest is my throne/Yggdrasill* com a banda Enslaved, lançado em 1995, com o material de fitas “demo” (a supracitada, de 1993) das duas bandas. A versão “demo” não possui o sintetizador com timbre de flauta, nem a frase *Vi er vikinger av det kalde vinter land, en trone av svarte sjeler*, que aparece na versão do CD *Dark Medieval Times*, e que significa: “somos vikings da fria terra do inverno, um trono de almas negras”.

Os títulos e a frase que a banda oferece já demonstram uma construção de campo semântico, especialmente quando juntamos a iconografia da época (ver figura 1, capítulo 1). No início dos anos 1990, algumas bandas norueguesas de sonoridade BM adotaram a temática *vikings* pré-cristã, pagã, como meio de expressão. Algumas dessas bandas eram exclusivamente *vikings*, outras eram também “satânicas”, como é o caso da banda Satyricon. Em especial, estas bandas, inspiradas pela sueca Bathory,* utilizavam a temática *vikings* como afirmação nacionalista, escrevendo em norueguês sobre questões caras ao país, o que também colocava alguma ambigüidade, devido o uso que o III Reich fez deste imaginário de uma origem pan-germânica. A Noruega esteve sob influência dinamarquesa por 434 anos (1380 – 1814), período que é conhecido como “A noite de 400 anos”. Posteriormente, com a derrota de Napoleão, a Dinamarca foi forçada a ceder a Noruega para a Suécia. Oficialmente, o país tornou-se reino unido à Suécia (1814 -1905) – com um rei sueco residindo em Estocolmo - só tornando-se realmente independente em 1905 (Stenersen e Libaek, 2003: 45-75). Desde meados do século XIX, há um debate sobre identidade nacional e disputa ideológica sobre língua oficial (são duas línguas oficiais e dezenas de dialetos, numa população de 4,7 milhões de habitantes; a mais conhecida, Bokmål, é praticamente igual ao dinamarquês). No final dos anos 1960, o país, que possuía um dos contextos econômicos menos

favoráveis da Europa, viu-se alçado a uma nova situação, devido à descoberta de petróleo no Mar do Norte. A partir dos anos 1970, gradualmente, imigrantes, em sua maioria, paquistaneses, filipinos e muçulmanos da África oriental, começaram a chegar, mas numa proporção muito menor do que a de outros países europeus, inclusive a vizinha Suécia. Entretanto, a população continua muito pouco miscigenada e a cidadania norueguesa só é concedida através de consangüinidade. Até o momento, os noruegueses têm votado contra a entrada do país na União Européia. A necessidade de afirmação de nacionalidade não parece ser uma característica do BM cristalizado naquele país e, sim, uma questão nacional.

Uma das estratégias que caracteriza o BM norueguês é, justamente, a manutenção de uma mitologia envolvendo natureza exuberante e intocada, indivíduos exóticos, misantrópicos e misteriosos, que produzem um tipo de arte cuja compreensão demanda uma constituição intelectual situada acima da média vulgar. Na verdade, não importa se os adeptos acreditam neste conjunto, ou não. O que importa é que, durante muito tempo, esta imagem de autenticidade, romantizada, foi absorvida por adeptos de outras regiões. Este parece ser o caso dos cineastas norte-americanos Aaron Aites e Audrey Ewell que moraram durante dois anos em Oslo enquanto filmavam o documentário *Until the light takes us* (um trocadilho com o título do disco da banda Burzum, *Hvis lyset tar oss*, (Se a luz nos levar). Eles revelaram que foi muito difícil que os músicos de BM noruegueses deixassem que eles se aproximassem. Além do acesso, havia toda questão de ultrapassar a postura e a criação de mito às quais eles se acostumaram. Segundo Aites, o BM tornou-se “enorme, está em todo o mundo”. Eles argumentam que é uma questão de opinião se BM é grande ou “se seu facsímile distorcido de BM é que se tornou grande” (Soares, 2008),⁵⁰ de certo modo, colaborando com a manutenção da mitologia.

Tomemos o seguinte exemplo: um entrevistador perguntou ao guitarrista Archaon, da banda 1349,⁵¹ se ele acreditava que os norte-americanos entenderiam a filosofia do BM como os europeus o fazem, uma vez que o fundamento do gênero parece estar na história e na cultura européias antigas. O músico respondeu que percebia haver muita ênfase na técnica de execução nos EUA – um grande pólo do *death metal* – mas que, apesar de poder haver técnica no BM, o

⁵⁰ Soares, A. [UNTIL THE LIGHT TAKES US: Norwegian Black Metal at AFI FEST 2008](http://www.altfg.com/blog/film-festivals/until-the-light-takes-us-black-metal/). *Alternative Film Guide*, 23 out 08. Disponível em <http://www.altfg.com/blog/film-festivals/until-the-light-takes-us-black-metal/> 'Acesso em 21.03.09.

⁵¹ “1349”, nome da banda, refere-se ao ano em que a peste bubônica chegou à Noruega e dizimou grande parte da população, fato que favoreceu o domínio dinamarquês dos séculos seguintes.

cerne é, de fato, a atmosfera, havendo mais temas abstratos por trás da música. Archaon atribui, em parte, este fato à natureza das áreas não urbanas da Noruega, com suas “montanhas majestosas (...) nas quais não se vê nenhum movimento, nenhum sinal de seres humanos. Estes sentimentos nos inspiram”.⁵² Ele reconhece que nem todas as bandas norueguesas expressam-se assim, mas admite que, em sua opinião, a maior parte das boas bandas de BM são daquele país (Mality, 2005).

O supracitado baterista veterano Frost, acumulando funções em ambas as bandas Satyricon e 1349, acredita que o BM é uma forma de arte musical que tenta “criar certas atmosferas, certos sentimentos (...) que movem as pessoas do mesmo modo que um pintor o faz; que tenta se comunicar e emocionar as pessoas”.⁵³ Em outro depoimento, o músico dizia acreditar que algumas pessoas gostavam de coisas felizes e animadas e se sentiam a vontade com elas, mas eles [os músicos e fãs de BM] gostavam de algo mais “escuro e melancólico”.⁵⁴

Nocturno Culto, guitarrista e vocalista da banda Darkthrone, outra entre as cristalizadoras do gênero na Noruega, revelou que seus discos são engendrados e ensaiados em lugares quietos e ermos porque estes propiciariam uma “atmosfera muito boa”. Sua sugestão para os ouvintes foi a de escutar seus discos no escuro: “a escuridão é parte de nós” (Stefanis, 2004)⁵⁵

⁵² Em novembro de 2006, o então embaixador da Noruega no Brasil, Jan Gehard Lassen, proferiu uma palestra, na Sala Baden Powell, Rio de Janeiro, antecipando a comemoração do centenário de morte de Grieg – que ocorreu em 2007 - cujo ponto central era esta mesma relação íntima do compositor com a natureza de seu país. Na ocasião, antes de a pianista Talita Perez executar obras de Grieg, o embaixador projetava fotografias e mapas da Noruega, pontuando referências musicais, formações naturais e dados biográficos do compositor. O referencial música/natureza empregado tanto por Grieg quanto pelo BM é uma construção do nacionalismo romântico do século XIX – e portanto análoga àquela de outros países – a serviço da identidade nacional norueguesa. O país tem uma das menores populações da Europa, o que poderia explicar a fala de Archaon sobre a falta de presença humana em determinadas regiões.

⁵³ Entrevista ao programa francês *on line Metallian TV*, que veicula clipes, apresentações ao vivo e entrevistas exclusivamente com artistas de subgêneros de metal. Frost é norueguês, deu a entrevista em inglês e as legendas são em francês. “*The way I see black metal it’s really a form of art, a form of musical art. We try to create certain atmospheres, certain feelings and we try to move people more in the same way a painting artist tries to communicate to people and to move people.*”

⁵⁴ *Lydverket*: “Norsk Black Metal”, parte 1. “*You choose the life that interests you. Some people like very bright and happy things and feel at home with that. But we like something darker and melancholic.*”

⁵⁵ “*Darkness is part of us.*”

Pouco antes de ser assassinado, em 1993, Euronymous, guitarrista da banda Mayhem, teria afirmado acerca do BM: “Isso é para ser sombrio”.⁵⁶ Não há nenhum problema, do ponto de vista mitológico, caso a frase tenha sido uma invenção e uma atribuição póstuma.

Blasphemer, o guitarrista que substituiu Euronymous na banda Mayhem, considera que BM tornou-se um termo amplo, referindo-se também a bandas que, em sua concepção, não praticam o gênero. Segundo o músico, a imagem criada pelos meios de comunicação seria deturpada e orientada para aspectos comerciais, mantendo-se distante da essência do BM que nunca se tornará realmente popular (Sarunas, s/d). O guitarrista crê que uma das razões pelas quais sua banda tornou-se lendária é a combinação da música com o estilo de vida, na qual “todo o pacote é importante, não apenas a música”.⁵⁷ De acordo com o baterista Frost, cujos braços são cobertos por cicatrizes, algumas em forma de cruzes invertidas, “viver da maneira *black metal*” envolve uma série de aspectos: (...) “é a música, o estilo, a imagem e a ideologia” - a ideologia sombria subjacente (Rocher, 1999).⁵⁸ Maniac, letrista e vocalista da banda Mayhem até 2006, explica sua *performance* no palco lanhando-se com punhais ou enrolando os braços em arame farpado até brotar sangue, como “parte da expressão extrema”. Segundo ele, estes atos não poderiam ser praticados a qualquer hora: “você é um idiota se fizer isso só por causa de imagem.”⁵⁹

Fenriz, compositor, letrista e baterista da banda Darkthrone, conta que, no início dos anos 1990, não havia um “pacote de estilo de vida completo” pronto. Os adeptos do BM o foram construindo aos poucos, até que algumas gravadoras o transformaram em uma indústria e ele se tornou “uma plataforma de onde os mais jovens podiam começar”, o que acabou parecendo ser uma imagem acabada como o *punk*. Ele descarta a idéia de que BM seja – ou tenha sido – um

⁵⁶ “Beat no.2, 1993. Interview with Euronymous”. *Creatures of the battle hymns*. (e-zine) <http://www.users.globalnet.co.uk/~jasen01/warsongs/euronymous2.htm> - consulta em 10.01.07. “*This thing is meant to be dark.*”

⁵⁷ *Lydverket*: “Norsk Black Metal”, parte 1. “*Mayhem has made it a lifestyle where the whole package is important not just the music.*”

⁵⁸ “*It’s the music, the style, the image and the ideology [combined] which can be seen as the basis for this style.*”

⁵⁹ *Lydverket*: “Norsk Black Metal”, Parte 1. “*It’s part of the extreme expression. You are a fool if you do that only because of image.*” Ainda está para ser verificada a relação entre estas práticas e as *performances* e *happenings* de arte conceitual dos anos 1960/70.

movimento como o *punk*: “não é ‘um por todos, todos por um’. É cada um por si. Individualismo acima de tudo.”⁶⁰

O crítico/jornalista Gunnar Sauermann, da revista alemã *Metal Hammer*, especializada em metal, percebe o apelo do BM como relacionado “com algo emocional na música, um determinado tipo de sentimento (...) alguma coisa que toca a alma e as emoções íntimas das pessoas”.⁶¹ A fala de Sauermann ratifica o que encontrei em todo o material pesquisado: em entrevistas de músicos, fóruns de discussão com fãs, documentários, resenhas críticas de gravações – os termos mais utilizados em relação à sonoridade do gênero parecem ser “atmosfera”, “emoção” e “sentimento”, entre outros relacionados com “estranheza”, “escuridão” e demais qualidades sombrias – não exclusivas, cristalizadas pelas bandas norueguesas do início dos anos 1990. Um cronista do *e-zine Chronicles of Chaos*, em seu artigo “Black Metal: A Brief Guide”, refere-se ironicamente a este tipo de clichê da seguinte maneira: “afirmações vagas e pretensiosas como ‘black metal é a representação sonora nihilista de todo o mal misantrópico inerente ao homem’ são inúteis” (Kalis, 2004).⁶² Entretanto, o fato é que, durante entrevistas, ouvi com alguma frequência, adeptos no Brasil repetindo o discurso mitológico do BM norueguês: o Cristianismo na Escandinávia foi imposto pela violência e é necessário retornar às origens pagãs. Na Noruega o rei é chefe de Estado e, também, da Igreja da Noruega, luterana evangélica. Os não adeptos de BM em Oslo são, em sua maioria, cristãos e não me pareceram preocupados com a origem do Cristianismo no país, apenas com afirmação da identidade nacional.

Assim, as questões nacionais, as paisagens naturais do país, em grande parte intocadas devido a sua pequena população, tornaram-se o cenário preferido de bandas de BM e *viking* metal. Especialmente na primeira metade da década de 1990, os adeptos de BM na Noruega, juntando temáticas tabú (morte, Satanismo, nacionalismo - resvalando na extrema direita⁶³ - e, por vezes,

⁶⁰ *Lydverket*: “Norsk Black Metal”, Parte 4: A frase é “a platform for youth to get on and jump right into”. E depois: “It’s every man for himself. It isn’t like all for one, one for all. It’s individualism above all.”

⁶¹ *Lydverket*: “Norsk Black Metal”, Parte 1. “That’s something to do with emotionality in the music, a certain feeling. When you talk to black metal fans and also to black metal musicians, they always go on about like “yeah, it has the right feeling for me”. It’s dealing with something that actually touches peoples’ souls or inner emotions.”

⁶² “Black metal is notoriously hard to define, and vague, pretentious statements such as ‘black metal is the nihilistic audio representation of all the misanthropic evil inherent in man’ are unhelpful.”

⁶³ Taylor (2008) acredita que há, de fato, racismo em algumas instâncias do BM norueguês e que estas são apenas manifestações mais exacerbadas da xenofobia que já existiria na população em geral. O antropólogo Viggo Vestel relata que, em 1993, havia debates entre adeptos de BM, em Oslo, a respeito da pertinência da participação de uma pessoa de origem asiática na cena [Entrevista concedida à autora em abril de 2008].

com uma ambígua simbologia nazista) a terrenos já consagrados pelo *heavy metal* anteriormente (Idade Média, herói, afirmação de poder e masculinidade, ocultismo), cristalizaram uma das vertentes do BM, a qual este exemplo parcialmente representa.

Além da temática *viking* cantada em norueguês, com iconografia da natureza do país, que é, como mostrado, uma questão nacional norueguesa – dimensão que é perdida, pelo menos, parcialmente, quando a peça extrapola seu país de origem - “Min hyllest til vinterland” também exemplifica uma característica muito citada e valorizada no BM, a “atmosfera”. Em uma entrevista, um adepto de BM do Rio de Janeiro construiu a seguinte definição: “atmosfera é a capacidade que a música tem de nos retirar do contexto real em que estamos e nos depositar em um outro contexto. Uma outra paisagem. A atmosfera descreve um ambiente virtual onde o ouvinte vai ser o espectador do que o resto da música tem a dizer.” Trata-se do emprego de *musemes* e sonoridades codificadas. O uso de sintetizadores por bandas de BM, especialmente com timbres orquestrais, está muito mais relacionado aos referenciais das trilhas sonoras de filmes – à codificação estabelecida entre situação/carga emocional/estrutura musical – do que somente à afirmação dos traços europeus na música, com o afastamento da herança do *blues*.

O conceito de “valor acrescido” também auxilia a compreensão do fenômeno supracitado. Valor acrescido (*added value*) é uma expressão empregada pelo compositor e teórico da relação som/imagem Michel Chion (1994) para se referir ao valor “expressivo e informativo com o qual uma sonoridade/um som enriquece uma determinada imagem, de modo a **criar uma impressão definida, na experiência imediata ou recordada** por alguém, de que esta **informação sobre a expressão emana “naturalmente do que é visto ou já está contida na própria imagem”** (1994: 5; grifos meus).⁶⁴ Parece-me que o contrário também se dá, no caso de a iconografia impregnar a sonoridade. Expandindo o conceito, é isso que aparentemente acontece para constituir o campo semântico que permeia o mundo artístico BM, de modo mais amplo. Podemos ver o valor acrescido

Durante minha estadia em Oslo, compareci a doze *shows* de BM e verifiquei que o público é **exclusivamente** formado por noruegueses, brancos, sem a presença de imigrantes negros ou asiáticos. A única pessoa negra que vi nestes *shows* era estrangeiro: falava em inglês com seus acompanhantes. Em Oslo, jovens imigrantes costumam preferir *hip hop* e *rap*. Mesmo o festival Inferno, que atrai muitos estrangeiros, tem platéias formadas quase totalmente por brancos.

⁶⁴ *the expressive and informative value with which a sound enriches a given image so as to create the definite impression, in the immediate or remembered experience one has of it, that this information of expression “naturally” comes from what is seen, and is already contained in the image itself.*

descrito por Chion na base das codificações que se formam a partir de trilhas sonoras e música incidental no cinema e na televisão, por exemplo.

Outro fato relevante para a abordagem de “Min hyllest til vinterland” é a idade dos integrantes da banda à época do lançamento do disco, em 1993. O compositor Satyr, nascido em dezembro de 1975, forçosamente compôs a peça com, no máximo, 17 anos. Foi possível obter a informação de que ele havia tido aulas de violão erudito na adolescência, embora eu não saiba qual o repertório. Minha hipótese, não confirmada até o momento,⁶⁵ é que ele tenha passado pelos autores espanhóis, como a maioria dos estudantes de violão erudito o faz. Satyr não era o único a utilizar este tipo de associação modal/ternário/acústico: em meados desta década, outra banda norueguesa, Ulver, que adotava temática não muito distante, lançou o disco *Kveldssanger* (Canções da noite), todo cantado em norueguês, no qual há uma faixa instrumental, executada em violão acústico, em métrica ternária e organização escalar modal, cujo título é “Naturmystikk”.⁶⁶ O Professor Telef Kvite, das Universidades de Oslo e Bergen, um dos maiores especialistas em música tradicional norueguesa, ao ouvir as peças, não identificou nenhuma estrutura específica da tradição do país, comentando que o que parecia haver era uma tentativa de referência à música medieval e renascentista, devido aos timbres e modos.⁶⁷ Conscientemente ou não, parece ser o que os integrantes da banda Satyricon desejavam alcançar: na época, o compositor Satyr descrevia a sonoridade de sua banda como *medieval black metal*. O baterista Frost comenta que “a descrição cabia, já que aqueles primeiros discos definiram aquele subgênero (sic). Usar instrumentos acústicos alternativos junto com a formação clássica do metal e certas escolhas de notas deram [ao disco *Dark Medieval Times*] um toque medieval bastante proeminente” (Sauermann, 2008: 20).⁶⁸

A seguir, respostas ao teste de recepção com “Min hyllest til vinterland”, de adeptos de BM do Rio de Janeiro, **que não fazem parte de um mesmo grupo**:

⁶⁵ Não foi possível realizar uma entrevista com o compositor, apesar de tentativas de contato.

⁶⁶ A palavra *mystikk* pode ser traduzida tanto como mística ou como mistério. Assim, pode-se pensar em “mística da natureza” ou “mistério da natureza”.

⁶⁷ Comunicação pessoal com a autora em agosto de 2008, Oslo.

⁶⁸ *It was a fitting description as those albums defined that sub-genre (...) Using alternative acoustic instruments together with the classical metal set-up and certain choices of tones gave it a very prominent medieval touch.*

Sombrio, saudade, solidão, uma idade remota, tristeza, por-do-sol, vento, frio, inverno. [depois de perguntado sobre lugar] florestas e castelos mas também com alto mar. [fã do RJ, M, 35 anos]⁶⁹

A primeira impressão é a de que serei transportado a uma história cujo cenário é uma pintura de Theodor Kittelsen. Aliás, isto me vem à cabeça no instante em que ouço os trabalhos iniciais das primeiras bandas de black metal norueguesas (assim como os do Bathory da fase viking). Florestas, frio, escuridão, reis, guerreiros, castelos, mitologia, integração com a natureza, o divino e o pretérito, onde o sentido heróico da existência se sobrepunha à estagnante rotina de acordar e trabalhar oito horas em troca de um salário. [fã do RJ, M, 29 anos]

Talvez uma capela em uma montanha correspondesse ao ambiente dessa música. [fã do RJ, M, 26 anos]

Tudo relacionado à mitologia nórdica porque me lembrou muito o cd do Burzum que fala sobre isso. Me remeteu a florestas geladas e montanhas brancas... rios e vikings. Logo lembrei de Odin, Freia, Balder, coisas desconectas, mas o que mais me remeteu mesmo foram as imagens de florestas nórdicas e de estalagens cheias de homens barbudos sem banho, tomando bebidas alcoólicas. Rio... há um som que me ligou a rio. Quando entra a voz, eu comecei a lembrar de bandas de black apenas. [fã do RJ, M, 30 anos]

Noite. Inverno. Neve. Pessoas dentro de casas de madeira em torno do fogo. Um vilarejo medieval cercado de florestas. Vou passando pelas janelas das casas e olhando nos olhos de cada um. [fã do RJ, M, 31 anos]

A menção ao pintor Theodor Kittelsen (1857 – 1914) por um fã não é casual, uma vez que ele foi adotado como o artista referencial das bandas de BM norueguesas desta época. Muito da iconografia produzida na primeira metade dos anos 1990 tem inspiração neste artista que retratava o aspecto mítico da natureza de seu país, incluindo os *trolls*, seres antropomórficos lendários, habitantes das florestas. Kittelsen, um artista que lida com temática especificamente norueguesa, passou a fazer parte do campo semântico do BM no Brasil e, provavelmente, em outras partes do mundo. A figura a seguir, é retirada da série deste artista sobre a peste negra na Noruega e usada na capa de *Hvis lyset tar oss* (Se a luz nos levar), disco da banda Burzum, lançado em 1994. Recolhi-a do álbum de imagens mantido por um fã de BM em um sítio de relacionamento na internet.

⁶⁹ Doravante, M = sexo masculino, F = sexo feminino.

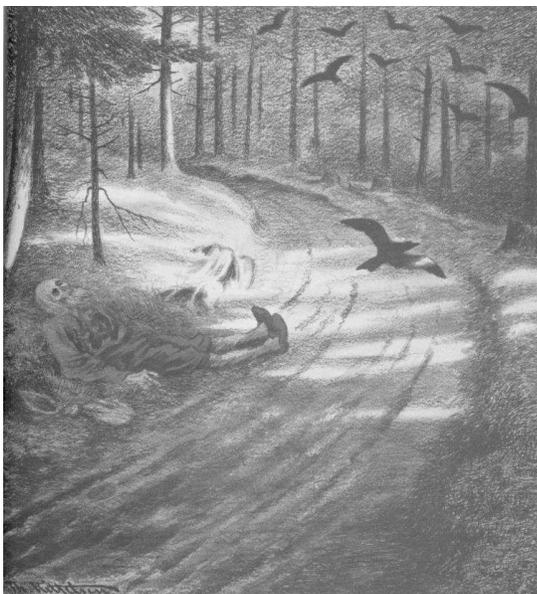


Figura 60 - gravura *Fattigmannen (The Pauper)* de Theodor Kittelsen sobre a peste negra.⁷⁰

A banda Darkthrone, entre outras, parece ter se inspirado em Kittelsen para elaborar suas fotos e capas de discos. A seguir, um original do artista e o disco *Panzerfaust*.



Figura 61 - capa do disco *Panzerfaust*, da banda Darkthrone, 1992.⁷¹

⁷⁰ Imagem disponível em < [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theodor_Kittelsen_-_Fattigmannen,_1894-95_\(The_Pauper\).jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theodor_Kittelsen_-_Fattigmannen,_1894-95_(The_Pauper).jpg) >, consulta em 20.fev.09.

⁷¹ Imagem disponível em < <http://www.metal-archives.com/images/6/5/3/653.jpg> >, consulta: 20.fev.09.

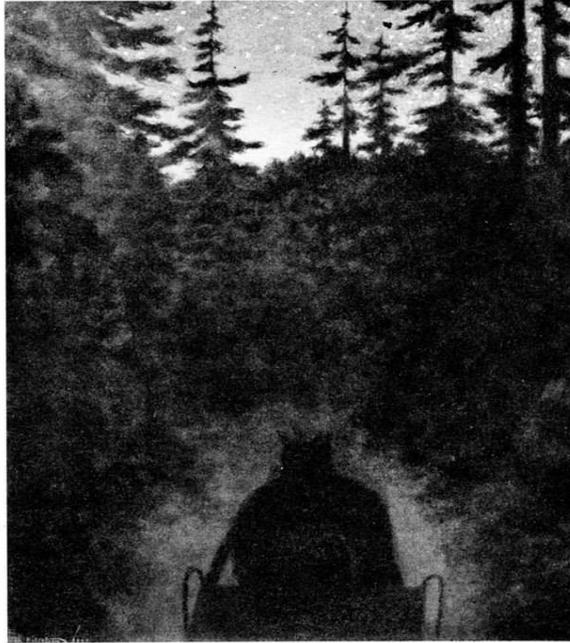


Figura 62 – *Homewards*, gravura de Kittelsen.⁷²

A recorrência das respostas aos testes encorajou-me a verificar como seriam as respostas de fãs de fora do Rio de Janeiro. Utilizei uma comunidade de fãs da banda Satyricon, do sítio de relacionamentos Orkut, para recrutar voluntários através de *e-mails*. A diferença básica é que, neste caso, os informantes sabiam de que peça se tratava. As respostas foram:

Meu coração está congelado
 Meus esforços de nada valerão para mim
 O humano foi, é e sempre será entropia
 Mas me disfarço-me
 Para que o ciclo não termine levemente.

[**Depois de perguntado sobre lugar e época**] Bem, eu vejo um Fjorde, durante o inverno nórdico, talvez no século XVI quando a cultura viking já havia sido quase dissipada. Quanto ao horário, seria meio dia, demonstrando a hora mais amena do terrível frio, e a cor predominante é evidentemente branco [fã de SP, M, 20 anos].

Amanhecendo animais viola flauta vento camponeses e camponesas trabalho começando rotina casa velha sol resplandescete frio impostos violência escola vozes amiga colheita ventania mulher correndo luzes se apagando frio intenso noite chega cachorros crianças correndo pra dentro da alcova [fã de MG, M, 20 anos].

⁷² Imagem disponível em < <http://kittelsen.efenstor.net/displayimage.php?pos=-277> >, consulta: 20.fev.09.

Harmonia, exuberância, ambiente com fim em si próprio, ciclo natural, convergência, núcleo, abstração e misticismo, saudosismo, surrealismo, outono... liberdade, aleatoriedade, arte, fantasia, improvisos e poesia. **[Depois de perguntado sobre lugar e época]** Bom, especificamente não me vem à cabeça uma imagem muito certa, mas penso que se fosse para escolher um lugar que se encaixasse com a trilha, certamente seria um bosque de montanha, fechado, com muitos pinheiros ou alguma outra vegetação típica de lugares frios [fã do PR, M, 20 anos].

A seguir, quis verificar se fãs de outros subgêneros de metal fariam associações da mesma natureza. Excetuando a primeira resposta, aquelas de fãs de *heavy metal* não familiarizados com os códigos do BM, foram mais próximas das respostas dadas por não fãs:

Nuvens, fumaça, névoa, vento, magia, castelo na neblina, frio...lobos cinzentos, savana, estepe gelada, vento frio, guerreiros antigos, vikings, Conan, Krull, bruxo sinistro, bola de cristal, batalhas se preparando, guerreiro meditando, preparando o espírito para a luta. Noite escura e gelada, acende uma vela e entoou um cântico mágico. Está pronto para liderar seus guerreiros na batalha contra as forças adversárias. Sua missão é sagrada, não desistir, mesmo diante das maiores dificuldades. **[Depois da primeira impressão]** Eu acho que este tipo de música já ficou automaticamente associado a este tipo de imagens (em muito graças ao cinema e aos videoclipes) [fã de *heavy metal* do RJ, M, 40 anos].

Eco triste vazio mpb flautas mainstream. Velho Oeste, com certeza. Enio Morricone chegou? Cowboys mortos-vivos, erguendo-se da areia. Vozes guturais, mantos em trapos, andrajos. Aproximam-se. The vision fades. Em meio à tempestade de areia, sombras. Chapéus. Bandoleiros? Cactus e sol: a única paisagem. O tempo passa, as areias do tempo acompanham. Nada muda. O vilarejo que se cuida. Duelo ao meio-dia. Duelo de morte. Ou de mortos-vivos. Câmera lenta. Old school bullet time. Old school? More like Old Skull. Um Fantomas steampunk. Não o francês. Nem o japonês. Aqui não tem espaço para essas frescuras [fã de *heavy metal* de SP, M, 37 anos].

Solidão. A primeira sensação que eu tive foi de uma extrema solidão. O som do vento me evocou um lugar descampado, uma ruína, um espaço onde a única vida era o som do violão, o que o deixava ainda mais solitário e desolador. Tive uma sensação de paz, mas uma paz infeliz, uma paz de fim das coisas. Estranho, muito estranho. A frase dita e as voltas do violão no final quebraram um pouco essa harmonia triste, não me pareceram naturais. **[Depois de perguntado sobre lugar e época]** Bem, em termos de onde, a imagem que me veio à cabeça logo no início foram as ruínas de um castelo mouro em Cintra (sic), Portugal. Com uma diferença. O entorno do castelo é uma floresta linda, e a imagem que me veio à cabeça foi a de um lugar arrasado mesmo. Mas certamente Europa. A música me evocou Idade Média, naquele sentido Idade das Trevas, mesmo. Guerras longas e empacadas, deixando um rastro de destruição. As ruínas eram, ao mesmo tempo, antigas e arrasadas. Bem, foi isso, Europa, século XIII ou XIV [fã de *heavy metal* do RJ, M, 42 anos].

Entre os voluntários não fãs, o teste foi seu primeiro contato com este subgênero de metal.

Foi possível perceber que as respostas foram mais curtas:

Um deserto, vento, poeira. Árabe. É noite ou está anoitecendo. Solidão. Tempo para pensar. (F - 39 – RJ)

Sensação de estar ligada a algo distante e atemporal. Península Ibérica, Europa meridional. Sensualidade, prazer de fazer parte, comunhão, integração. (F – 60 – RJ)

Instrumentação boa. Ambiente aberto tipo praia. (F – 40 – RJ)

Noite tensa, sopra o vento. Uma expectativa no ar. Quem vai chegar? (F – 65 – RJ)

Vento, areia, frio, nublado, violão espanhol, vento, bonito, vento, imagem de casal na praia nublada. (F – 63 – RJ)

Uma festa árabe na praia. Dançarinas do ventre, ciganos, noite de lua cheia, um mar calmo e um perfume no ar, uma brisa no fundo. (F – 65 – RJ)

E essa levada espanhola? Latin lover? (F – 40 –RJ)

Casal de velinhos em casa no campo. (M – 25 – RJ)

Os motivos musicais somados ao vai e vem do sopro do vento me sugerem estar diante de um lugar místico, como se um ritual estivesse prestes a iniciar no alto de uma montanha distante ou no meio de um oceano escuro. Parece que estou em um ambiente misterioso, nublado, esperando uma profecia acontecer.

Fechando os olhos, consigo associar visualmente à música a aparição de monges, magos, luzes distantes, sombras. Quanto ao tato, sinto a impressão que poderei pegar o vento com as mãos, como se fosse matéria. Enfim, soa aos meus ouvidos como algo para te preparar ou te levar para uma outra dimensão sensorial. Violonisticamente, eu sinto, em uma primeira audição, contatos com idiomatismos próprios da música violonística espanhola e renascentista. O tema me parece modal na maioria das vezes (o que aproxima a canção destes dois estilos), com a utilização, também, de alguns recursos típicos do violão de concerto, como a exploração de cordas soltas, ornamentos, ligados e rasgueios (M – 30 – RJ)

Já que você citou país, Espanha. Só faltaria um “olé”! Me lembrou flamenco.

(M – 29 – RJ)

Frio, gelo, azul, deserto (tipo tundra siberiana). A partir da entrada da voz: escuro, fogueira (mais o calor e o cheiro do que a imagem), ritual acontecendo, tempo antigo. O tempo todo mantive uma relação ambígua com o som do violão, porque achei que havia algo de mexicano ali, então a tundra mais espontânea e definitivamente predominante ficava sendo interrompida por flashes de um deserto mais bang-bang, laranja e ensolarado... (M – 42 – RS)

Vento, deserto/areia (tipo Saara, ensolarado mas em fim de tarde), solidão, caminhada, cinema (impressão de estar ouvindo a trilha de um filme), homem no deserto, movimentos circulares. No todo, a música pareceu ter uma energia muito masculina e, com a entrada da voz, as imagens de deserto “sumiram”, sem que fossem substituídas por outras imagens. (M – 37 – RS)

Ainda contei com a colaboração de dois espanhóis, pesquisadores acadêmicos na área de Audiovisual que, ao ouvirem, separadamente, a peça, fizeram os seguintes comentários:

Melodía tradicional del Renacimiento, yo diría que es una melodía tradicional, de Romancero, pero con momentos de ritmo de danza, algunas “jotas” (danza española con muchas variantes tienen esta estructura rítmica). Arreglos e instrumentación contemporâneos, igual que la voz, Dan sensación de atemporalidad, pasado mítico, historia medieval, conceptos asociados a la tradición mítica. (F – 30 anos – Espanha)

Es una mezcla de músicas que parecen de distintos tiempos y tradiciones musicales. Comienza con una sensación de frío y soledad que produce el sonido de viento y la guitarra, que en un principio parece la banda sonora de una película tipo “Babel”. El tema de la guitarra vuelve la música más cálida, algo referente al neoclasicismo español: Albéniz, Granados. La voz suena escandinava, del tipo “nu metal”, algo contemporáneo tipo Ramstein (sic). En general produce una mezcla de sensaciones. (M – 29 anos – Espanha)

Os testes feitos em Oslo, com não fãs de BM, resultaram em dezoito respostas para a peça com as seguintes remissões principais: medieval/antigo (11), tempo ruim/frio/vento (9), natureza/paisagens naturais (8), violão espanhol (3), música clássica (3), melancolia (3). Duas pessoas relacionaram a peça com *vikings* e metal norueguês.

Estas respostas oferecem potencial para inúmeras abordagens analíticas, entretanto atermei-me a “espaço” e “tempo” que, por si só, já apontam para algumas das principais codificações do BM como gênero audiovisual. As respostas de fãs de BM do Rio de Janeiro e de três outros estados do Brasil apenas confirmam o que venho observando em mais de dois anos de acompanhamento de debates entre fãs. O tipo de associação feita por todos os adeptos consultados está dentro do campo semântico criado e mantido pelo BM e, neste caso específico, pelo *viking* BM: natureza sublime, paisagens nórdicas, gelo e neve, *vikings* e sua localização na Idade Média. Estas respostas aproximaram-se daquelas obtidas dos universitários noruegueses, mesmo não sendo adeptos do BM. Ou seja, para adeptos de BM do Rio de Janeiro, as associações feitas entre estruturas musicais e iconografia ultrapassa as codificações do nível de práticas sociais local, configurando uma outra, específica do campo semântico construído pelo gênero. Utilizando a teoria de Stefani, poderíamos dizer que o código fica mais fechado, “empobrecido”, admitindo menos possibilidades de significação, já que itens do código musical (ICM) adquirem um campo de associação paramusical (CAPm) quase essencialista. Daí falar de

gênero audiovisual,⁷³ o que também nos leva ao supracitado conceito de valor acrescido, de Chion (1994). O adepto relaciona imediatamente o conjunto dos ICM com o CAPm do gênero, o que faz parte de sua eficácia retórica. É sempre importante ter em mente que o CAPm não é construído aleatoriamente e, sim, herdado dos níveis dos códigos gerais e das práticas sociais e, apropriados de acordo com as questões ideológico-afetivas que subjazem ao mundo artístico que se forma em torno daquela expressão.

Por outro lado, não fãs de BM do Rio de Janeiro também mostraram recorrência e coerência em suas respostas, em relação às associações de espaço, majoritariamente, e tempo, razoavelmente. Em quatorze respostas, houve as seguintes associações: deserto/praiia/areia (7), Espanha/árabe (7), tempo passado (5), campo/montanha (2), sentimento místico (5).

Entre os dois grupos, há, também, semelhanças: menção a contextos urbanos e frequente localização em tempo passado. Todas as respostas lidaram com cenários em meio à natureza, sejam em meios nórdicos ou mediterrâneos, ambientes frios ou quentes.

A banda Satyricon obteve este efeito através do emprego das seguintes estruturas musicais: forma rapsódica, alusões (a escala não aparece completa) ao modo frígio,⁷⁴ violão e sintetizador com timbre de flauta (associações de instrumentos acústicos com “não urbano”), métrica variada mas, em grande parte binária composta,⁷⁵ ostinatos e nota pedal (comuns na música europeia antiga e em músicas tradicionais de várias regiões do mundo), reverberação (confere características acústicas de outro ambiente) e o sintetizador produzindo anáfonas sonoras⁷⁶ de vento e vozes. Ao mesmo tempo, não há instrumentos elétricos e bateria. Assim, a banda teve intenção de dar uma feição arcaica à peça. Naturalmente, o que eles fazem ali não é o arcaico em si, é uma alusão contemporânea ao arcaico, a partir de codificações do nível das práticas sociais que foram transformadas, ao longo do tempo, em codificações do nível de estilo para aquela comunidade musical. O uso destes elementos não é arcaísmo: não é antiquado, nem

⁷³ Janotti Jr. (2003) e Cardoso Filho (2006) defendem argumentações na mesma linha, situadas na área da Comunicação Social.

⁷⁴ Sobre o emprego usual do modo frígio em metal, ver capítulo 4.

⁷⁵ Sobre métricas ternárias ou compostas e suas possíveis associações com metal, ver capítulo 4.

⁷⁶ Anafonia sonora é semelhança percebida como som paramusical (Tagg, 2003: 99). Em *Glossary of terms, abbreviations, neologisms, etc. used in writings by Philip Tagg* (Tagg, s/d), consta a seguinte explicação: **anaphone** n. neol. (1991) *museme or museme compound acting like stylized homology for [1] paramusical sound – sonic anaphone, [2] paramusical movement – kinetic anaphone, [3] paramusical touch – tactile anaphone*. Disponível em: < <http://tagg.org/articles/ptgloss.html> >, consulta 20 fev 2009.

caiu em desuso. Para aqueles que não fazem parte da comunidade musical, os códigos continuam pertencendo ao nível das práticas sociais.

5.2.3.2 Trechos com instrumentação típica de metal

Os trechos do teste de recepção constituídos por instrumentação guitarra e baixo elétricos, bateria e teclado (ocasional), juntamente com o vocal gutural guinchado, que caracterizam, de um modo geral, o BM, foram sempre ouvidos na sequência descrita acima, com exceção do teste realizado em Oslo, quando foi reduzido à metade. A única peça, entre estas, mostrada em sua totalidade, foi “Buried by time and dust”, da banda norueguesa Mayhem, lançada no disco *De Mysteriis dom Sathanas*, em 1994. Apesar de haver diferenças entre os exemplos escolhidos, os voluntários pareceram responder em bloco, com expressões muitas vezes intercambiáveis. Mesmo os fãs de BM não foram tão específicos em suas associações e as respostas tenderam a ser mais curtas. Uma das possíveis causas deste fenômeno é o intenso apelo físico resultante da combinação de andamento rápido, percussão e timbres, tornando a textura mais densa.

Tagg (2005: 19 – 22) argumenta que as relações entre som e corpo humano são a base física de toda música, configurando códigos bio-acústicos transculturais, embora grande parte da comunicação musical seja construída culturalmente. O autor considera que os universais bio-acústicos básicos podem ser categorizados em quatro tipos de relação. Aqui, podemos nos remeter ao nível que Stefani denomina de “códigos gerais” (ver seção 2.3.1).

O primeiro é a relação da periodicidade: o pulso de um evento musical e os referenciais físicos de batimentos cardíacos, respiração, passos e demais movimentos. Como citado anteriormente, Tagg chama a atenção para o fato de que um atleta bem treinado, em repouso, tem batimentos cardíacos em torno de 40 b.p.m., enquanto um bebê sob tensão pode chegar a tê-los numa frequência superior a 200 b.p.m., que vêm a ser, justamente, os extremos do metrônomo, lento e prestíssimo.

Um segundo referencial biológico na base das codificações gerais é gerado a partir da relação entre volume e timbre e alguns tipos de atividade física. Um exemplo que Tagg cita e que é totalmente pertinente para a argumentação nesta tese, é que “ninguém provavelmente usará um

fraseado sinuoso/suave e timbres suaves/“macios” para caça ou situações de guerra porque todos os envolvidos estariam relaxados demais para desempenhar suas funções” (Tagg, 2005: 19).⁷⁷

Em seguida, Tagg menciona a relação entre o ambiente acústico e reverberação. E, finalmente, a relação entre duração de frases e a capacidade dos pulmões humanos, que implica em frases podendo durar entre dois e dez segundos. Tagg diz que este referencial tende a se manter mesmo em situações nas quais a respiração não está envolvida como, por exemplo, frases em instrumentos de corda ou teclas (Tagg, 2005: 20).

Entretanto, o autor adverte que apesar de estes universais bio-acústicos gerarem códigos, não se pode falar que a música seja uma linguagem universal porque a avaliação qualitativa de tais fenômenos é culturalmente determinada (Tagg, 2005: 20).

Vários parâmetros estão envolvidos na construção da textura. É um fenômeno tão complexo que a maior partes dos textos limita-se a apenas alguns destes elementos. Segundo o compositor Caio Senna (2007: 16), “é raro encontrar-se definições que reúnam todas as possibilidades de interpretação do termo”. A espacialização dos sons é metafóricamente relacionada à organização figura-fundo proposta pela Gestalt, ou seja, relações hierárquicas entre os diversos planos sonoros (Senna, 2007: 39). Senna argumenta que

Figura-fundo, superfície e densidade são metáforas que descrevem os aspectos topográficos do som e, que, conjuntamente, compõem a textura de uma peça de música. (...) essa espacialidade é gerada principalmente pela disposição das alturas. Mas as alturas não são suficientes em si mesmas. A duração é um parâmetro fundamental da música. O essencial em música não são os diversos eventos individuais, mas sua conexão (Senna, 2007: 59).

Textura, portanto, refere-se às sonoridades simultâneas, a estruturas sonoras verticais, em constante transformação à medida que progridem horizontalmente no tempo, o que pode significar, também, nenhuma mudança. Este processo confere sentido à forma. Para que se possa compreender a função da textura como parte da organização formal de uma obra musical é necessário analisar como duas ou mais dessas estruturas sonoras se sucedem e se conectam (Senna, 2007: 59). O autor parafraseia a professora de teoria norte-americana, Mary Wennerstrom (1975: 1): “forma diz respeito às maneiras com que os materiais e eventos musicais, em uma determinada obra ou grupo de obras, são ordenados, conectados uns aos outros e desenvolvidos

⁷⁷ *No-one is likely to use smooth phrasing or soft timbres for hunting or war situations because those involved will be too relaxed to do their job.*

de modo a criar um “todo expressivo” (Senna, 2007: 65). No século XX, Wennerstrom (1975: 47-59) observa diversas maneiras de organização formal a partir da textura: alternância simples de seções, desenvolvimento, variação, estratificação, interpolação e formas abertas.

Estratificação (superposição de texturas formando planos sonoros diferentes) e interpolação (organização musical interrompida abruptamente por outra e retorno à inicial) são especialmente importantes para a música do século XX, consistindo em “processos de criação de forma onde grupos de unidades completas e independentes são combinados de diversas maneiras. Tais unidades podem ser compostas por pequenos fragmentos (melódicos, rítmicos, tímbricos e mesmo harmônicos homofônicos ou pelo entrelaçamento polifônico ou heterofônico de várias linhas ou partes)” (Senna, 2007: 70). A autora considera que os efeitos obtidos através destes procedimentos são “às vezes perturbadores e caóticos, ou mesmo estáticos; procedimentos e técnicas em ‘blocos’ são particularmente apropriados para expressar a natureza desconexa, brutal e muitas vezes incompreensível de grande parte do mundo moderno” (Wennerstrom 1975:48 - 49).

Ainda sobre as instâncias que envolvem a textura, Tagg (1999: 39) parafraseia Maróthy,⁷⁸ para argumentar que a dualidade melodia/acompanhamento tem tido grande importância na música ocidental, sendo um paradigma comparável à instituição figura/fundo, desenvolvida pela pintura europeia desde o Renascimento. Esta dualidade teria substituído obras “policêntricas” de Bosch e Breughel, pintores flamengos dos séculos XV e XVI, por uma relação “monocêntrica” obtida através de técnicas como a perspectiva. Tagg acredita que haja um paralelo entre a concepção visual descrita acima e a mudança, na prática musical, representada pela monodia secular em substituição da polifonia eclesiástica. Esta mudança seria uma homologia estrutural com um então novo conceito de ser humano, à luz das noções burguesas de emancipação individual. Assim, a dualidade melodia/acompanhamento conteria significado em si. Tagg considera que esta discussão é importante a respeito de estruturas musicais, uma vez que conotações não se constroem somente no nível micro, do *musema*, mas, também, através do processo: repetições, recapitulações, variações, ordem de aparição, entre outros (Tagg, 1999: 39).

As situações abordadas acima parecem estar representadas nas respostas produzidas a partir desta sequência de trechos, no qual o apelo ao referencial biológico é especialmente priorizado. Houve um consenso semântico razoável entre as respostas de fãs e não-fãs do Rio de

⁷⁸ A referência fornecida por Tagg é: MARÓTHY, Janos (1974). *Music and the Bourgeois, Music and the Proletarian*. Budapest: Akadémiai Kiadó, p. 22.

Janeiro e de não-fãs em Oslo. Podemos ver que grande parte das associações feitas remete aos parâmetros de pulso, volume, duração e timbre, normalmente relacionadas, neste contexto, à tensão e a sensações de desconforto físico. As faixas 3 e 7, que possuem seções contrastantes em andamento, instrumentação/textura, suscitaram associações de natureza diversa, conforme grifadas nas transcrições.

Respostas de fãs de BM do Rio de Janeiro:

Faixa 01

- . guerra, tensão, cavalgada, marcha, umas partes lembram Sarcófago antigo, agonia, sussurro, prisão, Satanás. [fã do RJ, M, 35 anos]
- . frieza [fã do RJ, M, 32 anos]
- . cavaleiros cavalgando rapidamente por dentro de um bosque fechado. Estão fugindo de inimigos armados. Tensão. Tudo é por um triz. Escapam e viram o jogo. Massacram os inimigos sem piedade. Depois suas figuras crescem e flutuam enormes no céu, contra um pôr-do-sol de incêndio. [fã do RJ, M, 36 anos]

Faixa 02

- . agressividade, ódio, vingança, diabólico, tétrico, agonizante, encarnação do mal, metralhadora. Muito bom! Muito rápido mas com melodia. [fã do RJ, M, 35 anos]
- . ódio [fã do RJ, M, 32 anos]
- . Ameaça, destruição, labaredas, nuvens negras se espalham rápido, golpes de espada, explosões, luta, correria. [fã do RJ, M, 36 anos]

Faixa 03

- . diabo, frio, delírio, sonho, glória. Immortal! Algumas passagens de teclado me passam a impressão de “vento na cara”. **Nos dedilhados de guitarra: melancolia, frieza, solidão.** [fã do RJ, M, 35 anos]
- . soberania e **reflexão** [fã do RJ, M, 32 anos]
- . marcha de trolls pela floresta mais ou menos aberta. **Pausa para descanso. Água límpida, corrente, cintilante num lago.** O céu se fecha, o tempo está mudando. É necessário continuar a marcha. [fã do RJ, M, 36 anos]
- . efeito nevasca. Entendi porque tenho essa impressão: existe um ruído de fundo na música do Immortal criado pela guitarra. Esse ruído encobre a melodia. O som é bastante melódico mas a melodia não é óbvia porque fica parcialmente oculta por um véu de ruído. Você precisa usar um pouco o cérebro pra notar várias passagens melódicas no som. Se o volume estiver baixo, você não nota certas coisas. Esse ruído de fundo, na minha mente, eu interpreto como uma cortina de neve. Eu acho que é a associação do ruído com a temática das letras que projeta essa visão de gelo que eu tenho quando o Immortal pinta no meu som. Os primeiros do Satyricon também me causam a mesma coisa. [fã do RJ, M, 31 anos]

Faixa 04

- . magia e viagem astral [fã do RJ, M, 32 anos]
- . um homem cambaleante e cansado estende o braço pedindo ajuda. Seus olhos não têm a parte branca. Parece um lagarto. Se arrasta pelo chão. [fã do RJ, M, 36 anos]

Faixa 05

- . raiva, demoníaco, parece death metal um pouco, guerra. Essa é carioca. [fã do RJ, M, 35 anos]
- . insanidade [fã do RJ, M, 32 anos]
- . ataque de trolls e bárbaros com fogo e flechas. Muito fogo, o céu é vermelho sangue. Correria. Cavalos. Um bárbaro golpeia vários com um golpe ao mesmo tempo. Fim da batalha, muitos mortos espalhados pelo terreno. [fã do RJ, M, 36 anos]

Faixa 06

. Mayhem! Gosto dessa distorção de guitarra. Acho matadora e os riffs também são bons. A bateria destrói tudo. O solo é simples mas objetivo para o que a música pede. Me vem à cabeça a imagem do Inferno de Dante. Os riffs se repetem bastante mas não ficou chato. Esse vocal é bom, mas prefiro o do falecido 'Dead'. Essa banda tem muita influência de Sarcófago e Morbid Angel pra mim. [Fã de RJ, M, 26 anos]

. escuridão e tormento [fã do RJ, M, 32 anos]

. fantasmagórica, eco, repetições, hipnose, batalha, melancolia, isso é Mayhem. Não dá pra confundir com nada. Os riffs do Euronymous são muito clássicos. Morte. Algumas passagens são bem fúnebres. [fã do RJ, M, 35 anos]

. filme de terror. Casa mal assombrada. Confusão mental. Um zumbi persegue por corredores mal iluminados. Tropeço e claustrofobia. As paredes vão fechar, tem que ser rápido para escapar. Zumbis de filme trash aparecem para ameaçar. É para ser tenso, mas tem uma ingenuidade que entrega o jogo. Gasto de energia, brincadeira de Halloween. [fã do RJ, M, 36 anos]

Faixa 07

. isso é brasileiro me pareceu, bem enérgico, o baixo bem alto, grave. As sensações que eu tenho são parecidas: melancolia, revolta, rispidez. [fã do RJ, M, 35 anos]

. introspecção e rispidez [fã do RJ, M, 32 anos]

. Um cavaleiro medieval nobre chega a cavalo. Desce para olhar a paisagem. Águas. O tempo passa. Ele tem que ir mas amaldiçoa seu destino. Queria não ter as obrigações que tem. [fã do RJ, M, 36 anos]

Faixa 08

. destruição, ataque, revolta, Emperor! Emperor pra mim é um som meio teatral, não gosto muito do vocal. Bah, a sensação que passa é de paz, flutuando nas nuvens (risos) no finalzinho da música. [fã do RJ, M, 35 anos]

. Majéstico (sic) e obscuro. Conheci quase tudo aí: Mayhem, Emperor, Songe d'Enfer... Acho que só duas bandas é que não... [fã do RJ, M, 32 anos]

. teatro, personagem demoníaca com um coral atrás. O palco é amplo, como um cenário antigo, luzes vermelhas, fogo cenográfico. [fã do RJ, M, 36 anos]

Seguem-se associações feitas por não-fãs no Rio de Janeiro:

Faixa 01 - deserto; vento em aldeia no deserto; expectativa, estímulo aos sentidos, sensualidade, deserto com camelos; outra dimensão, local nefasto; tempestade no mar, raios, chuva, navio vai afundar, todos chegaram a salvo nos barcos; orquestra barulhenta; fuga, labirintos, procura, drogas, êxtase; normandos, invasão, montanhas, épico, fantasmagórico; vendaval na floresta, árvores balançando ao vento, folhas caindo, galhos partindo, animais fugindo e se escondendo em seus ninhos e tocas.

Faixa 02 - Halloween; surto de fúria; loucura, algo sombrio; confusão; perseguição por vozes, não consegue sair do labirinto; ventania na floresta, bichos correndo com medo, se escondendo nas grutas; trem fantasma no parque de diversões; indagações; guerra, cinema; multidão num campo de concentração, rebelião; trilha sonora de filme de terror.

Faixa 03 - monstro; velocidade na estrada; **mudança de espírito**; filme de suspense; exorcismo com resultado positivo; circo dos horrores; escuro/claro, **luz, paz, comunhão**; vento, música espanhola, quer assustar, energia; sensação de uma coisa negativa, pesada, ruim.

Faixa 04 - dor; caindo da ribanceira; seguindo um caminho; fim do mundo; exorcismo com resultado positivo; assassinato no trem; procura, angústia, contestação; ritmo, profundidade; é o umbral? O umbral deve ser isso aí.

Faixa 05 - loucura; pancadaria no show; velocidade, perigo; pega de carros; fúria total, não consegue nem saber do que se trata; exorcismo com resultado positivo; fugindo de monstros; protesto, questionamentos, dores, raiva; agressividade, vôo do morcego, coisa para assustar criança; “Diabo”, “Freddy Krügger”, “O iluminado”, “Sexta-feira 13”, “O monstro da lagoa negra”; tem alguém passando mal.

Faixa 06 - metal; entrando na boate lotada; escalada, conquista, persistência, insistência; festa na República; sendo castigada; corrida de fórmula 1; briga entre gangues; êxtase, tô (sic) nem aí pra vocês, me agüentem!, vim pra irritar, vocês têm as respostas?; movimento, é música ou ritmo?, é igual; muito barulho pra nada.

Faixa 07 - diabo; na corrida de carros; montanha russa, subida e queda; tribo de punk; muita chuva, **parou, fez sol e chuva de novo**; cansa os ouvidos; **luz e sombra, sombra e luz**, contestação; **lago bonito, estava tão bom!**, a mesma voz; metralhadora cuspidando bala.

Faixa 08 -hospício; levado por enfermeiros ao manicômio; desespero, angústia, loucura, suicídio; briga de gangue; exibicionismo, abuso das vozes, barulho sem necessidade; festa no inferno; turbilhão; celebração sem censura, viagem, paz, integração; voar, montanhas, céu, águia, não é escuro, filme, clímax, the end; estou enjoada, vou vomitar, esta noite vou ter pesadelo.

No teste realizado em Oslo, as quatro faixas foram as de número 3 (Immortal), 6 (Mayhem), 8 (Emperor) e 9 (Satyricon). As respostas do teste relativo à faixa 9 estão registradas acima. Aqui, são reproduzidas as demais:⁷⁹

Faixa 03

Anger, violence, out of control, running wild. **calm, peace, openness, space, then the shock**, the disruption, the abyss; noise. Norwegians. Guitars. Black long hair. Blood. Boys/men. Animal. **Atmospheric**. Fear. Metal; Fast technically. Drums. Dark. Visual. Conceptual. Masculine, **contrasts**, minor key; black metal. Men with long black hair, white skin. Noise. **Travel music – then not...**; aggressive, constructed, because of the voice somehow difficult to take seriously. **With contrasts**. treble, extreme speed, **contrast**, guttural vocals, cheesy synth; **Mountain, reverb**, flow, heavy bad sound; chaotic, intense, powerful; Noise, anger, lack of groove, Norway, churches, boring, funny, weird; wall of sound, high speed, distorted voices; Fast, angry, death – **calm, thoughtful**; tempo, **mystical**; power, **contrast, openness/frankness/candour**, energy, intense; grim, efeitos de horror, **a sonoridade suave do início é quebrada pelo vocal que é teatral e duro**.⁸⁰

⁷⁹ Não traduzirei as respostas dadas originalmente em inglês, apenas as em norueguês.

⁸⁰ As expressões em português foram traduzidas diretamente do norueguês. Os participantes do teste tinham a opção de escrever em inglês ou norueguês, o que alguns fizeram.

Faixa 06

again out of control, hate, destruction, ugliness, rage, raging speed, explosions, the monster; Speed. Narrative. Panic. Dark; very much the same as nr.1, maybe a bit more punk-rock-ish. Show-off. Drums are very dominating in the production. Lyrics are “scary” and dramatic; Intense rhythm; Incomprehensible language or pronunciation. Noise. Riffs. Scary vocalist; A lot of emotions – angry, bitter. Little variations, dark, static, high tempo more low end, lower-pitched vocals, almost indistinguishable drum sounds, minor key; Metallica, stupid vocal, not very cool, mechanical, double pedal, energy, not very “musical”, tiring, headache, boring, what are they thinking, it’s a sport, not music, a certain type of listener – not for me; contrast, ominous, melodic; Anger, speed, indifference, amazingly fast drummer, bad production, ideology, low sound/production quality, perspective-less sound picture although forceful. Focus on technique. No emotional diversity or flexibility; chromatic, rhythmically challenging, first without groove, very random. Then, a long melody line (underlying) contrasting the rhythm sections figures; feeling of lack of control, strong emotions (not necessarily anger), [...] mas ao mesmo tempo estacionário; stress! Insecurity, restless/uneasy, anxious; [...] Batida insistente e constante. Baseado em riff, mesmo tema repetido infinitamente

Faixa 8

noise, suffering, screams, or is it screams meant to scare; Despair. Death/heaven/hell Simple chords in minor key. Choir – dramatical and contrasting to lead vocal; Makes kind of the same impression on me as the two others – noisy, screaming, but: chorus – more harmony; Choir → symbols. Varied: both voice and tempo; Lo-fi, muddy production, midi-synths; the same as last – some crowd voice must hurt – energy, screaming, what are they trying to say/express; repeating, rushing, simplicity, little progression; dying, mountains, largeness; Some elements of bigger picture through the choir, otherwise as ex. 3; Much angrier than the first ones. Very inderlig (ardente)/passionate; creating fear, non human, “epic”; positive energy, concord/union; muddy/thick/turbid sound; bateria fica em segundo plano enquanto o coro e o lead dominam. Elementos teatrais um pouco inspirada em nova música clássica??

5.2.3.3 Buried by time and dust

A peça escolhida para este exemplo possui várias características que são normalmente atribuídas ao BM da primeira metade dos anos 1990. A peça não possui uma estrutura formal de canção (verso/refrão), a letra é dividida em três blocos, sem rimas, expressos através de um canto-fala (ou fala-canto) do vocalista em timbre gutural.



Figura 63 – Capa do disco De Mysteriis Dom Sathanas, que contém a faixa “Buried by time and dust”⁸¹

A letra foi composta pelo vocalista Dead, morto em 1991, com temática de filmes de terror e vampirismo:

*Visions of that no mornings light
 ever will come
 I'm too old now
 The dark is so near
 Will I ever reach the land beyond
 This is where we go when we have to die
 I've been old since the birth of time
 Time buried me in earth
 Centuries ago I tasted blood
 Buried by time and dust
 Many years have passed since the funeral
 Missing the blood of human throats
 So many years, ages ago
 I must await, feel my body's stench
 Wandering out of space
 Wandering out of time*

⁸¹ Imagem do sítio *Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives*. Disponível em < <http://www.metal-archives.com/> >, banco de dados: Mayhem (NOR) – De Mysteriis Dom Sathanas; consulta: 20.fev.09.

*A world out of light, death at the end
 Only silence can be heard
 Silence of peoples fears
 No one knows my grave
 Buried by time and dust*

A lógica empregada na peça não é necessariamente harmônica e, sim, decorrente do uso de intervalos ao longo de linhas melódicas de modo que fiquem organizados, horizontal e verticalmente, com a codificação do “estranho”, “tenso” e “maligno”. Normalmente, isso quer dizer muitos intervalos de trítano e segunda menor. A peça gira em torno das alturas lá e sib, terminando em sol b, com alusão a modalismo menor. Segundo Walser (2003: 30), os intervalos de segunda menor em relação à tônica do trecho produz um “efeito claustrofóbico”. As seções são organizadas por *riffs* que se sucedem, por vezes, abruptamente. Alguns deles são parecidos entre si, podendo ser considerados variações, o que faz com que algumas seções soem com um caráter indistinto - caso a textura da bateria não apresente mudanças - sensação geral fortalecida pela mixagem que, em alguns momentos, coloca linhas melódicas em segundo plano.

O timbre de guitarra, que ficou associado ao BM do início dos anos 1990, enfatiza os agudos e tenta neutralizar médios e baixos, ao contrário do que é comumente feito em *thrash* e *death metal*, resultando numa sonoridade próxima ao “chiado”, pouco discernível. A execução freqüente em tremolo, juntamente com uso de *reverb*, notas oitavadas abaixo funcionando como pedal, contribuem para construir a “atmosfera”. Reverberação, conforme mencionado a respeito de “Min hyllest til vinterland”, tende a deslocar o som do lugar onde ele efetivamente está sendo gerado, criando efeitos acústicos próprios de um lugar diferente. É interessante observar que, no início dos anos 1990, quando a textura adotada pelas bandas de BM impunha obstáculos maiores aos hábitos de escuta que priorizam discernimento das vozes e sua organização hierárquica, a iconografia seguia a mesma lógica de esconder, diluir, borrar, através de imagens sem definição e pouco contraste, nos quais o rosto não era revelado. Na figura 62, o fundo fora de foco e a figura humana em primeiro plano, mas totalmente sombreada, funcionam como um desafio.

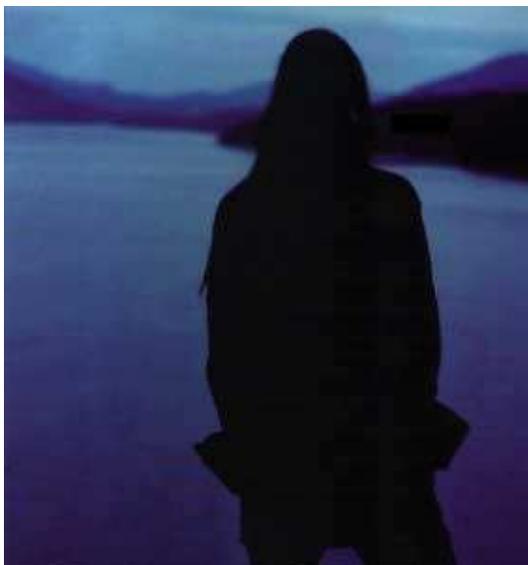


Figura 64 – Zamoith - foto do encarte do disco *The Shadowthrone* da banda Satyricon, 1994.⁸²

Na faixa “Buried by time and dust”, supostamente há duas guitarras⁸³ e um baixo e é freqüente que o baixo e uma das guitarras estejam dobrados, ou seja, executando a mesma linha, com diferença de oitava. Há momentos em que os três instrumentos de corda o fazem. Além do tremolo, os guitarristas também empregaram glissandos na mesma corda de modo a acrescentar pontos à textura muito densa. A percussão apresenta pouca variação, com duas modalidades de *blast beat* que correspondem à seções estruturadas pelos *riffs*. O andamento é aproximadamente de 200 bpm, próximo do limite do coração humano, o que propõe alguma tensão.

Do ponto de vista textural, há justaposições, ou mudanças abruptas de elementos e uma estratificação longa (ver minutagem 01:28 – 02:46, figura 62), criando dois planos sonoros distintos, com o *riff* em andamento muito mais lento do que a percussão em *blast beat*, acirrando a tensão (ver capítulo 4, seção 4.6).

A grade a seguir é uma adaptação da grade de ocorrências musemáticas de Tagg. Este exemplo, mostra a função estrutural do *riff*: mudar de *riff* significa mudar de seção.

⁸² Na contracapa do CD, a fotografia é atribuída a Satyr. Imagem retirada do sítio *A Russian Tribute Website to Norwegian Black Metal Band Satyricon*, disponível em < http://satyricon.battlegrim.net/gallery.php?id=satyricon1994_12 >, consulta: 20.fev.09.

⁸³ Embora não conste nas informações do disco, acredita-se que o guitarrista Blackthorn tenha participado das gravações como *session musician*.

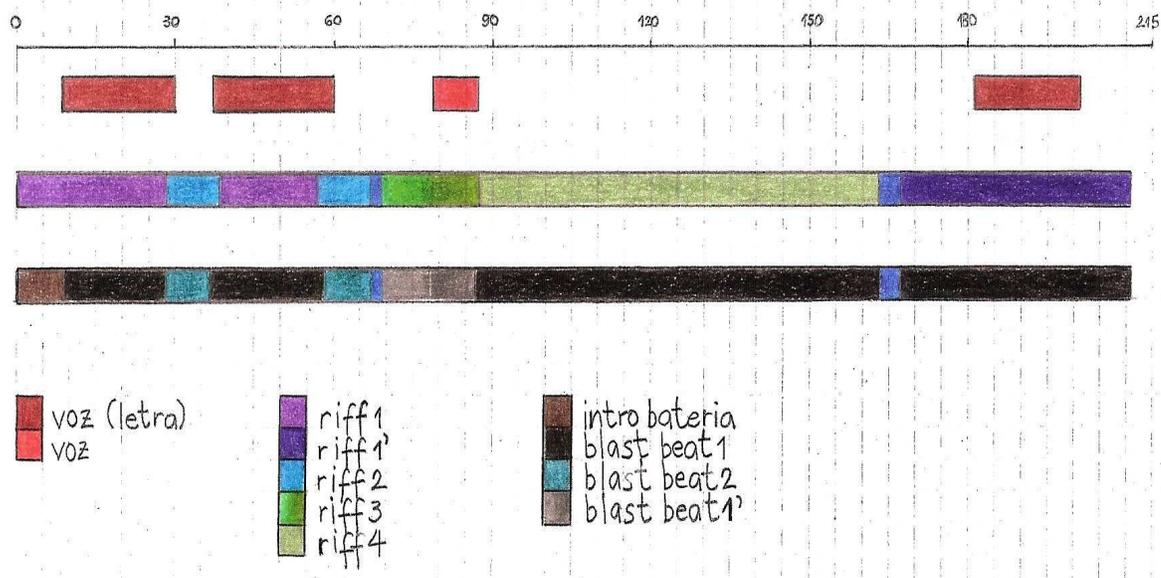


Figura 65 – grade de riffs em “Buried by time and dust”.

Riff 1



Riff 2



Riff 3



Riff 4



Figura 66 – Buried by time and dust – Riffs⁸⁴

⁸⁴ Os riffs estão reduzidos às suas linhas melódicas, não considerando *power chords*, interação com o baixo e timbres.

O riff 1' apresenta a mesma estrutura do riff 1, entretanto sem as repetições, com o baixo passando por dó, lá, sol b. Para finalizar, antes do sol b, há uma quiáltera em sol, enfatizando o intervalo de segunda menor.

Há consenso entre fãs e não-fãs de BM em que as estruturas musicais acima relacionadas são escolhidas de modo a expressar, em grande parte, agressividade. Esta associação acontece através da manipulação do efeito de tensão devido ao desafio aos hábitos de escuta e, também, pela solicitação de extremos sensoriais relacionados a anáforas táteis e cinéticas (Tagg, 1999: 23 - 26). Entretanto, contra o que está voltada a agressividade? No discurso, de acordo com as hipernormas do BM (capítulo 2), a revolta é direcionada contra as instituições, sobretudo religiosas, que, segundo os adeptos, tolhem o livre arbítrio, tornando o ser humano “fraco”. Adeptos de BM no Rio de Janeiro e em Oslo parecem compartilhar esta rejeição aos limites tidos como necessários à vida em sociedade, desejando expressar sua individualidade, o que não é uma novidade no discurso do *rock*. Na prática, isto parece ser uma generalização pouco elucidativa, uma vez que os contextos das duas cidades são radicalmente diferentes. O que é limitação para o adepto em Oslo – um contexto ordeiro, ordenado e ordenador, sob controle e previsível, do ponto de vista social - é de uma natureza mais abstrata do que para o adepto do Rio de Janeiro. Através de entrevistas, foi possível perceber que nesta cidade, o adepto sente-se vulnerável à falta de segurança e às incertezas econômicas. Um guitarrista relatou que uma de suas maiores preocupações era que roubassem sua guitarra importada - que lhe havia custado muito tempo e esforço – todas as vezes que ia e vinha dos ensaios usando transporte público [E17]. Outro guitarrista comentou: “acho difícil alguém do primeiro mundo, que tem tudo na mão, ouvir um som extremo. Tá (sic) totalmente fora da realidade do que passa a música. Acho que isso se encaixa muito mais na gente” [E15]. Durante as entrevistas, a conversa frequentemente rumou para comentários em relação à violência na cidade (“tem uma marca de bala no vidro da janela do meu quarto!”) e dificuldades financeiras para manter as atividades relativas às bandas. Alguns adeptos admitem seu interesse político, embora a maioria prefira posicionar-se também contra política, demonstrando uma grande

desconfiança em relação a mais esta instituição. Instituições acadêmicas, ensino superior e demais fontes de aprendizado pareceram ser valorizadas. O ataque à religião pareceu uma metáfora para um conjunto de instâncias que impõem limitações. Um alvo de críticas concreto é a crescente influência de seitas evangélicas como a Igreja Universal do Reino de Deus.

Assim, levando-se em consideração as questões ideológicas do BM, costumeiramente expressas através do conjunto específico das regras semióticas e técnico-musicais, é plausível pensar que se trata, de fato, de um gênero audiovisual. Sobretudo, trata-se de **metal** extremo, uma vez que exacerba aquilo que parece estar no cerne de todo metal: a fantasia de poder (Walser, 1993: 2). Para alguns dos adeptos, lidar com as questões de poder, parece ser apenas rebeldia adolescente e, em outras épocas, alguns teriam sido *hippies* ou *punks*. Para outros, configura realmente uma questão estético-filosófica, com preocupação com coerência entre conceitos, além da vigilância a respeito da possibilidade, sempre à espreita, de que a arte com a qual se identifica seja apropriada, distorcida e posta a serviço do que justamente despreza, aumentando a não confiabilidade no mundo que o cerca. No fundo, um desejo por limites de outra natureza. E a arte com a qual se identifica, apesar das precauções, vem mesmo sendo apropriada – como fora o *punk* - como mostra o uso da iconografia BM, sem o conteúdo, feita pelo estilista paulista Alexandre Herchcovitch, em 2007:





Figura 67 – modelos desfilam criações do estilista Herchcovitch inspiradas no BM norueguês, São Paulo Fashion Week, 2007.⁸⁵

⁸⁵ VASONE, Carolina (2007). Herchcovitch resgata violência da moda com homens metaleiros e fashion - UOL – *Estilo – Moda*, 14.06.07. Disponível em <<http://estilo.uol.com.br/moda/spfw/ultnot/2007/06/14/ult3902u360.jhtm>> , consulta: 20.fev.09. Imagens da matéria disponíveis em <http://estilo.uol.com.br/moda/album/08ver_spfw_14_03herchcovitchmasc_album.jhtm>, consulta: 20.fev.09.

Como exemplo da fantasia de poder, gostaria de deixar registradas duas passagens de minha pesquisa de campo. Uma delas é um trecho de uma conversa que tive com um integrante de uma banda de BM norueguesa de algum renome.⁸⁶

Cláudia Azevedo diz:

...I didn't need to learn Norwegian, but I thought it would be nice to.

A. diz:

you'll get a whole lot more of the lyrics then.. A lot of really funny lyrics in Norwegian black metal... It's not as serious as many people think...

Cláudia Azevedo diz:

I realize this.

A. diz:

even though we mean what we say, we don't mean exactly what we say. we have a lot of fun being serious...

Cláudia Azevedo diz:

If you didn't have fun, you wouldn't probably do it.

A. diz:

That's what I've been telling people that judge black metallers...but people just don't get it..at all... the worst people are the black metal fans... they think we mean everything like we say it..I love the fans for that =) makes everything more fun for us. yeah.. =)

A segunda passagem vem de uma entrevista com um adepto, que realizei em dezembro de 2007, no Rio de Janeiro:

Tá (sic) ficando cada vez mais raro achar quem realmente pense o BM. Tem essa molecada que tem pai pastor e vai pegar [o BM] pelos motivos estéticos, pra (sic) chatear o pai. Pra (sic) agredir na adolescência. É raso. (E8)

⁸⁶ Comunicação realizada em 18 junho de 2008, através do sítio de relacionamentos MSN, em Oslo.

CAPÍTULO 6 – Conclusão

No capítulo 1, apresentei dois pressupostos. O primeiro era que BM é um gênero audiovisual. O segundo era que o sistema semântico do BM é em parte compartilhado entre adeptos e, em parte, diferenciado de acordo com a época e o contexto local. A partir destes pressupostos, a questão referia-se a como os significados do BM são construídos pelos adeptos do Rio de Janeiro.

Primeiramente, foi necessário comprovar os pressupostos supracitados. Para tal, lancei mão de dois referenciais teóricos de dois musicólogos italianos, a saber, a teoria dos gêneros musicais, de Franco Fabbri (1980; 2002) e a teoria da competência musical, de Gino Stefani (1987). Complementando estas concepções, utilizei alguns dos procedimentos da metodologia proposta pelo musicólogo inglês Philip Tagg (1999), para a análise semiótica da música popular. Estes três autores propõem abordagens coerentes entre si, embasadas na noção de que práticas musicais são práticas sociais.

As etapas da proposta de Tagg, utilizadas na pesquisa relatada nesta tese, foram a elaboração e aplicação de testes de recepção em adeptos de BM e, também, em não adeptos do gênero, como grupo de controle, uma estratégia adaptada das ciências biológicas e que mostrou-se útil devido a minha própria experiência êmica.

Através destes testes, verifiquei que o campo de associação paramusical revelado por indivíduos familiarizados com as normas do gênero BM, era similar ao campo de associação paramusical de não adeptos quando os trechos musicais apresentados continham estruturas musicais como andamento rápido, mudanças abruptas de seções contrastantes, guitarras distorcidas em alto volume, vocal gutural nos registros médios e agudos, percussão com função textural, *blast beats* e mixagem desafiadora das relações figura/fundo. Quase unanimemente, estas estruturas musicais receberam, dos voluntários que realizaram o teste, associações relacionadas a agressividade, desconforto físico e tensão. É possível considerar que as estruturas supracitadas são codificadas a partir de referenciais bio-acústicos (Tagg, 2005), sendo, sob este aspecto, pertencente ao nível dos códigos gerais (Stefani, 1987) e, então recebendo qualificação através

dos processos descritos acerca do nível das práticas sociais. Por manifestarem expressões cujos códigos são amplamente compartilhados por adeptos (fãs de BM) e não adeptos (indivíduos não familiarizados com BM), geraram associações paramusicais coerentes entre os voluntários destes dois grupos.

Por outro lado, a peça acústica que continha estruturas musicais codificadas mais sensivelmente pelas práticas sociais e pelo nível do estilo, mostrou tanto recorrências quanto divergências nas associações feitas pelos dois grupos de voluntários. Houve concordância significativa a respeito de as estruturas musicais utilizadas na peça testada serem codificadas como “não urbano” e “não contemporâneo”: timbres acústicos, modalismo (nota pedal e alusão ao modo frígio), anáfonas sonoras de vento e vozes, seção contrastante binária composta (que pareceu ter uma codificação específica entre adeptos de BM), andamento médio. A diferença de percepção entre adeptos e não adeptos deu-se, principalmente, em relação ao cenário. O grupo de não fãs de BM do Rio de Janeiro tendeu a fazer associações com contextos mediterrâneos, praia e areia, o que parece ser resultante de codificações do nível das práticas sociais. Por outro lado, o campo de associação paramusical revelado pelos adeptos de BM do Rio de Janeiro e de outros estados do Brasil, foi derivado das normas semióticas do BM que já substituem a codificação das práticas sociais mais amplas: Idade Média, frio, neve, gelo e, ainda referências a estados melancólicos que fazem parte das hipernormas do gênero.

Deste modo, acredito que este exemplo, que ainda pode ser mais explorado e seus processos, mais aprofundados, já aponta para a confirmação do primeiro pressuposto, de que BM é um gênero audiovisual, cuja eficácia semântica é construída pelo conjunto de tudo o que o adepto sabe sobre ele. Todas as imagens que já viu, todos os relatos, peças e sonoridade que já ouviu e a ideologia do gênero atuam juntos de modo a transformar uma correlação estruturante “entre um campo já constituído e outro que ainda é informal e que, assim, toma sua estrutura do primeiro”, em correlação adicional “entre uma unidade musical e um conteúdo cultural, ambos já constituídos” (Stefani, 1987: 8).

Assim, em uma peça que um adepto de BM reconhece como sendo do estilo *pagan* ou *viking*, uma anáfone sonora de vento referir-se-á a uma tempestade de neve, mesmo que tempestades de neve estejam fora de sua vivência. Conforme um adepto de BM do Rio de Janeiro

revelou, nas gravações de determinada banda, o ruído branco produzido pela guitarra, propositalmente mixado no mesmo nível dos outros instrumentos, para ele, significa gelo e neve.

Como trabalho em campo, além dos testes de recepção, também foram realizadas, pessoalmente, entrevistas semi-estruturadas com adeptos de BM do Rio de Janeiro, enquanto entrevistas com adeptos de outras regiões do Brasil foram feitas pela internet (*e-mail* e o sítio *Messenger*). Efetuei observação em *shows* de BM no Rio de Janeiro e em Oslo, numa tentativa de verificar o efeito que as estruturas musicais exercem sobre os movimentos e comportamento da platéia. Teoria, informação factual, análise musical, testes de recepção e observação do comportamento de bandas e adeptos em *shows* devem informar uns aos outros.

Acerca da realização de testes de recepção, sugiro a prática de alguns procedimentos. Quando se estiver lidando com um gênero musical ou um artista específico, é útil realizar testes com grupos de não fãs, com as mesmas características sócio-culturais, especialmente no caso de o pesquisador possuir vivência êmica. Abordagens quantitativas e qualitativas apresentam vantagens por permitir um detalhamento das associações gerais, sendo melhor, o rendimento, quando a abordagem qualitativa é feita numa segunda etapa, como numa entrevista rápida. Acredito que seja mais produtiva a testagem um objeto de análise por vez, que, ser for deixado *online*, deve ter seu acesso facilitado, uma vez que a internet não funciona igualmente em todos os locais. A melhor estratégia parece ser fornecer ao voluntário o objeto de análise em um meio de fácil manuseio: CD e arquivos (que podem ser enviados pela internet, no caso de o voluntário estar distante). Isso permite uma abordagem interessante que é a de não controlar a audição do voluntário.

Os indivíduos envolvidos no mundo artístico do metal extremo, por nutrirem com ele uma significativa identificação pessoal, costumam ser cuidadosos a respeito de suas associações. Assim, para elaborar e realizar entrevistas e organizar o material a ser analisado, foi necessário compreender a gênese dos subgêneros de metal extremo e situar a prática no Rio de Janeiro. A produção e o consumo de itens de metal extremo acontecem em rede descentralizada e transnacional desde meados dos anos 1980, quando algumas bandas, em sua maior parte, norte-americanas e inglesas, alcançaram os meios massivos e isto fez nascer uma relação de paradoxo entre o fortalecimento dos subgêneros *underground* e a massificação daqueles mais populares. Aludindo à hipernorma à qual Fabbri se refere, é possível dizer que, em metal extremo, esta diz

respeito à rejeição do mundo *pop* veiculado pelos meios de comunicação massivos e sua permanente tentativa de apropriação dos aspectos externos do metal, esvaziando-o de seu conteúdo crítico, contribuindo para sua vulgarização. O relacionamento com os meios massivos é olhado com desconfiança por parte dos adeptos.

A partir do final da década de 1980, a hegemonia do eixo EUA - Reino Unido como produtores foi dissolvida, tendo o espaço sido dividido com bandas de várias partes do mundo, com destaque para países do norte da Europa, em especial, os escandinavos, em termos quantitativos. Houve uma intensificação da estética extrema, sobretudo no que diz respeito à voz, que passou a ser gutural, ao ritmo, que incluiu *blast beats* e mudanças bruscas de métrica e andamento. Embora algumas bandas tenham incorporado elementos culturais locais, o metal extremo apresenta uma considerável homogeneidade em nível transnacional. Adeptos de metal extremo não participam diretamente de grandes eventos midiáticos e, assim, desenvolvem uma rede própria de comunicação e divulgação de um mundo artístico alternativo, que hoje conta grandemente com a internet. Pode-se considerar atualização do *underground*, uma vez que a cena adapta e se utiliza de sistemas de organização da grande indústria, ao mesmo tempo em que rejeita ou controla aspectos ideologicamente inaceitáveis. E mesmo assim, verifica-se uma grande diferença entre locais: no Rio de Janeiro, a cena de metal extremo é, de fato, independente; em Oslo, dentro do mesmo circuito, há bandas em vários graus de inserção no mercado mais amplo.

Para a compreensão da gênese do metal extremo, foi necessário buscar o movimento *punk*, que, desde meados dos anos 1970, impactou aspectos estéticos e comportamentais da música popular internacional, tanto massiva quanto *underground*. O lema “do it yourself” (DIY) – “faça você mesmo” – tinha como princípios a criação dissociada da aura de genialidade, formação de autonomia e julgamento crítico em relação aos produtos e meios de produção/distribuição/divulgação massivos, além do fortalecimento do poder pessoal/comunitário de realização. Cristalizou-se entre jovens num contexto econômico pouco promissor – a antítese do período que seguiu-se à Segunda Guerra Mundial, três décadas após 1945, de extraordinário crescimento econômico e transformação.⁸⁷ Entretanto, a situação alterou-se a partir de 1973, com a crise do petróleo, colocando grande parte do mundo em situação de instabilidade.

⁸⁷ O historiador Eric Hobsbawm (2001:393) refere-se a este período como “Era de Ouro”.

Os meios de comunicação de massa logo absorveram os aspectos “exóticos” do *punk*, como a indumentária, cortes de cabelo e maquiagem. Com a popularidade, grupos e fãs voltaram-se para si mesmos numa disputa acerca da autenticidade. Do ponto de vista musical, o *rock* pregava um retorno à simplicidade, à visceralidade e a um certo despojamento instrumental. Entre aproximadamente 1980 e 1986, deu-se o auge da segunda leva *punk*, conhecida como *hardcore*, acelerando andamentos e a mudança de acordes, encurtando canções e adotando vocais gritados ou guturais, com a manutenção dos temas sócio-políticos e a filosofia DIY – *do it yourself*.

É possível considerar que o *thrash metal* tenha sido o primeiro subgênero extremo de metal, no início dos anos 1980, constituindo um cruzamento de *heavy metal* com *hardcore punk*. Por volta de 1986, outras vertentes de *metal* extremo, em especial o *death* e o *doom*, estabeleciam-se, a partir do descontentamento com a popularidade que algumas bandas de *heavy metal* e *thrash* haviam alcançado. O *black metal* foi o último subgênero de metal extremo a tomar forma: em meados dos anos 1980, como temática e, a partir da virada da década para a de 1990, como estética sonora e iconográfica. As bandas escandinavas destacaram-se em meio ao contexto BM devido a aspectos tanto musicais quanto comportamentais, tornando-se referenciais estéticos do subgênero em diversas áreas do mundo. Em um cenário de pós-queda do muro de Berlim, em 1989, no qual a Europa viu-se às voltas com uma nova organização sócio-econômica e imigração vinda do leste, um grande número de bandas de BM surgiu em países que pertenceram à Cortina de Ferro.

No Rio de Janeiro, a maior parte dos adeptos de BM vêm das camadas médias da sociedade, habitando os bairros das zonas norte e leste e Baixada Fluminense, têm segundo grau completo e muitos, nível universitário completo ou incompleto. Este mundo artístico é majoritariamente constituído por indivíduos do sexo masculino. Não encontrei, nem soube de nenhum integrante, entre as dezenas de bandas de BM da região, que obtivesse sustento exclusivamente das atividades com o executar metal. Comparadas com outros gêneros musicais populares na cidade, como o samba e o *funk*, as atividades relacionadas ao metal, sobretudo o extremo, são reduzidas e o número de adeptos que comparece aos *shows* é pequeno.

Como expressão sonora de sua filosofia, a música BM assume várias possibilidades e estilos, entretanto, segundo adeptos, todos possuem uma característica em comum: o sentimento, a sensação BM. Considerando o hermetismo e a obscuridade que adeptos desejam manter em

torno do gênero, não é espantoso que seja utilizada a idéia abstrata de “sentimento”, “sensação”. Este “BM *feeling*” costuma ser descrito como sendo sombrio, relativo à escuridão da natureza humana, em oposição àquilo que seria iluminado, do ponto de vista das religiões estabelecidas e, em especial o Cristianismo. Em língua inglesa, a palavra *dark* é frequentemente utilizada por adeptos em referência a “atmosfera”, outro vocábulo entre os favoritos. Há discussão sobre personagens ligados a filosofias tidas como libertárias como Anton La Vey e Aleister Crowley, e filósofos como Nietzsche. Muitos adeptos frequentam o mundo artístico do BM de modo efêmero, como meio de construir uma **auto-imagem** transgressora – esta construção como um fim em si - lidando com as idéias que permeiam as práticas do gênero de modo superficial e irreflexivo, sem que haja algum comprometimento concreto com mudanças de comportamento profundas. Por outro lado, há muitos outros que sentem-se atraídos pelo mundo artístico porque este lhes parece oferecer alguma resposta. Nestes casos, testemunhei indivíduos que fazem escolhas coerentes com seu discurso, abrindo mão do conforto de comportar-se de acordo com as expectativas de seu grupo familiar e social. Não cabe ao pesquisador julgar a pertinência de um ou outro. O que importa, aqui, é que a música soa como soa porque arregimenta códigos relacionados, justamente, a conteúdos afetivos tidos como problemáticos em meio às práticas sociais.

De acordo com o observado na confecção das peças BM, o que existe de realmente constante é a construção de tensão. Assim, é possível dizer que o *BM feeling* – seja qual for o estilo de BM - em termos sonoros, é a utilização de uma razoável gama de estratégias de composição, arranjo e execução que têm, por objetivo, levar o ouvinte a um estado de expectativa e tensão. Grande parte da eficácia destas estratégias tem por base codificações do nível dos códigos gerais, ou seja, referenciais biológicos de tensão e relaxamento, em seguida nomeados e qualificados pelas práticas sociais. A tensão parece ser “escura”, sombria, como uma floresta à noite.

Das estratégias para construir e manter tensão, utilizadas pelas bandas de BM, algumas vêm sendo amplamente empregadas na música européia há séculos, sendo a exploração de dissonâncias, a mais comum, com ênfase nos intervalos de trítone e segunda menor, em combinações variáveis que aludem aos modos frígio e lócrio. Em BM, nem sempre se pode dizer que são os modos, de fato, porque, não raro, suas escalas aparecem incompletas. O que os músicos parecem procurar e, pelo tempo que vem sendo utilizado, já se tornou uma sonoridade

musemática do gênero, é a codificação de determinados intervalos, como o de “claustrofobia” (Walser, 2001: 509) da segunda menor, e de “demoníaco”, do trítono. As terças costumam ser menores, configurando um ambiente harmônico menor, o que, nas práticas sociais, é tido como triste e escuro. Sextas e sétimas são variáveis, mas é mais comum que contribuam com a intenção modal. *Power chords*, que tendem a soar maiores devido aos harmônicos que produzem, apesar de não possuírem a terça do acorde, não são utilizados em BM com a frequência com que o são em outros subgêneros de metal.

Outra estratégia de criação e manutenção de tensão é obtida pela associação de timbres e texturas. A percussão, tanto no que diz respeito à velocidade do *blast beat*, como à exploração tímbrica do conjunto, tem efeito textural, extrapolando a função unicamente rítmica. De modo semelhante ao uso da percussão, a voz aparece sempre criando associações com o não humano, seja este sobrehumano ou sobrenatural, sem ênfase melódica e, também, na maioria das vezes, desprovida de seu papel de veicular um texto inteligível. A distorção dos instrumentos de base, como guitarras e teclados, funciona como mais um elemento do tripé formador da massa sonora em conjunto com a mixagem e a produção. A falta de discernibilidade auditiva resultante parece ser análoga à prática de criar uma iconografia misteriosa, na qual a falta de clareza é cultivada. A falta de clareza parece ter um efeito perturbador que adquiriu valoração positiva entre os adeptos do subgênero. Por fim, a estruturação formal das composições, sem necessariamente oferecer pontos de referência como recapitulações ou versos e refrões, demanda do ouvinte atenção especial sob a pena de deixar escapar a totalidade. Para isto, também colaboram as rupturas bruscas entre seções, tanto do ponto de vista melódico (*riffs*) quanto de métrica e andamento. Desde meados dos anos 2000, algumas bandas que compunham peças com a supracitada estrutura, optaram por adotar o formato verso e refrão, além de simplificar o aspecto textural. Esta configuração esteticamente menos radical, dentro do universo BM, é conhecida como *black'n'roll*.

Com o desafio à escuta discernível, estaria o BM tentando perturbar o senso de individualidade do ouvinte, como se o músico que o propõe - **naquele momento**, uma entidade sobrehumana e sobrenatural – fosse constituído de outra matéria? A textura testa e afasta o fraco da área VIP do inferno. Neste caso, BM mostrar-se-ia mesmo extremo, naquilo que Walser (1993) diz ser a maior questão do *heavy metal*, a fantasia de poder. Metal extremo, uma extrema fantasia de poder, direcionado contra as limitações/limites que a vida em sociedade impõe aos impulsos

individuais de afirmação, aos quais os adeptos que passam incólumes pelas camadas de som, fantasiam que não se submetem. A proposta transtornante da música BM é um fim cujo meio é a execução sob controle de bateristas e guitarristas, na qual não há improviso e durante a qual não se dança. Um paradoxo de difícil solução: para vivenciar sua humanidade sem culpa, há que ser sobrehumano. Mas se o adepto de BM gostasse de equações fáceis, seria afetivamente atraído pelas codificações da música *pop*, entretanto esta é considerada por ele superficial e efêmera.

Como desdobramentos possíveis – e mesmo obrigatórios – da pesquisa registrada neste relatório, gostaria de sugerir os seguintes. Em primeiro lugar, um detalhamento da relação entre trilha sonora de cinema e TV e os códigos empregados pelo BM para a construção daquilo que os adeptos denominam de “atmosfera”. Também vejo como interessante a investigação da correspondência entre normas semióticas e técnico-musicais e gênero masculino, a partir da observação de gestos musicais (controle e resistência) hipernormas que incentivam a vigilância, além da prática de criarem-se personas artísticas supernaturais e sobrehumanas. Ainda vejo como importante a discriminação de características específicas das bandas do Rio de Janeiro, no que diz respeito às normas técnico-musicais e sua relação com as práticas sociais da cidade. E, finalmente, investigar, itens do código musical de objetos de análise BM, à luz da cognição musical, com destaque para textura, timbres, mixagem, *blast beat*, além do aprofundamento da pesquisa sobre métrica ternária e compostas e sua codificação no sistema semântico BM.

As escolhas semióticas, numa necessidade de afirmação tão direta de poder, ultrapassando paredes sônicas, dominando o fogo e sobrevivendo ao frio, parecem relacionar-se à alienação decorrente da descrença em ideais ou desejos coletivos de mudança de condições tidas como negativas. As motivações subjacentes à expressão do BM, mesmo quando irônicas, parecem girar em torno da percepção de vulnerabilidades, limitações da vida, a certeza da morte. Entretanto, como dito anteriormente, alguns fazem do emprego desta energia ali, um fim em si; outros usam esta energia para implementar mudanças em suas próprias vidas e seu entorno de modo a aproximarem-se da filosofia. Poucos querem ou acreditam que vão mudar o mundo.

No Rio de Janeiro, muitas questões filosóficas são compartilhadas com adeptos de BM em âmbito transnacional, entretanto, outras se colocam a partir de circunstâncias concretas. Durante entrevistas, aspectos da realidade cotidiana, como insegurança, inclusive em relação à crença em

instituições, se desvelaram de modo significativo: escuridão não é abstração, a casa cercada de grades não é metáfora. Morte é poesia e possibilidade.

Referências bibliográficas

Aurélio Século XXI – *Dicionário da língua portuguesa* (1999). Rio de Janeiro: Ed. Nova Fronteira S.A.

AVELAR, Idelber (2003). Heavy metal music in postdictatorial Brazil: Sepultura and the coding of nationality in sound. *Journal of Latin American Cultural Studies*, vol. 12, no.3, pp. 329-346.

AZEVEDO, Cláudia (2007). Fronteiras do metal. *CD – Anais do XVII Congresso da ANPPOM – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ECA/USP, São Paulo.* Disponível em [:<http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_CAzvedo.pdf>](http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/etnomusicologia/etnom_CAzvedo.pdf). Acesso em: 21.mar.09.

_____ (2005). Subgêneros de metal no Rio de Janeiro a partir da década de 1980 – *X Colóquio de Pesquisa e Pós-Graduação em Música*, PPGM/ UNIRIO, out. 2005.

A volta dos mortos vivos. *Observatório da Imprensa* – 31.jan.01- Disponível em: [-<http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/qtv310120019.htm>](http://observatorio.ultimosegundo.ig.com.br/artigos/qtv310120019.htm) - consulta: 10.ago.05.

BADDELEY, Gavin (1999, 2006). *Lucifer Rising – sin, devil worship & rock'n'roll*. London: Plexus Publishing Limited.

BARCINSKI, André. GOMES, Silvio. (1999) *Sepultura – toda a história*. São Paulo: Editora 34.

BATALHA, Ricardo. *Rock Online – Matérias especiais – 15 anos de Rock In Rio* – Disponível em: [-<http://territorio.terra.com.br/canais/rockonline/materias/default.asp?materialID=182&codArea=3>](http://territorio.terra.com.br/canais/rockonline/materias/default.asp?materialID=182&codArea=3) - consulta: 04.jul.05.

BEAUJOUR, Tom (1996). “Born Again. Metallica goes alternative”. *Guitar World*, julho/96. Disponível em [-<http://guitarworld.com/artistindex/9607.metallica.html>](http://guitarworld.com/artistindex/9607.metallica.html) - consulta:03.ago.04.

BECKER, Howard S. (1982). *Art Worlds*. Berkely: University of California Press.

BERGER, Harris M. (1999) *Metal, Rock and Jazz – Perception and the phenomenology of musical experience*. Weyslean University Press.

BERKAIAL - *AudioStreet*. Disponível em <http://www.audiostreet.net/artist.aspx?artistid=4195&mode=music>, acesso: 28.mar.09.

BESTE, Peter, KUGELBERG, Johan (2009) [2008]. *True Norwegian Black Metal – We turn in the night consumed by fire*. Nova York: Vice Books, 3a. ed.

BEZZI, Marco (2005). “O maior espetáculo da Terra”. *BIZZ – A História do Rock – vol. 04 & 05 – 1980/2005*. São Paulo: Editora Abril.

BIAGGIO, Jaime. *Os dez dias que abalaram o Brasil* – Disponível em: [-<http://joacarlosmattos.sites.uol.com.br>](http://joacarlosmattos.sites.uol.com.br) – consulta: 05.jul.05.

Bíblia Católica Online. Disponível em [-<http://www.bibliacatolica.com.br/01/48/5.php>](http://www.bibliacatolica.com.br/01/48/5.php) Acesso em: 21.jan.09.

BIVAR, Antonio (1988). *O que é punk*. São Paulo: Editora Brasiliense.

Black Metal – *Absolute Astronomy.com – Exploring the universe of knowledge*. Disponível em [-<http://www.absoluteastronomy.com/topics/Black_metal>](http://www.absoluteastronomy.com/topics/Black_metal); Acesso: 08.mar.09.

Black Metal FAQ. *Disponível em:*

<<http://pwnt.co.uk/bm/all.php?PHPSESSID=2fe7675fd9e858007b164e2ac091e120#section3>>, consulta: 30.jul.06.

Black Metal UK – Forums - F.A.Q. *Disponível em*

< <http://www.blackmetal.co.uk/ForumsPro/viewtopic/t=3967.html> > – consulta 20.nov.06.

Black metal – *Wikipédia*. *Disponível em* <http://pt.wikipedia.org/wiki/Black_metal>, Consulta: 21.jan.07

Black metal music. *Disponível em* <http://www.factindex.com/b/bl/black_metal_music.html>, Consulta: 10.ago.04.

Blast beat. *Wikipédia*. *Disponível em:*

<http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=Blast_beat&printable=yes>, consulta: 04.mai.06.

Blast beat analysis. *Musicans forum* (s/d). *Disponível em:*

<<http://www.musicanforums.com/forums/showthread.php?p=4084720>> - consulta: 15.jul.06.

BOWAR, Chad (2006). *Sam Dunn and Scot McFayden Interview*. *Disponível em*

<<http://heavymetal.about.com/od/interviews/a/dunnmcfayden.htm>> - consulta: 21.jan.07.

BRANDINI, Valéria (2004). *Cenários do Rock – Mercado, produção e tendências no Brasil*. São Paulo: Olho D'Água/FAPESP.

BRYAN, Guilherme (2004). *Quem tem um sonho não dança – Cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora Record.

BUK, Askold (1997). 25 things every guitarist must know. *Guitar World*. *Disponível em:*

<<http://guitarworld.com/artistindex/9704.25things.html> >, consulta: 03.ago.04.

CAMPOS, Ricardo (2004). O fã e o heavy metal. *Rock on Line*. *Disponível em*

<<http://territorio.terra.com.br/canais/rockonline/materias/print.asp??materialID=192&cod>> – consulta: 28.jul.04.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri (2008). *Trevas na cidade – O underground do metal extremo no Brasil*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA – do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais – IFCS – da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

CARDOSO Filho, J. L. C. (2006). A dimensão midiática da canção: a produção de sentido no heavy metal. *Comunicação Mídia e Consumo*, vol. 3, no. 6, São Paulo, março 2006, pp. 201-219.

CHION, Michel (1994). *Audio-vision – Sound on screen*. New York: Columbia University Press. Edited and translated by Claudia Gorbman.

COLLINS, Karen E. (2002). *“The future is happening already”: Industrial music, dystopia and the aesthetic of the machine*. Tese de Doutorado. Universidade de Liverpool. *Disponível em:*

<<http://www.mediamusicstudies.net/collins/phd.html>> , consulta: 01.jun.04.

COMPAGNON, Antoine (1996). Exaustão: pós-moderno e palinódia In: *Os cinco paradoxos da Modernidade*. Belo Horizonte: Ed. UFMG. *Disponível em:*

<<http://geocities.yahoo.com.br/m80811/compagnon.htm>> - consulta: 27.mai.05.

Cultura/Música popular. *Noruega – O site oficial no Brasil* (s/d). *Disponível em:*

<<http://www.noruega.org.br/culture/music/pop/pop.htm>>, consulta: 21.jan.07.

Cruentus - *Official Website*. *Disponível em* <<http://www.geocities.com/asantustaaatma/Home.htm>>, acesso: 04.mar.07.

DAPIEVE, Arthur. (1995) *BRock – o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34.

- DASEIN, Deena (1997). *Skeleton Key – a guide to the metal underground*. *Guitar World*. Disponível em: <http://www.guitarworld.com/artistindex/9712.metal.html>, consulta: 03.ago.04.
- DAY, Timothy (2000). *Listening to Recordings*. In: *A Century of Recorded Music: Listening to Musical History*. New Haven: Yale University Press.
- DIAS, Marcia Tostas (2000). *Os donos da voz – Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo Editorial.
- Dimmu Borgir Debut At #1 In Norway. *Metal Underground.com*. 10.mai.07. Disponível em <<http://www.metalunderground.com/news/details.cfm?newsid=26122>> Acesso: 07 jun 07.
- DUNN, Sam. McFAYDEN, Scot (2005). *Metal: A headbanger's journey*. Documentário em DVD. Banger Productions, 2005; Warner Brothers Entertainment Inc. 2006.
- Emperor tablature book set for US release. *Roadrunner Records*, ago. 2006. Disponível em: <<http://www.roadrunnerrecords.com/blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=55865>> - consulta: 01.ago.06.
- Encyclopaedia Metallum – The Metal Archives. Disponível em: <http://www.metal-archives.com>, consulta: 2004 – 2009.
- ESTRELLA, Maria (2006). *Rádio Fluminense FM – A porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro: Outras Letras Editora.
- FABBRI, Franco (1980). *A theory of musical genres: two applications*. *Tagg Homepage*. Disponível em <<http://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri81a.pdf>> consulta: 20.fev.09.
- _____ (1999). *Browsing Music Spaces: categories and the musical mind*. *Tagg Homepage*. Disponível em < <http://www.tagg.org/xpdfs/ffabbri990717.pdf> > - consulta: 30.jul.08.
- _____ (2002). *Che generi di musica? In: Il suono in cui viviamo – Saggi sulla popular music*. Roma: Arcanamusica.
- FAST, Susan (2001). *In the houses of the holy – Led Zeppelin and the Power of rock music*. Nova York: Oxford University Press.
- FERNANDES, J. N.; ULHÔA, M.T. (2008). *Normas para apresentação de dissertações e teses de Música*. Programa de Pós-Graduação em Música/UNIRIO, 2ª. Ed.
- FISKE, John (1987). *Television Culture – Studies in Communications Series*. London: Routledge.
- FRANZIN, Ricardo (2002). *A cena black metal carioca – o inferno na Terra*. *Revista Rock Brigade*, no. 191, junho de 2002; texto reproduzido na íntegra, disponível em <http://www.heavymetalbrasil.com.br/black_rio.htm> - consulta: 29.mai.05.
- FRIEDLANDER, Paul (2002). *Rock and Roll – uma história social*. Rio de Janeiro: Record.
- Frost Interview – Graspop - 23.06.06. *You tube*. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=HmqCqVx0HM>> – consulta: 30.jun.06.
- Frost/Satyricon: *Written interview conducted on their European tour*. *Roadrunner Records, UK* – Disponível <http://www2.roadrunnerrecords.co.uk/index.php?page=interview_01> Consulta: 09.out.06.
- GARELICK, Jon (s/d). *It's no swindle – In Julien Temple's The Filth and the Fury, the Sex Pistols make history*. Disponível em: <http://www.portlandphoenix.com/archive/movies/00/08/17/THE_FILTH_AND_THE_FURY.html>- consulta: 02.jul.05.

- GILBERT, Jeff (1997). Black Power Metallica. *Guitar World*. Disponível em: <<http://guitarworld.com/artistiindex/9702.metallica.html>>, consulta: 03.ago.04.
- Gjallarhorn at Sentrum Scene - *Satyricon News*, set. 2006. Disponível em <<http://www.satyricon.no/news/>>, consulta: 07 jun 07.
- Gravity roll – *Wikipédia*. Disponível em: <http://en.wikipwdia.org/wiki/Gravity_roll>, consulta: 20.jun.06.
- Grindcore. *The home of the blast beats* – Disponível em: <<http://www.freewebs.com/grindcore/index.htm>>, consulta:13.ago.04.
- GRUDE, Torstein (1998). *Satan rides the media - Black Metal & Church Burnings in Norway*. Documentário. Disponível em <<http://www.youtube.com/watch?v=Vn2WtboUISU>>, consulta: 10.jan.07.
- HAGEN, W. R. (2005). *Norwegian Black Metal: Analysis of musical style and its expression in na underground music scene*. Dissertação de Mestrado. Department of Music, University of Colorado.
- HARRIS, Keith (2000). “Roots’?: the relationship between the global and the local within the Extreme Metal scene” . *Popular Music* – volume 19/1. Cambridge University Press.
- HAWKINS, Stan (2002). *Settling the pop score – Pop texts and identity politics*. Ashgate Popular and Folk Music Series. Ashgate Publishing Limited.
- HOBBSAWM, Eric (2001). *A era dos extremos – O breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Índice de desenvolvimento humano – *Wikipedia*. Disponível em <http://pt.wikipedia.org/wiki/%C3%8Dndice_de_Developolvimento_Humano>, consulta: 10.fev.07.
- Infernal Names, *Wikipedia*. Disponível em: <http://en.wikipedia.org/w/index.php?title=The_infernal_names&printable=yes>, consulta: 17.jan.07.
- Interview with Euronymous. “Beat no.2 , 1993. *Creatures of the battle hymns*. (e-zine). Disponível em <<http://www.users.globalnet.co.uk/~jasen01/warsongs/euronymous2.htm>>, consulta: 10.jan.07.
- Interview with Fenriz - Taken from Terrorizer issue 7, April 1994. Disponível em <<http://unholydarkthrone.tripod.com/id41.html>>, consulta: 21.jan.07
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e Comunicação*. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, s/d.
- JANOTTI Jr., Jeder (1998). 666 The Number of The Beast: Alguns apontamentos sobre a experiência simbólica a partir das letras, crânios, demônios e sonhos do heavy metal. *Textos de Cultura e Comunicação*. Salvador: Facom/UFBA, no. 39, dez. 1998, pp. 97-112.
- _____ (2003). *Aumenta que isso aí é rock and roll – mídia gênero e identidade*. Rio de Janeiro: E-Papers.
- _____ (2004). *Heavy Metal com dendê – Rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: E-Papers.
- KAHN-HARRIS, Keith (2001) *Transgression and mundanity: the global extreme metal music scene*. Goldsmiths College, University of London, 2001. Thesis submitted for the degree of PhD.
- _____ (2004). The Aesthetic of ‘Hate Music’. Disponível em <<http://www.axt.org.uk/HateMusic/KahnHarris.htm>>, consulta: 28.jul.04.

KAHN-HARRIS, Keith (2007). *Extreme Metal – Music and culture on the edge*. Oxford & New York: Berg.

KALIS, Quentin. (2004) Black Metal: A Brief Guide – *Chronicles of Chaos* – 31.ago.04 – Disponível em <http://www.chronicsofchaos.com/articles/rants/6668_black_metal_a_brief_guide.aspx>, consulta: 27.jan.07

KENNEALLY, Tim (1996). Conga din Sepultura – Sepultura pays loud homage to the music of its native Brazil. *Guitar World*. Disponível em: <<http://guitarworld.com/artistindex/9604.sepultura.html>>, consulta: 03.ago.04.

KNAPSKOG, Kristine (2006). *Norsk ekstrem metal – Bergensscenen – en lokalscene I et globalt perspektiv*. Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia, Griegakademiet, Universidade de Bergen.

KORN, Mike (2005). Interview with Satyr of Satyricon. *Music Street Journal*, EUA. Disponível em <<http://www.musicstreetjournal.com/satyriconinterview.htm>>, consulta em 20.nov.06.

LEECH-WILKINSON, Daniel (2001). Using recordings to study musical performances. In: LINEHAN, Andy (ed.) *Aural History: Essays on Recorded Sound*. London: British Library; Book & CD edition.

LIEN, Torbjørn (2008). Blacktööth – In Sorte Diaboli. *Kollektivet*. Oslo, Schibsted Forlag AS.

LILJA, Esa (2005). *Characteristics of Heavy Metal Chord Structures – Their acoustic and modal construction and relation to the tonal and modal context*. Licentiate Thesis, University of Helsinki. Disponível em < <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/t/lilja> > consulta: 01.mar.05.

LILLENG, Anders H. (2007). “Lenkene er brutt” – *Norrøn mytologi I norsk black metal – en nærlesing av et utvalg Enslaved-tekster fra perioden 1994-1998*. Dissertação de Mestrado em Literatura, Universidade de Oslo.

LOPES, Carlos (1999). *Guerrilha! A História da Dorsal Atlântica*. Rio de Janeiro: Beat Press Editora.

LOPES, Pedro A. L. (2004). *Heavy metal na cidade do Rio de Janeiro*. XXIII Encontro da ABA – Associação Brasileira de Antropologia, Olinda – comunicação de pesquisa.

_____ (2006). *Heavy metal no Rio de Janeiro e dessacralização de símbolos religiosos: a música do demônio na cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz*. Tese de Doutorado, Museu Nacional/ Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFRJ.

Lydverket – Norsk Black Metal (rede de televisão norueguesa NRK1). Disponível em:

Parte 1: <<http://www.youtube.com/watch?v=8d3bCvQYt0o>>

Parte 2: <<http://www.youtube.com/watch?v=obJ5UQvnkIM>>

Parte 3: <<http://www.youtube.com/watch?v=PtRNQ0R4Ji8>>

Parte 4: <http://www.youtube.com/watch?v=e_DXn1GL-08>

Consulta: 22.jan.07

MALITY (2005). 1349 - How Hot Is Hellfire? *The Premier eZine for the Underground Scene*, – Disponível <<http://www.wormwoodchronicles.com/interviews/1349/text.html>>, consulta: 17.out.06.

MARSIGLIA, Luciano (2005). “+ velozes + furiosos”. *Bizz – História do rock – vol. 3 – 1972-1979*. São Paulo: Editora Abril.

MARTIN, F. 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, pp. 103-108.

McCLARY, Susan (1991). *Feminine Endings – Music, gender & sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Medieval Modes. *VAST UNSEEN REALM* (s/d). Disponível em <<http://metal.20m.com/vumodes.html>>, consulta: 28.jun.06

MELO, William de (2005). Heavy Metal e Atitude. *Heavy Metal Brasil*. Disponível em <<http://www.heavymetalbrasil.com.br/atitude.htm>>, consulta: 25.mai.05.

Rip-offs. *Metal Vox*, s/d. Disponível em <<http://www.metalvox.com.br/reviews.asp>>, consulta: 27.set.05.

Metaleros.de – Disponível <<http://www.metaleros.de/countries/brazil>>, consulta: 10.jul.05.

MIDDLETON, Richard (1990). *Studying Popular Music*. Open University Press.

MOORE, Allan F. (2004) *Rock: The primary text – Developing a musicology of rock*. Ashgate Publishing Limited.

MOUSSION, David (2004). *Le Metal – Etude d'un genre ambigu, extreme et protéiforme*. Mémoire de DEA de Musicologie – U.F.R Arts, Philosophie et Esthétique, Département de Musicologie – Université Paris VIII – Saint Denis.

MOYNIHAM, Michael. SODERLIND, Didrik (1998). *Lords of Chaos – The bloody rise of the satanic metal underground*. Venice, CA: Feral House.

MUGGIATI, Roberto (1985). *Rock – Da utopia à incerteza (1967-1984)*. São Paulo: Brasiliense.

Nepal – *Wikipedia*. Disponível <<http://en.wikipedia.org/wiki/Nepal>>, consulta: 16.mar.07.

NRK Nett-TV/*Lydverket/Eksklusivt på nett/Black Metal Spesial*. Disponível em <<http://www1.nrk.no/nett-tv/klipp/221001>>. Acesso em: 21.jan.09.

PICCOLI, E. (Ed.) (2008). *Que rock é esse? A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones*. São Paulo: Editora Globo/ Multishow Livros.

PIZA, Rodrigo (2005). Especial - Os 20 anos do Rock In Rio I. *Whiplash*. 26.fev.05. Disponível em <<http://whiplash.net/materias/especial/000723.html>>, consulta: 19.mar.09.

PUNK 77 (s/d). Disponível em <<http://www.punk77.co.uk/groups/whatwaspunkpostscript.htm>>, consulta em 20.jun.05.

Queen Concerts. Disponível em <<http://www.queenconcerts.com/live/queen/southam.html>>, consulta: 12.mar.09.

RIBEIRO, Hugo L. (2004). *Notas preliminares sobre o cenário rock underground em Aracaju-SE*. Comunicação de pesquisa - V Congresso da International Association for the Study of Popular Music/IASPM, Rio de Janeiro. Disponível em <<http://ww.hist.puc.br/historia/iaspmla.html>>, consulta: 25.mai.08.

_____ (2007). *Dinâmica das identidades – Análise estilística e contextual de três bandas de metal da cena rock underground de Aracaju*. (Tese de Doutorado) Programa de Pós-graduação em Música, UFBA.

ROCCOR, Bettina (2000). "Heavy Metal: Forces of unification and fragmentation within a musical subculture." *The World of Music*, 42 (1).

ROCHER, David. (1999) ...and Thus Spake the Dark Half – Chronicles of Chaos talks to Frost of Satyricon. *Chronicles of Chaos*. Disponível em: <http://www.chroniclesofchaos.com/articles/chats/1-216_satyricon.aspx>, consulta: 15.set.06.

- RODDY, Derek (2007). *The evolution of blast beats*. USA: Hudson Limited.
- SARDI, Rodrigo (2005). *Metal attack*, entrevista disponível a partir de 10.10.05. Disponível em <www.metalattack.com.br/detalhe_entrevistas.php?ent_id=36>, consulta: 10.mar.07.
- SMALL, Christopher (1987). *Music of the common tongue. Survival and Celebration in African American Music*. Wesleyan University Press.
- SARUNAS (s/d). Interview with Blasphemer. *Ferrum - Lithuanian heavy music portal - English* - Disponível em <<http://www.ferrum.lt/english/inter.php?id=5>>, consulta: 10.jan.07.
- Satyricon - *Metallian TV*, emissão de novembro de 2006. Disponível em <www.metallian.tv>, consulta: 10.jan.07.
- Satyricon – P3 Sessions – *NRK Nett-TV*, 09.04.06. Disponível em <<http://www1.nrk.no/nett-tv/klipp/157201>>, consulta: 07.jul.07
- Satyricon Discography. *Rock Detector* (s/d). Disponível em: <<http://www.rockdetector.com/discography,7735.sm?type=Album>>, consulta: 07.jul.07.
- SAUERMANN, G. (2008). Homecoming kings. *Inferno Magazine* '08. Oslo: Inferno Metal Festival AS.
- SEIXAS, Guilherme Bernstein. (2006) A evolução para o ostinato modernista. *Cadernos do Colóquio* – Programa de Pós-Graduação em Música/UNIRIO. Disponível em <<http://seer.unirio.br/index.php/coloquio/article/viewfile/115/85>>, consulta: 20.fev.09.
- SENNA Neto, Caio N. de (2007). *Textura musical: forma e metáfora*. (Tese de Doutorado em Música) Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Sex Pistols Jubilee (2002). Sex Pistols Residuals licensed to Virgin Records. Encarte de CD.
- SMITH, Abonico (2005). "O herói devolvido". *Bizz – A história do rock – vol. 3 – 1972-1979*, São Paulo: Editora Abril.
- SOARES, A. (2008). UNTIL THE LIGHT TAKES US: Norwegian Black Metal at AFI FEST 2008. *Alternative Film Guide*, 23 out 08. Disponível em <<http://www.altfg.com/blog/film-festivals/until-the-light-takes-us-black-metal>>, consulta: 21.mar.09.
- SOUZA, Mariana. (2006). Que som! *Batera & Percussão*, no. 107, São Paulo: HMP Editora, jul. 2006.
- STEFANI, Gino (1997). A theory of musical competence. *Semiotica*, 66 – 1/3.
- STEFANIS, John (2004). Interview with Nocturno Culto (Drakthron). *Get ready to rock*. Disponível em <http://www.getreadytorock.com/pure_metal/darkthron_interview.htm>, consulta: 13.out.06.
- STENERSEN, O; LIBAEK, I. (2003). *The History of Norway from the Ice Age to today*. Noruega: Dinamo Forlag; tradução: James Anderson.
- Symphonic death metal (s/d). *Fact Index*. Disponível em <http://www.fact-index.com/s/symphonic_death_metal.html>, consulta: 10.ago.04.
- TAGG, Philip (1982). *Analysing popular music: theory, method and practice*. Disponível em <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/pm2anal.pdf>>, consulta: 27.mar.09.
- _____ (1991). *Fernando the flute*. The Mass Media Music Scholars' Press, Inc.
- _____ (1998) (assisted by Bob Clarida). *Tritonal crime and 'music as music'*. Disponível em <<http://www.tagg.org/articles/xpdfs/morric70.pdf>>, consulta: 10.mar.06.

- TAGG, Philip (1999). *Introductory notes to the Semiotics of Music – version 3*. Liverpool/Brisbane, July 1999. Disponível em <<http://www.mediamusicstudies.net/tagg/xpdfs/semiotug.pdf>> - consulta: 10.jul.07.
- _____ (2003). Analisando a música popular: teoria, método e prática. *Em Pauta* – v.14 – n. 23 – dezembro.
- _____ (2004). *History of English-language Popular Music – Notes to MP3 examples on CD1 (-1955)*. Disponível em <<http://www.tagg.org/udem/histanglo/CD1Notes.pdf>>, consulta: 10.ago.05.
- _____ (2004b). *Anti-depressants and musical anguish management*. Keynote presentation – IASPM Latin American conference, Rio de Janeiro. Disponível em <<http://tagg.org/articles/xpdfs/iasprio0406.pdf>>, consulta: 15.ago.08.
- _____ (2005) *Music's Meanings*. Disponível em <<http://www.tagg.org/bookxtrax/NonMuso/NonMuso.pdf>>, Acesso em: 27.mar.09.
- _____ (s/d). *Glossary of terms, abbreviations, neologisms, etc. used in writings by Philip Tagg*. Disponível em: <http://tagg.org/articles/ptgloss.html>, consulta: 20.fev.09.
- TATIT, Luiz. (1996) *O cancionista- Composição de canções populares no Brasil*. São Paulo: EDUSP.
- TAYLOR, Laura W. (2008). *Nordic Nationalisms: Black Metal's everyday racisms to the "extreme"*. Conferência Heavy Fundametalists – Metal, Music and Politics; Inter-disciplinary.net, Salzburgo, novembro/2008. comunicação de pesquisa.
- TOLINSKI, Brad. PAUL, Alan (1996). Iron Men. *Guitar World*. Disponível em <<http://www.guitarworld.com/artistindex/9605.iommihet.html>>, consulta: 03.ago.04.
- TOMÁS, Lia (2005). A "tipologia da escuta" de Theodor Adorno. *Anais do 15º. Congresso da ANPPOM*, Rio de Janeiro. Disponível em <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2005/sessao23/lia_tomas.pdf>, consulta em 20.fev.09.
- Top 100 Albus. *RIAA – Recording Industry Association of America*, 2009. Disponível em <<http://www.riaa.com/goldandplatinumdata.php?table=tblTop100>>, consulta: dez. 09.
- VAN DORSTON, A.S. (s/d). A History of Punk - *Fast n' Bulbous – Music Webzine*. Disponível em <<http://www.fastnbulbous.com/punk.htm>> - consulta: 02.jul.05.
- VASONE, Carolina (2007). Herchcovitch resgata violência da moda com homens metaleiros e fashion - *UOL – Estilo – Moda*, 14.06.07. Disponível em <<http://estilo.uol.com.br/moda/spfw/ultnot/2007/06/14/ult3902u360.jhtm>>, consulta: 20.fev.09.
- WAKSMAN, Steve (2004). Metal, Punk and Motörhead – Generic crossover in the heart of the punk explosion. *Echo: A Music-Centered Journal* – Volume 6, Issue 2 (Fall 2004). Disponível em <<http://www.echo.ucla.edu/volume6-issue2/waksman/waksman1.html>>, consulta: 10.jun.05.
- _____ (2009). *This ain't the Summer of love. Conflict and crossover in heavy metal and punk*. University of California Press.
- WALSER, Robert (1993). *Running with the devil – Power, gender and madness in heavy metal music*. Weyslean University Press.
- _____ (2001) Metallica In: SOLIE, Stanley (ed). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2001*, vol. 16, MacMillan Publishers Limited, p. 509.
- _____ (2003). Popular Music Analysis: ten apothems and four instances in: MOORE, A. (ed) *Analysing Popular Music*. Cambridge, UK: Cambridge University Press. pp.16-38.

WALZER, Nicolas (2007). *Anthropologie du metal extreme*. Rosières em Haye: Camion Blanc Editeur.

WEINSTEIN, Deena (2000). *Heavy Metal: The music and its culture*. Da Capo Press Inc. Revised Edition.

WENNERSTROM, Mary (1975). Form in Twentieth-Century Music In: WITTLICH, Gary E. (Ed.) *Aspects of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

YORK, Will (2004). Voices from hell – the dark, not-so-dulcet Cookie Monster vocals of extreme metal. *The San Francisco Bay Guardian* – 14-20/julho, 2004 – vol.38, no.40. Disponível em <http://www.sfbg.com/38/42art_music_metal.html>, consulta:15.ago.04.

Heavy Metal – Metal vocals. *80schange.com* –. Disponível em <<http://p199.ezboard.com/f80schangeheavymetal.showMessage?topicID=81.topic>>, consulta: 14.jul.04.

Entrevistas

BARRETO, Fabrício. (2005) – guitarrista e compositor, fundador da banda carioca Imago Mortis. Entrevista concedida à autora em 19.08.05, no Rio de Janeiro.

DELACROIX, André. (2006) – baterista das bandas Imago Mortis e D.A.D., já tendo integrado a formação de diversas outras desde a década de 1980, como por exemplo, Dust From Misery e Metamorphose. Entrevista concedida à autora em 07.07.06, no Rio de Janeiro.

EREGION (2007) – Eregion é pseudônimo de Felipe Araújo, vocalista da banda de *black metal* carioca, Uearthly. Comunicação com a autora via sítio MSN, em março de 2007.

LEON MANSSUR (2008) – guitarrista e compositor da banda de BM/death metal carioca Apokalyptik Raids.

PEREIRA, Armando (2004). Pereira é empresário, dono da gravadora carioca Marquee, especializada em lançamentos de *thrash metal* da década de 1980, e baterista da banda de *heavy metal* Inquisição, formada na segunda metade da década de 1980, cujas atividades foram retomadas em 2006. Entrevista concedida à autora em 16.08.04, no Rio de Janeiro.

PIMENTEL, Leonardo (2004). Leonardo Pimentel é jornalista. Trabalhou como repórter e crítico de música nas revistas *Roll* e *Metal*, de circulação nacional, durante vários períodos entre 1985 e 1989. Entrevista concedida à autora em 30.07.04, no Rio de Janeiro.

THRALL, Nathan (2006) – ex-baterista da banda Avec Tristesse e diversas outras desde a década de 1990, como por exemplo, Falkirk; entrevistas concedidas à autora em 28.04.06 e 12.05.06, no Rio de Janeiro.

VESTEL, Viggo (2008) – Ph.D. em Antropologia, pesquisador sênior da instituição Norwegian Social Research (NOVA); Oslo, abril de 2008.

VOORHEES, Alex (2005a) Alex Voorhees - nome verdadeiro: Alexandre Machado - é vocalista da banda carioca Imago Mortis, já tendo trabalhado com inúmeras outras bandas no Rio de Janeiro (Dust from Misery) e no Rio Grande do Sul. Comunicação pessoal, sítio de relacionamento MSN, em 25.04.05.

----- (2005b). Entrevista concedida à autora em 19.08.05, no Rio de Janeiro.

Glossário

alternate picking – execução de notas na guitarra com movimentos ascendentes e descendentes da palheta, alternadamente.

Anthrax – banda pioneira de *thrash metal* formada na cidade de Nova York, EUA, em 1981. Em atividade até o presente momento, lançou 21 discos (originalmente LPs e EPs).

Apokalyptik Raids – banda de metal extremo do Rio de Janeiro, formada em 1998 pelo guitarrista Leon Manssur, cuja principal referência estética é o metal da década de 1980. Em sua discografia, constam três participações em coletâneas, uma fita demo, um EP e três álbuns: *Only death is real* (2001), *The return of the satanic rites* (2003) e *The third storm – World War III* (2005). A banda anuncia o álbum *Apokalyptik Raids Vol. 4* para 2010. O nome desta banda é inspirado no disco de 1984 da banda suíça Hellhammer, cuja grafia é *Apocalyptic Raids*.

Bateria - A configuração do *kit* de bateria mais comumente utilizada em metal extremo compõe-se de vários tipos de tambores¹ e pratos:²

- bumbo - o maior tambor do conjunto, apoiado no chão sobre sua lateral e percutido com pedais. O bumbo duplo é característico dos subgêneros de metal extremo, podendo aparecer de dois modos: um só bumbo acionado com dois pedais ou dois bumbos tocados separadamente.

- caixa/tarol - tipo de tambor que possui, na parte inferior, uma esteira que pode ser desativada mecanicamente. Fabricado em várias dimensões. A caixa costuma ser pouco profunda para oferecer resposta rápida ao toque.

- tom-toms - tipo de tambor sem esteira na parte inferior, fabricado em várias dimensões, normalmente preso ao bumbo através de hastes. Os tom-toms aparecem em número variável, mas a observação de *performances* de bateristas de metal extremo informa que estes itens costumam constar em número de três, quatro ou cinco. São afináveis a partir da tensão imposta às peles.

- surdo - tambor de dimensões variáveis, porém maiores dos que as dos tom-toms, e apoiado sobre pés, ao lado do conjunto, produzindo um som muito grave. É possível perceber que ele consta dos *kits* dos principais bateristas de metal extremo, às vezes em número de dois.

- chimbal/contratempo - conjunto formado por dois pequenos pratos, um de frente para o outro em posição horizontal, montados sobre um pedestal e acionado por pedal. Pode ser percutido com baquetas nos pratos juntos ou afastados.

- condução - prato de dimensões variáveis, sendo, porém, um dos pratos maiores (22”), utilizado prioritariamente na manutenção do pulso, podendo dividir esta função com o contratempo.

- ataque – prato de dimensões variáveis utilizado para a acentuação e marcação métrica.

- pratos de efeito - pratos de efeitos existem em várias formas e dimensões e costumam acrescentar variedade tímbrica: *splash* e *china*.

Bathory – banda sueca formada em 1983. Devido à temática e à sonoridade, é considerada precursora do BM em seus três primeiros discos, lançados entre 1984 e 1986. Após o terceiro disco, Bathory tornou-se uma banda de um só integrante, Quorthon (*1966 - +2004). Posteriormente, com o disco *Blood Fire Death*, de 1988, no qual percebe-se ter havido uma guinada em termos sonoros e temáticos, tornou-se precursora do *viking metal*. Lançou doze álbuns entre 1984 e 2003.

Berkaial - Banda carioca de BM formada em 2000, tendo gravado *Last Contemplation of a Dying World* (Demo, 2001) e o CD *Eternal Curse* (2009).

¹ É importante notar que há diferentes qualidades de peles para os tambores, assim como tipos de baquetas e materiais de construção e cada variável tem influência na sonoridade resultante.

² Os pratos soam de acordo com sua forma e sua dimensão e, também, com o lugar em que é percutido: cúpula ou corpo.

Black Sabbath – banda inglesa precursora do *heavy metal*, cujo primeiro disco foi lançado em 1970, ainda com influência de *blues*. É considerada uma das mais influentes da história do metal, tendo inspirado lírica e sonoramente inúmeros artistas do gênero que surgiram a partir, principalmente, de meados dos anos 1970. O guitarrista Tony Iommi é um prolífico compositor de *riffs*. Já tendo passado por diversas formações, a banda encontra-se na ativa até o momento (2009) com um impressionante catálogo discográfico de 32 álbuns. Seus integrantes e ex-integrantes, como os vocalistas Ozzy Osbourne, Ronnie James Dio, construíram carreiras paralelas bem sucedidas.

Celtic Frost – banda suíça, formada a partir da banda Hellhammer, no início da década de 1980. Seus discos mais influentes para o BM foram o EP *Morbid Tales* (1984) e *To Mega Therion* (1985).

Cream – trio britânico, em atividade entre 1966 e 1968, formado por Eric Clapton (guitarra, vocais), Jack Bruce (baixo, vocais) e Ginger Baker (bateria). Estes músicos eram tidos como expoentes em seus instrumentos, daí o nome “cream”, ou seja, “a nata”. A produção musical foi uma síntese da experiência anterior de Clapton com o *blues* e *rhythm’n’blues* (John Mayall and the Heartbreakers e The Yardbirds), de Baker e Bruce com *jazz* e *rhythm’n’blues* (Graham Bond Organization) e da formação erudita de Bruce, que chegou a receber uma bolsa para estudar Composição e contrabaixo na Royal Scottish Academy of Music. A banda desenvolveu uma das sonoridades mais “pesadas” de sua época, podendo ser considerada uma precursora do *hard rock*. O baterista Ginger Baker foi um dos primeiros músicos de *rock* a empregar dois bumbos e gravar um solo de bateria em meio a uma canção (“Toad”, do disco duplo *Wheels of fire*, Atlantic Records, 1968). Das apresentações ao vivo do trio, constavam longas sequências de improvisos, o que influenciou toda uma geração que se seguiu.

Cure, The – banda de *pop rock* inglesa praticante da estética “gótica”, de sucesso midiático nos anos 1980.

Death metal – subgênero de metal extremo cujo campo semântico gira em torno da decadência e destruição, abrangendo desde violência física explícita e a morte até questões políticas, podendo passar pelo Satanismo, dependendo da banda. O nome do subgênero originou-se da banda precursora Death de meados dos anos 1980. As bandas (de vários lugares do mundo, com ênfase nos EUA e na Escandinávia) expõem nomes sugestivos de sua temática: Deicide (“matar Deus”, num jogo de palavras com *suicide*), Entombed, Morbid Angel, Brujeria, Cannibal Corpse, Obituary, Napalm Death e Carcass, para citar algumas. As regras do *death metal* compreendem *riffs* (muitos atonais, já distanciados do *blues*), complexidade técnica, excelência instrumental e rápida mudança de andamento. Há um estilo conhecido como *death metal* melódico, bastante adotado na Escandinávia, no qual a harmonia e a melodia são mais significativas, admitindo mesmo passagens acústicas e andamentos mais lentos.

Deep Purple – banda inglesa majoritariamente de *hard rock/blues* inglesa, em atividade desde meados da década de 1960 e cujo sucesso maior deu-se na primeira metade da década de 1970. A canção “Smoke on the water”, do álbum *Machine Head*, de 1972, é o maior sucesso da banda e possui um dos *riffs* mais conhecidos da história do rock. Tendo contado com inúmeras formações ao longo de sua história, entre 1976 e 1984, suspendeu suas atividades. Possui uma discografia com mais de vinte álbuns, tendo sido uma das primeiras bandas a apresentar-se com uma orquestra sinfônica, devido ao treinamento formal do tecladista Jon Lord. O guitarrista Ritchie Blackmore empregava estruturas inspiradas em J.S. Bach em seus solos. Ao lado das bandas Led Zeppelin e Black Sabbath, Deep Purple forma um trio de grande importância para configuração dos subgêneros de metal.

Def Leppard – banda inglesa formada no fim dos anos 1970, inicialmente parte da NWOBHM. Conquistou grande sucesso midiático na primeira metade da década de 1980, chegando o topo das paradas nos E.U.A. Com uma estética mais próxima ao *pop* do que bandas conterrâneas e contemporâneas como Iron Maiden e Saxon, a bem sucedida Def

Leppard beneficiou-se do formato do videoclipe numa época em que a MTV norte-americana iniciava suas atividades. Em atividade até o presente (2009).

Doom metal – subgênero de metal extremo surgido em meados da década de 1980, muito influenciado pela fase mais antiga da banda inglesa Black Sabbath, em canções como “Black Sabbath” (1970). Caracteriza-se principalmente pela intenção de evocar uma atmosfera de escuridão, desespero, peso e melancolia, fazendo uso específico de dissonâncias, andamentos lentos, afinação e timbres. O andamento mais lento do *doom* pode ser considerado uma reação à crescente velocidade adotada por bandas contemporâneas de *death* e *thrash metal*, na década de 1980. O subgênero obteve visibilidade através da banda sueca Candlemass que, em 1986, lançou seu LP *Epicus Doomicus Metallicus*, considerado um dos seus definidores estéticos. Na década de 1990, houve uma hibridação com outros subgêneros de *metal extremo*, incluindo os vocais guturais do *death metal*.

Dorsal Atlântica – principal banda carioca de metal extremo, formada em 1981, com o nome de Ness. Esteve em atividade até o final da década de 1990, tendo lançado sete discos. No início da década de 1980, foi pioneira na mistura de *heavy metal* com *hardcore*, produzindo uma sonoridade entre o *punk*, o *thrash* e o *death metal*.

Emerson, Lake and Palmer – uma das mais bem sucedidas bandas inglesas de *rock* progressivo da década de 1970, também conhecida por ELP. Entre 1970 e 1979, foi composta pelo tecladista virtuosístico Keith Emerson, pelo baixista e vocalista Greg Lake e pelo baterista Carl Palmer. O trio manteve uma relação próxima com a música de concerto, tanto do ponto de vista da composição, como pelo gosto de versões e citações (Mussorgsky, Copeland, J.S. Bach, Ginastera, Bartok). Em 1977, excursionou com uma orquestra de 65 componentes. Na década de 1990, a banda reuniu-se e voltou a lançar discos, com mudanças na formação, mas sem a mesma projeção anterior.

Fanzine - A palavra *fanzine* vem da mistura de *fan* + *magazine* (em português, fã + revista), ou seja, uma revista feita por fãs e para fãs sobre determinado gênero musical ou mesmo um artista individualmente. Aparentemente, os primeiros *fanzines* apareceram com o movimento *punk*, em meados da década de 1970, e eram mimeografados ou xerocados. Tanto *fanzines* quanto *e-zines* (versão eletrônica do antigo *fanzine*) constituem material precioso para pesquisa de gêneros populares, uma vez que fãs manifestam-se espontaneamente a respeito da cultura viva, em sua dinâmica.

Gothic metal (Metal gótico) - O *gothic metal* desenvolveu-se a partir do *doom*, ao juntar os *riffs* de andamento lento e arrastados deste último com elementos melódicos, vocais femininos (às vezes operísticos), teclados, canto gregoriano e remissões à Idade Média e mitologia pagã. A Escandinávia, Holanda e Alemanha são os principais pólos deste subgênero. O *pop/rock* gótico *pós-punk* do final dos anos 1970/1980 (sobretudo bandas inglesas como Bauhaus, Siouxsie and the Banshees, The Sisters of Mercy, The Cure, entre outras) também tem grande influência na formação deste subgênero *metal* que, talvez, seja o mais acessível ao consumo de massa.

Gravity roll – técnica de percussão em que o baterista segura a baqueta em seu centro de gravidade, entre o polegar e o dedo indicador. Deste modo, a baqueta percute a pele do taról de um lado e o arco do instrumento do outro, com movimento de gangorra. Este procedimento permite ganho de velocidade e libera uma das mãos do baterista, razão pela qual, também é conhecida como *freehand*, já empregada por bateristas de *jazz*, como Buddy Rich, há muitas décadas. O procedimento, quando associado a pedal duplo e pratos de modo a produzir um *blast beat*, pode ser designado por **gravity blast**.

Grindcore – subgênero extremo, esteticamente próximo do *hardcore* e do *death metal*, com composições mais curtas (às vezes, menos de um minuto), andamentos mais rápidos, vocal gutural e *riffs* simplificados.

hammer-ons e pull-offs – o mesmo que ligado ascendente e descendente em violão, com a diferença de ser executado num instrumento amplificado e distorcido.

Hair metal – Subgênero de metal, também conhecido como *glam metal*, que, no início da década de 1980, produzia uma sonoridade não extrema, travando diálogo com o *hard rock* e o *pop*. As principais bandas de *hair metal* floresceram na costa oeste dos E.U.A. e apresentavam-se com maquiagem e cabelos “armados”, com temática hedonista e boêmia. O conjunto iconográfico aludia fortemente à androgenia.

Hardcore é uma versão mais intensa do punk, com canções normalmente curtas, andamentos e mudanças de acordes mais rápidos e vocais gritados. Pode ser considerada uma segunda geração, cujo auge se deu entre 1980 e 1986. O *hardcore punk* mantém as letras politizadas e a filosofia DIY, “*do-it-yourself*”.

Hellhammer – banda suíça, em atividade no início dos anos 1980, muito influente na estética do BM. Seu principal disco é o EP *Apocalyptic Raids*, lançado em 1984. No mesmo ano, os integrantes Tom Warrior e Martin Ain mudaram o nome da banda para Celtic Frost.

Indie rock – *rock* independente, muitas vezes intelectualizado, sem compromisso necessário com execução virtuosística. Do ponto de vista estético, pode apresentar-se com inúmeras expressões sonoras e iconográficas.

Industrial - tipo de música basicamente produzido com equipamento eletrônico: sintetizadores, baterias eletrônicas e vocais processados. Os andamentos rápidos e temáticas sobre inquietação, revolta e crítica social formam uma interface com o metal extremo. Também podem ser utilizados baixo, bateria e guitarras – embora estas apareçam menos frequentemente do que no metal. O equipamento digital para produzir efeitos eletrônicos é presente em apresentações ao vivo. A música industrial nasceu das experiências de vanguarda européias ainda na década de 1960 e início dos anos 1970. O nome “industrial” tem origem na gravadora Industrial Records, mas também alude à estética da máquina. O termo abriga artistas heterogêneos, podendo existir relação com *punk*, metal e *techno* (música eletrônica manipulada por DJ’s, *disk jockeys*).

Iron Maiden – principal banda da NWOBHM,* formada em Londres em 1975 e ativa até o presente (2009). Sonoramente, executa o *heavy metal* tradicional, com as duas (ou três) guitarras da formação ora dobrando as partes em intervalos de terça, ou revezando-se em solos longos. A partir do terceiro disco, *The Number of The Beast* (1982), Bruce Dickinson juntou-se ao grupo, levando consigo a estética do tenor com ampla extensão vocal. A temática é derivada da literatura fantástica, de fatos históricos e épicos e a iconografia conta com o mascote “Eddie”, um zumbi descarnado. Eddie aparece em todas as capas e desenhos da banda e, também, como marionete gigante no palco. A discografia conta com quatorze álbuns.

Jethro Tull – banda britânica de *rock* progressivo, cujo primeiro disco, com grande influência do *blues*, foi lançado em 1968. Uma de suas características é ter a flauta transversa, executada por Ian Anderson, como um dos principais instrumentos solistas. A música e o imaginário *folk* ingleses são presentes na composição e na iconografia da banda.

Jimi Hendrix – guitarrista norte-americano, revolucionário na execução e uso de distorção da guitarra elétrica, adepto de estética psicodélica e sonoramente baseada no blues amplificado. Obteve sucesso na segunda metade dos anos 1960, vindo a falecer em setembro de 1970, aos 27 anos. Em vida, gravou quatro álbuns de estúdio, sendo três com a banda The Jimi Hendrix Experience – entretanto, após sua morte, foram lançados dezenas de discos com gravações ao vivo e faixas de estúdio não utilizadas. Em sua apresentação no festival Woodstock, em 1969, simulou um bombardeio aéreo utilizando os recursos da guitarra, em protesto à participação dos E.U.A. na guerra do Vietnã.

Jimmy Page – guitarrista e principal compositor da banda inglesa de *hard rock* e *blues*, Led Zeppelin, que obteve extraordinário sucesso midiático na década de 1970. Page foi um músico de estúdio requisitado na Inglaterra em meados dos anos 1960. Em 1967, juntou-se à banda The Yardbirds, de *rock* e *blues* amplificado. Com o fim da banda, o guitarrista formou The New Yardbirds com parte do repertório, em seguida renomeada de Led Zeppelin. Esta última encerrou suas atividades em 1980, com a morte do baterista John Bonham, tendo

gravado oito álbuns de estúdio e um ao vivo, trilha sonora do filme longa-metragem *The Song Remains The Same* (1975).

Judas Priest – banda inglesa, uma das primeiras a definir a sonoridade *heavy metal*, em atividade desde o início da década de 1970, apesar de seu primeiro disco, *Rocka Rolla*, apresentar muitos elementos derivados do *blues*. Desde 1974, lançou dezesseis álbuns de estúdio e sete ao vivo. O vocalista Rob Halford levou a banda a adotar o visual *biker* (motociclista), com roupas de couro com tachas e botas pesadas, que ficou como marca registrada de muito do *heavy metal*. A banda também introduziu a formação com dois guitarristas solo, Glenn Tipton e KK Downing, que frequentemente executavam as mesmas partes em intervalos diferentes.

KISS – banda de *hard rock* norte-americana de grande sucesso, em atividade desde 1973, cujo núcleo é formado pelo guitarrista e vocalista Paul Stanley e o baixista e vocalista Gene Simmons. Uma de suas características marcantes é o forte apelo visual, com cenografia, maquiagem e indumentária características. Esta banda foi uma das primeiras do gênero a se apresentar no Brasil, em 1983, agariando inúmeros novos fãs.

Led Zeppelin – ver Jimmy Page

Love – banda norte-americana de *rock psicodélico*, em atividade na segunda metade da década de 1960.

Manowar – banda norte-americana de *heavy metal* formada em 1980, cuja iconografia baseava-se em clichês de masculinidade: mitologia épica, guerreiros medievais, conquistadores e pilotos de motos Harley Davidson. Em atividade até o presente (2009).

Mercyful Fate – banda dinamarquesa formada no início da década de 1980, precursora do BM do ponto de vista temático e iconográfico, especialmente através de seu vocalista King Diamond, que obteve algum sucesso em carreira solo. A sonoridade pode ser considerada de *heavy metal* tradicional.

Metallica – principal banda norte-americana de *thrash metal* em atividade desde o início da década de 1980. Sua discografia conta dez álbuns, seu primeiro disco, *Kill 'em all*, foi lançado em 1983 e o mais recente, *Death Magnetic*, em 2008. O ano de 1990 representa um marco na carreira da banda, quando esta deixou seu status *underground* ao lançar o disco conhecido como *Black Album*. A banda envolveu-se em algumas polêmicas, sendo muito criticada pelos fãs de metal (de todo o mundo): apoiou as gravadoras multinacionais contra o Napster, sítio de compartilhamento de músicas, e expôs-se participando de sessões de psicoterapia em um documentário longa-metragem.

Metal melódico – ver *power metal*.

Mysteriis - banda carioca, formada em 1998, com a seguinte discografia: *Dreaming With The Darkness Cold* (Demo, 1999), *Nocturnal Celebration* (Demo, 1999), *About The Christian Despair* (CD, 1999), *Fucking In The Name Of God* (EP, 2000) e *Stigmati Diaboli - DCLXVI* (CD, 2004). A maior parte dos integrantes desta banda formou uma outra, Darkest Hate Warfront, em atividade desde 2006, cuja sonoridade também incorpora elementos de death metal.

Napalm Death – banda inglesa de death metal/grindcore formada no início dos anos 1980. Até 2009, a banda contava com mais de vinte títulos em sua discografia, entre álbuns e EPs.

Nocturnal Worshipper - Banda carioca formada em 1993, com a seguinte discografia: *The Lords of Occultism* (Demo, 1994), *Cerimonial Circle* (EP, 1995), *The Winds of a New Millenium* (compilação, 1996), *The Return of the Southern Tyrants* (CD, 2000).

Nu metal [“nu” como grafia alternativa para “new”] Os meios de comunicação divulgam este subgênero de metal como uma combinação de *metal* com *hip-hop* e *samples*. Muitas destas bandas têm um DJ em sua formação, freqüentam as paradas de sucesso massivo, e têm

videoclipes de produção cara e sofisticada em “alta rotação” nas MTVs de todo o mundo. As guitarras, apesar de distorcidas como no *metal*, têm função mais rítmica do que solista. Os fãs dos outros subgêneros de *metal* tendem a não considerar este tipo de música como *metal* de verdade, desprezando sua associação com o *hip-hop* e o *rap* e, também, a falta de excelência instrumental.

NWOBHM (New Wave of British Heavy Metal) – termo empregado por um colunista da publicação semanal especializada em música, *Sounds*, em 1979, para designar uma cena então incipiente, de *rock* na Inglaterra. Por volta desta época, o *hard rock* sofria uma queda de popularidade, com o sucesso da estética *disco* e do movimento *punk*. Concomitantemente, as bandas principais como Black Sabbath e Deep Purple enfrentavam problemas de formação e o Led Zeppelin, situações insolúveis, como a morte do baterista John Bonham. Jovens, majoritariamente oriundos das classes operárias de várias regiões da Inglaterra, fãs de *hard rock* e tocados pela filosofia DIY do *punk* – com a qual conviviam – formaram bandas que resultaram num movimento que, no final da década de 1970 e início da de 1980 revitalizou o tipo de música e cristalizou o termo *heavy metal*. Em fevereiro de 1980, foi lançada a coletânea *Metal for Muthas*. Do ponto de vista sonoro, marca o fim da influência do blues e utiliza andamentos mais rápidos, provavelmente já decorrente da convivência com o *punk*. As bandas mais importantes da NWOBHM não formam uma unidade em termos estéticos, algumas sendo mais complexas e, outras, mais cruas e diretas.

Ozzy Osbourne – ver Black Sabbath.

palm muting – técnica de execução em guitarras amplificadas, através do abafamento parcial do som pela pressão, sobre as cordas, da mão que segura a palheta. Este gestual favorece o uso percussivo da guitarra.

Power metal - O *power metal*, ou metal melódico, tem muito de sua inspiração nas fantasias históricas, mitologias e lendas, valorizando a execução instrumental e os vocais límpidos e agudos, utilizando harmonias e modos menores e, com frequência, o modo menor harmônico. É muito popular atualmente, inclusive no Brasil, origem de duas das bandas mais bem sucedidas do subgênero, Angra e Shaman. O *power metal* apropria-se de elementos da música de concerto de tradição européia.

Prog metal - *Prog metal* é uma abreviação de “progressivo”, com remissão à estética do *rock* progressivo dos anos 1970. Aqui, também verificam-se apropriações da música de concerto européia, das improvisações “jazzísticas” e da valorização do virtuosismo instrumental. As composições costumam ser longas, nem sempre obedecendo à lógica de canção com refrão. A temática costuma girar em torno de questões existenciais/subjetivas, crítica sócio-política e mesmo ficção científica.

Ratos de Porão - banda paulista pioneira de *punk hardcore*, em atividade desde o início da década de 1980.

Rick Wakeman - pianista de formação erudita, foi tecladista do grupo de *rock* progressivo Yes. Em carreira solo, lançou LP's enfocando temas históricos como o rei Artur, *Myths and legends of King Arthur and the knights of the round table* (A&M, 1975) e as seis esposas de Henrique VIII, *Six Wives of Henry VIII* (A&M, 1973), ou de ficção científica, *Journey to the centre of the Earth* (A&M, 1974).

Sarcófago - banda de M.G., formada em 1985, já extinta, contemporânea e conterrânea da mais bem sucedida banda de metal extremo do Brasil, Sepultura. A primeira não conquistou o mesmo sucesso que a segunda, entretanto mantém-se como extremamente influente em nível internacional dentro da cena extrema. Não raro, Sarcófago aparece, em listagens, entre os principais precursores do BM. Discografia: *Satanic Lust* (Demo, 1986), *The Black Vomit* (Demo, 1986), *Warfare Noise I* (Split, 1986), *Christ's Death* (Demo, 1987), *INRI* (CD, 1987), *Rotting* (CD, 1989), *The Laws of Scourge* (CD, 1991), *Crush, Kill, Destroy* (EP, 1992), *Hate* (CD, 1994), *Decade Of Decay* (Best of/Compilation, 1995), *The Worst* (CD, 1997) e *Crust* (CD).

Sepultura – banda mineira de *thrash* e *death metal*, em atividade desde 1985. A partir de 1996, lançou discos dentro da estética do metal extremo, mais voltados à experimentação e alusões a músicas tradicionais, principalmente do Brasil. É a mais bem sucedida banda brasileira de todos os tempos, sendo citada e cultuada em várias partes do mundo.

Slayer – pioneira do *thrash metal*, norte-americana da Califórnia, uma das bandas mais influentes do subgênero, em atividade desde o início da década de 1980. Com formação bastante estável, na qual só tem mudado o baterista, a banda tem, em suas discografia, onze álbuns. Em suas gravações da década de 1980, devido à temática, aproximou-se do BM, com destaque para o disco *Reign in blood*, de 1986.

Songe d'Enfer – uma das primeiras bandas de *black metal* do Rio de Janeiro, formada em 1993. Seu único registro fonográfico é o *split* (disco dividido) com a banda Miasthenia, *Visions of nocturnal tragedies* (Evil Horde Records, 1998), que contém as faixas da demo *My vision in the Forest*, de 1995.

Steppenwolf – banda formada no Canadá, na segunda metade da década de 1960, em torno do vocalista e compositor John Kay, imigrante alemão, cujas letras tinham frequentemente teor político crítico (contra a Guerra do Vietnã e opressão capitalista) e existencial. Em sua fase áurea, até 1972, pode ser considerada uma das bandas mais pesadas de *hard rock* de sua época. Ganhou notoriedade com as canções *Born to be wild* e *The Pusher*, integrantes da trilha sonora do filme emblemático da contracultura, *Sem destino* (*Easy Rider*, EUA, 1969).

sweep picking – técnica de tocar várias notas em cordas diferentes, a partir de uma só palhetada, em gestual amplo. Isto é possível por causa da amplificação.

Tapping – execução de notas com as duas mãos no braço da guitarra sem a participação da palheta, com a ponta dos dedos. A amplificação permite que o efeito seja prolongado e bastante audível.

Tony Iommi – ver Black Sabbath.

Tremolo picking – no caso da guitarra elétrica, é a técnica de palhetada que consiste em fazer soar as(s) mesma(s) nota(s) repetidamente, com o movimento para cima e para baixo da palheta, de modo que o som se prolongue através desta quantidade maior de ataques.

Unearthly - banda carioca de BM e *death metal* formada em 1998, com a seguinte discografia: *Blessed Are The Destroyers Of False Hope...* (Demo, 2000), *Living Under the Sign of Blasphemy* (Demo, 2000), *Infernum - Prelude to a New Reign* (CD, 2002), *Black Metal Commando* (CD, 2003), *Unmerciful Personalized Bestiality* (EP, 2006) e *Age of Chaos* (2009).

Venom – banda inglesa, formada em 1979, dentro da NWOBHM*, que tornou-se precursora do BM - mais pelo conteúdo e pela iconografia do que propriamente pela sonoridade que pode ser considerada mais próxima ao *heavy metal* – conforme pode ser visto nos títulos de seus três primeiros discos: *Welcome to hell* (1981), *Black Metal* (1982) e *At war with Satan* (1983). Os principais integrantes da banda foram alguns dos primeiros a adotar pseudônimos mitológicos e demoníacos: Mantas, Cronos e Abaddon.

Viking metal - Estilo de BM – e muitas vezes, independente deste - cuja temática e iconografia giram em torno da idealização da era *viking*, práticas pagãs pré-cristãs e acontecimentos históricos nem sempre fidedignos. Em relação à sonoridade, não raro, encontram-se notas-pedal, harmonias e melodias modais e emprego de instrumentos acústicos em alusão à Idade Média.

Yes – banda inglesa de rock progressivo formada em 1968 e cujo ápice do sucesso deu-se nos anos 1970. Do ponto de vista iconográfico, a banda optou pelo imaginário mágico e lírico, de paisagens suaves e oníricas, especialmente baseados nas criações (capas de discos e cenários de palco) do artista plástico inglês Roger Dean. Musicalmente, a banda

apresentava diversas características da música de concerto europeia, conforme a estética do progressivo, tais quais: longas durações e passagens instrumentais (uma faixa poderia durar um lado inteiro do disco em vinil), forma rapsódica, grande variação de dinâmica, andamento, ritmo, sinuosidade melódica. Isto era facilitado pelo virtuosismo de seus integrantes, com destaque para o tecladista Rick Wakeman* e o guitarrista Steve Howe. Na década subsequente, a banda reformou-se e adotou uma estética mais *pop*.

Anexo 1

Roteiro de entrevistas semi-estruturadas para fãs. Os entrevistados foram deixados à vontade para não responder caso não desejassem.

Estas entrevistas foram feitas, em sua maioria, pessoalmente e gravadas em fitas cassete e, numa segunda fase, em aparelho digital, produzindo um arquivo no formato mp3. Fãs do fora do Rio de Janeiro responderam por e-mail.

01. Como você deseja ser identificado? (seu nome/iniciais/pseudônimo)
02. Em que ano você nasceu?
03. Você vive no mesmo lugar em que nasceu?
 - 03.a. Onde?
04. Qual é a sua etnia?
05. Com quem você vive?
06. Qual é a sua atividade profissional?
07. Você se situaria em que classe social de acordo com o contexto de sua cidade?
08. Qual é o seu contexto musical familiar?
09. Você toca algum instrumento?
 - 09.a. Qual?
 - 09.b. Há quanto tempo?
10. Quando e como começou seu interesse por black metal?
11. O que você costumava ouvir antes do interesse por black metal?
12. O que você gosta de ouvir além de black metal?
13. De que tipos de música você não gosta?
 - 13.a. Por quê?
14. Você tem amigos próximos que compartilham seu interesse por black metal?
 - 14.a. Como os encontrou?
15. Onde você ouve black metal?
 - 15.a. Quando?
 - 15.b. Como?
16. Seu estado de humor influencia na sua escolha de ouvir black metal?
17. Você investe recursos na obtenção de itens relacionados com black metal?
 - 17.a. Em relação às suas possibilidades, seus investimentos são onerosos?

18. Você procura informação sobre black metal?
 - 18.a. Onde?
 - 18.b. Com que grau de profundidade?
 - 18.c. “Genealogia” e discografias completas de bandas são importantes para você?
 - 18.d. Por quê?
19. Você exerce alguma atividade específica envolvendo black metal, tal como elaboração de fanzines, atividade relacionada a gravadoras/selos, participação em bandas?
20. Qual a importância do black metal para você?
21. De acordo com sua percepção, há alguma filosofia realmente subjacente a toda música black metal?
22. Entre os subgêneros de metal, há alguma filosofia que diferencie o black metal dos outros subgêneros?
23. As questões em relação ao Satanismo, ao anti-Cristianismo, ao nacionalismo têm algum apelo para você?
 - 23.a. A que estas questões realmente se associam, na sua opinião?
 - 23.b. Você acha que elas têm fundo político ou existencial?
 - 23.c. Você considera que o black metal seja, de algum modo, mais organizado do que outros subgêneros de metal?
 - 23.d. Você acha que a cena black metal é mais articulada no sentido de discussão de idéias?
 - 23.e. Você acha que a cena black metal é mais articulada no sentido de divulgação interna de bandas?
24. Há alguma cena black metal em sua região?
 - 24.a. Como você a descreveria? Organizada? Dispersa?
 - 24.b. As bandas têm onde tocar?
 - 24.c. O público comparece?
25. Quais as principais bandas de black metal de sua região?
 - 25.a. Elas são maioria entre as bandas de metal?
 - 25.b. Em caso negativo, qual é o subgênero de metal mais popular?
26. As bandas de black metal de sua região escrevem letras em que língua?
 - 26.a. Abordando quais temas?
27. Bandas de outros subgêneros de metal de sua região escrevem letras em que língua?
 - 27.a. Abordando quais temas?
28. Qual a atitude de não-fãs de black metal em relação a você?
29. Você acha que há contraste real entre a cultura de sua região e o black metal?

- 29.a. E em relação à imagem do Brasil?
30. Black metal é totalmente *underground* no Brasil?
- 30.a. Há possibilidade de se sustentar profissionalmente com black metal?
31. O seu interesse em black metal se dá por causa da sonoridade, da iconografia ou da filosofia?
- 31.a. O que há na sonoridade do black metal que lhe atrai?
32. Você considera haver regras de conduta, inclusive sonoras, no black metal?
- 32.a. Caso positivo, quais são?
- 32.b. Por que você acha que elas existem?
33. Quais os estilos principais, em sua opinião, dentro do subgênero black metal?
- 33.a. Algum é predominante na sua região?
34. De acordo com seu conhecimento, há diferenças estéticas entre bandas do mesmo estilo nas diferentes regiões do Brasil?
- 34.a. Em comparação com outros subgêneros de metal, você acha que há mais homogeneidade estética no black metal?
- 34.b. É fácil descobrir de onde é uma banda brasileira apenas pela sonoridade?
35. Em termos gerais, o que é minimamente necessário que uma banda apresente para ser reconhecida como black metal?
36. Quais suas bandas preferidas?
- 36.a. Por quê?
37. Quais são os seus dez discos preferidos de BM de todos os tempos?
- 37.a. Por quê?
38. Cite cinco músicas de BM que sejam muito significativas para você.
- 38.a. Por que você as considera assim?
39. Cite bandas de BM da sua região.
- 39.a. Cite bandas de BM do Brasil.
40. Você considera que a cena norueguesa do início dos anos 1990 é responsável pela base estética e temática das cenas black metal que você conhece de outros países?
- 40.a. Do Brasil?
- 40.b. Por que você acha que a cena norueguesa obteve tanto destaque?
41. Em sua opinião, quais as cenas mais fortes atualmente no que diz respeito à qualidade musical?
- 41.a. Por quê?
42. Seria possível falar de black metal transnacional?
43. O que é inadmissível em black metal:
- 43.a. em termos sonoros;

- 43.b. em termos ideológicos;
- 43.c. em termos de comportamento?
44. Você percebe haver precaução em relação a *outsiders* dentro da cena black metal de sua região?
- 44.a. Caso positivo, qual é a ameaça que um *outsider* representa?
- 44.b. O que é um *outsider*?
45. Há algum comportamento que um novato deva adotar para entrar na cena, ir conhecendo as bandas e as idéias?
46. O que é um bom vocalista de black metal?
- 46.a. E ruim?
- 46.b. Cite exemplos.
47. O que é um bom guitarrista de black metal?
- 47.a. Cite exemplos.
48. O que é um bom baterista de black metal?
- 48.a. Cite exemplos.
49. O que é um bom baixista de black metal?
- 49.a. Cite exemplos.
50. O que é um bom tecladista de black metal?
- 50.a. Cite exemplos.
51. O que é uma boa composição de black metal?
52. A iconografia é importante em black metal?
- 52.a. Quanto?
- 52.b. Há algum sentido em que a iconografia corresponda à sonoridade?
53. Há algum tipo de recorrência entre estilo sonoro de black metal e temática das letras?
54. Você vê algum tipo de ligação entre black metal e cinema?
- 54.a. Qual?
55. A que você associa elementos musicais como:
- 55.a. vocal gutural,
- 55.b. blast beat,
- 55.c. tremolo na guitarra,
- 55.d. distorção,
- 55.e. arranjos sinfônicos?
56. É freqüente ver músicos de black metal falando que sua música expressa “escuridão”, “frieza” etc. Que elementos musicais expressariam isso, de acordo com sua percepção?
57. Para você, com quais os tipos de emoção normalmente lida o black metal?

- 57.a. Qual é a motivação, de fato, do black metal?
- 58. Caso você tenha banda, como você descreveria sua sonoridade?
- 58.a. Qual a relação entre as opções estéticas e a filosofia da banda?
- 58.b. Quais são as suas influências musicais?
- 59. Há algum comentário que você deseje fazer?

Anexo 2

Dados sobre entrevistados: ano de nascimento, atividade, naturalidade.

- 1) [E1] (1988) – estudante universitário História – MG e DF
- 2) [E2] (1985) – analista de sistemas nível universitário – ABC/SP
- 3) [E3] (1985) – estudante universitário – Aracajú/SE
- 4) [E 4] (1987) – estudante – POA/RS
- 5) [E5] (1983) – webdesigner – BH/MG
- 6) [E6] (1973) – veterinário PhD incompleto – RJ/RJ
- 7) [E7] (1979) – designer e músico – RJ/RJ
- 8) [E8] (1981) – curso universitário incompleto; trabalha como editor de websites – Rio de Janeiro/RJ
- 9) [E9] (1980) – Rio de Janeiro/RJ – historiador/professor
- 10) [E10] (1986) - Niterói/RJ – webdesigner
- 11) [E11] (1987) - Rio de Janeiro/RJ – webdesigner/músico
- 12) [E12] (1973) – Rio de Janeiro/RJ – funcionário nível segundo grau/músico
- 13) [E13] (1982) - Rio de Janeiro/RJ – produtor musical/músico
- 14) [E14] (1976) – Rio de Janeiro/RJ – webdesigner/músico
- 15) [E15] (1981) – Rio de Janeiro/RJ – estudante universitário/músico
- 16) [E16] (1988) - Rio de Janeiro/RJ – operador de telemarketing
- 17) [E17] (1986) - Rio de Janeiro/RJ - oficial militar
- 18) [E18] (1975) – Rio de Janeiro/RJ – publicitário
- 19) [E19] (1985) – Rio de Janeiro/RJ – estudante

Anexo 3 – Faixas do CD com o teste de recepção:

01. título: Immortality Passion
banda: Satyricon (Oslo/Noruega)
duração total da peça: 08:23
trecho da peça utilizado: 05:15-08:23
CD: *Nemesis Divina*, Moonfog/Century Media, 1996
02. Título: Living under the sign of blaphesmy
Banda: Unearthly (Rio de Janeiro/RJ)
Duração total da peça: 04:30
Trecho da peça utilizado: 00:00 – 01:26
CD: *Infernum – Prelude to a new reign*, Encore Records, 2002.
03. Título: Blashyrkh (Mighty Ravendark)
Banda: Immortal (Bergen/Noeruega)
Duração total da peça: 04:34
Trecho da peça utilizado: 02:20-04:05
CD: *Battles in the North*, Osmose Productions, 1995.
04. Título: My visions in the forest
Banda: Songe d'Enfer (Rio de Janeiro/RJ)
Duração total da peça: 08:00
Trecho da peça utilizado: 00:50-02:10
CD: *Visions of Nocturnal Tragedies (split com Miasthenia)*, Evil Horde Records, 1998.
05. Título: Wallachia's fury
Banda: Mysteriis (Rio de Janeiro/RJ)
Duração total da peça: 03:32
Trecho da peça utilizado: 00:00-01:35
CD: *Stigmati Diaboli – DCLXVI*, Demise Records, 2004.
06. Título: Buried by time and dust
Banda: Mayhem (Oslo/Noruega)
Duração total da peça: 03:34
Trecho da peça utilizado: integral
CD: *De Mysteriis dom Sathanas*, Deathlike Silence Productions, 1994.
07. Título: Inferna Originatus
Banda: Berkaial (Rio de Janeiro/RJ)
Duração total da peça:
Trecho da peça utilizado: 00:00-01:25
CD: fornecida pelo artista.
08. Título: Inno a Satana
Banda: Emperor (Notodden/Noruega)
Duração total da peça: 04:48
Trecho da peça utilizado: 03:25-04:48
CD: *In the night side eclipse*, Candlelight Records, 1994.
09. Título: Min hyllest til vinterland
Banda: Satyricon (Oslo/Noruega)
Duração total da peça: 04:30
Trecho da peça utilizado: integral
CD: *Dark Medieval Times*, Moonfog Productions, 1993.