

organizadores

Cristiane Bahy

Cristiano dos Passos

Lucas Martins Gama Khalil

Rodrigo Barchi

Música Extrema

ruídos,
imagens
e sentidos

organizadores

Cristiane Bahy

Cristiano dos Passos

Lucas Martins Gama Khalil

Rodrigo Barchi

Música Extrema

ruídos,
imagens
e sentidos

| São Paulo | 2022 |



Copyright © Pimenta Cultural, alguns direitos reservados.

Copyright do texto © 2022 os autores e as autoras.

Copyright da edição © 2022 Pimenta Cultural.

Esta obra é licenciada por uma Licença Creative Commons: Atribuição-NãoComercial-SemDerivações 4.0 Internacional - (CC BY-NC-ND 4.0). Os termos desta licença estão disponíveis em: <<https://creativecommons.org/licenses/>>. Direitos para esta edição cedidos à Pimenta Cultural. O conteúdo publicado não representa a posição oficial da Pimenta Cultural.

CONSELHO EDITORIAL CIENTÍFICO

Doutores e Doutoradas

Adilson Cristiano Habowski

Universidade La Salle, Brasil

Adriana Flávia Neu

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Adriana Regina Vettorazzi Schmitt

Instituto Federal de Santa Catarina, Brasil

Aguimário Pimentel Silva

Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Alaim Passos Bispo

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Alaim Souza Neto

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Knoll

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Alessandra Regina Müller Germani

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Aline Corso

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Aline Wendpap Nunes de Siqueira

Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Ana Rosângela Colares Lavand

Universidade Federal do Pará, Brasil

André Gobbo

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Andressa Wiebusch

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Andreza Regina Lopes da Silva

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Angela Maria Farah

Universidade de São Paulo, Brasil

Anísio Batista Pereira

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Antonio Edson Alves da Silva

Universidade Estadual do Ceará, Brasil

Antonio Henrique Coutelo de Moraes

Universidade Federal de Rondonópolis, Brasil

Arthur Vianna Ferreira

Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Ary Albuquerque Cavalcanti Junior

Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Asterlindo Bandeira de Oliveira Júnior

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Bárbara Amaral da Silva

Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Bernadette Beber

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Bruna Carolina de Lima Siqueira dos Santos

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Bruno Rafael Silva Nogueira Barbosa

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Caio Cesar Portella Santos

Instituto Municipal de Ensino Superior de São Manuel, Brasil

Carla Wanessa do Amaral Caffagni

Universidade de São Paulo, Brasil

Carlos Adriano Martins

Universidade Cruzeiro do Sul, Brasil

Carlos Jordan Lapa Alves

Universidade Estadual do Norte Fluminense Darcy Ribeiro, Brasil

Caroline Chioquetta Lorenset

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

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

Christiano Martino Otero Avila
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

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

Cristiane Silva Fontes
Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Daniela Susana Segre Guertzenstein
Universidade de São Paulo, Brasil

Daniele Cristine Rodrigues
Universidade de São Paulo, Brasil

Dayse Centurion da Silva
Universidade Anhanguera, Brasil

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

Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília, Brasil

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

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

Elena Maria Mallmann
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

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

Eliane Silva Souza
Universidade do Estado da Bahia, Brasil

Elvira Rodrigues de Santana
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Éverly Pegoraro
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Fábio Santos de Andrade
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

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

Felipe Henrique Monteiro Oliveira
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Fernando Vieira da Cruz
Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Gabriella Eldereti Machado
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Germano Ehlert Pollnow
Universidade Federal de Pelotas, Brasil

Geymeesson Brito da Silva
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

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

Handherson Leylton Costa Damasceno
Universidade Federal da Bahia, Brasil

Hebert Elias Lobo Sosa
Universidad de Los Andes, Venezuela

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

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

Hendy Barbosa Santos
Faculdade de Artes do Paraná, Brasil

Humberto Costa
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Igor Alexandre Barcelos Graciano Borges
Universidade de Brasília, Brasil

Inara Antunes Vieira Willerding
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Ivan Farias Barreto
Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Jaziel Vasconcelos Dorneles
Universidade de Coimbra, Portugal

Jean Carlos Gonçalves
Universidade Federal do Paraná, Brasil

Jocimara Rodrigues de Sousa
Universidade de São Paulo, Brasil

Joelson Alves Onofre
Universidade Estadual de Santa Cruz, Brasil

Jónata Ferreira de Moura
Universidade São Francisco, Brasil

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

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

Juliana de Oliveira Vicentini
Universidade de São Paulo, Brasil

Julierme Sebastião Morais Souza
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Junior César Ferreira de Castro
Universidade Federal de Goiás, Brasil

Katia Bruginski Mulik
Universidade de São Paulo, Brasil

Laionel Vieira da Silva
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Leonardo Pinheiro Mozdzenski
Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Lucila Romano Tragtenberg
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Lucimara Rett
Universidade Metodista de São Paulo, Brasil

Manoel Augusto Polastreli Barbosa
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

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

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

Marcos Pereira dos Santos
Universidad Internacional Iberoamericana del Mexico, México

Marcos Uzel Pereira da Silva
Universidade Federal da Bahia, Brasil

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

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

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

Marina Bezerra da Silva
Instituto Federal do Piauí, Brasil

Michele Marcelo Silva Bortolai
Universidade de São Paulo, Brasil

Mônica Tavares Orsini
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

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

Neli Maria Mengalli
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil

Patricia Biegging
Universidade de São Paulo, Brasil

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

Raul Inácio Busarello
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

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

Roberta Rodrigues Ponciano
Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Robson Teles Gomes
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Rodiney Marcelo Braga dos Santos
Universidade Federal de Roraima, Brasil

Rodrigo Amancio de Assis
Universidade Federal de Mato Grosso, Brasil

Rodrigo Sarruge Molina
Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Rogério Rauber
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Rosane de Fatima Antunes Obregon
Universidade Federal do Maranhão, Brasil

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

Sebastião Silva Soares
Universidade Federal do Tocantins, Brasil

Silmar José Spinardi Franchi
Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Brasil

Simone Alves de Carvalho
Universidade de São Paulo, Brasil

Simoni Urnau Bonfiglio
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

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

Tadeu João Ribeiro Baptista
Universidade Federal do Rio Grande do Norte

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

Taiza da Silva Gama
Universidade de São Paulo, Brasil

Tania Micheline Miorando
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tarcísio Vanzin
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

Tascieli Feltrin
Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Tayson Ribeiro Teles
Universidade Federal do Acre, Brasil

Thiago Barbosa Soares
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

Thiago Camargo Iwamoto
Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

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

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

Vanessa Elisabete Raue Rodrigues
Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Vania Ribas Ulbricht
Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

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

Wellton da Silva de Fatima
Instituto Federal de Alagoas, Brasil

Yan Masetto Nicolai
Universidade Federal de São Carlos, Brasil

PARECERISTAS E REVISORES(AS) POR PARES

Avaliadores e avaliadoras Ad-Hoc

Alessandra Figueiró Thornton

Universidade Luterana do Brasil, Brasil

Alexandre João Appio

Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Brasil

Bianka de Abreu Severo

Universidade Federal de Santa Maria, Brasil

Carlos Eduardo Damian Leite

Universidade de São Paulo, Brasil

Catarina Prestes de Carvalho

Instituto Federal Sul-Rio-Grandense, Brasil

Eliisene Borges Leal

Universidade Federal do Piauí, Brasil

Elizabeth de Paula Pacheco

Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Elton Simomukay

Universidade Estadual de Ponta Grossa, Brasil

Francisco Geová Goveia Silva Júnior

Universidade Potiguar, Brasil

Indiamaris Pereira

Universidade do Vale do Itajaí, Brasil

Jacqueline de Castro Rimá

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Lucimar Romeu Fernandes

Instituto Politécnico de Bragança, Brasil

Marcos de Souza Machado

Universidade Federal da Bahia, Brasil

Michele de Oliveira Sampaio

Universidade Federal do Espírito Santo, Brasil

Samara Castro da Silva

Universidade de Caxias do Sul, Brasil

Thais Karina Souza do Nascimento

Instituto de Ciências das Artes, Brasil

Viviane Gil da Silva Oliveira

Universidade Federal do Amazonas, Brasil

Weyber Rodrigues de Souza

Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Brasil

William Roslindo Paranhos

Universidade Federal de Santa Catarina, Brasil

PARECER E REVISÃO POR PARES

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



Direção editorial	Patricia Bieging Raul Inácio Busarello
Editora executiva	Patricia Bieging
Coordenadora editorial	Landressa Rita Schiefelbein
Diretor de criação	Raul Inácio Busarello
Editoração eletrônica	Naiara Von Groll Peter Valmorbida Potira Manoela de Moraes
Imagens da capa	Guga Burkhardt Rawpixel.com - Freepik.com
Revisão	Cristiano dos Passos Lucas Martins Gama Khalil
Organizadores	Cristiane Bahy Cristiano dos Passos Lucas Martins Gama Khalil Rodrigo Barchi

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M987

Música extrema: ruídos, imagens e sentidos / Organizadores
Cristiane Bahy, Cristiano dos Passos, Lucas Martins Gama Khalil,
et al. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.

Outro organizador
Rodrigo Barchi

Livro em PDF

ISBN 978-65-5939-520-0
DOI 10.31560/pimentacultural/2022.95200

1. Música. 2. Feminismo. 3. Resistência. 4. Identidade de gênero.
5. Vegetarianismo. I. Bahy, Cristiane (Organizadora). II. Passos,
Cristiano dos (Organizador). III. Khalil, Lucas Martins Gama
(Organizador). IV. Título.

CDD 780

Índice para catálogo sistemático:

I. Música

Janaina Ramos – Bibliotecária – CRB-8/9166
ISBN da versão impressa (brochura): 978-65-5939-521-7

PIMENTA CULTURAL

São Paulo · SP

Telefone: +55 (11) 96766 2200

livro@pimentacultural.com

www.pimentacultural.com



2 0 2 2

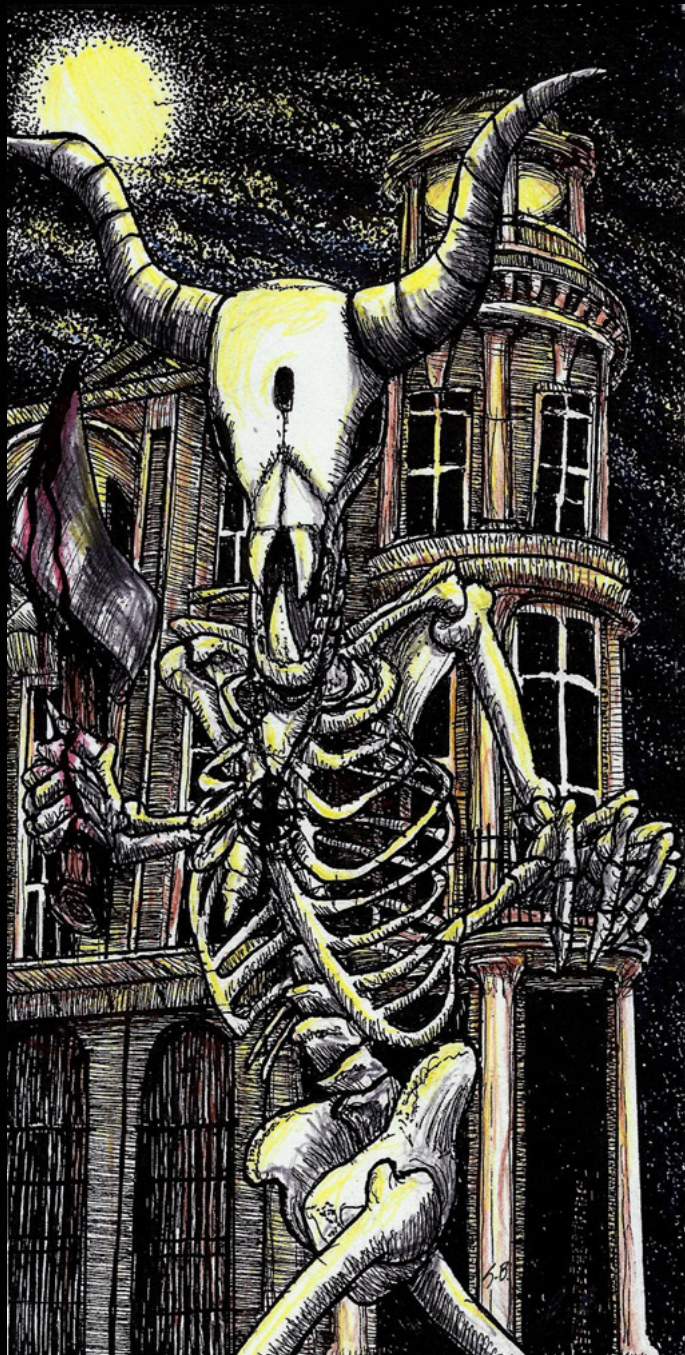



Ilustração da Capa: Guga Burkhardt



Arte de Luis Felipe Loyola



*Deafening despair echoes
In the distance see the smoke darken the Sun
The storm will only begin
Sanity drained of a swallow
The torment flies in the wings of the locust
Bring thy horses the key of the abyss*

AnkerkeriA - Key Of The Abyss
https://music.youtube.com/watch?v=7u-D_29IAIgc&list=RDAMVM7uD_29IAIgc

*On our knees we are living our lives,
compressed in social forces
it's like living under a chainsaw:
you arise - you get killed"*

Fear of God - Under the Chainsaw
<https://www.youtube.com/watch?v=CMa8CXDU97o>

*Loud
Got to be loud
You have to take control
Play it fast
Got to be loud*

Leeway - Be Loud
<https://www.youtube.com/watch?v=NBwQFFGdl2U>

*Forced to rock! Rebellion, Rebellion.
In the name of Devil Starve.
To embrace our sins with all we are.
In the name of Satan, we are forced to rock.*

Arsis - "Forced to Rock"
<https://www.youtube.com/watch?v=8jYnXBWjG7k>

Sumário

Prefácio 14

Sílvio Gallo

Apresentação..... 20

Cristiane Bahy

Cristiano dos Passos

Lucas Martins Gama Khalil

Rodrigo Barchi

capítulo 1

Quando o diabo veste verde:

o vegetarianismo e a natureza

ecoando no *underground* 38

Arlson Paganus

capítulo 2

Lugar de mulher

é onde ela quiser inclusive

no metal extremo:

mulheres, metal extremo,

transgressão e resistência..... 75

Cristiane Bahy

capítulo 3

Ratos de porão e o disco Brasil:

“*ame-o ou deixe-o*” ou o passado presente 92

Cristiano Borges Lopes

Francisco Dênis Melo



capítulo 4

O metal extremo e a questão dos gêneros:

a zona cinza e o princípio de contaminação 109

Cristiano dos Passos

capítulo 5

Projeto musical Ciberpajé:

processos criativos de 3 EP's pandêmicos 133

Edgar Franco "Ciberpajé"

capítulo 6

Zines e cultura underground:

uma análise fanoniana pelo Prolecast 154

Fábio Alexandre Tardelli Filho

Rafaella Fraga Barbosa

Ketelyn Rocha Rodrigues

Anderson Lima

Marcelo Henrique Fiusa

capítulo 7

Arte extrema para olhos atentos..... 185

Guga Burkhardt

capítulo 8

As revelações da escuridão:

o show no *underground* do heavy metal

extremo como um ritual..... 201

Leonardo Carbonieri Campoy

capítulo 9

Metal extremo enquanto

prática discursiva:

modos de difusão, vocação

enunciativa e ritos genéticos 219

Lucas Martins Gama Khalil



capítulo 10

**La construcción de la identidad
metálica auténtica en la escena Argentina..... 243**

Manuela Belén Calvo

capítulo 11

**Mídia, violência e subjetivação:
uma abordagem discursiva
das representações do punk
no Correio Braziliense..... 265**

Moacir Oliveira de Alcântara

capítulo 12

A performance dialógica da música extrema..... 296

Renan Marchesini de Quadros Souza

capítulo 13

**Infer(ce)no na música extrema:
das ecologias e das trevas
nas capas de álbuns grindcore 312**

Rodrigo Barchi

capítulo 14

**Feminilidades extremas:
gênero, subjetivação e resistência
nas letras de autoria de mulheres no metal extremo..... 342**

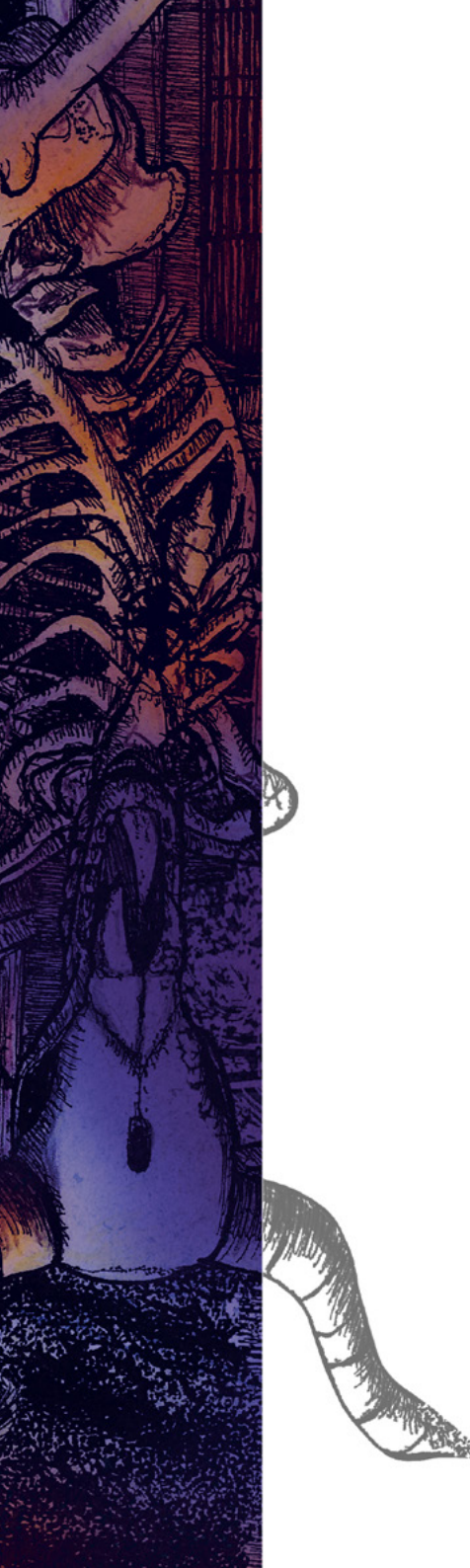
Susane Rodrigues de Oliveira

Thais Nogueira Brayner

capítulo 15

**Uma aliança:
a morteuma bricolagem
morte/vida/vida/morte e e 379**

Wescley Dinali



Sobre a organizadora e os organizadores	403
Sobre as autoras e autores	404
Sobre os artistas.....	410
Índice remissivo.....	412



Prefácio

UM PENSAMENTO EXTREMO?

Sílvio Gallo¹

*Você já parou pra pensar
Que você nunca parou pra pensar
Que pensar é fazer música?
Pensar é fazer música*

Paulinho Moska, *Pensar é fazer música* (1995)

https://www.youtube.com/watch?v=EZulMdcpj1U&list=OLAK5uy_IR6r64vfo2Eqqbu8go14jeaXJbLDrCTFY&index=15

Quase quarenta anos atrás, em minhas andanças teórico-práticas com o anarquismo, ainda durante a ditadura militar que nos assolou – se bem que já dando seus uivos finais e agonizantes – deparei-me em uma livraria com um livro que me atraiu a atenção: *A educação pela arte*, de Herbert Read (a tradução em português foi publicada em 1982 pelas Edições 70, em Portugal, com uma tiragem para a Livraria Martins Fontes, no Brasil). No exemplar que ainda tenho cá comigo está anotado que o adquiri em junho de 1984. Inspirado em Platão, Read defende, de modo libertário, a importância na arte na educação das crianças. Sua referência central é tomada das artes plásticas, estando bastante centrada na questão dos desenhos das crianças e como elas se manifestam através deles, aprendendo a ver o mundo, a desenvolver suas fantasias, sua criatividade.

¹ Professor Titular do Departamento de Filosofia e História da Educação, Faculdade de Educação da Unicamp e bolsista produtividade em pesquisa do CNPq.

Este livro acompanhou-me durante bons anos, especialmente entre 1987 e 1993, quando fiz o mestrado e depois o doutorado em Educação, explorando as pedagogias anarquistas. Ainda cheguei a indicá-lo para alguns estudantes que orientei, mas depois ele repousou na estante, acumulando a poeira e os ácaros do tempo. Desde que Rodrigo Barchi me convidou a escrever esse prefácio, ele – o livro – tem me assombrado e aparecido em meus pensamentos em diferentes momentos. Isso porque lembro-me que, em algum momento ao longo de suas quatrocentas páginas – e dou-me ao direito de, por ser este texto um prefácio, agir de modo mais leviano e não citar páginas e com exatidão as palavras do autor, ficando com aquilo que ressoa em minha memória – Herbert Read comenta sobre a ascensão do *rock'n'roll* (a primeira publicação da obra na Grã-Bretanha é de 1958). Ler este trecho foi para mim um choque; tenho um gosto eclético para música (desde que seja uma *boa música...*) e ouço do clássico ao rock, passando pelo jazz e pela música brasileira, por exemplo. Meu espanto foi *sir* Herbert Read, apesar de sua postura libertária em muitos aspectos da educação estética, afirmar que o rock *entorpece* os sentidos. Em minha memória (que pode, claro, estar equivocada, mas, de todo modo, concordo com o poeta Manoel de Barros quando afirma que “tudo o que não invento é falso”) encontro que Read afirma que o ser humano foi tendo seus sentidos embotados, sobretudo pelos crescentes ruídos de uma sociedade cada vez mais tecnológica, de modo que, hoje (aquele do final da década de 1950, quando ele escreveu) já não é possível ouvir e fruir uma música clássica, que necessita de uma sensibilidade estética apurada; nossos sentidos embotados só conseguem ser afetados pela música alta e ruidosa do rock, com sua bateria potente, com seus *riffs* de guitarra. Para o “cavalheiro” inglês, isso era algo a ser lamentado, o fato de estarmos em uma sociedade que já não permite fruir dos prazeres estéticos mais sutis e elaborados...

Meu incômodo com esse comentário de Read, que tanto me desagradou, enquanto suas considerações em torno de uma estética

libertária, as proposições sobre a importância e o papel da arte nos processos educativos me eram muito caras, foi porque eu, em minha experiência estética de fruição musical, poderia passar, sem qualquer problema, de uma sinfonia de Mozart para uma sonata de Bach e para uma ópera de Wagner (e olha que Wagner é uma espécie de *heavy metal* da música clássica, com suas cascatas de violino assemelhando-se aos *riffs* de guitarra), por exemplo, mas também daí para o rock. Ouvir uma composição minimalista de Philip Glass e, em seguida, um rock pesado. Ou vice-versa. Claro, as afecções que temos com estes tipos tão distintos de música são muito diferentes; mas não penso que ouvir uma música intensa, pesada, rápida, que bombardeia corpo e mente às vezes de modo violento, me impeça de, em outro momento, ouvir uma música suave, tranquila, leve, que provoca outros tipos de reação e sensação, tanto física quanto mental.

Enfim, fico me perguntando o que este senhor inglês, se vivo estivesse, pensaria sobre o estilo de música que é tratado neste livro. Como reagiria? A *Música Extrema* seria muita porrada para nossos corpos entorpecidos? Sinal de um tempo em que a fragilidade das sensações precisa de doses excessivas de sons e ruídos para se expressar? Mas, de fato, não importa. Vivemos este mundo e este tempo e somos atravessados pelas sonoridades que são produzidas aqui e agora.

Precisamos saudar esse livro, que dá continuidade aos *Diálogos com a Música Extrema*, de 2021, por trazer à baila um estilo de música que, de algum modo, podemos considerar como “marginal”, como “alternativo”, que engaja seus praticantes e amantes de modo intenso, visceral, como é a própria música produzida. Este livro nos provoca, nos incita, ao transitar por essas perturbações sonoras que não nos deixam parados, indiferentes. E quero saudar, em especial, a postura decolonial que o atravessa, por escolher investir nas sonoridades linguísticas e musicais latino-americanas, manifestadas em português e em espanhol, mas com todos os sotaques das milhares de línguas que

habita(ra)m este continente e que permanecem e ressoam no português e no espanhol por aqui falados, cantados, versados. Trata-se de um empreendimento antropofágico, no sentido atribuído por Oswald de Andrade: não negar as produções e as referências do colonizador, visto que fomos colonizados e isso não pode ser negado, mas assumi-las, devorá-las, para, com elas, criar aquilo que nos é próprio. Em suma, não reproduzir, pura e simplesmente, mas repetir mais e mais para, como nos alertam Deleuze e Manoel de Barros, produzir diferenças.

Volto agora aos versos que coloquei como epígrafe. Espero que as autoras e os autores dos textos aqui presentes não considerem uma traição eu abrir esse prefácio com versos de uma canção-vinheta de Paulinho Moska. Em termos de sonoridades, nada mais longe da Música Extrema aqui tratada; mas se a pensamos como uma espécie de produção à margem e de modo alternativo ao *mainstream* musical, talvez possamos aliançar com figuras como Moska, que à época também andava à margem. O que me chama a atenção é que esta vinheta encerra o álbum por ele lançado em 1995, profundamente influenciado pela filosofia de Gilles Deleuze, depois de acompanhar os cursos de Cláudio Ulpiano no Rio de Janeiro. Deleuze foi o filósofo que criticou a tradição filosófica, afirmando que nela já não pensamos, apenas repetimos o que já foi pensado, sem gerar diferença, perseguindo um pensamento novo, original, criativo; em outras palavras, a luta por tornar o pensamento de novo possível. Na esteira deste filósofo, Paulinho Moska nos bombardeia, de modo extremo, com essa porrada: “pensar é fazer música”.

Pensar é fazer música? E fazer música, será pensar? Uma belíssima ilustração de Guga Burkhardt feita para este livro nos dá pistas: ao homenagear alguns álbuns de Música Extrema brasileira, vemos na imagem personagens conectados a um imenso cérebro, fluxos indo e vindo... Pensar é fazer música; fazer música é pensar.

Neste tempo em que o pensamento é cada vez mais difícil, assolados que somos pela ditadura da opinião e agora pela “crença” na

ciência – em nome de afirmar a ciência contra a ignorância, passa-se a louvá-la, como se uma religião fosse; ora, a ciência, assim como a filosofia, assim como a arte, não pedem “crença”, pedem engajamento, confiança, criação, pensamento livre – as marteladas da Música Extrema nos fazem lembrar das marteladas de Nietzsche ao final do século XIX, mostrando que os ídolos têm pés de barro e podem – devem! – ser derrubados. A Música Extrema, no final do século XX e início do século XXI aparece como esse martelo, que derruba ídolos, certezas, crenças e nos impele a pensar, pois, como mostrou Deleuze, o pensamento só acontece quando somos forçados a pensar.

O conjunto múltiplo e diverso de capítulos – bem como de ilustrações e histórias em quadrinhos, além do poema – que compõem este livro não são, enfim, um “convite” ao pensamento atravessado pela Música Extrema; o livro não convida, ele incita, ele força, ele incomoda. Aí reside toda sua potência. E têm toda a razão a organizadora e os organizadores: esta obra pode ser muitas coisas, mas não é neutra. Ela combate, ela convoca. Que os leitores se sintam convocados e incitados e, atravessados pelas sonoridades múltiplas e díspares, pensem e sigam seus fluxos de desejo. Este é um exercício mais do que necessário em tempos em que somos assolados pelas forças fascistas que querem conter. Arrebentemos com elas, ao som dos acordes de Música Extrema, fazendo fluir e vazar os fluxos desejantes, celebrando a alegria.

Em Piracicaba, ouvindo música, no início do outono de 2022.

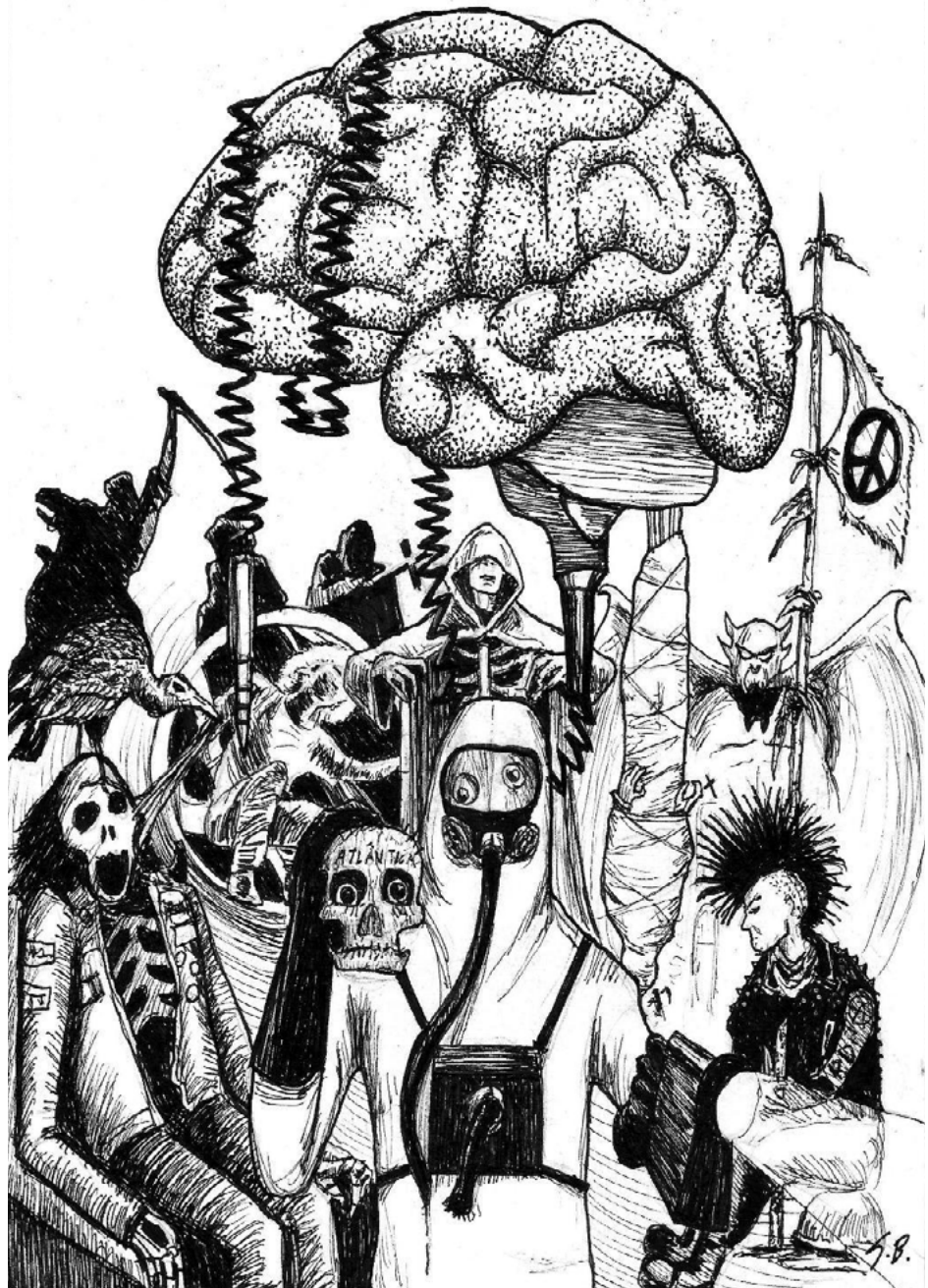


Ilustração de Guga Burkhardt, em homenagem a alguns dos principais álbuns da Música Extrema brasileira.

Apresentação

NOS RUÍDOS, NAS IMAGENS E NOS SENTIDOS DAS MARGENS...

Cristiane Bahy

Cristiano dos Passos

Lucas Martins Gama Khalil

Rodrigo Barchi

*Stinking to the bowels of high heaven,
Creeping to the giant of status,
Guarding protection of interests - not you.*

Not you or anything that might be misconstrued.

*Marching through the ashes of conquests,
Slapping the backs of empire men,
Selling our consent in the process - that's you,
That is you and everything you'd be reduced to do.*

A pledge is pledge.

*But only 'til it doesn't suit your friends,
The art of double-talk,
Adamant on what your really meant.*

A pledge is a pledge is a pledge is a pledge.
ao som de Napalm Death - "The Great and the Good"
<https://www.youtube.com/watch?v=D7Os68YxVCs>

Ainda não sabemos ao certo o quanto *Diálogos com a Música Extrema*, lançado em junho de 2021, reverberou e reverbera tanto no

campo acadêmico, quanto entre o *underground*. Por ter sido um livro lançado quase que em um esquema de fanzine – na verdade ele é um híbrido de zine com publicação acadêmica, tal o grau simultâneo de independência e atendimento à forma normativa das publicações científicas – e com colaboração coletiva dos envolvidos, sabíamos que as respostas e devolutivas seriam aquelas feitas no “boca a boca” das redes sociais. Principalmente porque foi lançado, e ainda circula, estritamente em momentos pandêmicos.

Mas a questão é que, independente das críticas, comentários, sugestões e ressonâncias provocadas por aquela coletânea, o fato é que logo no lançamento, em especial na *live* realizada pelo programa Prolecast², já havia o compromisso de continuar e ampliar a empreitada. Neste sentido, a palavra que pauta a organização e a existência deste livro que está em suas mãos e telas é empolgação. Se talvez nem tanto por quanto aquela obra circulou e foi retumbante nos meios pelos quais podia se disseminar – repetimos, ela ainda é recente – mas porque ela não dava conta, sequer, de uma primeira série de discussões ao redor daquilo que chamamos de Música Extrema.

Mas, tanto por parte de nós, organizadora e organizadores, quanto por parte de quem contribuiu com este dossiê, talvez aquele livro tenha sido mais importante como um “protopontapé” do que qualquer outra coisa. Como diria em suas redes sociais o Ciberpajé Edgar Franco, apesar das obras pioneiras no Brasil ao redor do punk, do metal e das sonoridades mais extremas advindas dos dois – como o livro de Leonardo Campoy e, mais antigamente, a seminal obra de Janice Caiafa sobre o punk no RJ, além de obras acadêmicas sobre o tema –, não existia ainda uma coletânea, em forma de livro, cujos textos sobre nossas temáticas fossem agrupados como tal.

2 Para assistir a live, acessar o link: <https://www.youtube.com/watch?v=dIuv7YLkE2c&t=186s>

Isso faz com que este livro se apresente tão volumoso e tão permeado de amigas e amigos, que se empolgaram com as possibilidades de tessitura de redes ao redor da Música Extrema, e resolveram contribuir conosco. Temos, de todas as partes e regiões do Brasil – e inclusive uma colega da Argentina – pesquisadoras e pesquisadores, vocalistas, bateristas, guitarristas, baixistas, tecladistas, produtores/as de zines, ilustradores/as, radialistas e, em geral, tudo quanto é gente envolvida com o universo *underground*, que quiseram trazer suas manifestações, iniciativas, investigações, pesquisas, produções e pensamentos, enriquecendo nossa empreitada.

Pensamos por um bom tempo se iríamos nominar esse livro como *Diálogos 2*, mas, devido à diversidade de temáticas, a ampliação dos campos com os quais estamos debatendo e a própria alteração na organização de um livro para o outro, resolvemos que, pelo caráter também único desta obra que se apresenta, demos a ela também um título próprio. A despeito de uma série de dimensões envolvidas neste campo de pesquisas e diálogos que estão sendo construídos ao redor da Música Extrema, é necessário destacarmos que o tripé sobre o qual esse universo se constrói é justamente sobre a sua sonoridade ruidosa, o conjunto de imagens que o marca, além dos próprios sentidos que se construíram nas últimas quatro décadas.

Enquanto organizávamos este volume, várias e vários colegas, que ou participaram do primeiro livro, ou estão em nossos grupos de conversas sobre a sua organização, lamentavam-se da impossibilidade de estarem presentes, devido a uma série de questões pessoais ou profissionais; mas se comprometeram a participar de novos números, por causa da necessidade que é trazer à tona, em forma de ensaios, artigos e outras possibilidades de manifestações acadêmicas ou artísticas, o universo da Música Extrema.

Da mesma forma em que apontamos na apresentação do primeiro volume, há uma tarefa muito minuciosa e árdua, que é de não

permitir que uma determinada forma de “cientificização” do fenômeno da Música Extrema acabasse por dar um tal grau de definição ao conceito, de modo que não sobrassem margens para que pudéssemos pensar a existência das bandas, dos grupos, dos zines, das rádios e das outras manifestações ao seu redor, de outro jeito a não ser aquele que uma determinada ciência efetivasse.

Por isso que – e nesse sentido, nos permitindo ter como suporte o anarquismo epistemológico de Paul Feyerabend, especialmente – preferimos criar a rede de estudos sobre a Música Extrema não a partir de uma determinada área do conhecimento, ou linha de pesquisa de um específico programa de investigações em algum instituto ou universidade. Não que não queiramos que esse campo que estamos produzindo em nossas pesquisas e criações de redes de investigadores não seja contemplado com uma inserção institucional, mas porque, ao mesmo tempo, sabemos o quanto qualquer institucionalização é capaz de cristalizar, prender e matar quaisquer possibilidades de existências autônomas e independentes. Principalmente em um momento como o atual, no qual há cada vez maior cooptação daquilo que é produzido no âmbito da pesquisa universitária, pelo capital e pela ação de Estado. Compreendemos quase que plenamente a nossa condição frágil, obrigada a se manter em uma linha tênue entre a legitimação de um campo de investigações e a recusa de contribuir para um sistema de enorme poder de destruição.

Exatamente por isso, resolvemos fazer um caminho de saber quem estava pensando a Música Extrema a partir dos seus próprios campos, métodos, saberes e universos conceituais, para daí tecermos as nossas redes de contato, conexão e, conseqüentemente, amizade. Muitas dessas redes já existiam, mesmo entre pessoas de pontos tão distantes do país e do mundo, devido ao próprio *underground*, e foram responsáveis pela, cada vez maior, intensificação da teia que possibilitou a potência que agora apresentamos. Este é um livro que parte dos princípios de mul-

tiplicidade, pluralidade, diversidade e dialogicidade. São essas conexões propiciadas pela Música Extrema e suas cenas que nos garantem por muito tempo a autonomia que nos manteve vivos e criativos até agora.

O que é necessário ser compreendido pelos leitores e pelas leitoras é que o campo de estudos ao redor da Música Extrema é, entre outras coisas, uma tentativa de entendermos e registrarmos muito daquilo que nos constitui subjetivamente, eticamente, politicamente, esteticamente e culturalmente. Não somos pesquisadores e pesquisadoras externos ao universo que queremos investigar. Somos pessoas – e neste livro, assim como no anterior, sem exceção – forjadas completamente nos infernos do *death metal*, do *thrash metal*, do *black metal*, do *grindcore*, do *mincore*, do *crustcore*, entre outros.

E, ao mesmo tempo, mantemo-nos criadores e criadoras desse universo, ao nos envolvermos tanto, sendo incapazes de nos contentarmos apenas com um papel coadjuvante. Por isso, de uma certa forma, ou somos os e as artistas no palco, ou produtores e produtoras de material de divulgação em forma de zines e revistas, ou mesmo assumimos o protagonismo dando um caráter científico e teórico a esse campo. Sem tirá-lo das margens, das brechas, das fissuras, das rachaduras, das periferias, da luta política, que hoje, em 2022, quando organizamos esta obra, se faz brutalmente necessária.

Talvez essa tentativa conceitual, epistemológica e metodológica de buscarmos compreender esses universos alternativos, nos quais fomos construídas e construídos, nos tenha empolgado tanto. Não aceitamos mais que tudo o que envolve a Música Extrema, e que nos afeta e potencializa tanto, continue a ser menosprezado ou sequer desconsiderado pela ciência acadêmica, pois é algo que nos garantiu uma série de sentidos, inclusive de existência, na qual estamos mergulhados/as, de uma forma ou outra. E nós, das Ciências Humanas, vamos tratar a Música Extrema, assim como um zoólogo

envolvido com proteção de lobos-guarás, araras-azuis ou tartarugas marinhas tratará os seres que estuda.

Não somente como um objeto inanimado do qual, exclusivamente, vamos observar, coletar dados, analisá-los e tomar uma ideia sobre aquilo. Somos também apaixonadas e apaixonados pelas bandas, shows, capas, visuais, rolês, vinis, zines, revistas, videoclipes e, agora, oxalá, as próprias publicações acadêmicas. Pensamos que talvez, ao conhecer melhor esses universos, possamos impedir que as sociedades “plantationcênicas” – de criação de homogeneizações e uniformidades zumbificadas – venham a cooptar e matar os ambientes, as pessoas, as coletividades, as relações e a (contra)cultura contemporânea que nos constituíram e nos deram os sentidos de que precisávamos, nos mais diversos momentos de nossas vidas, para seguir adiante.

Algumas das tentativas mais nefastas de destruição do meio *underground* foram justamente as iniciativas de despolitizá-lo e fazê-lo indiferente ao avanço do fascismo e do neoliberalismo, no Brasil e no mundo. Uma série de bandas brasileiras, nos últimos anos, se manifestou abertamente contra a extrema-direita que cresceu no país, e a hostilização por parte dos simpatizantes do fascismo foi muito enfática, quando não violenta. No entanto, falaram mais alto a herança e o legado do combate antifascista, antiestatal, anticapital, antimilitarista, antibelicista, pacifista e ecológico das bandas punks, crusts e grindcores dos anos 1980, assim como ainda reverbera a mensagem deixada por conjuntos como Kreator e Nuclear Assault. Resistência que nunca foi interrompida e serviu para que os avanços fascistóides fossem bloqueados, mesmo que ainda não completamente.

Este livro, assim como o primeiro, tem essa mesma perspectiva. Ele não é só uma coletânea de textos acadêmicos. É um enorme manifesto antirracista, anti-homofóbico, antifascista, antixenofóbico, antimachista – e a presença de diversas pesquisadoras nesta obra é outro dos motivos pelos quais entendemos que essa deva ser a co-

letânea pioneira sobre a temática no Brasil, sendo o primeiro apenas um esboço – e antipatriarcal, ecologista, pacifista sem ser passivo, e antimilitarista. Assim como, cada vez mais, o são as bandas que surgem no *underground* nos últimos anos e, principalmente, aquelas pioneiras e antigas que tanto amamos.

Nosso único medo, portanto, é que ela passe incólume por quem a visitar. Se ela não despertar o ódio de quem se alia aos piores amores pelas ditaduras, autoritarismos, totalitarismos e violações da vida humana e não humana, saberemos que ainda não fizemos o suficiente para fazer jus ao nosso sujeito-objeto de pesquisa. Ela não é uma obra neutra, e não é a indiferença que queremos que seja seu legado.

E é exatamente por não ser uma obra neutra que optamos por escrever os artigos em nossos idiomas maternos – português e espanhol – e não na língua inglesa. Essa opção foi feita de forma consciente de seu papel político, na busca por descolonizar a linguagem na América Latina tão marcada pelo idioma inglês, na esperança de que assim possamos também desconstruir a ideia de que a língua inglesa possibilita um maior alcance para nossa obra. A América Latina é reconhecida como uma importante parte da comunidade *heavy metal* e de seus subestilos; logo, escrever uma obra em nossas línguas maternas é também respeitar os milhares de ouvintes de *heavy metal* e de metal extremo aptos a ler tanto em português quanto em espanhol.

Sabemos que o português e o espanhol colocaram-se na América Latina através de dinâmicas entre o colonizado – os povos ameríndios e os povos africanos trazidos à força às Américas – e o colonizador – o europeu – ao longo das idades moderna e contemporânea. No entanto, dentro desta dinâmica, as línguas portuguesa e espanhola ganharam características próprias, incorporando palavras e modos de expressão dos povos originários e dos povos africanos, quer deram origem a sotaques e expressões distintas do português e do espanhol falados na Europa. Assim, escrever um livro utilizando os idiomas português e es-

panhol é resistir à ideologia anglo-saxã que impõe seu uso e sua cultura, ao mesmo tempo em que esta escrita dá voz aos “subalternos”.

Os subalternos, segundo a intelectual pós-colonialista Gayatri Chakravorty Spivak, não devem ser entendidos como “oprimidos”, mas sim como pessoas inseridas em um contexto tido como periférico pelo olhar eurocentrista e que, por serem vistos como periféricas, precisam reivindicar a palavra para que outros não falem por eles e elas. Os “subalternos” somos nós, os latino-americanos. Nós que resistimos desde a colonização europeia lutando para construirmos nossa identidade e para sermos ouvidos em meio à exclusão do atual capitalismo globalista predatório que tanto preza a cultura anglo-saxã. Escrever nas línguas portuguesa e espanhola é também um processo emancipatório e de resistência ao pensamento colonial anglo-saxão, colocando-se como parte da luta contra os efeitos simbólicos da colonização dos idiomas e das culturas latinas.

Dito isso, precisamos fazer entender que levamos em consideração o fato de que as expressões oriundas do idioma inglês – a própria expressão *Heavy Metal*, por exemplo – estão numerosamente presentes nessa obra. No entanto, elas estão marcadas pelo itálico, para que se evidencie que foram “emprestadas” da língua inglesa, por não termos correspondentes que possuam o mesmo significado em português ou espanhol. Também cabe destacar que em uma obra de artigos sobre metal extremo, pensada a partir da resistência do *underground*, não caberia utilizar o idioma inglês, uma vez que são nas “garagens” latinas, onde se fala português e espanhol, que o metal extremo passou a ter um caráter próprio, tornando-se menos parecido com suas origens e mais próximo do perfil da América Latina.

E o que seria este perfil da América Latina? Podemos dizer que este perfil é o do “faça você mesmo”, presente também na confecção deste trabalho. É a vontade de produzir música mesmo em vista das dificuldades de recursos, é a capacidade de colocar em prática um projeto

de artigos sobre o metal extremo a partir das redes de sociabilidades e, acima de tudo, de amizades tão típicas do metal extremo *underground*. E é assim, escrevendo em português e espanhol, que acreditamos poder responder à pergunta de Spivak: “pode o subalterno falar?”. Pode, deve, precisa e irá falar. E também será ouvido. E o mais importante: irá falar em seu idioma como forma de resistência. Em suma, e como sugere Marcos Reigota, somos aqueles que vêm das margens, e não somente para fazer ciência. Mas para fazer política e cultura e arte e... e... e...

Os artigos que compõem esta coletânea estão dispostos em ordem alfabética, considerando os primeiros nomes dos autores. Além dos artigos, o leitor encontrará outras produções, como diversas ilustrações (de Guga Burkhardt, Luís Loyola e Valdecir da Silva), um poema (de Sandro Andrade) e algumas HQs (de Henry Jaepelt e de Carlos Lopes). Esse revezamento reverbera a constituição paratópica da obra em questão na relação com a prática acadêmica: trata-se de um pertencer e, ao mesmo tempo, de um não pertencer a essa esfera. Vale fazer a ressalva de que isso não se deve a uma suposta fragilidade teórica ou metodológica, mas ao próprio modo como os sujeitos se inscrevem na comunidade discursiva da Música Extrema: eles e elas eventualmente pesquisam, tornam a música/atitude objeto de estudo, mas, antes de tudo, produzem, consomem, comentam... enfim, não se trata de sujeitos que se “deslocam”, vez ou outra, para o espaço acadêmico, com a ilusão de que os seus objetos se tornem figuras externas às práticas que vivenciam.

O primeiro artigo, “Quando o Diabo veste verde: o vegetarianismo e a natureza ecoando no *underground*”, de autoria de Arilson Paganus, professor da Universidade Federal de Campina Grande (PB), oferece ao leitor um amplo panorama sobre a relação entre a Música Extrema e a tomada de posição vegetariana/vegana. Do *punk* ao *black metal*, o autor discute temas líricos de bandas, expressões simbólicas intersemióticas, práticas ativistas no interior das cenas musicais, den-

tre outros elementos que propiciam reflexões sobre o modo como o humano relaciona-se (predatoriamente, vale sublinhar) com a natureza e com os demais animais.

O texto de Cristiane Bahy, pesquisadora do Instituto Superior de Ciências Sociais e Políticas/ULisboa, em Portugal, intitulado “Lugar de mulher é onde ela quiser (inclusive no metal extremo): Mulheres, Metal Extremo, Transgressão e Resistência”, aborda a presença feminina na cena do metal extremo, argumentando que, por se tratar de um ambiente hipermasculino e heteronormativo, a posição ocupada pelas mulheres se configura como de resistência, em uma atitude transgressiva que ressignifica suas próprias performances de gênero.

O artigo seguinte, chamado “Ratos de Porão e o Disco *Brasil*: ‘Ame-o ou deixe-o’ ou o passado presente”, é de Cristiano Borges Lopes e Francisco Dênis Melo, pesquisadores da Universidade Estadual Vale do Acaraú (CE). Os autores partem do pressuposto de que a música precisa ser tratada como acontecimento, na medida em que, transcendendo ao objeto meramente estético, faz parte de um jogo de forças e relações de poder na constituição de sentidos para uma determinada realidade sócio-político-cultural. É nessa esteira que se analisa o disco *Brasil*, da banda Ratos de Porão, destacando-se a postura crítica diante da ditadura militar ocorrida no país, bem como a alarmante atualidade das letras, escritas há mais de trinta anos.

De Cristiano dos Passos, pesquisador da Universidade Federal de Santa Catarina (SC), o texto “O metal extremo e a questão dos gêneros: a Zona Cinza e o Princípio de Contaminação” aborda, a partir da discussão teórica sobre os gêneros na teoria literária, a proliferação das diversas categorizações de gênero no metal extremo – após a década de 1990, sobretudo –, geradora de recorrentes debates no *underground*. Analisando o modo como fanzines, revistas e os próprios músicos rotulam os sons das bandas em gêneros diversos, o autor explica como, em meio a uma “fértil confusão”, o princípio de contami-

nação afasta as pretensões de pureza e as diferenciações absolutas entre os gêneros, algo que, no caso do metal extremo, relaciona-se a um esgarçamento constante de limites e fronteiras.

“Projeto Musical Ciberpajé: processos criativos de 3 EPs pandêmicos” é a contribuição de Edgar Silveira Franco ‘Ciberpajé’, professor e pesquisador da Universidade Federal de Goiás (GO), na qual é apresentado conceitualmente ao leitor o projeto artístico-musical Ciberpajé, fundamentado no princípio do “faça você mesmo” característico da cultura *underground*. O idealizador do projeto, ao longo do texto, aborda o processo de concepção e produção de três EPs no período da pandemia da Covid-19, tanto em relação às capas, quanto no que diz respeito à parceria musical com bandas e artistas como Death Cult Devotion, Horror e Alan Flexa.

Em seguida, temos o texto elaborado pelo coletivo Prolecast, liderado por Fábio Alexandre Tardelli Filho, da Secretaria de Educação de São Paulo (SP), intitulado “Zines e Cultura *Underground*: uma análise fanoniana pelo Prolecast”, que nos traz a questão: como pensar a Música Extrema como forma de luta anticolonialista? O coletivo realiza um mapeamento da presença de alguns temas – como educação, luta de classes, ditadura civil-militar, por exemplo – em artigos autorais e entrevistas com bandas em *zines* voltados ao *heavy metal* e ao *hardcore*, mostrando que o *underground* não está alheio a tais questões. Segundo os autores, os *zines*, *podcasts* e rádios se tornam, para a classe trabalhadora, importantes ferramentas de disputa de ideias em um país como o nosso, dominado por mídias centralizadas em algumas famílias burguesas.

De Guga Burkhardt, artista e produtor cultural de Pernambuco (PE), temos o texto “Arte Extrema para Olhos Atentos”, no qual o autor relata a sua experiência como ilustrador no âmbito da Música Extrema, não se restringindo aos detalhes técnicos de sua arte, mas também compartilhando com o leitor o processo de envolvimento e de identificação com as práticas do *underground*. Burkhardt conta como foi a concepção do

zine *Acclamatur*, que teve sua primeira edição em 1986 e existe até hoje. Além disso, somos apresentados aos detalhes de capas de álbuns que o artista ilustrou, como a do álbum homônimo da banda de *thrash metal* Sceptic Angel e de *Purgatorium*, da banda de *death metal* Crematorium.

O artigo “As revelações da escuridão: o show no *underground* do *heavy metal* extremo como um ritual”, de Leonardo Carbonieri Campoy, professor e pesquisador da Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PR), estabelece um revezamento entre as experiências do autor no *underground* – sobretudo, nos shows – e uma reflexão sobre o modo como a sua formação no âmbito acadêmico possibilitou, a partir da antropologia, conceber o show como um ritual, no interior de uma dinâmica que, de acordo com o pesquisador, faz com que o *underground* do *heavy metal* funcione como algo próximo a uma sociedade, na medida em que seus praticantes, além de compartilharem certas ideias e práticas, estabelecem frequentemente as fronteiras entre os apoiadores da cena e os “de fora”, associados ao *mainstream*.

O texto seguinte, do professor e pesquisador da Universidade Federal de Rondônia (RO), Lucas Martins Gama Khalil, chamado “Metal extremo enquanto prática discursiva: modos de difusão, vocação enunciativa e ritos genéticos”, aborda, a partir da teoria da Análise do Discurso, a noção de prática discursiva, que implica não apenas o funcionamento textual, mas, fundamentalmente, a interdependência semântica entre os textos e as comunidades no interior das quais eles são produzidos. Analisando algumas produções vinculadas ao metal extremo – por exemplo, declarações/entrevistas de artistas e editoriais de *zines* –, o autor busca demonstrar como a produção, circulação e recepção dos “materiais” dessa cena articulam-se a uma prática regida por restrições semânticas em comum, que acabam caracterizando a identidade do discurso em questão.

A professora e pesquisadora Manuela Belén Calvo, da CONICET-UNICEN Tandil de Buenos Aires, apresenta o artigo “La construcción

de la identidad metálica auténtica en la escena argentina”, no qual é abordada a recorrente discussão, no meio *underground*, sobre o que se representa como “verdadeiro” e “falso metal”, questão que é perpassada pela noção de “autenticidade” dos artistas e das obras, bem como pela “fidelidade” dos fãs, implicando um trabalho de produção de sentido por parte dos agentes da cena em relação a algo que se apresenta como as regras do gênero, não se referindo estritamente ao aspecto musical. A partir de uma análise da cena argentina, a autora conclui que a autenticidade é construída por meio de três características: a oposição à cultura hegemônica, a identificação com aspectos locais e a valorização de formas masculinas heteropatriarcais.

“Mídia, violência e subjetivação: uma abordagem discursiva das representações do Punk no Correio Braziliense” é o texto que o pesquisador da Universidade de Brasília (DF) Moacir Oliveira de Alcântara nos apresenta. No decorrer do artigo, o autor expõe alguns dos resultados de sua dissertação de mestrado, em que objetivou analisar os sentidos produzidos para o *punk* em matérias do jornal Correio Braziliense entre 1990 e 2014, procurando compreender as condições de produção, os sentidos e os valores que perpassam os sistemas representacionais nos quais o periódico está imerso. O pesquisador analisa a reportagem “A selvageria de *punks* e *skinheads* está de volta”, (2013), focalizando a estereotipagem e os modos pelos quais o veículo opera processos de subjetivação, constituindo a percepção do *punk* pelo público leitor.

O pesquisador da Universidade Metodista de São Paulo, Renan Marchesini de Quadros Souza, apresenta o artigo intitulado “A performance dialógica da Música Extrema”. O autor realiza uma exposição de noções básicas relacionadas à performance, conforme teorização de Paul Zumthor, e debate algumas características que constituem a performance na Música Extrema: o encontro, o dialogismo e a alteridade. No que diz respeito ao dialogismo, noção desenvolvida pelo teórico russo Mikhail Bakhtin, o artigo destaca, por exemplo, o papel ativo

do ouvinte em um show de Música Extrema: trata-se de um ambiente no qual os corpos são afetados pelas vibrações sonoras e somam-se como parte fundamental da performance.

Em seguida, o artigo de Rodrigo Barchi, professor e pesquisador da Universidade Federal do Rio Grande (RS) e da Universidade Ibirapuera (SP), intitulado “Infer(ce)no na Música Extrema: das ecologias e das trevas nas capas de álbuns grindcore”, discute as imagens “infercênicas” em capas de bandas de *thrash metal*, *death metal* e *grindcore*, pensando-as não necessariamente como uma prática alarmista voltada a um futuro apocalíptico, mas sim como representações de paisagens e tempos presentes ou passados, a partir do inferno causado pelas próprias ações humanas. Para propor a noção de Infer(ce)no, antes de analisar capas de álbuns de Música Extrema, o autor estabelece uma discussão sobre as diversas propostas de nomenclaturas referentes à época geo-ecológica atual, como Antropoceno e Plantationceno.

O penúltimo texto é das pesquisadoras da Universidade de Brasília (DF) Susane Rodrigues de Oliveira e Thais Nogueira Brayner: “Feminilidades Extremas: gênero, subjetivação e resistência nas letras de autoria de mulheres no Metal Extremo”. Ao longo do artigo, as autoras apresentam os primeiros resultados de uma pesquisa em andamento que objetiva discutir o modo como algumas mulheres estão projetando “feminilidades extremas” em suas letras de metal extremo, ou seja, imagens femininas transgressoras e abjetas que ultrapassam os limites do aceitável dentro do sistema de gênero moderno/heteropatriarcal, propiciando a desnaturalização da associação do metal extremo com o sexismo e a misoginia. Para o estudo da representação das feminilidades em letras de *death* e *black metal* de autoria de mulheres, o artigo recorre a reflexões de Stuart Hall, Judith Butler, Michel Foucault, dentre outros teóricos.

Fechando esta coletânea, o professor e pesquisador Wesley Dinali, da Universidade Federal de Juiz de Fora e da Universidade

Estadual de Minas Gerais (MG), oferece o ensaio “Uma aliança: a morte... uma bricolagem morte/vida/vida/morte e e e”, que ecoa problematizações de sua tese de doutorado “Pesquisar em educação: um passeio estéticoanarcoesquizonoisepunk”. No texto, uma “esquizoanálise”, conforme denomina o autor, muito mais do que falar do punk, trata-se de estar com ele, de experimentar uma vida inventiva que reverbera no âmbito ético, estético e político. E, nessa “escrita fluxo”, são reunidos para dialogar (por citações diretas, em alguns casos) Deleuze e Guattari, Foucault, Álvares de Azevedo, Wescley, Alguém do Travessia, Eu? e Um Psiquiatra.

Por fim, e pessoalmente, queremos fazer nossos agradecimentos:

Cristiane Bahy agradece primeiramente ao companheiro Paulo Schneider pelo apoio em seus projetos pessoais e acadêmicos. À Alexia Bahy pela gentileza na formatação e na revisão de seu artigo. Aos pesquisadores, pesquisadoras e artistas que colaboraram neste livro e especialmente aos organizadores Rodrigo Barchi, Cristiano dos Passos e Lucas Khalil pela acolhida, pela parceria na elaboração desta obra e pelo vínculo de amizade criado.

Cristiano dos Passos agradece, em primeiro lugar, à companheira de todas as horas, Mônica Duarte, que o fez chegar até aqui com mais amor e prazer, que ainda são os motores da nossa existência e resistência. Em segundo lugar, aos pesquisadores, pesquisadoras, ilustradores e quadrinistas que se dedicaram para fazer deste livro um volume ainda mais robusto e completo que o primeiro, destacando particularmente Lucas Khalil, Cris Bahy e Rodrigo Barchi pela parceria frutífera e pela amizade construída em todo esse percurso. Vale registrar também a menção especial ao professor Sérgio Medeiros (UFSC), orientador, bem como ao professor e amigo Jair Fonseca (UFSC), cujas aulas inspiraram o artigo presente nesta edição.

Lucas Khalil agradece aos pesquisadores, pesquisadoras e artistas que aceitaram participar deste projeto com excelentes artigos, ensaios e ilustrações. Em especial, aos demais organizadores, Rodrigo Barchi e Cristiano dos Passos, e à organizadora, Cristiane Bahy, pela agradável parceria e por compreenderem, sempre com muita gentileza, minhas dificuldades na reta final de organização da obra.

Rodrigo Barchi agradece, em primeiro lugar, à querida companheira Ana Paula Aduan Rached, que possibilitou completamente a publicação do primeiro livro, e deu amplo suporte na produção desse segundo volume. Ao professor Silvio Gallo, da Faculdade de Educação da Unicamp, pela gentileza, esmero e amizade, ao se dispor a construir o lindo prefácio que esta obra apresenta, além da grande influência e inspiração, exercidas em toda nossa trajetória acadêmica. À Marcos Reigota, Alda Romaguera e, respectivamente, aos seus saudosos, insubstituíveis e históricos grupos Perspectivas Ecologistas em Educação e Ritmos do Pensamento, cujos integrantes sempre deram apoio, suporte e alegre divulgação ao que estamos criando e potencializando. À Paula Corrêa Henning e todo o Grupo de Estudos Educação, Cultura, Ambiente e Filosofia, no âmbito dos Programas em Pós-Graduação em Educação em Ciências e em Educação Ambiental, da FURG, por toda a motivação e apoio dado nos últimos dois anos. À Andreia Teixeira Ramos e Soler Gonzales, no âmbito do Grupo de Pesquisa Territórios de Aprendizagens Autopoiéticas e dos Narradores da Maré, do Mestrado Profissional em Educação da Universidade Federal do Espírito Santo, que cada vez mais reverberam e ressoam nossas conversas e interpretações de mundo. Às e aos colegas pesquisadoras(es) do Grupo de Pesquisas “O ‘Ambiente-Escola’ entre as democracias, as resistências e as diferenças”, no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Ibirapuera”, insistentes em suas lutas pela educação. À professora Maria Leticia Briseño e demais colegas do programa de Doctorado en Educación, Cultura y Arte, da Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca (UABJO), que nos abriram

a possibilidade de ampliar nossos diálogos e discussões ao sul do Rio Bravo del Norte. Agradecemos também a especial atenção, prontidão, capricho e minúcia da editora Pimenta Cultural, que desde o primeiro momento se mostrou interessada e entusiasta desta obra.

Para aproveitarem a leitura em sua plenitude, cada um dos textos começa, assim como na primeira obra, com um *link* para o leitor e leitora conhecerem um pouco mais daquilo que chamamos de Música Extrema. Uma homenagem às cartas trocadas, em especial, até antes da popularização da internet, que sempre começavam com algum “Ao som de...”, assim como fizemos na epígrafe e no início desta apresentação.

Apesar das sonoridades extremadas, e dos anúncios apocalípticos que esse livro ressoa, a partir da Música Extrema, que ele afete os leitores e leitoras do modo mais intenso, e dê a vocês as alegrias e potências que o universo *underground* deu a todas e todos que participaram desta empreitada.



Arte de Valdecir da Silva



Arlson Paganus

QUANDO O DIABO
VESTE VERDE:

o vegetarianismo
e a natureza ecoando
no *underground*

Ao som de Napalm Death, *On the Brink of Extinction* (2010)
<https://www.youtube.com/watch?v=npa8qUNEIFY>

Em minhas mãos está um vinil com apreço de relíquia. Retiro-o de sua armadura como se armasse canhões, coloco-o na velha vitrola de guerra, aperto botões atômicos e ele gira como espirais cósmicas, rodopiando sob vociferações sônicas, blasfemas e antissistemas. Escuto vômitos guturais que denunciam sanguíneos mundos, mundos indefesos que choram seu confinamento fabril, acorrentados e enjaulados para o abate final.


A voz profana ressoa:

Os olhos foram empalados, a pele esfolada em tiras, os intestinos e tripas do corpo foram arrancados. Fedor de sangue doce, ossos foram triturados. Purulento coágulo é comido no almoço [...]. Rigoroso banquete de carne, jorrando sobre entranhas apodrecidas... (*Feast on Dismembered Carnage*, Carcass, tradução nossa)³

Renovo em relíquia, volto um pouco e assisto o vídeo do Voivod, *Ravenous Medicine*, com imagens de vivissecções⁴, lembrando bem o que li no encarte do Agathocles (*Mutilated Regurgitator*): “Há um animal com vísceras mutiladas, causadas por vivissecção. Mas agora escapou [...]. E este animal está voltando para esmagar todas as empresas que apoiam tais atos”. Em seguida, lá está *Don't Kill the Whale*, do Yes, denunciando a matança das baleias. E, antes de dormir, leio sobre o festival alemão anual do *Rock for Animal Rights* (desde 2012) e sobre a instituição beneficente do baterista Donald Tardy, do Obituary, a *Metal Meowlisha*, que abriga e cuida de gatos de rua, bem como sobre a associação da banda Liv Sin com a organização sueca dos direitos dos animais, a *Djurens Rätt*.

3 Como todas as demais traduções.


4 Experimentos de laboratórios, no estilo nazista, com animais.



Não por acaso, por todos os lados e como efeito mais contundente, o vegetarianismo (inclusos os direitos dos animais) e a natureza rondam a música alternativa desde sempre. Poucos anos atrás (2015), inclusive, se publicou um artigo na CVLT Nation intitulado: “O veganismo está mudando a face da Música Extrema?”. Nitidamente, vê-se a preocupação, entre músicos e bandas reverses, de se entender o efeito do que nunca se pôde negar: que tais temas retornam constantemente à face do mundo alternativo, principalmente após os novos devaneios indianistas da contracultura e de toda mística dos anos 60-70; porém, hoje, com força total e ainda mais robusto e científico. O vegetarianismo, por exemplo, desde o revigoramento da literatura sânscrita no XVIII europeu, novamente grita em alto tom que é alternativo, marginal e uma subcultura inimiga de um capitalismo genocida: em forma de agronegócio e de sua devastadora indústria da carne. Esse mesmo vegetarianismo envereda filosofias e mentes da história como um exímio opositor ao sexismo, machismo, especismo e a todo dogmatismo antropocêntrico que legaliza e diviniza o humano como espécie dominante. Lá e cá, desde a filosofia romântica, passando por Teosofia, Rosacruz, Golden Dawn e contagiando a contracultura americana, o vegetarianismo impõe-se socialmente como um dos maiores opositores dos antinatureza e de um conservadorismo defasado e insistente.

Devido a isso, indagará Nietzsche (2005, §197): “não parece haver, entre os moralistas, um ódio à floresta virgem e aos trópicos?”. O ódio vai além, dirá Sônia Felipe, pois “não há, no entendimento judaico, qualquer dever humano em relação aos animais” (FELIPE, 2007, p. 227); assim como o papa Pio XII e a Enciclopédia de sua igreja justificam tal proibição por ser o humano o “único digno de compaixão” (Ibid.).

E mesmo que a Igreja nunca tenha admitido direitos morais aos animais e à natureza, por séculos seus inquisidores os julgaram como seres pecaminosos e depósitos de demônios, e os sentenciaram violentamente por crimes que supostamente cometeram. Payson Evans,



em *The criminal prosecution and capital punishment of animals* (1987, p. 265-286), analisou minuciosamente 191 casos de julgamentos de animais pela Igreja, sendo o registro mais antigo datado em 824, no qual toupeiras foram excomungadas no Vale de Aosta, noroeste da Itália. E o último caso, segundo Evans, foi em 1906, quando se julgou um cachorro em Délémont, Suíça. E um dos mais massacrantes e delirantes especismos já promulgados pela Igreja, ocorreu após a bula papal de Gregório IX (junho de 1233), *Vox in Rama*, a qual exortou a *fake news* eclesiástica de que gatos participavam de heresias luciferianas alemãs, o que promoveu um massacre sem precedentes dos felinos na Europa, ecoando tal estigma tenebroso até os nossos dias.

Tão tenebroso, que o aclamado historiador Robert Darnton tentou entender o fenômeno ao pesquisar outro massacre de gatos na Europa cristã, agora na França do XVIII, em *O Grande Massacre de Gatos* (1984). E Darnton percebeu que os massacres eram acompanhados de gargalhadas, como se estivessem matando demônios: “Os parisienses gostavam de incinerar gatos aos sacos, enquanto os Courimauds (*cour à miaud* ou caçadores de gatos) de Saint Chamond preferiam perseguir um gato em chamas pelas ruas”. Acrescentará que em Borgonha, Lorena e outras cidades acontecia a mesma coisa: chamas com gatos amarrados a elas. Na região de Metz, eles chegavam a queimar uma dúzia de gatos de uma vez em uma cesta em cima de uma fogueira. Portanto, complementa, “embora a prática variasse de um lugar para outro, os ingredientes eram os mesmos em todos os lugares: um *feu de joie* (fogueira), gatos e uma aura de hilariante caça às bruxas”. Ou seja: “onde quer que o cheiro de felinos em chamas pudesse ser encontrado, um sorriso certamente o seguiria” (DARNTON, 2009, p. 83-84).

Esse imaginário ou mentalidade é, obviamente, legitimado e motivado por dogmas antinatureza que acreditam veementemente serem os animais e todo o Cosmos desprovidos de mônada, razão ou consciência, portanto são “coisas”, coisas que podem ser dominadas,

oprimidas, vendidas e abusadas como propriedade humana; como assim fizeram com mulheres, negros e índios. O dogma do homem ser o “dominador”, “proprietário” e a “autoridade” déspota sobre um universo que fora “criado” para o seu usufruto é a efetivação de um animal que se faz a imagem e semelhança de seu Yhaweh, protótipo de um tirano que “manda” o “animal escolhido” se multiplicar como vírus mortal e a tudo subjugar, sujeitar e desassujeitar.

E como nos lembra Jacques Derrida (2011, p. 37), toda essa suposta subjugação e a sua subsequente “nominção” de tudo, das “coisas”, se faz antes da “criação” da mulher: a muda, a calada, a inexistente em todo processo, a inominável, a margem, a outra “coisa” a ser domesticada. É um grande pacote, um pacotão de um despojado deusinho. E isso “sempre me deu vertigem”, dirá Derrida, “como se alguém dissesse em forma de promessa ou de ameaça: você vai ver [...]”. Diante do abismo aberto por essa astúcia idiota, por esse fingimento fingido, é essa vertigem que sinto, há muito tempo, quando escapo do animal que me olha nu” (Ibid., p. 39).

Esse deusinho prefere o sangue de Abel em relação aos cereais de Caim, o pastor em relação ao agricultor e quem domina em relação a quem cultiva. Proíbe árvores, condena serpentes e figueiras, destina demônios aos porcos e usa animais como representantes de pragas, castigos e maldições. De fato, odeia a vida, como se fosse um depressivo compulsivo que se acha inútil, só e a olhar para tudo que faz como erro; odiando até os corpos e os prazeres advindos de “suas” mãos. Talvez, por isso, simbolicamente, o *underground* seja essa sonoridade filha de Caim, campesina, corpórea e afirmadora da vida, não se submetendo aos docilizadores. Eis as rebeliões que se apresentam, eis as legiões que novamente bebem a seiva proibida. Mas como o vegetarianismo e a natureza se inseriram em todo este processo sonoramente subversivo?

O VEGANARQUISMO E OS PUNKS⁵

Inicialmente, Bayard (2005, p. 15 -16) adverte que legiões de “vegetarianos eram hippies e não *punks*” até o início dos anos 1980. No entanto, Aragorn Eloff (2015) vai mais longe e afirma que a preocupação anarquista para com os animais é *pré-punk* e se alça a pelo menos 160 anos:

Michel e Reclus estavam longe de serem os únicos anarquistas históricos preocupados com a subjugação de outros animais; suas visões refletem uma vertente perene de antiespecismo, tendo seu caminho ao longo dos últimos 160 anos de teoria e prática anarquista. Anarquistas franceses na década de 1920, por exemplo, dirigiam vários restaurantes vegetarianos e centros sociais, e até mesmo em alguns casos argumentaram contra as inconsistências do vegetarianismo e por um *végétalienismo* mais rigoroso (aproximadamente equivalente ao veganismo contemporâneo). O anarquista G. Butaud, por exemplo, fez uma forte distinção entre os dois e abriu um restaurante chamado *Foyer Végétalien* em 1923 (ELOFF, 2015, p. 197)

Nelson Mendez (2017) confirma Eloff, ao conectar o anarquismo e o vegetarianismo à metade do século XIX na Europa, consolidando-se em 1890. Consolidação esta que tomara fôlego a partir de 1880 com os ensaios do russo anarcocomunista Piotr Kropotkin, os quais se transformaram na obra *A Conquista do Pão*, de 1892. Os ensaios

- 5 Utilizo o termo “veganarquismo” do anarquista Brian Dominick, que em 1995 publicou um influente panfleto intitulado “Libertação Animal e Revolução Social”, o qual promovia uma conexão entre anarquismo e veganismo. Assim ele se expressa: “Eu sou vegano porque tenho compaixão pelos animais; eu os vejo como seres possuidores de valor não muito diferente dos humanos. Eu sou um anarquista porque tenho a mesma compaixão por humanos, e porque eu me recuso a aceitar perspectivas comprometidas, estratégias meia-boca e objetivos esgotados. Como um radical, minha abordagem ao animal e ao humano à liberação é sem parcialidade: liberdade total para todos [...]. Qualquer abordagem social à mudança deve compreender não apenas as relações sociais, mas também as relações entre os humanos e a natureza, incluindo os animais não humanos. [...] Não abordar a liberação animal é inviável a uma compreensão e imersão totais no esforço social revolucionário” (DOMINICK, 1997, p. 4-5). É o que recentemente o geógrafo veganarquista Simon Springer (2021) intitulou de “Desfazendo a Supremacia Humana” contra a violência da indiferença.

foram escritos em francês para os jornais anarquistas *Le Révolté* e seu sucessor parisiense, *La Révolte* (WOODCOCK, 1962, p. 199). Segundo Elisée Reclus – citado acima e um dos nomes presentes na Primeira Internacional e na Comuna de Paris –, que prefaciou a obra a pedido do próprio Kropotkin, a ideia central do pão é mais abrangente do que parece, já que, aponta Reclus (2011, p. 17), “regenerando as forças da vida, resgatar-nos-emos das imperfeições com que nos macula o contato da autoridade e das preocupações de dinheiro que tanto amargura e envenena a nossa existência”. E Reclus será mais direto sobre o que ele quer dizer com “regenerar as forças da vida”, uma vez que, para ele, há aqui uma relação direta de causa e efeito:

Entre a dieta destes carrascos que se dizem “civilizadores” e seus atos ferozes. Eles também se acostumaram a glorificar a carne sangrenta como geradora de saúde, de força e de inteligência. Eles também entram sem repugnância nos matadouros onde se escorrega sobre o pavimento avermelhado e onde se respira o odor insípido e doce do sangue! Não há, portanto, grande diferença entre o cadáver de um boi e o de um homem. Os membros amputados e as entranhas se misturando umas com as outras, se parecem muito: o abate do primeiro facilita o assassinato do segundo, especialmente quando ressoa a ordem de um chefe e, ou quando de longe, vem as palavras do mestre coroado: “seja impiedoso” (RECLUS, 2010, p. 8).

Além da Alemanha, França, Itália, Rússia e Inglaterra, os anarquistas ibéricos também despontaram sobre o tema. Em Portugal, segundo Diogo Duarte (2017), entre o final do XIX e as primeiras décadas do XX, destacam-se os anarcovegetarianos: Ângelo Jorge (escritor e jornalista), Gonçalves Corrêa (poeta) e Roberto das Neves (médico). Gonçalves Corrêa fundou a *Comuna da Luz* (1917), de inspiração tolstoiniana, considerada a primeira comunidade anarquista (e vegetariana) de Portugal, a qual enfatizava que a opressão e exploração do homem se estende aos demais animais, e sem nos libertarmos desta opressão, nenhuma outra liberdade será possível. Diz ele, diante da sua visão de uma sociedade futura, que o “erro alimentar é mais nocivo

que a insuficiência” (CORRÊA, 1923, p. 19) e que “compreenderá o homem, enfim, que ser rei dos animais não significa ter o direito à sua tortura” (Ibid., 22). Assim como toda a fartura que as máquinas podem proporcionar não são “apenas para os seres humanos, não apenas para os homens, mas até mesmo – santo voo de bendito idealismo este! – para os pobres irracionais, feitos estupidamente escravos da bestialíssima fera humana” (Ibid., p. 11).

Na Espanha, o anarquismo também promoverá uma militância voraz do vegetarianismo (ou naturismo, como também chamavam na época), apontando-o como fundamental para se chegar a uma revolução popular e antagônica às engrenagens de um capitalismo massacrante e expropriador. Os espanhóis ecoavam sua causa alimentar em revistas de extensa circulação como *Helios*, *El Naturista* e *Generación Consciente*, em que, segundo Nelson Mendez, destacaram-se “como porta-vozes o médico basco Isaac Puente (1896-1936), a pedagoga Antonia Maymon (1881-1959), o catalão Albano Rosell (1888-1964) e o hispano-cubano Adrián Del Valle (1872-1945)” (MENDEZ, 2017, p. 172). Sem esquecer do célebre Francisco Ferrer, o qual muito influenciou o anarquismo e a educação libertária nos EUA. Após a execução de Ferrer, em 1909, americanos e muitos imigrantes revolucionários europeus criaram a *Ferrer Association*, *Ferrer Modern School* e a *Stelton Colony* (1914). Esta última, uma colônia localizada em New Jersey, criada com o objetivo de ser um centro de referência para educação libertária, e que perdurou até 1953.

De acordo com Morris Brodie (2020), Angel Smith (2017) e Sam Dolgoff, a *Stelton Colony* estava recheada de vegetarianos. Dolgoff assim se expressa: “como outras colônias, estava infestada de vegetarianos, naturistas, nudistas e outros cultistas”, e os residentes sempre andavam descalços, comiam vegetais e coisas cruas e se recusavam a usar tratores, “opondo-se às máquinas e não querendo abusar de cavalos, cavando eles mesmos a terra” (apud SHEPPARD, 2003).

Tamanha relação já se encontrava entre pensadores e militantes anarquistas na América Latina e nos EUA. Carlos Brandt, anarquista venezuelano (1875-1964)⁶, por exemplo, foi um propagador influente do vegetarianismo que, em 1918, através de seu *El Vegetarianismo*, acende as benfeitorias físicas, mentais e morais da prática vegetariana e da defesa dos direitos animais. Em relação ao Brasil, assemelham-se às colônias do *Futuro*, fundadas no começo do XX e às margens do rio Ivaí, no Paraná. Assim a apresenta Friedrich Kniestedt, um dos mais destacados anarquistas de Porto Alegre: “o plano da colonização estava claramente delimitado: comunismo, vegetarianismo, comida não cozida, nudismo e, o que é natural, voltar à natureza” (GERTZ, 1989, p. 75). Também surgiu a colônia *Cosmos*, criada em 1902 pelo anarquista espanhol Carlos Condor, próxima de Joinville e com imigrantes americanos. Em Palmital, norte catarinense, também havia uma colônia, a *Monte Sol*, fundada na década de 1920 pela anarquista austríaca Ida Hoffman. Além disso, na Itatiaia (Rio de Janeiro) dos anos 1929, formou-se uma colônia vegetariana fundada por finlandeses, e o anarquista mais atuante fora Toivo Uuskallio, que realizou viagens pelo Brasil em 1927. Já na região do Itaim (São Paulo), em 1939, criou-se uma colônia liderada pelo jornalista anarquista Edgard Leuenroth.


Maria Lacerda de Moura (1931, p. 228) resume bem toda essa motivação: “a atividade de todo o género humano está exclusivamente voltada para as vísceras”, incluso os cientistas, que promovem sofrimento aos animais – “mártires da ciência”, no seu dizer – através da vivisseção, como se fossem Deuses insaciáveis por vísceras. Ela não compreende a vivisseção, “a não ser como um delírio de perversidade inominável” (Ibid., p. 32). Outro nome memorável nas terras tupiniquins é José Oiticica, poeta, filólogo e rosacruz, bem como Roberto das Neves, anarquista português que militou no Rio de Janeiro à frente da Editora Germinal, desde os anos 1940, e que muito propagou a ideia de cooperativas alimentares vegetarianas.

6 Preso e exilado pelo governo de Juan Vicente Gómez.

E, como já apontado, tamanha efervescência vegetariana em prol dos animais e de um corpo libertário para uma luta libertária, na Europa e posteriormente nos EUA, se deu por causa do Renascimento Indológico, que no continente europeu já acontecia com vigor desde o XVIII. Mas, na verdade, essa chegada da literatura e filosofia sânscrita (hinduísta e budista) corroborava algo mais antigo e influente: o impacto intelectual (inclusive a vida *vegetus*) que os antigos gregos tiveram com os indianos (ou gimnosofistas, como eram chamados). Outro fator que se agrega a toda essa migração *vegetus* para o Ocidente foi o caso de a ciência indiana ser levada pelos árabes para o advento do Renascimento Italiano e, portanto da confirmação e reafirmação do saber e da filosofia alimentar, mental e ecosófica do velhíssimo mundo. E o melhor exemplo renascentista que absorvera tudo isso é Leonardo da Vinci: herético e vegetariano.

E na modernidade, de Voltaire a Steve Jobs, passando por Lord Byron, Goethe, Victor Hugo, Shelley, Thoreau, Schopenhauer, Bernard Shaw, Tolstói, Kafka, Mark Twain, Walt Whitman, Hermann Hesse, Helen Nearing, Han Ryner, Carpenter, Cecília Meireles, Martinetti, Peter Singer, Tesla e Einstein, muitas mentes brilhantes começaram a defender o vegetarianismo, incluindo anarquistas célebres que não dissociavam os corpos não humanos das lutas sociais, como os ainda não citados: Louis Rimbault, Georges Butaud, Sophie Zaikowska, Henri Zisly, Emile Gravelle, Louise Michel, Henri Le Fèvre, Pierre Nada e outros. Dentre os mais recentes, podemos destacar Uri Gordon, Anthony Nocella, John Alessio, Dan Kidby, David Pellow, Steven Best, Kimberly Socha, Richard White e Erika Cudworth. É uma verdadeira legião de mentes verdes!

Mas será no XIX europeu que surgirá a diferença entre o veganismo e outros veganos e anarquistas, propondo-se a percepção, como diz Dominick, da necessidade de uma revolução total, já que “a capacidade para ignorar alguma forma de opressão é a capacidade para ignorar todas as formas de opressão” (DOMINICK, 1997, p. 21).



O veganarquismo, com isso, passou a ser um modelo de como uma revolução pode ser ampliada e aplicada, indicando como podem ser os relacionamentos não exploradores e não hierárquicos para com todos os seres. Será com esse entendimento que o anarquismo conectará a força corpórea e mental a uma prática política mais rica, como pensava Reclus, Lacerda, Tolstói e Capitini, apontando que os Estados modernos e suas leis sempre estiveram do lado dos poderosos e decididamente agiram contra os animais, todos os animais!

E será com este objetivo totalizante, via revolução totalizante, que bandas anarco-punks ou veganárquicas, como Crass, Conflict, Shelter, Have Heart e Flux of Pink Indians, tornaram-se conhecidas. Pois que, dentre outros motivos, com a apologética do vegetarianismo ou veganismo e apoio explícito dos ativistas, grupos e organizações de ação direta em prol dos animais, foi-se, assim como os românticos, “direto na jugular da classe alta” (ADAMS, 2012, p. 170).

Em consonância com isso, Craig O’Hara (1999) aponta que muitos *punks* – como os anarquistas aqui comentados – veem o tratamento aos animais como outra das muitas formas existentes de opressão. Aliás, devido à afiliação substancial entre comer carne e o machismo, como apontado por Carol Adams,⁷ muitos *punks* também consideram seu estilo de vida uma prática veganfeminista (CLARK, 2004), mesmo que outros ainda sejam extremamente sexistas e defensores de uma prática carnista. Para Dylan Clark, ser *punk* vegano, portanto, representa ser contra uma “gramática do patriarcado” e de séculos de uma “gastropolítica”⁸, identificando o corpo como um lugar onde a hegemonia é feita e resistida” (Ibid., p. 05). Como se dissesse: “coma o Estado, não os animais!”. É o que Chloë Taylor, em *Foucault and the Ethics of Eating*, também chama de “contracozinhas”, ou seja,

7 Para Adams (2012, p. 85): “as imagens culturais de retalhamento e violência sexual são tão interpenetradas que no discurso feminista os animais atuam como o referente ausente”.

8 Termo cunhado, em 1981, pelo antropólogo indiano Arjun Appadurai.

um meio de autoconstituição ética e estética que resiste às disciplinas do agronegócio, e que não está, segundo Taylor, dissociado dos “eus sexuais” que Foucault descreve. E Taylor complementa: “o vegetarianismo ético pode ser visto como uma contradisciplina, uma prática autotransformativa e uma ética-estética do *self*, e que o vegetarianismo e o consumo de carne estão relacionados às sexualidades da cultura ocidental contemporânea” (TAYLOR, p. 318).

Outras pensadoras também defenderam o vegetarianismo/veganismo como expressão da identidade feminista, dada a associação da caça e pesca e de eventos como as touradas, vaquejadas, rodeios, tiro aos pombos, brigas de galo ou cães com o machismo arraigado. Rejeitar carne, junto com peles, couro e produtos testados em animais – o que bem caracteriza o veganismo –, é uma forma de rejeitar a violência masculina ou expressar uma identidade feminista, conclui Taylor. Em *The Old Brown Dog: women, workers, and vivisection in Edwardian England* (1985), Coral Lansbury, semelhantemente, aborda as maneiras pelas quais as feministas do século XIX identificaram os abusos de animais não humanos com a opressão às mulheres, sugerindo, desde então, um ecofeminismo.

A americana Cathryn Bailey (2007) até descreve as maneiras pelas quais seu consumo vegetariano define sua identidade autoescolhida como feminista e cosmopolita, mesmo reconhecendo que os tipos de alimentos que ela come e as maneiras como ela os ingere também marquem um status de *special whiteness* e classe média alta para algumas culturas e regiões, como os EUA.

Por estas razões, Boisseau e Donaghey (2015, p. 73) sugerem que a relação entre a cultura *punk*, os direitos dos animais e o vegetarianismo é melhor entendida dentro da estrutura do anarquismo e da interseccionalidade, mas não deixam de destacar que o feminismo e vegetarianismo chegaram de mãos dadas na *cena*, estão presentes e aumentam a cada geração.

No veganarquismo *punk* a gastropolítica serve, desta forma, para elaborar e estruturar ideologias. Nesse sentido, é um código não muito diferente daqueles propostos por Lévi-Strauss em *Le Cru et Le Cuit* (1964). No entanto, a gastropolítica *punk* é melhor discutida não apenas como parte de algum sistema cultural transumano, mas como um mecanismo subcultural e responsável por sua própria lógica, a qual enfrenta uma cultura normativa, opressora e genocida. E essa longa luta, de mais de quatro décadas, tenta transformar os carnistas e toda a sanguinária indústria por trás deles em ações com motivações políticas.

Para Craig O'Hara (1999, p. 135): “alguns *punks* que não reconhecem o conceito de direitos dos animais e têm fortes visões antropocêntricas [utilitaristas], tornam-se vegetarianos por razões ambientais [ou corpóreas]”. Assim, ser veganarquista ou *punk* vegano é um encontrar-se em minoria, excluído, desafiado e lembrado constantemente da sua diferença extra, mesmo dentro da *cena*, o que faz lembrar que tal atitude também serve como uma crítica incessante ao *mainstream*. É o que nos aponta Dylan Clark (2004, p. 23): “o vegetarianismo, amplamente estigmatizado como uma prática oriental e feminina, ajuda a diferenciar os *punks* do *mainstream*”, o que corresponde perfeitamente aos valores igualitários do *punk* e oferece um desafio direto às relações de gênero percebidas na indústria carnista.

As primeiras bandas anarco-punk, como Amebix, Anti-sect, DIRT, Exit-Stance, Liberty, Lost Cherrees, The Budiness, Poison Girls, Rudimentary Peni, Subhumans e Icons of Filth, abordaram os direitos dos animais. Álbuns-coletâneas marcantes à causa e que trazem estas e muitas outras bandas veganarquistas são *The Animals Packet* (1983), com 23 faixas e organizado pelo Chumbawamba; e *This is the ALF* (1989), com 27 faixas e organizado pela Conflict. Este último, uma das compilações anarco-punks mais cruciais de todas as gerações. Sem esquecer que Joe Strummer, do The Clash, já era vegetariano e defensor da causa desde a formação da banda, em 1976. Bandas

americanas, também do início dos anos 1980, como MDC e Crucifix, ambas baseadas na Califórnia e influenciadas pelo Crass, também promoveram o vegetarianismo.

Como inferirá Craig O'Hara (1999, p. 137): “a filosofia *punk* tende a concluir que a exploração dos animais é mais um passo para permitir a exploração das pessoas”. E, certamente, as circunstâncias sociais dos entreguerras, chegada de filosofias orientais e onda ambientalista, favoreceram toda essa efervescência gastropolítica, mas haveria algo mais que favorecesse significativamente o veganarquismo entre os *punks*? Peter Webb (2007, p. 48) tem uma pista, atribuindo uma relação ao crescimento dos pubs veganos e vegetarianos, além do aumento das atividades do grupo *ALF* e da *Hunt Saboteurs Association*⁹ em Bristol, durante a primeira metade da década de 1980. E com mais acessibilidade às revistas especializadas e vastíssima expansão da internet e de grupos virtuais que divulgam documentários, filmes e *lives* de artistas, esportistas olímpicos e ativistas famosos, a adesão ao veganarquismo ou vegetarianismo na *cena* (e fora dela) tornou-se sem precedentes.

Ainda em meados da década de 1980, surge o *grindcore*, o qual, segundo Rodrigo Barchi (2017, p. 179): “é uma dissidência mestiça do *punk* e do *heavy metal*, em suas vertentes mais rápidas e pesadas, surgidas nos anos 80. A brutal cacofonia marca sua postura anticomercial, e as perspectivas libertárias de suas capas e letras expõe a radicalidade de seu posicionamento político”. E um dos mais caros posicionamentos ao *grindcore*, completa Barchi, é “a questão dos direitos

9 Fundada em 1964 por John Prestige, tendo como ação: se opor radicalmente aos esportes sangrentos que usam animais. Um ano após a sua fundação, a organização já possuía núcleos em todo o Reino Unido. Ronnie Lee, o qual fora membro da *HSA* na década de 70, criou a ramificação *Band of Mercy*, nome resgatado de um grupo ativista inglês fundado por Catherine Smithies, que, em 1875, tentou impedir a caça à raposa em todo o reino. Em 1974, Lee e Cliff Goodman, outro ativista, foram presos por participarem de um ataque às colônias de animais do laboratório de Oxford. Lee chegou a fazer greve de fome para obter alimentação vegana para ele e outros ativistas que lá estavam. Após 12 meses, obteve liberdade condicional e criou o mais famoso grupo ativista veganarquista até os nossos dias, o *Animal Liberation Front* (*ALF*), que hoje possui centenas de milhares de ativistas pelo mundo, incluso muitos *punks*.

dos animais, o vegetarianismo, o veganismo e o que é chamado de especismo. O uso dos animais em laboratório [também] é uma constante do discurso das bandas *grindcore*" (Ibid., 190). As primeiras bandas de *grindcore*, como Napalm Death, Agathocles e Carcass, possuem até hoje, e com muita ênfase, tais temas líricos (Ibid., 191-193). Outras pioneiras do gênero, como Nausea, Electro Hippies e Extreme Noise Terror também defendem estilos de vida vegetariana.

Outro subgênero que se destaca entre os veganarquistas é o *straight edge*¹⁰, sobre o qual Robert Wood, sociólogo da University of Lethbridge, em "*Nailed to the X*": a lyrical history of the straightedge youth subculture (1999), faz uma análise de diferentes temas e metáforas. Wood selecionou letras de mais de seiscentas músicas do gênero, examinou-as para encontrar padrões temáticos que, por sua vez, se ligam às suas fases históricas. Os temas e informações fornecidas por essas letras foram complementadas com análises e informações adicionais de revistas, vídeos, panfletos, folhetins e catálogos de mala direta. E o primeiro tipo de letra que Wood menciona é o estilo caracterizado pelo uso (tatuagem na mão com um simples símbolo gráfico) de uma identidade "X", em oposição ao niilismo de alguns grupos *punks* da época que proclamavam o "live fast, die young". Wood observa que um número muito crescente de Xs adotou o vegetarianismo ou veganismo durante os anos 80 e 90. Já durante o início da década de 1990, a conexão entre o *straight edge* e os Hare Krishnas (filosofia de origem indiana e vegetariana) começou a crescer. E uma das primeiras bandas a referenciar essa filosofia oriental nos anos 80 foi o Cro-Mags. No Brasil, por exemplo, o *straight edge* se espalhou no final da década de 90 através dos festivais *Verduradas*, que ainda unem shows de *hardcore*, discursos anarquistas e vegetarianismo (com comida gratuita e vídeos). A conexão entre Hare Krishna e o *straight edge* manifestou no

10 Termo surgido de congêneres música da banda Minor Threat, em 1981. Na época, ainda fazia parte da banda o atual integrante do Bad Religion, Brian Baker. Observará Jhessica Reia (2017, p. 106): "Quando Minor Threat cantou 'I've got straight edge' na década de 1980, eles não podiam imaginar as proporções que a mensagem de *straight edge* alcançaria em alguns anos".

movimento *punk* um novo subgênero: Krishnacore, em que, de acordo com Mike Dines (2015, p. 154), não só os estilos de vida de ambos os movimentos são semelhantes, mas também o conteúdo lírico.

A partir do ano 2000, o hardcore *straight edge* lançou muitos álbuns e se disseminou globalmente entre os *punks*.

BLACK E FOLK

Também o *Heavy Metal*, especialmente as vertentes *black* e *folk* (que incluem o *Viking*, *Celtic*, *Medieval*, *African*, *Mesoamerican*, *Oriental* e *Vedic*), está ligado às representações do mundo campesino, e ainda atrelado a um passado mítico e eufórico. E ter o vegetarianismo como aliado ou mesmo agregá-lo como mais um elemento de oposição à moderna judaína¹¹, parece responder significativamente a um movimento ansioso por inserir causas sociais inquietantes. Tais vertentes também fazem costumeiramente uso de instrumentos tradicionais e acústicos, tentando remontar a uma época pré-industrializada de vitalidade cultural e “pureza” natural, para que toda a atmosfera se transporte a outro espaço e tempo, longe das ideias antinatureza e de qualquer vestígio cristianizado. A natureza é, de fato, um tema dominante e sonora-esteticamente sempre presente.

A genialidade destes dois gêneros do *metal* está em sua organicidade, pois, qual melhor maneira de rejeitar uma sociedade hipócrita cristã do que abraçar a natureza, sua força real e holística, sua vida adaptativa misturada com cooperação e sua história cíclica misturada com

11 “Judaína”, termo que, segundo Paulo César, tradutor e comentarista de Nietzsche, foi criado pelo orientalista Paul de Lagarde (pseudônimo de Paul Bötticher, 1827-1891). “Judaína” refere-se à junção de judaísmo com o sufixo “ína” (que denota, neste caso, alcaolide entorpecente), ou seja, um entorpecente judaico ou um judaísmo viciante, intoxicante, ilusório e criador de hipnofrenoses e cegueiras artificiais. Nietzsche (2007, §56) a caracteriza como “malcheirosa judaína de rabinismo e superstição”.

imediatismo? E assim como o hostil satanismo e as revigorantes culturas pagãs, a natureza e o vegetarianismo servem a uma função semelhante: opor-se à moralina¹², porque, como dirá Jacques Derrida (2011, p.17), “não há nudez ‘na natureza’”, nem vergonha ou pudor, “há apenas o sentimento, o afeto, a experiência de existir na nudez”. Fato que motiva o mais pré-cartesiano e anticartesiano dos textos sobre os animais, *Apolo- gie de Raimond Sebond*, de Montaigne¹³, a apontar a não exclusivida- de e os limites paupérrimos da razão humana;¹⁴ ou como nos oferece Machado de Assis no conto *Ideias de Canário* (1863): que o animal em pauta possui um raciocínio incapturável, uma atribuição da experiência do “aberto” e é riquíssimo de mundo. Machado ainda será mais contundente na crônica *Conversa de Burros* (1892), em que debate a libertação animal frente à exploração humana, além de se posicionar várias vezes contra as touradas e a vivissecção, e exibir simpatia pelos grupos prote- tores dos animais, a exemplo de *O Conto Alexandrino* e *A Causa Secreta*.

Mas, mesmo diante do fato de que o homem – este *depois dos demais, depois de todos* os seres e já fadado ao fim – os segue e os car-rega geneticamente em suas carnes e ossos, passou a alucinar, sob o sol escaldante do Oriente Médio, que poderia dogmaticamente se des- prover, aprisionar e se impor tiranamente sobre a fauna e flora, como se estivesse acima de toda vida natural e imune aos efeitos de suas ações.

- 12 Termo que Nietzsche utiliza para desmontar a retórica dos moralistas. Como inferirá Eduardo Morais (2013, p. 21): “a crítica de Nietzsche incide principalmente sobre aqueles pensadores, extremamente numerosos, que não conseguem problematizar a moral por estarem sob seu encanto, que não conseguem se libertar de uma adesão aos valores vigentes em sua própria cultura e época, e que, por desconhecimento ou ignorância vo- luntária a respeito da imensa diversidade das constelações morais, compactuam e defen- dem uma moralidade particular como se fosse a verdade absoluta”.
- 13 *Apolo- gie de Raimond Sebond* constitui o décimo segundo capítulo, do segundo livro, dos *Ensaíos* de Montaigne. É o mais longo e, ao mesmo tempo, o capítulo mais importante dos *Ensaíos*. Situa-se exatamente no meio dos três volumes, o que indica sua importante posição. Montaigne o escreveu nos anos 1573-1580.
- 14 O filósofo contundentemente se exalta: “Como conhece ele, por obra da inteligência, os movimentos internos e secretos dos animais? Por qual comparação entre eles e nós conclui sobre a estupidez que lhes atribui? Quando brinco com a minha gata quem sabe se ela não se distrai comigo mais do que eu com ela? [...]” (MONTAIGNE, 2006, p. 181). Ele ainda conclui: “os animais são ainda mais generosos do que nós, pois nunca se viu um leão escravo de outro leão, nem um cavalo de outro cavalo” (Ibid., p. 195).

Todavia, quando regido por movimentos sonoros de desobediência civil e possui concomitantemente uma consciência verdeopositora, geralmente promove um pós-humanismo ou pré-humanismo, tento os humanos, no máximo, *en passage vert*.

Desta forma, o veganismo ou vegetarianismo tornou-se mais uma ferramenta do *underground* contra as estruturas fixas, coercitivas e alienantes que prendem o humano a padrões imperceptíveis ou culturalmente “sólidos”; contra uma couraça de aço que ironicamente gruda na carne. E se alguém, por qualquer motivo marginal ou de submundo, tentar arrancá-la, terá que rasgar a pele e trazer junto com ela a hipoderme e o sangue, expondo os ossos apodrecidos e dantes ocultos. Eis uma imagem de oposição, seja da Música Extrema ou do *underground* em geral, que representa o confronto, o despertar contra grillhões impositivos e uma pedra filosofal que sonoriza verdades e vomita enjoada sobre o graal da sociedade eclesiástica e capitalistamente antinatureza. E esse é o objetivo da verbalização marginal: encher o sacro graal de vômitos que expelem suas próprias vísceras, as quais um dia foram estampadas como “normais” e “boas”.

Sabe-se que quanto mais a mensagem for alternativa, mais carregará consigo tudo que possa se opor às opressões mascaradas de “normal”. E a natureza, o vegetarianismo e os direitos dos animais, certamente, aqui podem entrar de cabeça, ou melhor, batendo cabeça. Pois que, neste mundo sonoro que luta contra as regras alienantes e massacrantes, também se possui uma regra básica: tudo que é libertário, aproxime-se! O vegetarianismo, por exemplo, achegou-se de mansinho, convenceu que está na mesma legião, que pode contribuir enormemente em batalha e abrir ainda mais o leque para muitas questões transgressoras já promulgadas.

Não se tratando, com obviedade, de uma mera ação “politicamente correta”, pois a consciência politizante do submundo e dos seres que nele vivem (essencialmente politizados) leva a entender que a indústria carnista e os dogmas religiosos e arraigados que a sustentam

são opressores e estão de mãos dadas contra a natureza, a “natureza pura”, portanto devem ser entendidos e combatidos em uníssono.

Por isso, diz Ross Hagen (2001, p. 24):

Frequentemente, as letras de *black metal* fazem referências a mitologias de trolls e magos e expõem a beleza da natureza, promovendo uma existência idealizada como parte de uma selva mística. Cenas naturais são comuns em capas de *black metal* e suas inserções [...]. A beleza rude e a brutalidade implacável da natureza são frequentemente elogiadas nas músicas [por exemplo] de Windir, Emperor e Immortal; este último tendo um talento particular para letras sobre terras desoladas e congeladas.

Karen Cardozo e Banu Subramaniam (2013, p. 3) baseiam-se no termo *naturecultures* de Donna Haraway, para reconhecerem essa “natureza pura” no *black metal*, profundamente observada e cultuada: por ter existido, resistido ou ali está a postos. Como assim sugere Haraway (1991, p. 150) que, em geral, na mitologia do *black metal*, a natureza é apropriada “como um recurso para a produção de cultura” ou maior percepção existencialista.

Notadamente, o culto à natureza (florestas, montanhas, neves, mares, cavernas, bestas, espíritos etc.) e a todo tipo de paisagem campesina, bem como à mistura do grotesco com o sublime, à misantropia utópica, ao lirismo anti-humanista ou antiantropocêntrico e à valorização de memórias politeístas, favorecem parte do *black metal* ou *folk* a associar o vegetarianismo a tudo isso, uma vez que ele também possui fortes ligações com a mística intelectualizada, o pós-modernismo e a inversão de dogmas centrais da cultura judaico-cristã: como a ideia bizarra de que tudo fora “criado” para a satisfação e domínio humano. Por isso, uma densa floresta e um Lúcifer icônico possuem o mesmo lirismo, já que a arte libertária e a natureza são alvíres análogos de um único ciclo primordial ou imperativo inexorável, que não se pauta pelos desígnios dos homens, senão de um fatalismo panteísta.

Ou seja, vê-se um aglomerado de frentes e *fronts* contrapondo-se à fraqueza e corruptela do cristianismo, aos centros urbanos artificiais e à modernidade industrial carnista – os quais devoram selvas, bestas e valores que preservam ambos. Modernidade que, aliás, tem como seu maior conflito: natureza *versus* civilização.

Por isso, o *heavy metal*, especialmente nas vertentes *black* e *folk*, e por muitos ângulos, dá ênfase às emoções trágicas, experiências sensoriais e ao hermetismo, rejeitando os princípios utópicos e instrumentalizantes do Iluminismo, assim como fizeram enfaticamente os movimentos românticos. Como efeito, o *black metal*, por exemplo, é anti-humano (sem privilegiar ou divinizar a espécie) e humanista clânico ao mesmo tempo, sabendo que o humano não é o topo de tudo e nem sempre esteve ou estará por aqui. Vertente que busca, assim, negar a essência de uma era puritanamente desencantada e restabelecer uma cultura baseada muito mais na razão mágica do que na fantasia de um progresso linear e feliz. Essa atitude quase espinosiana ou goetheana é um exemplo do que Adam Parfrey (1987) chama de “cultura do apocalipse”, querendo dizer: uma manifestação do colapso da modernidade e da tecnocracia, bem como a intensificação da fragmentação que “sai do seio mais profundo da natureza”. Noutros termos, rejeita paradoxalmente a centralidade humana e ovaciona a relação ritualizada com os animais e as celebrações agrárias pré-cristãs. Pois, se nem os Deuses podem se furta ao destino, homens e Deuses se encontram em pé de igualdade diante dessa força maior que igualmente os supera. Eis aí, em termos bem sucintos, o modo como esta vertente do *metal* também se apropria de alguns elementos dionisíacos da tragédia antiga,¹⁵ superando o cristianismo não apenas costumeira

15 Os sátiros novamente ocuparam o palco, com abalos em coros e diante de espectadores extasiados. E “sob o efeito de tais disposições de ânimo e cognições, exulta a turba entusiasmada dos servidores de Dionísio; e o poder dessas disposições e cognições os transforma diante de seus próprios olhos, de modo que veem a si mesmos como se fossem gênios da natureza restaurados, como sátiros. A constituição ulterior do coro da tragédia é a imitação artística desse fenômeno natural” (NIETZSCHE, 2007, §8). Diante dos sátiros, o homem moderno se reduz à mentirosa caricatura de si, esbarrando-se em uma cerca viva de coros sombrios, que ainda canta “mais veraz, mais real, mais completa do que o homem civilizado”, despindo-se do atavio mendaz, onde espectadores e coros são Um, ambos coreutas. A liberdade deixa de ser moral e passa a ser estética.

e socialmente, mas internamente, ou seja, colocando-se acima de uma secularização e laicização ainda moralmente contaminadas.

Aqui levanta-se o estandarte de *Baphomet sive natura*, cuspidando em toda teopatologia que se apresenta contra qualquer manifestação panteísta, animista, filosófica ou científica que outorgue poderes inatos à natureza ou retire dela e dos animais a posição de “coisa”. Todos os seus atributos palpáveis e modos ideários possuem a mesma ordem, ou seja, substância pensante que faz parte da substância extensa, o que leva o *black metal* a encarar Baphomet como causa imanente, eficiente e transitiva aos efeitos. Sendo tal ícone o *Natura naturans* em pulsões a anunciar a má nova: que o monoteísmo, de fato, detesta o mundo natural, por ser tal mundo a verdadeira fonte daquilo que erroneamente se infere como (sobre)natural e milagroso, não havendo nada de (sobre)natural em monótonas e alucinantes luzes, senão uma crença (des)naturada. Por conseguinte, o dogma antinatureza é o ópio do monoteísmo, seus sacerdotes são os traficantes que presenteiam oprimidos com a primeira porção viciante e letal e seus santos são os ovos de uma nova basilisco em fantochada deformação: com carcaça sintética, coroa perdida e um bafo muito mais mortal, advindo de oratórias que desertificam tudo ao seu redor.

Não por outro motivo, o sangue animal das imolações judaicas, que outrora se ritualizou sem conexão com o poder natural, tornou-se violentamente fabril e de mãos dadas com o agronegócio, restando um único rito em suas seitas dominantes, mas agora transformado em sangue canibal, completamente desmágicizado e, mais do que nunca, dissociado do poder da natureza.

Monótono-teísmo, definitivamente, rima com niilismo, concebendo a natureza como um “sem sentido” e cedendo tudo que é moral às mentiras da antinatureza, como um imperativo categórico da barbárie, como uma lei suspensa à vida. Mas o teatro da história humana e a própria natureza são uma refutação prática dessa falsa sentença,

dessa tentativa de se estabelecer uma moral grosseira, universal e artificial. Em termos sociais, monótono-teísmo ensina o desprezo pelo campesino, pelo *homem-exceção* e pela ciência, tornando-os maus por eles saberem e divulgarem ser a natureza a única que age e como age, em tudo e em todos: dando-lhes dores e curas, pensamentos e sentimentos, encantos e desencantos, ou seja, a rima do rito real.

E quando o vegetarianismo começou a ser entendido e ressignificado como uma prerrogativa inversa de todo esse monótono-teísmo, passou também a estar presente na rima e sem maiores suspeitas.

No entanto, o *black metal* é, em geral e explicitamente, uma subcultura do ódio e da violência, mas contra quem? Contra o quê? É-se violento para se quebrar correntes, gritar, lutar, modificar sistemas arraigados, retomar ritos esquecidos e rasgar mandamentos; pois sistemas não são convencidos, senão combatidos. E o *face-to-face* desse *metal* com filosofias obscuras revela, simultaneamente, uma natureza visceral em simbiótica conexão, especialmente em seus videocliques e entre seus shows ritualísticos e o público. É o que Scott Wilson (2014) erroneamente chama de *melancologia* ou melancolia com ecologia, em seu *Melancology: black metal theory and ecology*, pois não há inibição das funções motoras ou condição insalubre e enfraquecimento mental. Wilson não percebeu que é justamente o oposto de toda e qualquer melancolia, ou seja, puro vigor de batalha-ritual: em forma de resistência social e estética. Mas ele acerta na relação estreita som-natureza.

Há, sim, uma batalha de enfrentamento clânico e neotribalista, defendendo a "inocência do vir-a-ser"¹⁶ dionisíaca e abastardando a bucólica ilusão do sentimento de independência individual. E tudo isso sob protesto não institucionalizado e informal, subterrâneo e sem

16 Como dirá Nietzsche sobre sua concepção polemológica do pensamento: "não existe nada fora do todo", ou seja, que a liberdade é não se ter doutrina ou culpa, sendo cada ser necessário (*nothwendig*) a esse todo e um pedaço do destino (*Stück Verhangniss*) (NIEZSCHE, 2006, VI, §7-8).

adesão à assepsia social. Nela/com ela, denuncia-se o declínio humano-natureza promovido pelo individualismo puritano e toma-se ciência da tendência que as contraculturas são reincorporadas e modificadas pela indústria cultural. Fato que transporta o *black metal*, e grande parte do *heavy metal* mais amplo, a uma vigilância constante, no intuito de se blindar o máximo possível daqueles que são “modistas” ou meros agentes que posam com aparência dissimulada (vulgo: *posers*). Para tanto, dentre outras ações, elementos envolvendo sangue animal e partes de seus corpos são projetados ritualisticamente para lembrar aos fãs que eles estão em uma cena única, espiritualmente vital e, ao mesmo tempo, lembrando aos forasteiros e descomprometidos que eles não pertencem ao clã¹⁷ ou àquele sentimento de invocação. Como se dissessem: “vocês modernos adoram carne, mas escondem-se do processo industrial e violento que a ‘gera’; adoram carne, mas condenam e temem rituais que envolvem animais”.


Assim, podemos apreender a relação de parte desta vertente com o vegetarianismo e o direito dos animais: como objeção da consciência, boicote civil e de *habitus*, ação direta contra uma alienação exploratória ou travamento de mecanismos de discursos. Enfim, uma contraconduta, sabendo que os rituais do *black metal* também podem ser entendidos como “ritos de intensificação” (PEÑA, 1996), onde se

17 Em relação aos seus eventos ao vivo, a catarse depende da capacidade das bandas concentrarem todos os sentidos sensoriais em um único rito, tanto no nível individual quanto no coletivo, já que concertos alucinantes têm a capacidade de induzir o êxtase a uma multidão e a produção de um estado de ser que Durkheim (1996) denominou “efervescência coletiva”. A fim de promover e analisar a interação entre performer e público, as teorias de Mauss sobre a natureza recíproca e o domínio mágico exercido pelo “presente” também são úteis no contexto da análise de performance ao vivo. Honra e prestígio servem a um propósito semelhante ao anel *kula* (em trocas ou dádivas simbólicas na Nova Guiné) ou bens de prestígio valiosos. A razão é que a experiência sendo trocada vai muito além de pagar um ingresso e receber mercadorias e serviços. Durante um evento ao vivo, há uma troca de semelhanças oferecidas por meio do ritual de performance. E isso depende do grau de interação e troca bem-sucedidas entre intérprete e público. Este é o risco simultâneo de “encerrar”, que ocorre a partir do momento em que uma banda sobe ao palco e inicia seu show. A primeira música tocada ou a primeira saudação dada é outra versão do *yotile*, a oferta inicial ou o presente decisivo que é levado pela força ou de surpresa, como entenderia Marcel Mauss (2002, p. 33).

recorre a um corpo ritualizado que reforça o sentido de si, em um grupo tribal culturalmente mágico. Desta forma, as cabeças de animais, o sangue e outros tipos horrendos no palco servem a um duplo e judicioso propósito: reconectar-se à natureza em um ambiente cerimonial e expelir forasteiros do “clã”, criando um forte senso de identidade estigmatizada. Tal senso pode ser uma ponte entre o estágio *um* do ritual, a profanofania, e o estágio *dois*, a adoção de identidades transgressivas.

O *black metal*, desta forma, alude ao que grande parte dos vegetarianos ou veganos defendem – e mais uma vez insistimos: se há de sacrificar um animal, que seja por extrema necessidade ou em catarse antiga. Usa-se no palco, por fim, o bom senso ao invés do senso comum, alguma tradição para transformar o animal em totem e uma ética que brota estética. Conclusivamente, tudo se alia a um imaginário de vida campesino. É o que Foucault (2017) chama de uma ética do *cuidado de si*, oposta ao ascetismo cristão e que caracteriza a autonomia (*versus* individualismo) do sujeito para uma estética da existência, levando-o a um estado de vida como obra de arte.

O *black metal*, nesse ínterim, adotou lobos, corvos e serpentes como símbolos emblemáticos, juntamente com outros animais menos expressivos, mas não por serem espécies carnívoras, nada disso! Senão por sua faceta pagã, que causa historicamente sensações de ameaça aos padrões morais e sociais cristãos. Sabido é, no entanto, que o símbolo máximo desta legião é outro: o bode. Animal herbívoro, com chifres de nobreza, cabeça dura em rebeldia e patas ágeis para a liberdade, simbolizando fecundação, criatividade, libido, força iniciática, o deus cornífero, o pentagrama, a vida dionisíaca e o homem que também deseja se tornar um deus; ainda associado a Khnum, Thor, Pã, Agni e ao festival de Yule. O porco e a ovelha também são simbolicamente utilizados, mas com sentidos contrários ao bode, representando o deus cristão ou seus seguidores em posições de subjugação ou humilhação. Assim sendo, como em culturas



pagãs, o animal no *black metal* é visto como parte da família, de um rito ou de uma egrégora específica. Aqui, o animal nunca é um mero produto de consumo, como o é no cristianismo e nos sistemas capitalistas, senão forças totêmicas de repúdio ou conexão.

Como já promulgado, o *black metal* é um movimento de guerra, de *front*, de trincheira e de embate contra o cristianismo, sendo este embate o seu código máximo de autenticidade e um de seus grandes diferenciais em relação às origens da música alternativa e de protesto, surgidas na segunda metade do século passado. Nunca compactuou, por exemplo, com a ala do rock “paz e amor”, como bem evidente nos Beatles, movimento hippie, festival de Woodstock etc. Para o *black metal*, o cristianismo nunca chegou diante de outra cultura para dialogar, debater, senão com duas únicas propostas: a cruz ou a espada, ou seja, a morte ou a morte. O que provocou desencantos, massacres e genocídios sem precedentes e irreparáveis, principalmente das florestas e dos povos e seres que lá habitavam, dos *paganus*. Por outro lado, há uma nítida herança de toda contracultura dos anos 1960 no *black metal*, e não apenas via inspiração sonora, mas em tudo que lhe dá mínimo suporte ao combate: como as liberdades de expressão e intelectual, a emancipação sexual, a experiência com alucinógenos, a empatia para com o ocultismo, a estreita relação com Deuses e Deusas pagãs, o rechaço à massificação, a ideia de comunidade paralela à sociedade e, principalmente, o sentir-se “em casa” com as bestas e o natural. E o vegetarianismo se associa com todos estes suportes.

E será com o sentido primeiro, oposto à contracultura de “paz e amor”, sem negar a contracultura em si, que surgirão nos palcos e videoclipes, principalmente nos anos 1990, os sangues e ossos de animais com cargas simbólicas. Com isso, o *black metal* abraça a causa das culturas destruídas ou combatidas pelo cristianismo, “toma as dores” e revida com uma arte de ataque. Por esse motivo, sempre optou pelo lado sombrio e pela guerra, já que a paz, em termos terráqueos, é ilusória em qualquer tempo ou espaço. E mesmo

numa situação na qual não exista uma opressão social sistemática visível, não se elimina as intempéries da mente, de outros seres ou advindas da própria natureza. A conquista de uma paz mental, corpórea, social e natural, simultaneamente, é inconcebível ou uma proeza inumana; algo que os antigos guerreiros já sabiam.¹⁸

“Paz” no *black metal*, assim como para os aguerridos de outrora, é morrer em batalha, mas em uma batalha específica, com pontos inerentes e muitos elementos simbólicos que infringem ditames. Batalha, enfim, que combate qualquer tipo de etnocentrismo, matança indiscriminada e privação de direitos, liberdade ou expressão corpórea. A guerra, logo, é contra opressores, preconceituosos e dogmáticos, não contra selvas e bestas. E a indústria da carne, nesse contexto, é culturalmente patriarcal, desencantada e assassina do mundo agrário, fator que torna o Diabo verde elegível a entrar na legião, descer às trincheiras e munir-se com *spikes* e cinturões de bala.

QUANDO EU ME VESTI COM A PAGÃ RELVA

E eu me vejo nesse percurso histórico e sonoramente *vegetus*, fazendo parte dele e já inteiramente imerso em todo esse turbilhão barulhoso e opoente. Com apenas dezessete anos (três de *metal* na veia) e após alguns devaneios com o yoga de Crowley e cerimoniais de MacGregor Mathers¹⁹, li *Vegetarianismo e Ocultismo* (7ª edição, 1984), especialmente o capítulo da estonteante Annie Besant²⁰. Através dela,

- 18 Nas páginas bélicas da *Bhagavad-gītā* (VI.34), por exemplo, encontra-se que a mente é inquietada, turbulenta, obstinada e muito forte, e subjugar-la é mais difícil do que controlar o vento.
- 19 Fundador da ordem ocultista Golden Dawn, vegetariano estrito e antivitisseccionista.
- 20 Mais à frente também lera *Have Animals Souls?* (1886) de Blavatsky e *Addresses & Essays on Vegetarianism* (1912), de Anna Kingsford (ativista, médica, feminista e ocultista). Hoje, uma boa indicação são as obras de duas outras grandes mulheres: *A Política Sexual da Carne*, de Carol Adams (Alaúde, 2012) e *Carnelatria*, da Sônia Felipe (Ecoânima, 2018).

li palavras que me atingiram com uma mistura de racionalidade mística e sentimentos de um ser desavisado que fora, até então, domesticado a semear a destruição de inocentes e sustentar indústrias e *habitus* da carnificina. Diante de tamanha epifania, sabia que tomaria uma decisão radical o quanto antes, e, ao tomá-la, seria para sempre. Na primeira ocasião seguinte, ao olhar para panelas borbulharem corpos mortos, as razões ocultistas e explícitas falaram alto em meu *geist*, tornei-me vegetariano abrupta e definitivamente: sem etapas, sem rodeios. E assim decidi: “nunca mais colocarei um pedaço de cadáver em minha boca, não quero que meu corpo seja um túmulo em vida!”. A partir de então, despertei o dom de cozinhar e passei a me alimentar por um longo tempo e tão-somente com o que cozia, descobrindo que cozinhar é pura bruxaria. Uma bruxaria que a cada ingrediente vociferava em mim: “nada do que retarda o crescimento e o progresso do mundo, nada do que aumenta os seus sofrimentos, nada do que engrandece a sua miséria [...] pode ser justificado” (BESANT, 1984, p. 102)

Me lembro que ria comigo mesmo ao constatar que animais realmente carnívoros e em seu habitat natural, com exceção dos necrófagos, geralmente comem carne e sangue ainda pulsantes, frescos e com restos de vida, desfrutando de corpos rasgados através de fúrias em dentes, com mandíbulas, garras e força que os humanos não possuem, e salivando e processando rapidamente nos intestinos e estômagos como humanos não fazem. Curiosamente, carnistas humanos compulsivos alegam ter essa natureza – mesmo possuindo urina e saliva alcalinas e transpirando pelos poros –, enquanto comem hidróxido de amônia com corante artificial que imita sangue vivo numa embalagem para *fastfood*. Fatídico é: escondem e isolam seus matadouros, disfarçam os tormentos dos animais nos corredores da morte, abafam o mau cheiro do recinto e a insensibilidade desenvolvida pelos trabalhadores, espantam os urubus e as moscas e sabem que crianças que desfrutam de matar animais tendem à psicopatia.

Por isso, entendi muito rápido que os atos de comer carne e ir à igreja, dentre outros, possuem a mesma causa alienante e coercitiva: uma tradição cultural com todo um aparato de convencimento e normatização que os torna “sagrados” e inquestionáveis. E qualquer um que tente alertar sobre toda essa cegueira, será difamado, ridicularizado, taxado de louco, diabolizado ou marginalizado.


Não por acaso será com o aval da moral e burguesia protestante, através de sua teologia judaizante, desmágica, desnaturante e propagadora de usuras bentas, que a matança de animais e a exploração desmedida da natureza tomará proporções de uma guerra santa ecocida. Fator que se contrapunha à toda história de seus concorrentes pagãos – diretos ou indiretos –, bem como a todo processo de agricultura familiar ou a qualquer forma organizacional que proteja ou cultue o meio ambiente. Max Weber (2004) corrobora essa relação, afirmando que o espírito do capitalismo industrial foi ideologicamente alimentado, sustentado e administrado pelos primeiros protestantes, já que retomaram práticas antinatureza e antimágica do judaísmo antigo, sancionando acúmulos forçosos através do controle dos corpos humanos e não humanos. Fábrica e pasto, assim sendo, foram intencional e “divinamente” conectados para se ampliar a expropriação capitalista.

E com todo esse aparato de gororobas teológicas que diabolizam a natureza e sua força, conseqüentemente judeus e cristãos sempre tiveram entraves para se reconhecer (na prática) algum tipo de *status* ou direito aos animais ou à natureza, senão tornaram tudo impessoal, enlatado e pronto para consumo mórbido.

Por estes e outros motivos, a matança ou o uso abusivo dos animais (o que hoje chamamos de especismo) se associa muito fácil à matança das bruxas, dos nativos americanos e dos escravos negros, além do legitimado feminicídio, do incentivado estupro e da mortal homofobia sempre vigente. O capitalismo e as seitas dominantes que o alimentam, utilizam-se cada vez mais dos mesmos argumentos impudores para se matar um (humano “coisa”) e outro (animal “coisa”).

E a visão diária dessa engrenagem com navalhas e mãos maquinadas sobre máquinas, típica de uma Auschwitz expandida aos animais, juntamente com as leituras ocultistas, motivou-me a criar uma blindagem inexaurível. No entanto, ao tentar livrar-me efetivamente desse grande aparato conservador, da falsa necessidade de ingerir mortos ou da falsa condição de necrófago chique e maquiado de “civilizado”, tive que lutar praticamente sozinho, pois não havia amigos, parentes ou conhecidos que fossem vegetarianos na época. Não havia revistas e lojas acessíveis ou *sites* especializados como hoje, muito menos congressos ou festivais, médicos e nutricionistas militantes, teses acadêmicas ou livros temáticos e abundantes; nem mesmo computador, internet ou alguma forma de pesquisa mais acessível, nada! Até as letras das bandas que militavam na causa eram de difícil acesso, uma vez que a práxis era conseguir os sons via fita cassete. Eu tive que participar de ciclos intelectuais específicos (nos porões sociais) e frequentar espaços seletos para ter maiores esclarecimentos e acessos. Logo me aliei a ocultistas que também compartilhavam da mesma vontade de potência e descobri que muitos estimados e consagrados pensadores de outrora também eram vegetarianos. Ou seja, desvelei que, na verdade, tudo era “estranho” e incomum apenas para os menos esclarecidos ou àqueles que lucravam e tinham intenções escusas com o mecanismo; ou ainda para quem não percebia o seu vício pessoal e social, não o relacionava com o sofrimento alheio ou com o dano ambiental, ou simplesmente por apego ou circunstâncias que o prendem à sobrevivência imediata.

O lado oculto e poderoso da prática *vegetus* (do latim: “robusto”, “forte”, “vigoroso”) não era, em definitivo, para muitos e nem fácil. Mas, para mim, após Besant, afortunadamente bastou olhar ou imaginar vigorosos herbívoros, tais como: gorilas, touros, girafas, cavalos, bisões, alces, camelos, elefantes, rinocerontes, morcegos frugívoros e hipopótamos, sem contar as dezenas de espécies de dinossauros herbívoros que por aqui passaram, para que eu não temesse fazer parte dessa turma bem nutrida. Também obtive a consciência prática



de que, sem o poder das “miseras” abelhas, por exemplo, os humanos desaparecem, mas todos os demais seres vivem (e muito bem) sem os humanos. Concomitantemente, realizei que ser vegetariano incomoda a sociedade mais do que ser um “estranho” jovem “metaleiro” ou “satanista”. Tamanho incômodo me chamou à atenção – e até me fascinou –, provocando inquietações sociológicas em minha mente e a busca do porquê tal decisão ter tamanho choque social, independente de classe e em todos os lugares e ocasiões. Obviamente, nessa posição *vegetus*, como esperado, sofri infundáveis preconceitos e bullying, mas já estava calejado por causa do meu estilo *headbanger*.

Tudo me fortalecia cada vez mais, pois não me sentia confortável com o “certinho” ou convencional, especialmente naquele instante. E participar direta ou indiretamente de um matadouro de seres indefesos e inocentes, que mais nos ensinam do que nós a eles, era tudo que meu ser repudiava.

CONCLUSÃO

Como resultado desses embates conscienciosos, e apesar de tudo e de todas as forças contrárias, muitos intelectuais, artistas de todas as áreas, atletas olímpicos, lutadores profissionais e fisiculturistas premiados, hoje apresentam-se inseridos no mundo vegano/vegetariano, desmistificando politicamente propagandas e discursos arraigados que pactuam com teopatologias e se incrustam em costumes e mentes que alimentam a voraz indústria carnista. E unidos à essa contraposição social, grandes ícones do *heavy metal* e *punk* ou da música alternativa em geral, também se apresentam como ativistas ou adeptos do veganismo/vegetarianismo.²¹ Eis apenas alguns:

21 Fontes: www.metalstorm.net; www.headbangerslifestyle.com; www.last.fm; www.rocketramagazine.com

Bill Ward e Geezer Butler (Black Sabbath), Tom Warrior (Celtic Frost), Attila Csihar (Mayhem) Michael Locher (Samael), Gaahl (Gorgoroth, Gaahls Wyrld), Lindsay Schoolcraft (Cradle of Filth), Barney Greenway (Napalm Death), Baz Thomson e Jo Bench (Bolt Thrower), Bill Steer e Jeff Walker (Carcass), Paul Mazurkiewicz (Cannibal Corpse), Alissa e Angela Gossow (Arch Enemy), Jukka Nevalainen (Nightwish), John Campbell e Chris Adler (Lamb of God), Leif Jensen (Dew-Scented), Bif Naked (Chrome Dog), Mary e Brian Rabinovitz (Garden of Shadows), Lawrence Mackrory (Darkane), Joe Duplantier e Mario Duplantier (Gojira), Christofer Johnsson (Therion), Kirk Hammet (Metallica), Mille (Kreator), Daniel Mongrain (Voivod), Oliver Sykes (Bring Me The Horizon), Marco Benevento (The Foreshadowing), Derrick Green (Sepultura), Xenoyr e Daniel Presland (Ne Obliviscaris), Otep Shamaya (Otep), Thom Yorke (Radiohead), Serj Tankian (System of a Down), Mendel e Ken (Aborted), Josh Middleton (Sylosis), Fallon Bowman (Kittie), Liv Kristine (ex-vocalista do Theatre of Tragedy), Ida Elena (Bare Infinity), Devin Townsend (Strapping Young Lad), Justin Pearson (The Locust), João Gordo e Boka (Ratos de Porão), Jan Frederickx (Agathocles), Kiko Loureiro, Fernanda Lira (Crypta), Gil Oliveira (Genocídio), Hugo Golon (Cemitério), Brian Manowitz (Forever Dawn), Daniel Johns (Silverchair), Shane Told (Silverstein) Ville Valo (Him), Anthony Kiedis e todos os membros do Heaven Shall Burn, Converge, The Virus, Between the Buried and Me, Propagandhi, Deadlock, Earth Crisis e Cattle Decapitation. Além das lendas David Bowie, Siouxsie Sioux, Joe Strummer (The Clash) Jonathan Richman, Steve Morse (Deep Purple), Joey Ramone, Phil Collen (Def Leppard), Jello Biafra (Dead Kennedys), Mike Burkett (NOFX), Robert Smith (The Cure), Grace Slick (Jefferson Airplane), Joan Jett, Peter Murphy (Bauhaus), Rikki Rockett (Poison), Brian May, Grace Slick, Tim Commerford (Rage Against the Machine), Morrissey e Johnny Marr (The Smiths), Robin Pecknold (Fleet Foxes), Peter Gabriel (Genesis), George Harrison e o mestre das guitarras Steve Vai, dentre muitos outros.

E apesar das divergências ou variações sonoras aqui listadas, é indiscutivelmente uma turma da pesada e não ignorável, revelando que não é uma modinha dietética ou sentimentalismo por animais, senão que há uma filosofia antiga, sólida e que é revivida contra uma

prática que se tornou indústria de holocaustos, a qual devasta mentes, florestas e mundos. Assim, vê-se o vegetarianismo e o culto à natureza como um apoio às causas progressistas do *underground*, bem ao estilo das letras das melhores e velhas canções de protesto de Bob Dylan e Joan Baez, pois a energia e o compromisso que algumas bandas ou compositores(as) progressistas investem nestes temas não podem ser negados ou estarem incógnitos.

E tudo começa como no despertar do ainda garoto Geezer Butler: “Eu costumava comer carne quando era criança, mas não sabia de onde vinha”, diz Butler, e complementa: “um dia, eu cortei um pedaço de carne e saiu sangue dela, e perguntei à minha mãe: ‘de onde veio isso?’, e ela disse, ‘dos animais’. E foi isso, deixei para sempre!” (GUITAR WORLD, 2009). De alguma forma, em algum momento, o óbvio sai dos escombros e abraça o bom senso, seja através do horror dos matadouros, de documentários com choques de realidade, de alguma filosofia de vida, um livro perdido no sebo ou de uma mente expandida, mas, no fundo, sempre atrelada a uma alteridade ou sensibilidade em torno do “outro”, do “ver” o outro, do estar-se na pele e carne do outro.

De uma forma ou de outra, como aconteceu comigo e, provavelmente, com toda a lista supracitada e o garoto Butler, quando um animal humano se torna ciente de que os demais animais são (sen) cientes e (sen)tem tudo, ou que raízes, troncos, galhos, folhas, flores e (se)mentes pulsam em nós com uma força pouco anunciada, ou mesmo quando se atinge elevados níveis de uma sensação ou vivência de conectividade, a consciência se permite não mais colocar no prato rostos de pavor. Noutros termos, o espírito humano percebe e opta por aromas florais e hormonais, pelo cheiro de vida na Terra...

E todo este despertar diante dos animais e da natureza, inevitavelmente reverbera e sintomatiza as visões e atitudes perante os “outros” de sua própria espécie, principalmente em relação aos “diferentes”, mendicantes, pessoas simples, oprimidos ou desafortunados, libertinos

ou alternativos, gays ou putas, loucos ou malditos, etnia X ou Y etc. Por conseguinte, amar uns animais e comer outros deixa de ser uma opção a quem tem consciência do processo coercitivo cultural, das consequências planetárias, da dor alheia e, ao mesmo tempo, material e circunstancialmente pode e consegue optar. Pois, ser carnista em um mundo globalizado e com informações amplas, tendo-se a opção material de não ser, é apenas “gosto” irrefletido de “rebanho” pastoreado.

Em suma, e por tudo o que fora aqui exposto, muitos *headbangers*, *punks* e outros alternativos muniram-se com as necessárias ferramentas (sonoras e intelectuais) de uma consciência expansiva, possibilitando-lhes total rompimento sólido com uma engrenagem pérfida, alienante, letal, misóloga e “dos bons costumes” (lê-se: “matadouros da razão” ou “razão de matadouros”). Costumes que tentam nos manipular por todos os lados, e se deixarmos ou nunca dermos conta de seu leprosário cerebral, ininterruptamente acariciarão com falso bom-mocismo e esmalte antiferrugem nossas correntes e grilhões, numa tentativa alucinada de nos manter bonifrates e cúmplices de seus ecocídios/femicídios: com a boca sorridente e babando sangue de inocentes. Já que, “quanto mais feroz o homem é para com a besta, mais ele se arrasta diante dos homens que o dominam” (MICHEL, 1976, p. 97).

REFERÊNCIAS

ADAMS, Carol. **A Política Sexual da Carne**: a relação entre o carnivorismo e a dominância masculina. São Paulo: Alaúde, 2012.

BAILEY, Cathryn. “We Are What We Eat: feminist vegetarianism and the reproduction of racial identity”. **Hypatia: A Journal of Feminist Philosophy**, v. 22, n. 2, 2007, p. 39–59.

BARCHI, Rodrigo. O Ruído Infame das Ecologias Menores: o grindcore e as relações entre meio ambiente e educação”. **Revista do Lhiste**, Porto Alegre, v. 4, n. 6, jan/dez. 2017, p. 179-200.

BAYARD, Marc. "Introdução". In: O'HARA, C. **A Filosofia do Punk: mais do que barulho**. São Paulo: Radical Livros, 2005. p. 13-18.

BESANT, Annie & LEADBEATER, C. W. **Vegetarianismo e Ocultismo**. Brasília: Editora Teosófica, 1984.

BEST, Steven. Total Liberation: revolution for the 21st Century. **Proceedings of the 2nd international meeting for environmental ethics in Athens, 2010**. Disponível em: <https://drstevebest.wordpress.com/2010/12/31/total-liberation-revolution-for-the-21st-century-4/> (acessado em 23 de julho de 2021).

BOISSEAU, Will & DONAGHEY, Jim. "'Nailing Descartes to The Wall': animal rights, veganism and punk culture". In: NOCELLA II, Anthony. (et.al). **Anarchism and Animal Liberation Essays on Complementary Elements of Total Liberation**. North Carolina: McFarland & Company, p. 71-89. 2015.

BRODIE, Morris. **Transatlantic Anarchism During the Spanish Civil War and Revolution, 1936-1939: fury over Spain**. New York: Routledge, 2020.

CARDOZO, Karen; SUBRAMANIAM, Banu. Assembling Asian/American Naturecultures: orientalism and invited invasions. **Journal of Asian American Studies**. v. 16, n. 1, p. 1-23, 2013.

CLARK, Brett; FOSTER, John Bellamy. Henry S. Salt, Socialist Animal Right Activist: An Introduction to Salt's "A lover of Animals". **Organization & Environment**, vol. 13, n.4, p. 468-473, 2000.

CLARK, Dylan. "The Raw and The Rotten: punk cuisine". **Ethnology**, vol. 43/1, 2004, p. 19-31.

CORRÊA, Gonçalves. **A Felicidade de Todos os Seres na Sociedade Futura**. Escoural: Tipografia A Racional, 1923.

DARNTON, Robert. **O Grande Massacre de Gatos: e outros episódios da história cultural francesa**. São Paulo: Graal, 2009.

DEAN, Megan. "You are How you Eat? Femininity, Normalization, and Veganism as an Ethical Practice of Freedom". **Societies**, v. 4, p. 127-147, 2014

DERRIDA, Jacques. **O Animal que Logo Sou**. São Paulo: UNESP, 2011.

DINES, Mike. "The Sacralization of Straightedge Punk: bhakti-yoga, Nada Brahma and the divine received: embodiment of krishnacore". **Musicological Annual**, v. 50, n. 2, 2014, p. 147-156.

DOMINICK, Brian. **Animal Liberation and Social Revolution: a vegan perspective on anarchism or an anarchist perspective on veganism**. Syracuse: Critical Mess Media, 1997.

DUARTE, Diogo. "Anarquistas e Vegetarianos". In: MONTEIRO, Bruno (et.al.). **Portugal em Falta**. Atlas Improvável. São Paulo: Santillana, 2017, p. 143-145.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ELOFF, Aragorn. "Do Anarchists Dream of Emancipated Sheep? Contemporary Anarchism, Animal Liberation and the Implications of New Philosophy". In: NOCELLA II, Anthony. (et.al.). **Anarchism and Animal Liberation Essays on Complementary Elements of Total Liberation**. North Carolina: McFarland & Company, 2015, p. 194-211.

EVANS, Payson. **The Criminal Prosecution and Capital Punishment of Animals**. London: Faber and Faber, 1987.

FELIPE, Sônia. **Ética e Experimentação Animal: fundamentos abolicionistas**. Florianópolis: Editora da UFSC, 2007.

FOUCAULT, Michel. A Cultura de Si. In: **O Que é a Crítica**. Lisboa: Texto & Grafia Ltda, 2017, p. 69-91.

GERTZ, René (org.). **Memórias de um Imigrante Anarquista**. Porto Alegre: EST, 1989.

GUITAR WORLD. Geezer Butler Appears in Peta Ad as a Confirmed Vegan. By Guitar World Editors, April 28, 2009. Disponível em: <https://www.guitar-world.com/news/geezer-butler-appears-peta-ad-confirmed-vegan>. Acessado em 14 de agosto de 2021.

HAGEN, R. **Norwegian Black Metal: analysis of musical style and its expression in an underground music scene**. Master's Thesis, University of Colorado, 2001.

HARAWAY, D. A Cyborg Manifesto: science, technology, and socialist-feminism in the late twentieth century. In: **Simians, Cyborgs and Women: the reinvention of nature**. New York: Routledge, p.149-181, 1991.

LANSBURY, Coral. **The Old Brown Dog: women, workers, and vivisection in Edwardian England**. Madison: University of Wisconsin Press, 1985.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Le Cru et le Cuit (Mythologiques I)**. Paris: Plon, 1964.

MAUSS, Marcel. **The Gift: forms and functions of exchange in archaic societies**. London: Routledge, 2002.

MENDEZ, Nelson. "Anarquismo e Gastronomia: a utopia de reunir fogões, barricadas, prazer e liberdade". PUC-SP **Revista Verve**, nº 32, 2017, p. 166-188. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/verve/article/viewFile/36938/25168> (Acessado em: 12 de outubro de 2019).

MICHEL, Louise. **Mémoires de Louise Michel**. Ecris par elle-même. Paris: Maspéro, 1976.

MONTAIGNE, Michel de. "Apologia de Raymond Sebond". In: **Ensaio II**. São Paulo: Martins Fontes, p. 157-407. 2006

MORAES, Eduardo Carli de. **Além da Metafísica e do Nihilismo**: a sabedoria trágica de Nietzsche. Dissertação (Mestrado em Filosofia), Universidade Federal de Goiás. 2013.

MOURA, Maria Lacerda de. **Civilização – Tronco de Escravos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1931.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do Bem e do Mal**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos Ídolos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo & Ditirambos de Dionísio**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

O'HARA, Craig. **The Philosophy of Punk**: more than noise! Edinburgh: AK Press, 1999.

PARFREY, Adam. **Apocalypse Culture**. New York: Amok Press, 1987.

PEÑA, Manuel H. "Ritual Structure in a Chicano Dance". **Latin American Music Review/Revista de Música Latinoamericana**, vol. 1, no. 1, University of Texas Press, p. 47-73, 1980.

REIA, Jhessica. "Around the X: reflections on straight edge, visibility, and identity boundaries". **Imaginations**, v.7, n.2, p. 106-123. 2017.

RECLUS, Elisée. **A Anarquia e os Animais**. São Paulo: Ateneu Diego Giménez, 2010.

RECLUS, Elisée. "Prefácio". In: KROPOTKIN, Piotr. **A Conquista do Pão**. Rio de Janeiro: Achiamé, 2011.

SHEPPARD, Brian. **Anarchism vs. Primitivism**. 2003. Disponível em: theanarchistlibrary.org/library/brian-oliver-sheppard-anarchism-vs-primitivism. Acessado em 14 de agosto de 2021.

SMITH, Angel. **Anarchism, Revolution and Reaction**: catalan labor and the crisis of the spanish state, 1898-1923. Oxford/New York: Berghahn Books, 2007.

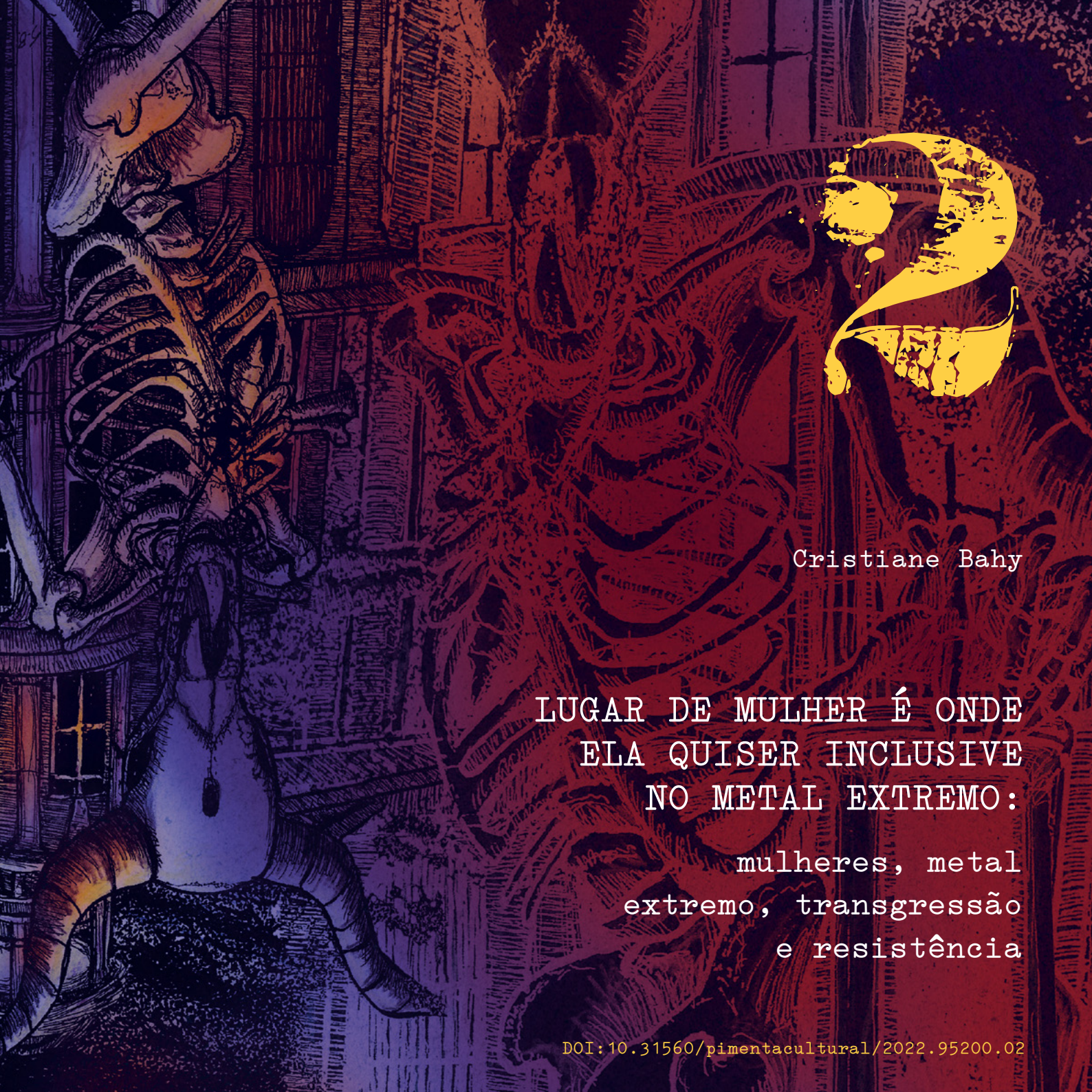
SPRINGER, Simon (org.). **Undoing Human Supremacy**: anarchist political ecology in the face of anthroparchy. London: Rowman & Littlefield, 2021.

TAYLOR, Chloë. "Foucault and the Ethics of Eating". In: CHRULEW, Matthew & WADIWEL, Dinesh (orgs.). **Foucault and Animals**. Leiden: Brill, p. 317-338. 2017.

WEBER, Max. **A Ética Protestante e o "Espírito" do Capitalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

WOOD, Robert. "Nailed to The X": a lyrical history of the straightedge youth subculture. **Journal of Youth Studies**, v. 2 n. 2, 1999, p. 133-151, 1999.

WOODCOCK, George. **Anarchism: a history of libertarian ideas and movements**. New York: The World Publishing Company, 1962.



Cristiane Bahy

LUGAR DE MULHER É ONDE
ELA QUISER INCLUSIVE
NO METAL EXTREMO:

mulheres, metal
extremo, transgressão
e resistência

"Choices are dangerous things
They show who we really are
Death is just the next great adventure of life"


Ao som de Sinaya "Abyss to Death"
https://www.youtube.com/watch?v=8CG17pTp_xE

INTRODUÇÃO

Em entrevista à revista/zine "A Obscura Arte" a banda paulistana Triumph define o *black metal* como "arte, mas acima de tudo, é atitude e culto" (CAMPOY, 2008, p. 143). A partir desta interpretação sobre o que é o *black metal* podemos dizer também que o metal extremo é arte, mas acima de tudo, é atitude e culto. É arte porque é música, é atitude porque é transgressivo e é culto porque não é *mainstream*. A transgressão se faz presente em suas temáticas que vão desde posturas *anti-establishment* à morte e assassinato e também no âmbito do imagético, pois desconstrói símbolos judaico-cristãos. Para aqueles/as que apreciam o metal extremo, a transgressão inicia-se pelo fato de ser ouvinte desse estilo, uma vez que o metal extremo, como aponta Kahn-Harris (2007, p. 1), é divisivo: até mesmo aqueles que escutam outros subestilos de *heavy metal* não necessariamente apreciam o metal extremo.

Para as mulheres, a cena de metal extremo é ainda mais transgressora, uma vez que participam de uma cena de maioria masculina e também devido ao fato de irem de encontro ao comportamento que se espera das mulheres – geralmente docilidade e submissão. Segundo Rogers (2015), "(m)ulheres que integram grupos culturais que são compostos em sua maioria por homens conhecidos por sua hipermasculinidade são geralmente classificadas como desviantes" (ROGERS, 2015, p. 21/22, tradução nossa)²². Desta forma, ao participarem da

²² No original: "Women who join male-dominated cultural groups that are known for their hypermasculinity are often labeled as deviants."



cena de metal extremo – como *headbangers*, musicistas, *managers* ou produtoras, por exemplo – as mulheres quebram paradigmas: seja por adotarem um visual e atitudes estereotipadamente masculinizantes, seja por participarem de *moshpits* ou simplesmente por estarem em um ambiente heteronormativo. Às mulheres cabe colocar-se em meio a esta cena possuidora de códigos hipermasculinos, construindo e ressignificando suas performances de gênero.

A partir desta premissa, o presente artigo tratará da presença feminina na cena de metal extremo e de como esse pertencimento possui um caráter transgressivo e de resistência. A participação das mulheres nessa subcultura é transgressiva por tratar-se de uma cena em sua maioria masculina, colocando as mulheres em uma posição de resistência às normas sociais, uma vez que frequentam um ambiente hipermasculino e heteronormativo.

E O RESTO É HISTÓRIA: DO INÍCIO DO *HEAVY METAL* AO METAL EXTREMO


Tudo começou em uma cidade chamada Birmingham, localizada no centro da Inglaterra, de céu constantemente nublado devido ao clima e à fumaça de suas indústrias. Nesta cidade vivia Tony Iommi, que nessa época trabalhava em uma fábrica como a maioria dos habitantes da cidade. No ano de 1965, Iommi, em seu último dia de trabalho – uma vez que deixaria o emprego na fábrica – foi obrigado a substituir um colega que havia faltado. Na tarde deste dia, ao operar um maquinário que desconhecia, Iommi fez um movimento errado e teve as pontas dos dedos médio e anular arrancadas. Ele, que já era guitarrista, ficou tremendamente abalado, porque entendeu que não poderia mais tocar.

No entanto, encorajado por um amigo, Iommi voltou à guitarra. Porém, sentindo ainda muita dor ao manejar o instrumento (IOMMI,

2006, n.p.), Iommi passou a tocar a guitarra dois tons mais baixos, uma vez que seus dedos doíam muito com a afinação normal tornando o som mais grave (IOMMI, 2006, n.p.). Esta forma de tocar deu à sua música um efeito grave e distorcido que se tornou a característica mais conhecida do *heavy metal*. Unindo-se a Ozzy Osbourne, Geezer Butler e Bill Ward, Iommi formou a banda Black Sabbath e seu estilo de tocar deu origem ao que hoje conhecemos como *heavy metal*. Como toda história a do *heavy metal* não parou por aí e o estilo seguiu em frente fazendo com que atualmente existam inúmeros subestilos que vão desde o metal melódico ao *power metal*, passando pelo metal extremo - formado pelo *thrash*, pelo *black* e pelo *death metal* e demais subestilos.

No início da década de 1980, unindo estilos complexos de guitarra oriundos da *New Wave of British Heavy Metal* (NWOBHM) com a velocidade e a agressividade do *punk*, surge o *thrash metal* caracterizado pelo seu ritmo rápido, pelos *riffs* de guitarra, pelas batidas rápidas e pela agressividade (CHRISTE, 2004, p. 251). As letras tratam de problemas sociais e se colocam contra o autoritarismo do Estado. Entre os pesquisadores de *heavy metal*, há um certo consenso de que a banda Venom, com seu álbum "Welcome To Hell", de 1981, teria sido a primeira banda a trazer as características do que seria conhecido como *thrash metal*. O termo *thrash metal* foi utilizado pela primeira vez na revista *Kerrang!* pelo jornalista Malcolm Dome ao falar sobre a música da banda Anthrax, "Metal Thrashing Mad" (MALCOLM, 1984).

Considerado o estilo mais extremo dentre os três mencionados, o *black metal* é um subestilo musical caracterizado por vocais guturais, guitarras altamente distorcidas e estruturas sonoras nada convencionais. Suas músicas versam sobre paganismo, satanismo e anticristianismo. Os músicos fazem uso de pintura corporal (*corpse paint*) e utilizam pseudônimos (KAHN-HARRIS, 2007, p. 38). Surgido também na década de 1980, teve maior notoriedade na mídia na década de 1990 a partir de bandas norueguesas, tais como Immortal e Emperor. O nome *black metal* teve origem no álbum homônimo de 1982 da banda Venom.



Surgido no início dos anos 1980 e possuindo influências do *thrash metal* e da primeira fase do *black metal*, o *death metal* faz uso de vocais guturais, guitarras distorcidas e mudanças abruptas de tempo e suas letras possuem temas como: ocultismo, satanismo, terror, mitologia, misticismo e atos extremos, tais como tortura e mutilação. Há controvérsias sobre a origem do termo *death metal*, sendo uma das versões sobre o pioneirismo do termo a coletânea de nome *death metal* (1984), lançada pela gravadora alemã Noise que incluía canções de bandas como Hellhammer, Helloween e Running Wild. O certo é que o *death metal* deu origem a diferentes estilos, tais como: *blackened death metal*, *death metal* melódico, *death/doom metal* e *goregrind*.

METAL EXTREMO COMO ESPAÇO DE PERFORMANCES DE GÊNERO

Um ato performático é aquele em que o indivíduo desempenha traços, como por exemplo traços de masculinidade e de feminilidade. Segundo a filósofa Judith Butler (2011), “o gênero deve ser entendido, não como um substantivo, nem como um conjunto de atributos, mas como um ‘fazer’, uma performance que constitui a identidade a qual se intenciona ser” (tradução nossa)²³. Isso significa que os indivíduos repetem determinados atos estereotipadamente femininos e masculinos sem perceber. Na cena de metal extremo há diferentes performances, tanto de masculinidade quanto de feminilidade, especialmente de hipermasculinidade, definida por Shafer et al. (2018, p. S45) como “o protótipo de uma performance masculina exagerada” (tradução nossa)²⁴. É também uma cena relacionada à heteronormatividade, a qual podemos definir como a “crença na naturalidade e na superioridade

23 No original: “Gender must be understood, not as a noun, nor as a set of attributes, but as a ‘doing’, a performance that constitutes the identity that it purports to be.”

24 No original: “(...) the prototype of an exaggerated masculine performance (...)”

da heterossexualidade e da cisgeneridade” (SCULOS, 2017, p. 3) (tradução nossa)²⁵. Desta forma, o metal extremo ainda segue códigos de performance estereotipadamente hipermasculinos e heteronormativos mesmo com a presença de mulheres na cena. Segundo Walser (1993, p. 109), o *heavy metal* como um todo é um discurso moldado pelo patriarcado, possuindo no seu início fãs oriundos da classe trabalhadora e que possuíam como paradigma a hipermasculinidade. Ainda que com o decorrer do tempo, as mulheres tenham passado cada vez mais a integrar a cena *heavy metal*, na cena do Metal Extremo, certos conceitos referentes à performance de masculinidade seguem existindo.

Uma vez que a percepção da masculinidade está atrelada à força e ao poder, não é de se surpreender que em meios de maioria masculina como a cena de metal extremo os homens performem a hipermasculinidade, buscando se colocar como ligados ao poder, especialmente no palco. As performances de gênero na cena metal partem do binarismo, da heteronormatividade e da hipermasculinidade, no entanto não se limitando a esses conceitos. Consequentemente não podemos dividir as performances de gênero da cena metal entre puramente “masculinas” ou “femininas” devido ao fato de existirem diferentes manifestações de gênero dentro destes dois extremos, ainda que elas partam de uma masculinidade exacerbada.

Segundo Hutcherson e Haenfler (ano, p. 102) “(m)úsicos e fãs constroem, mantêm e redefinem identidades e significados de gênero por meio do consumo e da produção de música, bem como da participação em subculturas baseadas na música” (tradução nossa)²⁶. Desta forma, podemos perceber que os/as ouvintes e musicistas pertencentes à subcultura metal extremo, além de escutarem e de tocarem esse estilo musical, também redefinem seu modo de ser, assim como também suas performances de gênero a partir do consumo

25 No original: “(b)elief in the naturalness and superiority of heterosexuality and cisgenderness.”

26 No original: “Musicians and fans alike construct, maintain, and redefine gendered identities and meanings via consuming and producing music, as well as participating in music-based subcultures.”

desse estilo de música. E é a partir dessas performances de gênero que se constroem as identidades daqueles/as envolvidos/as com a cena de metal extremo. Segundo Paul Gilroy (2001 apud Oliveira, L. 2015, p. 5), “a identidade não é um conceito fixo e transcultural, pois mantém certa coerência no tempo e no espaço, sendo mobilizada de acordo com determinadas circunstâncias pelos indivíduos”, cabendo a estes/as a configuração e a reconfiguração de suas identidades.

A CENA DE METAL EXTREMO COMO TRANSGRESSÃO

Em sua obra *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*, o pesquisador Keith Kahn-Harris (2007) define transgressão como um comportamento que testa as barreiras colocadas pela sociedade ao mesmo tempo em que as atravessa. Para ele

(...) o conceito de transgressão captura os elementos centrais das práticas extremas do metal (...) eles são excessivos, testando e rompendo limites (...) enquanto simultaneamente reforçam os sentimentos de controle individual e potência. (p. 30, tradução nossa)²⁷

Desde seu surgimento o *heavy metal* é tido como transgressivo, seja musicalmente, pois sonoramente inovou no “peso” tão característico do estilo, seja em suas letras e no comportamento dos musicistas, uma vez que estes se colocaram contra os paradigmas da sociedade, transgredindo padrões de comportamento. Além da sonoridade, o *heavy metal* também é transgressivo devido a temas como, por exemplo, o ocultismo e o satanismo utilizados também no imagético (KAHN HARRIS, 2007, p. 3). Trabalhando com essa temática, o *heavy metal*

²⁷ No original: “Further, the concept of transgression captures the central elements of the extreme metal practices (...) they are excessive, testing and breaking boundaries (...) while simultaneously bolstering feelings of individual control and potency.”

quebrou paradigmas judaico-cristãos, uma vez que tocou em temas tabus das sociedades ocidentais.

No caso do metal extremo, a transgressão vai além, uma vez que trata de temas limítrofes tais como assassinato, morte e anticristianismo. Se levarmos em consideração apenas seu aspecto sonoro, o metal extremo é por si só transgressivo, uma vez que seu ritmo não agrada a todos os ouvidos, mesmo àqueles habituados ao *heavy metal*. No caso do *death metal*, por exemplo, a música é considerada de qualidade quando não possui um padrão previsível (PURCELL, 2003, p. 35/36), diferentemente das músicas pertencentes à *New Wave of British Heavy Metal* (NWOBHM), com suas canções marcadas por *riffs* de guitarras repetidos.

Visualmente, mais especificamente no caso do black metal, a apresentação também é transgressora, uma vez que seus músicos fazem uso de *corpse paint* como forma de manifestar seus sentimentos (CAMPOY, 2008, p. 150) e se utilizam da cruz invertida (CAMPOY, 2008, p. 151), subvertendo um símbolo tradicional nas culturas ocidentais. Para seus fãs, o metal extremo é transgressor na medida em que quebra barreiras e desconstrói paradigmas, fazendo com que aqueles/as que o escutam se coloquem também como indivíduos transgressores (SCHAAP & BERKERS, 2014 p. 103) dos paradigmas estipulados pela sociedade conservadora.

Desta forma, para além da música e do imagético, aqueles/as que escutam o metal extremo também se identificam com a transgressão, transferindo seus paradigmas transgressores para a vida cotidiana. Segundo Hill (2016, p. 62), dentro da percepção de mundo dos/as fãs do metal extremo, aqueles/as que seguem a cultura *mainstream* são tidos como normativos e são associados/as à passividade e à cultura de consumo, enquanto os/as ouvintes de metal extremo se percebem como autênticos/as, independentes e transgressores, pois deixam de lado um mundo repleto de regras conservadoras. Ao mesmo

tempo em que abandonam as regras da cultura dominante, também criam seus limites baseados na originalidade. Como aponta Riches (2014, p. 90), a “transgressão muitas vezes envolve a criação de novos limites, ao mesmo tempo em que simultaneamente destrói outros” (tradução nossa)²⁸. Assim, a transgressão aponta para a total ausência de conformidade ao mesmo tempo em que cria seus novos paradigmas dentro do comprometimento com a cena de metal extremo, tais como a originalidade e a rejeição à massificação de pensamento.

A PARTICIPAÇÃO DAS MULHERES NA CENA METAL EXTREMO

Entendidas por muitos como masculinas, heteronormativas e misóginas (WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000; WHITELEY, 1997), as cenas do *heavy metal* e do metal extremo podem dar a impressão a quem está de fora de que as mulheres não participam delas. No entanto, recentes trabalhos (MARTINS, 2011; VASAN, 2011; DIEHL, 2013; ROGERS, 2015; HILL, 2016) mostram que as mulheres estão cada vez mais envolvidas não apenas como ouvintes, mas também como musicistas, *managers*, produtoras e também como pesquisadoras acadêmicas que trabalham essa temática. Apesar do machismo que existia na cena *heavy metal* em seu início, as mulheres fãs de metal sempre estiveram envolvidas: escreviam *zines*, eram presidentes de fã-clubes e musicistas, por exemplo.

No entanto, ainda que participassem ativamente da cena, as mulheres invariavelmente ficavam em segundo plano e suas histórias nem sempre eram contadas. As revistas da grande mídia de *heavy metal*, ainda hoje, não dedicam o mesmo espaço às mulheres, diferentemente do que reservam aos homens musicistas e, há até algum

28 No original: “(T)ransgression often involves creating new boundaries as it simultaneously destroys others” (p. 90)

tempo, quando as mulheres surgiam nessas revistas, eram geralmente objetificadas, ganhando destaque em uma perspectiva a qual as colocava mais como beldades que decoravam a cena metal do que como musicistas capazes e seguras de seu trabalho. Em seu estudo sobre a revista *Loud*, Martins (2011) destaca que, dos 870 artigos pesquisados, apenas 67 mencionaram mulheres musicistas, sendo o restante referente a homens pertencentes à cena metal.

As pesquisas acadêmicas também não possuíam as mulheres como foco de suas obras até meados do século 21. Geralmente era dedicado a elas apenas um capítulo dentro de uma obra inteira sobre a temática *heavy metal* (WALSER, 1993; WEINSTEIN, 2000). Mas por que ocorreu esse tipo de tratamento às mulheres? Como dito anteriormente, a cena metal é por si só uma cena de maioria masculina, na qual as mulheres ainda são minoria²⁹ e como tais foram vistas não como protagonistas da cena, mas sim como coadjuvantes. Segundo Kruse (2002, *apud* HILL, 2016, p. 1), “(a) música não existe fora do contexto social” (tradução nossa)³⁰, significando que o meio musical é influenciado pelos paradigmas sociais. Desta forma, o machismo não pode ser entendido como exclusivo do ambiente de metal extremo, uma vez que até os dias de hoje, devido ao preconceito de cunho machista, muitas mulheres ainda são vistas como meras coadjuvantes dentro de determinados espaços, sejam artísticos, sejam profissionais. As sociedades ainda sofrem com o preconceito gerado pela estrutura patriarcal que coloca as mulheres em segundo plano e, por esse motivo, ainda hoje muitas vezes cabe a elas se esforçarem para vencer as práticas machistas.

Durante muito tempo, a cena metal refletiu o machismo estrutural presente nas sociedades ocidentais. Segundo Martins (2011, p.7),

29 Não há estudos concretos ao redor do mundo com números precisos sobre a quantidade de mulheres na cena metal. Em seu estudo, Schaap e Berkers (2016) apontam que na cena de metal extremo dos Países Baixos, apenas 15% da audiência é composta por mulheres.

30 No original: “(...) music does not exist outside of the social.”

“se tivermos em conta que o contexto social em que o metal circula é o da sociedade ocidental patriarcal, não será surpreendente verificar a sua articulação com a representação do poder masculino”. Um exemplo é de que no início da MTV (Music Television), mais precisamente na década de 1980, como nos mostram Aubrey e Frisby (2011, p. 478), de 40% a 75% dos videoclipes transmitidos continham imagens sexuais que objetificavam as mulheres. Tais videoclipes, incluindo os de *heavy metal*, traziam mulheres em figurinos provocantes, cabendo a elas colocarem-se como disponíveis aos músicos – que se apresentavam como heteronormativos e hipermasculinos – ao mesmo tempo em que ficavam em segundo plano nas narrativas. Este segundo plano também se colocava na cobertura midiática das bandas femininas que não possuíam o mesmo destaque das bandas formadas por homens (STRONG, 2011, p. 402), levando bandas compostas por mulheres a enfrentarem maiores dificuldades no caminho da música por não receberem apoio devido ao preconceito de gênero.

Durante muito tempo, a indústria da música teve como norma a ideia de que mulheres e *heavy metal*/metal extremo não combinavam levando décadas para que essa premissa fosse entendida de outra forma. Ainda hoje, as mulheres que participam da cena metal sofrem certo preconceito apenas pelo fato de serem mulheres. Antes de tudo, as mulheres na cena metal precisam provar que realmente conhecem bandas do estilo que admiram, no caso de serem *headbangers* e, quando são musicistas, precisam provar sua técnica de forma precisa, sem espaço para erros. Como apontam Schaap e Berkers (2014, p. 102):

(e)las (mulheres) fazem parte de uma minoria numérica e simbólica, tornando-as mais visíveis que os homens. Consequentemente, elas são mais propensas a serem avaliadas em sua categoria como grupo e por traços de falta de capacidade do que em suas habilidades individuais (tradução nossa).³¹

31 No original: “They (women) are part of a numerical and symbolic minority, making them more visible than men. Consequently, they are more likely to be evaluated on their group category and non-ability traits rather than their individual skills.”

Ou seja, as mulheres são avaliadas por pertencerem à “categoria mulheres” e não como indivíduos. E, ao serem julgadas desta forma devido ao preconceito de gênero inerente existente, acabam por serem avaliadas de forma mais severa que seus equivalentes masculinos. Muitas mulheres dentro da cena metálica já se depararam com situações em que foi pedida uma “prova” de que realmente eram fãs de *heavy metal* e de seus subestilos.³²

Para as mulheres musicistas, a questão se torna mais desafiadora, uma vez que precisam provar com total precisão, muitas vezes de forma virtuosa, que possuem o conhecimento do instrumento que escolheram tocar. Isso se deve não apenas ao machismo inerente, mas também à questão de que a sonoridade *heavy metal/metal extremo* está atrelada às categorias “poder” e “força” que, por sua vez, estão ligadas ao gênero masculino (WEINSTEIN, 1991, p. 67) no imaginário das sociedades ocidentais. Entendidas como “delicadas”, às mulheres caberia a performance relacionada ao canto, sendo os vocais uma atividade entendida como “feminina” e dentro da cena do metal melódico, mas não necessariamente do metal extremo, uma vez que os vocais desse subestilo podem exigir força e a performance de sons guturais (PURCELL, 2003, p. 23). No entanto, ainda que a percepção da cena *heavy metal/metal extremo* seja de um ambiente majoritariamente masculino, as mulheres seguem integrando-se à cena, transgredindo os paradigmas masculinos do meio, fazendo com que sua permanência seja um ato de resistência dentro de um ambiente hipermasculino.


32 A anedota corrente é de que algum homem ao ver uma mulher com a camiseta de determinada banda irá comentar: “Se você é realmente fã de (nome de qualquer banda) diga pelo menos três álbuns deles/as”. Ainda que essa situação pareça anedótica, muitas mulheres dentro da cena metal já passaram por ela.

RECONFIGURAÇÕES DOS PAPÉIS DE GÊNERO DAS MULHERES NA CENA DE METAL EXTREMO

Assim como muitas atividades, ainda hoje, as práticas ligadas à música não escapam de serem percebidas como gendradas: aos homens cabe tocar instrumentos, às mulheres os vocais. No entanto, a cena *heavy metal*/metal extremo permite que essa percepção binária seja desconstruída e que diferentes papéis de gênero sejam performados transgredindo os tradicionais comportamentos esperados dos gêneros feminino e masculino. Para Hutcherson e Haenfler (2010, p. 101), “(...) a música pode ser uma fonte de resistência gendrada na qual os participantes contestam significados de gênero” (tradução nossa)³³. Logo, ainda que a cena metal se apresente como binária, por mais contraditório que possa parecer, é nela que ocorre a transgressão e é a partir desta que esse mesmo binarismo se desconstrói.

Segundo Deena Weinstein (2000), as mulheres que integram a cena metal incorporam características masculinas tais como força e rebeldia para se sentirem pertencentes a essa cena. Próxima a esse argumento está a tese de Vasan (2010) de que as mulheres, dentro da cena metal, adotam características entendidas como masculinas para se encaixarem no meio da música *heavy metal*/metal extremo. Diferentemente de Weinstein e de Vasan, Diehl (2013) propõe que as mulheres, ao invés de performarem masculinidade, na verdade, performam diferentes formas de feminilidade, complementando Turbé (2016), que coloca que as mulheres que adotam comportamentos estereotipadamente masculinos estão na verdade transformando a cultura metal, ao criarem uma forma de emancipação das expressões de feminilidades esperadas. Longe de esgotar este debate, o que temos é uma realidade na cena metal que demonstra que muitas mulheres optam por

33 No original: “(...) music can be a source of gendered resistance in which participants contest gendered meanings”



comportarem-se e vestirem-se de forma percebida como masculina, fazendo uso de camisetas com estampas de bandas, calças jeans e tênis, não utilizando maquiagem. Segundo Vasan (2011, p. 342), as mulheres que optam por essa performance de gênero “usufruem das liberdades concedidas aos homens: liberdade de aparência física, liberdade de comportamento, liberdade de atitude” (tradução nossa)³⁴.

Ao mesmo tempo em que se sentem livres, ao performarem características estereotipadamente masculinas, as mulheres estão desconstruindo paradigmas. E é a partir desta desconstrução dos paradigmas de masculinidade e de feminilidade que temos uma realidade que coloca essas mulheres dentro de uma performance híbrida - uma vez que utilizam traços percebidos como masculinos e femininos. Desta forma, as mulheres que performam esta forma híbrida de gênero, se colocam como livres dos paradigmas de gênero binário ainda tão presentes, possuindo a liberdade de performar tanto feminilidade quanto masculinidade e, desta forma, redefinindo os papéis de gênero.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sendo um espaço de transgressão, a cena do metal extremo permite a quem participa dela que experimentações e diferentes práticas sejam vividas. É um ambiente que, por se opor ao *mainstream*, coloca-se como uma subcultura de resistência a normas e a paradigmas tradicionais. É também um espaço de maioria masculina e um ambiente no qual temos demonstrações de hipermasculinidade, cabendo aos homens estereótipos masculinos de força e de poder, especialmente aos musicistas, que acabam por contribuir para que a cena se apresente como hipermasculina e binária.

34 No original: “(t)o harness the freedoms granted to men: freedom of physical appearance, freedom of behavior, freedom of attitude.”

No entanto, ainda que partindo de conceitos binários de práticas de gênero femininas e masculinas, a cena do metal extremo contraditoriamente permite às mulheres a hibridização das características femininas e masculinas. Isso ocorre devido ao fato de que as mulheres participam cada vez mais dessa cena colocando-se frente a esse espaço hipermasculino transgredindo os paradigmas binários dentro da cena *heavy metal*/metal extremo uma vez que optam por performar diferentes características de gênero, não se identificando apenas com o masculino ou com o feminino.

Ao inserirem-se nessa subcultura, muitas mulheres passam a performar certos traços estereotipadamente masculinos combinando-os com performances ditas femininas e, ao combinarem esses dois aspectos – o feminino e o masculino – as mulheres performam uma forma híbrida de gênero que abarca os dois estereótipos de gênero. Ao performarem essa forma híbrida, colocam-se como livres de determinados paradigmas de gênero que estipulam que mulheres devem ser delicadas, enquanto homens devem ser másculos. Desta forma, as mulheres na cena metal transcendem o binarismo, ressignificam as performances de gênero, quebrando estereótipos de gênero e com essas atitudes reconfiguram o que é ser mulher e *headbanger*.

REFERÊNCIAS

AUBREY, Jennifer Stevens; FRISBY, Cynthia M. Sexual Objectification in Music Videos: A Content Analysis Comparing Gender and Genre. **Mass Communication and Society**, vol.14, n.4, p.475-501, 2011.

BUTLER, Judith. **Gender Trouble: Feminism And The Subversion Of Identity**, 1st ed. Kindle. Routledge, 2011.

CAMPOY, Leonardo. **Trevas na Cidade: o underground do metal extremo no Brasil**. (Dissertação de mestrado), Universidade Federal do Rio de Janeiro: Rio de Janeiro, 2008.

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

DIEHL, Aurore. **Write of the Valkyries:** An analysis of selected life narratives of women in the heavy metal music subculture. (Dissertação de doutorado). UNM Digital Repository. American Studies, 2013.

DOME, Malcolm. **Anthrax: Fistful Of Metal.** Spotlight Publications Ltd. Revista: Kerrang! London, UK, 1984.

HILL, Rosemary Lucy. **Gender, Metal and the Media: Woman Fans and the Gendered Experience of Music.** London: Macmillan Publishers, 2016.

HUTCHERSON, Ben; HAENFLER, Ross. Musical genre as a gendered process: Authenticity in extreme metal. **Studies in Symbolic Interaction**, vol.35, p.101-121, 2010.

KHAN-HARRIS, Keith. **Extreme Metal: Music and Culture on the Edge.** Oxford: Berg. 2007.

MARTINS, Inês Rôlo. **Mulheres entre o som e o silêncio - imagens e representações das artistas de metal na LOUD!** (Dissertação de Mestrado em Estudos sobre as Mulheres), Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2011.

OLIVEIRA, Luciana. Cenas musicais, experiências identitárias e práticas de consumo: os bailes black no Rio de Janeiro. **IS Working Paper**, 3a. Série, n. 9, 2015.

PURCELL, Natalie J. **Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture.** McFarland & Company, Inc., Publishers; Londres, 2003.

RICHEs, Gabrielle; LASHUA, Brett e SPRACKLEN, Karl. Female, Mosher, Transgressor: A 'Moshography' of Transgressive Practices within the Leeds Extreme Metal Scene. **IASPM Journal**, vol.4, no.1, 2014.

ROGERS, Anna Sheree. **Women in Hypermasculine Environments: An Analysis of Gender Dynamics in the Heavy Metal Subculture.** (Master's thesis). University of South Carolina, Columbia, 2015.

SCHAAP, Julian; BERKERS, Pauwke. Grunting Alone? Online Gender Inequality in Extreme Metal Music. Vol. 4, n. 1. **Popular Music Performance**, 2014.

SCULOS, Bryant. Who's Afraid Of 'Toxic Masculinity'?. **Class Race Corporate Power**, vol. 5 : Iss. 3, Article 6. DOI: 10.25148/CRCP5.3.006517. 2017.

SHAFER, Autumn and others. The Role Of Hypermasculinity, Token Resistance, Rape Myth, And Assertive Sexual Consent Communication Among College Men. **Journal Of Adolescent Health**, 62.3,S44-S50 (p. S45) <https://doi.org/10.1016/j.jadohealth.2017.10.015>, 2018.

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

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

VASAN, Sonia. The Price of Rebellion: Gender Boundaries in the Death Metal Scene. **Journal for Cultural Research**. Vol. 1 n. 3. 2011

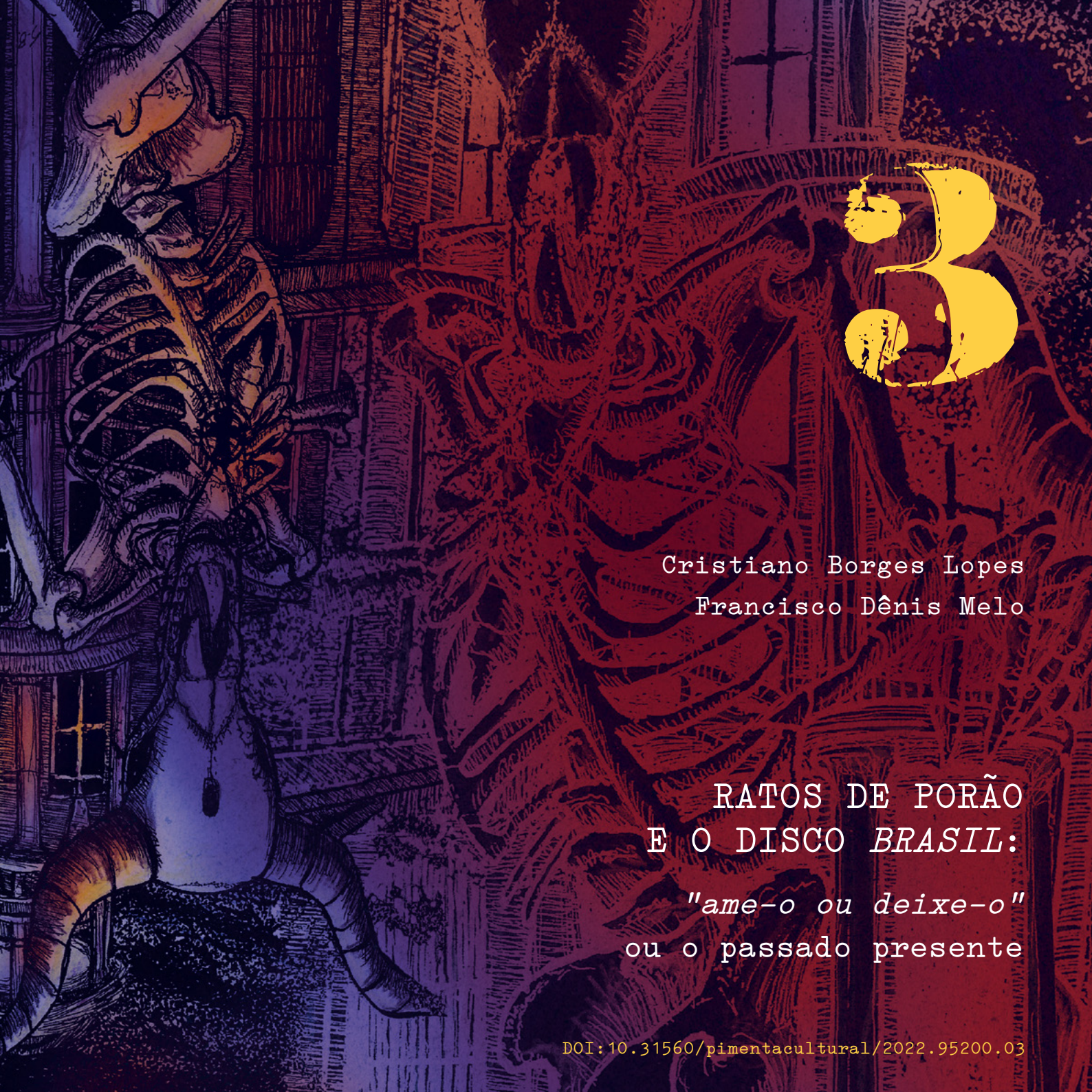
VASAN, Sonia. **Women's participation in the death metal subculture**. 15(3):333-349. 2011

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

WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal: A Cultural Sociology**. New York: New Lexington Press, 1991.

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

WHITELEY, Sheila. **Sexing the Groove: Popular Music and Gender**. Oxfordshire: Routledge, 1997.



Cristiano Borges Lopes
Francisco Dênis Melo

RATOS DE PORÃO
E O DISCO *BRASIL*:
"ame-o ou deixe-o"
ou o passado presente

Cuidado com o poder do regime militar
O tempo vai retroceder
O DOI-CODI vai voltar no
BRASIL, BRASIL, BRASIL

Ame-o ou Deixe-o
Essa era a solução
De Médici e sua corja
Imposta para o povo do
BRASIL, BRASIL, BRASIL

Ao som de *Retrocesso e Farsa Nacionalista*, do disco *Brasil*, de Ratos do Porão.
<https://youtu.be/Jz-5LDgLEDk>
<https://youtu.be/pcHUGBYA8jo>

INTRODUÇÃO

(...) A gente já chegou a fazer shows esporádicos tocando o disco e os fãs piraram. Mas agora é diferente. Mais do que nunca, as músicas se encaixam perfeitamente neste momento político. Elas ganharam força (...) Você pega as letras e pensa: caralho, isso é assustador. Parece que foram escritas ontem (...)³⁵

A batida de nossas reflexões nos levará a pensar nossa temática, no caso, a relação entre Música e História, de modo a perceber suas gradações, ritmos e sentidos, nos movendo no campo sinuoso da chamada História Cultural, que de acordo com o historiador Roger Chartier (1990, p. 17), “tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade cultural é construída, pensada, dada a ler”. Portanto, na visão de Chartier, cultura é “prática” e “representação”, encorpando e incorporando modos de vida e convivência, de existência e resistência. Nosso objetivo, nesse sentido, é produzir uma notação no campo da História

35 João Gordo, em entrevista sobre o disco *Brasil* para o *Jornal do Brasil* em abril de 2019

que seja capaz de abrir os ouvidos para outros sons e tons no campo musical brasileiro. Assim, a História Cultural nos coloca diante da

Ação humana de *re-presentar* o mundo – pela linguagem, pelo discurso, pelo som, pelas imagens e, ainda, pela encenação dos gestos e pelas performances – a representação dá a ver – e remete a – uma ausência. Ela é, em síntese, um “estar no lugar de”. (PESAVENTO, 2008, p. 13, grifos da autora)

Partimos do pressuposto neste trabalho de que uma música escolhida e ouvida, qualquer música, independentemente do gênero ou condição de engajamento ou não, é um *acontecimento*. Nesse sentido a música faz parte de certa construção estética, pessoal e assertiva, que gera reconhecimento e envolvimento. No campo da História temos considerações importantes sobre o sentido de acontecimento, que é interessante pontuar, mesmo porque o que a História entendia por acontecimento no século XIX não é a mesma coisa do que se entendeu por acontecimento no século XX e no século XXI. Nesses anos iniciais do século XXI, as reflexões nesse sentido também mudaram bastante. Talvez a grande diferença entre o que se entendia como acontecimento ou, de maneira mais comum, de fato histórico, é que no século XIX a reflexão sobre os fatos históricos apontava para um sentido definido e definitivo do acontecimento. Ainda que os fatos não fossem naturais, mas construções, questão até hoje válida, ainda assim, uma vez construídos, seus sentidos e significados estavam dados *para sempre*.

No século XX, notadamente a partir da Escola dos Annales³⁶, essas reflexões ganharam novos sentidos, uma vez que o próprio conceito de documento estava sofrendo mudança. O acontecimento estaria na ordem do poder na medida em que faria parte de um jogo de forças e relações travadas no campo relativo à construção dos sentidos do passado, sendo que a formulação de um dado fato histórico poderá ser vista e revista, o que não significa negar ou mudar de forma aleatória um dado acontecimento construído na seara ética

³⁶ Sobre a Escola dos Annales consultar: BURKE, Peter. A Escola dos Annales – 1929-1989. A revolução francesa da historiografia. São Paulo: Editora UNESP, 1992.

do historiador profissional. Podemos dizer que o acontecimento ou o fato “nada mais é do que o resultado de um raciocínio a partir de vestígios, segundo as regras da crítica” (PROST, 2008, p. 67).

No contexto atual em que vivemos, os acontecimentos sofrem de maneira enfática a influência muitas vezes decisiva das mídias sociais. Essas mídias produzem e reproduzem acontecimentos antes de os fatos acontecerem. Numa estranha alquimia fermentada no mundo das coisas virtuais, a internet não precisa de fatos acontecidos, na medida em que ela cria o próprio fato. Dessa forma, “a operação realizada pela mídia tem início antes mesmo do evento se configurar como experiência pragmática. Ela já começa a atuar numa condição de antecedência ao próprio evento” (MENESES, 2016, p. 63).

Para José Enrique Ruiz-Domènec, historiador espanhol, “a História é o espelho da música” (2012, p. 173). Mas a imagem que buscaremos neste trabalho nasceu do espelho estilhaçado da tradição relativa ao que chamamos comumente de música popular brasileira, a MPB, um gênero muito específico de música que se filia inicialmente ao movimento da Bossa Nova, que a princípio tem caráter marcadamente nacionalista, e se fortalece com os festivais musicais entre 1967 e 1968, sendo consolidada nos anos 1970. Ainda que de maneira geral não encontremos nessa equação música + popular uma sintonia. Por isso o conceito até hoje é discutível e frágil.

Considerar a música enquanto acontecimento é saber que música não é e nunca foi somente música, porque “a música é política, a música é religião, a música é sexo, a música é consumo, a música...” (MOTTA, 2006, p. 53). A música não é só música, essa é a questão básica que nos motiva a ouvir e a refletir sobre o campo musical. No caso, a música pode ser boa para pensar.

A música que escolhemos para pensar, ou melhor, parte do disco que escolhemos para pensar e fazer parte de um importante acontecimento em nossas vidas, tem batidas rápidas de uma canção afiada,

lancinante. Canção veloz, capaz de cortar um fio de cabelo ao meio. O peso da bateria, sua velocidade inconformada, traduz de certa forma o pulsar vibrante de um coração insatisfeito e desafortunado. Somos feitos, quem sabe, de um som frenético, pulsante, que percorre nosso corpo com a força da eletricidade, fazendo tremer e arrepiar os cabelos, ao mesmo tempo em que nos sacode por dentro e produz espasmos. Bate forte o bumbo! O coração, nessa hora, *treme-tremolo*, e se expande sem piedade ou falsas certezas... Se o poeta proletário, cego do partido, Maiakovski, um dia escreveu que era “todo coração”, hoje podemos dizer que somos todos canção hardcore em acontecida oposição...

O DISCO BRASIL: AME-O OU DEIXE-O?

Quando em 1989, a banda *Ratos de Porão*, formada 8 anos antes, com João Gordo no vocal, Jão, guitarra e violão, Jabá no baixo e Spaghetti na bateria, lança o disco *Brasil*, o país ainda estava vivendo de certo modo os influxos do fracasso do chamado “milagre econômico brasileiro”, que durou de 1968 a 1973, uma política posta em prática pela Ditadura Civil-Militar ainda vigente no ano em que a banda foi formada³⁷, e que, surfando numa conjuntura econômica internacional favorável, fez com que o Brasil atingisse taxas de crescimento significativas, o que ajudou a consolidar certo imaginário positivo com relação à ditadura, com uma estratégia bem definida pela “diminuição do papel do setor público e o estímulo a um maior crescimento do setor privado (...) expansão do comércio exterior e, finalmente, uma elevada prioridade para o aumento

37 A ditadura civil miliar teve início com o golpe contra o presidente João Goulart em 31 de março de 1964. O regime de exceção durou 21 anos (1964-1985). O golpe teve como um de seus fundamentos impedir o avanço das organizações populares presentes no governo de João Goulart. Foi um período de perseguição e refração dos direitos civis e políticos, estabelecendo um regime autoritário e violento, mas que também encontrou resistência em meio a variados setores da sociedade civil. Parece estranho dizer que hoje, em pleno século XXI, as forças democráticas estejam lutando mais uma vez pela democracia em nosso país.

da oferta de emprego³⁸. O resultado mais objetivo desse milagre foi, no sentido mais específico, econômico, sem reflexos desse crescimento na melhoria de condições de vida da grande maioria da população, especialmente devido à elevada taxa de inflação na década de 1970 e o achatamento do salário dos trabalhadores.

A década de 1980 é comumente chamada pelos economistas de a “década perdida”. A retração econômica brasileira freou o avanço econômico prometido pela ditadura civil militar, em face de uma nova conjuntura internacional, especialmente na década de 1970, com a crise do petróleo em 1973 e 1979 e do aumento dos juros internacionais entre 1978 e 1982, deixando explícito o quanto a economia brasileira, como até hoje, era vulnerável diante dos condicionamentos externos³⁹. Por outro lado, será nesse período que o Brasil começará o lento processo de abertura com a queda paulatina do regime ditatorial. Essa abertura terá variadas dimensões e será sinalizada em diversas frentes, como por exemplo o longo e tocante *Poema Sujo*, escrito por Ferreira Gullar em 1976, quando estava exilado em Buenos Aires, que colocará em cena um espaço de construção de uma militância poética acesa e acerba que será valiosa para os rumos da redemocratização do país.

De outra forma, um outro cenário efervescente em especial, no caso o Rock, ou mais especificamente, o *BRock*,⁴⁰ nas palavras do jornalista Arthur Dapieve, numa referência direta ao pop-rock brasileiro de muitas bandas nascidas na classe média brasileira, foi captado de certa forma como espaço de visibilidade e de ação de certa juventude que experimentava, no contexto final de 1980,

38 Ver: Milagre Econômico Brasileiro. FGV – CEPDOC. Disponível em: <http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-tematico/milagre-economico-brasileiro>. Acesso em 5/11/2021.

39 Ver: FELIPE, Ednilson Silva. VARGAS, Juliano. Década de 1980: as crises da economia e do estado brasileiro, sua ambiguidades institucionais e os movimentos de desconfiguração do mundo do trabalho no país. Revista de Economia, v. 41, n. 3 (ano 39), p. 127-148, set/dez. 2015.

40 Foi o período de formação de bandas como Os Paralamas do Sucesso, Capital Inicial, ira, Kid Abelha, Plebe Rude, Nenhum de Nós, Titãs, Biquini Cavado, Barão Vermelho, Legião Urbana, Camisa de Vênus, entre outros grupos. Arthur Dapieve escreveu sobre esse importante contexto em sua importante obra: *Brock. O rock brasileiro dos anos 80*, editora 34.

o tempo de abertura, com possibilidades de criação liberada e ativa. Nesse contexto, “O rock nacional acompanhou o cenário mundial à sua maneira, refletindo uma mistura entre o samba, a MPB e tantos outros gêneros internacionais, como punk rock, new wave, hard rock, reggae” (MENDONÇA, KOCIUBA, 2019, p. 4).

Sabemos no entanto que o cenário musical brasileiro foi muito mais complexo do que Arthur Dapieve diagnosticou em sua importante obra *BRock. O rock brasileiro dos anos 80*, uma vez que Dapieve deixou de fora de suas reflexões o rico cenário do punk rock e do hardcore brasileiros em fermentação praticamente no mesmo período, privilegiando as bandas que contribuíram para a abertura de um mercado musical capaz de agregar valor comercial a certa produção, e dessa forma alcançar as camadas mais jovens da população brasileira. Por outro lado,

O estudo da música-mercadoria pode evidenciar um produto cultural de características muito especiais. A relação de proximidade que consegue estabelecer com o indivíduo lhe confere grande poder. Sua capacidade de sensibilizar as pessoas pode levar a reações do mais largo espectro: da angústia ao divertimento, do questionamento à passividade, da liberdade à clausura. (DIAS, 2000, p. 31)

Desse modo a música-mercadoria encontrou ressonância num contexto “de expansão e desenvolvimento dos meios de comunicação de massa, desencadeada no país a partir de 1964 pelo governo militar” (DIAS, 2000, p. 51). Não podemos deixar de enfatizar, todavia, nesse sentido, que “o Estado brasileiro é o realizador, mais uma vez, de uma espécie de *modernização conservadora*, fornecendo toda a infraestrutura necessária à implantação da indústria cultural no país em nome da Segurança Nacional” (DIAS, 2000, p. 51, grifos da autora).

O que ficou de fora das reflexões de Dapieve, na verdade, é o que ficou de fora durante muito tempo de parte significativa das pesquisas de antropólogos, sociólogos, historiadores e musicólogos, no caso, o *punk rock* e o *hardcore*, gêneros de difícil assimilação mercadológica.

Soa estranho para nós que uma sonoridade tão estridente e visceral como o *punk rock* tenha feito parte de um silêncio oficial que permeou a mídia mais tradicional e a própria academia brasileira durante tanto tempo.

O disco *Brasil*, que completou 30 anos em 2019, foi gravado em português e inglês, traz 18 canções: *Amazônia nunca mais*, *Retrocasso*, *Aids-Pop-Repressão*, *Lei do silêncio*, *S.OS-País falido*, *Gil Goma*, *Beber até morrer*, *Plano furado II*, *Heroína suicida*, *Crianças sem futuro*, *Farsa nacionalista*, *Traidor*, *Porcos sanguínários*, *Vida animal*, *O fim*, *Máquina militar*, *Terra do carnaval* e *Herança*. O disco foi gravado na Alemanha com o selo Roadracer Records e da gravadora holandesa Roadrunner, com produção de Harris Johns. A emblemática capa do disco é de autoria de Francisco de Assis Marcatti Júnior, ou simplesmente Marcatti, um paulistano representante do quadrinho *underground* no Brasil. Sobre a capa disse Marcatti:

Conheci todo o universo underground de bandas, como Olho Seco, muito antes de a galeria virar 'o shopping do rock'. Certo dia, João Gordo veio me procurar, dizendo que queria fazer uma parceria comigo. Desenhar a capa, a contracapa e o encarte do álbum Brasil (...) Trabalhávamos juntos no escritório da gravadora Eldorado. Passamos três ou quatro tardes inteiras fazendo esboços e nos divertindo muito. Ele trazia as ideias, e eu ia criando os desenhos. Sempre tive aversão a capas de discos com muitos elementos, sem um que se destacasse. Foi aí então que sugeri colocar o jogador de dentes podres bem no centro do quadro, com cores que remetiam à bandeira brasileira.⁴¹

A capa do disco é um caso à parte, porque impactante, por isso se soma de forma cabal com a proposta da banda naquele contexto de incerteza com relação aos rumos do país pós ditadura civil-militar. Um jogador de futebol descalço num campo, camisa da seleção em trapos, dentes estragados, olhar assustado e babando, traz no entanto debaixo do braço o objeto principal de uma partida de futebol: a bola.

41 Ver: <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2019/04/17/noticias-musica,244564/nos-30-anos-de-brasil-ratos-de-porao-acham-que-tudo-continua-igual.shtml>. Acesso no dia 10/11/21.

A pergunta que fazemos com relação a essa imagem tão simbólica é: o dono da bola é o dono do jogo? As regras do jogo estavam claras naquele contexto, ou poderiam mudar no meio da partida? Quem de fato jogava o jogo? As outras imagens laterais assumem no desenho a parte da arquibancada. Mas não nos enganemos com o que vemos, porque não é simplesmente de torcida que se trata, mas sim de representações quanto à forma como o povo comum, os moradores e moradoras da periferia notadamente, eram tratados pelos agentes do poder político e do poder repressivo que já não era mais militar, mas sim policial. O que essas imagens significam para nós é que a “torcida” sempre esteve dentro e fora do jogo ao mesmo tempo. Digno de nota também é que no nome Brasil, na parte de baixo da capa, o “s” está ao contrário.

Figura 1 – Capa do disco Brasil, de 1989.



Fonte: <https://www.headbangersnews.com.br/noticias/ratos-de-porao-brasil-um-disco-mais-atual-em-2020-do-que-quando-foi-lancado-em-1989/> Acesso em: 30 mar. 2022.


AS MÚSICAS: “PARECEM QUE FORAM ESCRITAS ONTEM”

Assim, abrindo diante de nós a partitura de tantas músicas impactantes, escolhemos pensar sobre duas delas: *Retrocesso* e *Farsa Nacionalista*. Nossa análise levará em conta as letras das músicas e sua relação com a melodia. Dessa forma, o disco *Brasil* apresentava novos elementos e ritmos sonoros, assim se distanciando sonoramente de suas origens que até então eram embaçadas no punk. As músicas escolhidas para trabalharmos neste texto, melodicamente, tem o mesmo direcionamento. Ambas são calcadas no *crossover (metal/punk)*. Quando pensamos a música enquanto acontecimento, entendemos que nesse sentido música é discurso. Mas um discurso sonoro. É importante frisar que quando falamos em discurso, não estamos falando na língua, muito menos da

gramática, embora todas essas coisas lhe interessassem (...) E a palavra discurso, etimologicamente, tem em si a idéia de curso, de percurso, de correr por, de movimento. O discurso é assim palavra em movimento, prática de linguagem (...) enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho social geral, constitutivo do homem e da sua história. (ORLANDI, 2001, p. 15)

O disco *Brasil*, portanto, é música-acontecimento-discurso. Acontecimento sonoro e acontecimento poético, se se entender as letras das músicas na perspectiva de Hakim Bey e seu *Terrorismo Poético*⁴². *Retrocesso* é a segunda música do disco. A ditadura chegou

⁴² Peter Lamborn Wilson, conhecido pelo pseudônimo de Hakim Bey, é um historiador, escritor e poeta, pesquisador do Sufismo bem como da organização social dos Piratas do século XVII, teórico libertário cujos escritos causaram grande impacto no movimento anarquista das últimas décadas do século XX e início do século XXI. Duas de suas obras mais conhecidas são: TAZ: Zona Autônoma Temporária e Caos: Terrorismo Poético e Outros Crimes Exemplares



ao fim em 1985⁴³. Foi durante o governo de Geisel (1974-1979) que começou o processo de abertura política lenta, gradual e segura, com os militares mantendo as rédeas das mudanças sem envolver diretamente a sociedade civil nesse movimento. Quando observamos a capa do disco e vemos o campo e o jogador de futebol, não podemos deixar de pensar que se trata de mais uma crítica contundente ao que poderíamos chamar aqui de estratégia memorial da ditadura, uma vez que o tricampeonato da seleção brasileira no México, em 1970, rendeu aos militares a construção de um discurso eufórico sobre o presente e o futuro do país, por isso tivemos segundo a música: “Por trás da festa do tri/ Tortura e podridão/ Milhares de inocentes/ Sofreram porque queriam o bem do/ BRASIL, BRASIL, BRASIL”. Assim foi que

Consumada a vitória, o governo explorou o tricampeonato através de todas as formas possíveis, procurando potencializar o futebol como um fator capaz de promover a “unidade da diversidade” (...) Para os ligados mais diretamente ao governo, repetir o discurso oficial era fácil uma vez que bastava relacionar o desempenho da seleção ao momento de euforia econômica que se convencionou chamar de “milagre”. (AGOSTINHO, 2002, p. 43).

Retrocesso, portanto, é uma canção que se coloca como uma advertência com relação àquilo que não poderia jamais voltar a acontecer. *Aquilo* que tratava os dissidentes como coisas. A canção não é só uma espécie de advertência, mas é também uma forma de acender uma memória traumática que não poderá ser esquecida. O disco como um todo não deixa de ser uma luta contra o esquecimento de tudo o que a ditadura significou em sua violência, perseguição e crueldade. Marcatti, fazendo referência ao disco, é bastante enfático: “Algumas

43 A primeira eleição presidencial pós ditadura foi indireta. Em 15 de janeiro de 1985, Tancredo Neves derrotou Paulo Maluf no colégio eleitoral por 480 votos contra 180. 17 delegados se abstiveram e 9 não compareceram. Tancredo Neves, cuja eleição marcou o fim dos 21 anos de regime militar no país, declarou: “Fomos ao colégio eleitoral para que ele nunca mais seja utilizado”. Na expressão do próprio Tancredo Neves, iniciava-se a Nova República.

músicas estão mais atuais agora”⁴⁴. Essa assertiva fica ainda mais clara quando ouvimos outra parte de *Retrocesso*:

Cuidado com o poder do regime militar
O tempo vai retroceder
O DOI-CODI vai voltar no
BRASIL, BRASIL, BRASIL

Em 1989 era talvez mais fácil pensar que o tempo pudesse retroceder e a ditadura retornar. Por isso todo cuidado era pouco. O que chama atenção no segundo verso da canção é que o que está dito é que a ditadura vai retroceder. Não há um *talvez*, um *quem sabe*. É preciso ter cuidado porque a ditadura vai voltar. A ditadura e o seu arsenal de ações e instituições repressivas, como o DOI-CODI: Destacamento de Operações de Informação e Centro de Operações de Defesa Interna. Essa canção parece querer gritar aos homens e mulheres do século XXI que a possibilidade de uma nova ditadura ronda nossas vidas e nossas casas com seu regime de exceção e de pavor, nas palavras, atos e ações de um presidente autoritário, violento e negacionista, mas que não está sozinho.

A canção não utiliza meias palavras, metáforas ou comparações, indo direto ao ponto: a ditadura ainda era possível. Ao explicitar um dos principais lemas do regime, utilizado durante o governo de Emílio Garrastazu Médici, “Ame-o ou deixe-o”, podemos facilmente pensar, a partir dessa passagem da música, que os indesejados não eram aqueles ou aquelas que contestaram a ditadura, mas sim o próprio regime. No fundo, a solução não estava posta na fórmula simplista da ditadura entre amar ou não a nação. O que a música deixa claro é que o país deveria ser amado cegamente. Se deveria fechar os olhos para aquilo que “Médici e sua corja” impunha ao povo brasileiro:

44 <https://www.uai.com.br/app/noticia/musica/2019/04/17/noticias-musica,244564/nos-30-anos-de-brasil-ratos-de-porao-acham-que-tudo-continua-igual.shtml>. Acesso no dia 10/11/21.

Ame-o ou Deixe-o
Essa era a solução
De Médici e sua corja
Imposta para o povo do
BRASIL, BRASIL, BRASIL.

A outra canção, *Farsa Nacionalista*, aborda uma temática tão importante para as reflexões sobre a constituição dos Estados Nações e seu corolário, o nacionalismo. No Brasil, diferentemente da Europa, em vista de seu caráter de ocupação colonial, inicialmente a questão nacional não foi tão importante, se formando em contextos específicos, como durante a ditadura Vargas e a ditadura civil-militar, por exemplo, de modo que ambos os nacionalismos ditatoriais foram pensados numa relação direta com o industrialismo brasileiro, sendo que a ditadura civil-militar inventou o perigo vermelho e se inventou enquanto espaço de “segurança nacional”. Não sabemos ao certo a data de nascimento das nações, mas podemos dizer que

(...) a essência de uma nação consiste em que todos os indivíduos tenham muitas coisas em comum, e também que todos tenham esquecido muitas coisas. Gellner diz algo parecido quando decreta, com certa ferocidade, que “o nacionalismo não é o despertar das nações para a autoconsciência: ele inventa nações onde elas não existem” (ANDERSON, 2011, p. 32).

O nacionalismo ditatorial também precisou de seu herói, sendo que os “Heróis são símbolos poderosos, encarnações de ideias e aspirações, pontos de referência fulcros de identificação coletiva”⁴⁵. Em face de alguns candidatos a herói, como Deodoro da Fonseca, Benjamin Constant, Floriano Peixoto, assim, “Diante das dificuldades de promover os protagonistas do dia 15, quem aos poucos se revelou capaz de atender às exigências da mitificação foi Tiradentes”⁴⁶.

45 CARVALHO, José Murilo de. A formação das almas. Imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 55.

46 CARVALHO, José Murilo de. Op. cit. p. 56

De quase desconhecido participante da Inconfidência Mineira, Tiradentes, ou Joaquim José da Silva Xavier, se transforma em herói nacional com panteão e comemoração. Precisamos lembrar que o nacionalismo foi sempre espaço fundamental de construção de ideologias de direita e, em muitos casos, de extrema direita.

A música *Farsa Nacionalista* começa com uma constatação muito atual: de que é uma ilusão imaginar que o trabalhador está realizando uma atividade muitas vezes sem uma remuneração adequada, em nome da nação, uma vez que o trabalho nesses casos não significa necessariamente a dignidade do trabalhador; tudo não passa de uma farsa nacionalista, já que trabalha como um animal e vive como um cão:

Seu orgulho é totalmente sem sentido
Se trabalha como um animal
E vive como um cão.
Isso representa algum tipo de sensacionalismo
Cópia mal tirada
Contradição
Farsa Nacionalista
Farsa Nacionalista.

Em outra passagem da música, ainda mais atual, seus versos apontam para “A pátria armada nas mãos dessa cambada/ De extrema direita/ T.F.P”. A questão das armas e da extrema direita é algo que soa de forma profética na canção. Ainda que ideologias autoritárias não fossem novidade no contexto da década de 1980, uma vez que desde o período entre guerras (1919-1939) emergiram na Europa com muita força e organização partidos totalitários em face da crise do liberalismo e do capitalismo, tais como o Partido Nazista na Alemanha e o Partido Nacional Fascista na Itália. A diferença mais substancial com relação à atuação da extrema direita hoje no mundo

é sua capilaridade junto às mídias sociais, inclusive sendo fundamentais para a eleição do presidente Jair Bolsonaro⁴⁷.

Com relação ao verso “A Pátria armada”, essa expressão se tornou comum em muitas críticas e análises sobre o atual governo, uma vez que constantemente é utilizada com o objetivo de parafrasear o *slogan* ufanista do presidente: “Pátria Amada Brasil”, facilmente transformado em “Pátria Armada Brasil”, em face da sanha de Bolsonaro e dos bolsonaristas por armar a população, tendo inclusive alterado o *Estatuto do Desarmamento*⁴⁸. A “violência e estupidez” por parte do governo federal quer fazer das armas uma espécie de bem de primeira necessidade, sem no fundo esconder que seu projeto é, de certa forma, criar uma espécie de *guarda pessoal* que possa agir em momentos críticos a favor do presidente, como na possível derrota nas eleições vindouras.

A compreensão do Ratos de Porão naquele contexto pós ditadura civil-militar era de que o país estava na *merda*. De que “burgueses moralistas” manipulavam os trabalhadores, fazendo tudo como se fosse parte de uma farsa... E o pior de tudo, na compreensão da banda, é que o trabalhador era enganado, e por isso vivia “pra lamber tanto esse país”, e assim estava deixando “isso aqui muito pior”.

47 “Para compreender a extrema direita bolsonarista e seu modo de operação no âmbito das redes sociais, Cesarino (2019, 2020) e Rocha (2020a, 2020b, 2020c), cada um a seu modo, também procuram encontrar traços do movimento mundial de alterações nas pautas políticas da esquerda que permitiram ao discurso ultradireitista brasileiro redelinear seu inimigo. Na ótica da extrema direita, já não se trata do comunismo clássico que tinha o projeto de revolucionar o modo de produção, mas de inimigos mais “camuflados”, difusos, que ocuparam postos chaves promovendo valores de cunho também identitário e cultural (universidades, organismos internacionais, setores artísticos e intelectuais etc.)”. Ver: REGATIER, Ricardo Pagliuso. SANTOS, Patrícia da Silva. O novo na sua face sombria. Uma análise sobre a exceção da extrema direita no Brasil atual”. <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/34274>. Acesso no dia 12/11/21.

48 Ver: <https://agenciabrasil.ebc.com.br/politica/noticia/2021-02/governo-altera-decretos-para-ampliar-acesso-armas-e-municoes>.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Brasil em que nós vivemos atualmente, e que nunca será o país que nós queremos, hoje, mais do que nunca, é um país do “caralho, isso é assustador”. Refletir sobre uma pequena partícula de um dos discos mais emblemáticos da banda Ratos de Porão, *Brasil*, é nos colocar diante de uma produção cultural boa para se pensar o passado e o presente. O fim da ditadura civil-militar foi visto por alguns setores da sociedade brasileira como uma possibilidade de se construir uma nova utopia para o país. Os Ratos de Porão não viram o período pós ditadura dessa forma, e pensaram de fato não numa utopia, mas numa distopia. Hoje, mais de 30 anos depois, estamos com um gosto de sangue na boca, e custa crer que estamos à beira de um precipício. Parece que estamos todos crucificados pelo sistema, que não podemos descansar em paz, que cada dia na atual conjuntura do país está mais sujo e agressivo. O *Brasil* não é para fracos. Há, nesse país, um sentido de agonia, e tudo parece muito sinistro.

Uma música boa para pensar certamente também é uma música muito boa para ouvir. Um canto torto, enviesado, rasgado, fatiado, arrasta uma inquietação que parece não ter reparo ou acordo. Fica soando em nós, reverberando em nossas vidas, na forma das palavras de João Gordo: “Mais do que nunca, as músicas se encaixam perfeitamente neste momento político. Elas ganharam força (...) Você pega as letras e pensa: caralho, isso é assustador. Parece que foram escritas ontem (...)”.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Gilberto. **Vencer ou morrer**: futebol, geopolítica e identidade nacional. Rio de Janeiro: FAPERJ: Mauad, 2002.

ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

CARVALHO, José Murilo de. **A formação das almas.** Imaginário da República no Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural:** entre práticas e representações, Lisboa: DIFEL, 1990.

DIAS, Márcia Tosta. **Os donos da voz.** Indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial/FAPESP, 2000.

FELIPE, Ednilson Silva. VARGAS, Juliano. Década de 1980: **as crises da economia e do estado brasileiro, suas ambiguidades institucionais e os movimentos de desconfiguração do mundo do trabalho no país.** Revista de Economia, v. 41, n. 3 (ano 39), p. 127-148, set/dez. 2015.

MENDONÇA, Joêzer de Souza; KOCIUBA, Yara Teles. **Políticação e despolíticação no rock nacional:** um comparativo das letras de bandas de rock no Brasil dos anos 1980 e 2000. Revista Vórtex, Curitiba, v. 7, n. 2, 2019.

MENESES, Sônia. SANTOS, Cícero Joaquim dos. (Orgs.) **História e contemporaneidades.** Curitiba: Editora CRV, 2016.

MOTTA, Nelson. A música não é só música. In: COELHO, Frederico Oliveira. NAVES, Santuza Cambraia (Orgs.). **A MPB em discussão.** Entrevistas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

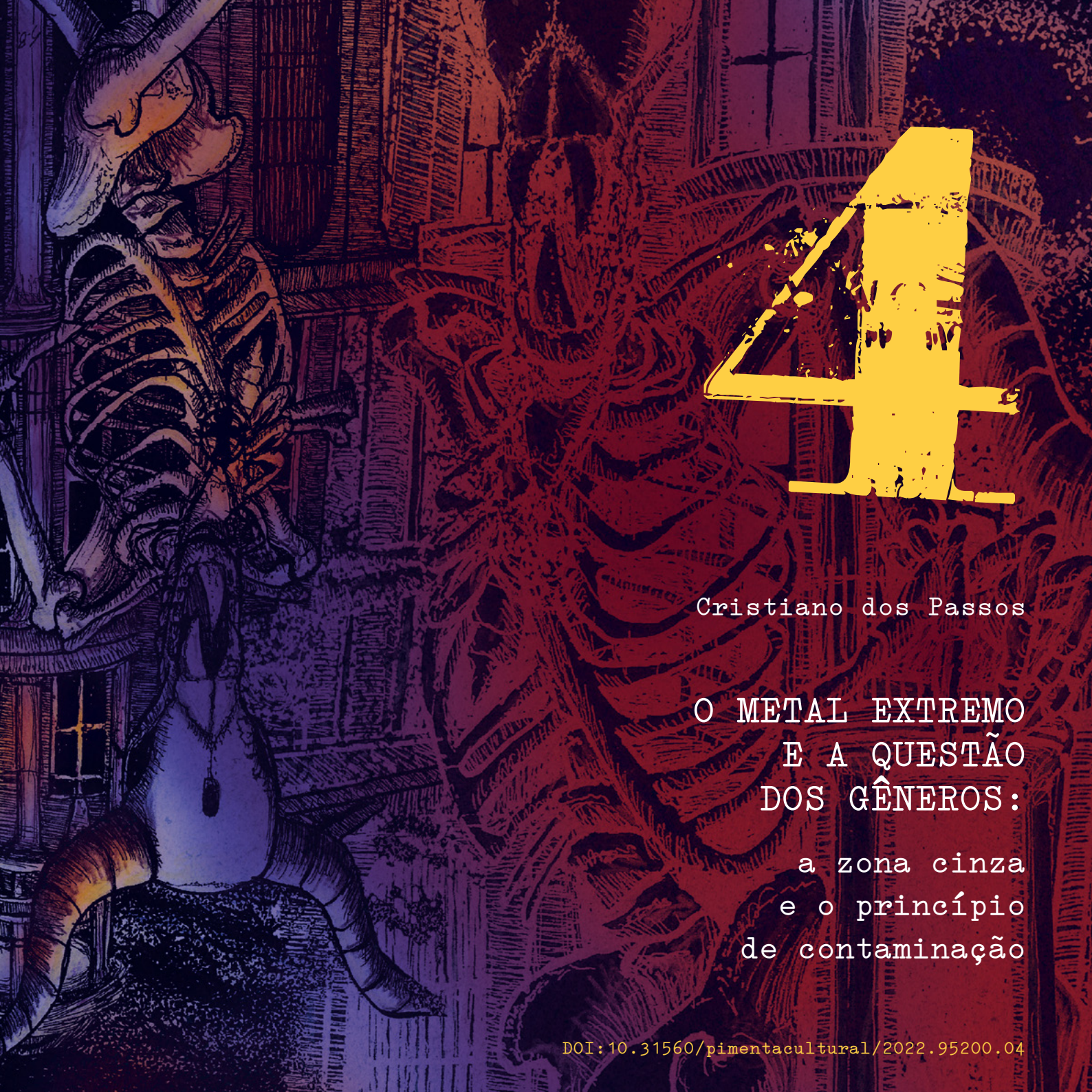
ORLANDI, Eni. P. **Análise de discurso:** Princípios e procedimentos. Campinas – SP: Pontes, 2001.

PESAVENTO, S. J. ROSSINI, M. de S. SANTOS. N.M.W. **Narrativas, imagens e práticas sociais.** Percursos em história cultural. Porto Alegre: Editora Asterisco. 2008.

PROST, Antoine. **Doze lições sobre história.** Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

REGATIER, Ricardo Pagliuso. SANTOS, Patrícia da Silva. O novo na sua face sombria. Uma análise sobre a exceção da extrema direita no Brasil atual. <https://periodicos.unb.br/index.php/repam/article/view/34274>. Acesso dia 12/11/21

RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique. **Escuchar el pasado.** Ocho siglos de música europea. Barcelona: RBA Libros, 2012.



4

Cristiano dos Passos

O METAL EXTREMO É A QUESTÃO DOS GÊNEROS:

a zona cinza
e o princípio
de contaminação

Ao som de Protector, *Misanthropy* (1987)
(<https://www.youtube.com/watch?v=g-UtqjcSMIk>)

INTRODUÇÃO

No infindável debate acerca dos gêneros e suas teorias, Derrida introduz – ironicamente, se verá depois – sua peculiar análise do tema da seguinte forma: “Gêneros não devem ser misturados. Eu não vou misturar gêneros”. Retomando uma discussão que parecia adormecida em todo o século XX, depois de ter suas bases abaladas pelo Romantismo, questionadas pelo Simbolismo, embaralhadas pelas vanguardas e esgarçadas na pós-modernidade, o filósofo aponta para a presença inegável de um limite, uma lei que diz o que “pode” e o que “não pode” ser feito em nome de sua preservação, aquilo que ele vai chamar de *lei de gênero*. Implícita, então, na sua própria existência está a lei que ordena os tipos (no caso da biologia, por exemplo) ou os discursos (no caso da literatura) ou ainda os sons (quando se trata de música, como faremos a seguir), que regula e legitima o que faz parte desse ou daquele gênero.

Debatida de forma marginal pela teoria mais recente, a questão dos gêneros, todavia, é ainda campo fértil de contendas no campo musical, tanto entre os críticos da literatura especializada e não acadêmica de jornais, revistas e fanzines, quanto (e principalmente!) entre os fãs de cada gênero, que dedicam parte do seu tempo discutindo sobre o tema de forma acalorada. No caso específico do *heavy metal* e de seu subproduto mais agressivo, o metal extremo, objeto do presente artigo, a controvérsia é ainda maior e mais disputada entre os seus seguidores, principalmente se levarmos em conta que os gêneros que compartilham esse termo guarda-chuva partiram de raízes muito semelhantes (*heavy metal* e *punk rock*) nos anos de 1980, embora tenham se distanciado à medida que a década de 1990 avançava.

O objetivo do presente artigo é, em linhas bem gerais, mostrar que, na década do surgimento do metal extremo, os anos 80 do século passado, a lei de gênero tem seus limites amplamente questionados e embaralhados pela necessidade de expandir a sonoridade pesada dessa forma musical, visando garantir a sua autenticidade em oposição à aceitação pelo *mainstream* das suas vertentes mais acessíveis e leves, como o *heavy metal* tradicional e o *hard rock*, àquela altura marcado pela proximidade com o *glam rock*. Ao observarmos o material produzido entre os anos de 1981 e 1989⁴⁹, percebe-se que há um sem-número de grupos esgarçando as fronteiras do *heavy* e do *punk* sem dar muita importância à categorização de gênero, pois tal discriminação não parecia fazer sentido naquele momento de ebulição cultural, marcado pela experimentação livre e a plena interpenetração de tendências que somente mais tarde se consolidariam como gêneros nitidamente distintos. Assim como no período que antecedeu as vanguardas na Europa – final do século XIX e início do século XX –, no início do Modernismo brasileiro ou na proliferação estética das décadas de 1950 a 1970, com os movimentos letristas, situacionistas e Fluxus, entre outros, os anos de gestação do metal extremo (a sua *belle époque*, se quisermos manter a analogia com o período pré-vanguardas) devem sua diversidade estética à necessidade de romper com os paradigmas da estética que lhe antecedia, sendo que apenas na década de 1990 a cena fragmentou-se em gêneros estruturalmente separados.

Em outras palavras, o quadro que parece se formar diante de nós é de que os gêneros nascem de outros gêneros por meio do princípio de contaminação, para somente depois se ganharem o estatuto de lei de gênero, embora esta seja sempre ameaçada pela expansão dinâmica de suas fronteiras, que o tempo todo desafia os parâmetros

49 Escolhi esse recorte por considerar que o início do metal extremo data de 1981, quando a banda Venom lançou seu primeiro disco (*Welcome to Hell*), ao passo que até quase o final da década, os gêneros que se destacariam na década seguinte ainda estavam em meio a uma grande ebulição criativa. Assim, em 1989, foram lançadas duas obras que demarcam a consolidação do *death metal* como um gênero definido, os hoje clássicos *Altars of Madness*, do grupo norte-americano Morbid Angel, e *Left Hand Path*, da banda sueca Entombed.

estabelecidos pelos seus praticantes, ou seja, pelos artistas. São essas as perspectivas que pretendemos esclarecer logo adiante.

Contudo, antes de falarmos sobre o metal extremo, é necessário tentar entender essa questão dos gêneros a partir do minucioso estudo feito por Luiz Costa Lima acerca da história dos gêneros e suas especificidades para que possamos contextualizar de onde parte o nosso olhar, isto é, da teoria literária.

A QUESTÃO DOS GÊNEROS: APONTAMENTOS TEÓRICOS SEGUNDO LUIZ COSTA LIMA

A “lei de gênero” mencionada na Introdução nos remete diretamente a Derrida, que, em 1980, época em que a teoria dos gêneros não parecia fazer muito sucesso, admitiu que não se pode escapar a ela, posto que mesmo quando procuramos nos afastar do seu imperativo e romper suas fronteiras, é para uma ideia de gênero que olhamos ainda. Assim, é nesse sentido que Derrida vai dizer que o enigma do gênero reside exatamente nesse limite entre dois gêneros – ou mais, no caso do metal extremo – quando ambos formam um “estranho par” interdependente, porém estão sujeitos à mútua contaminação. Ou seja, a despeito da lei, que busca manter a pureza dos gêneros por meio do estabelecimento de seus limites, ainda assim há o risco constante de que dessa relação irrompa alguma impura anomalia, “por acidente ou transgressão” (DERRIDA, 1980, p. 57) da norma intrínseca ao gênero. Em outras palavras, faria parte da própria lei de gênero um princípio de contaminação.

Também no início dos anos 80, no Brasil, o professor e crítico Luiz Costa Lima trouxe à baila semelhante debate no livro *Teoria da Literatura em suas Fontes*⁵⁰, conectando alguns pontos históricos e teóricos

50 A edição que usamos aqui, entretanto, é a de 2002, da Civilização Brasileira.

importantes. Assim, na visão clássica grega, nos informa Costa Lima (2002, p. 255), Platão vai tecer as primeiras reflexões acerca da questão dos gêneros centrando-se no fazer poético, não sem condenar a poesia a uma posição inferior à da filosofia, estabelecendo uma hierarquia entre os gêneros. Tal discriminação fixa posições e oposições entre os gêneros, congelando-os em categorias pré-determinadas. Essa posição será realocada por Aristóteles, que restituirá ao poeta sua dignidade e colocará em primeiro plano a distinção entre tragédia, comédia e epopeia. O filósofo, contudo, não imprimiu a sua teoria dos gêneros ares normativos, pois, segundo ele, a perfeição da obra não estaria em si mesma, mas no efeito que provocava sobre o leitor/espectador, que tinha um papel ativo na valoração da obra de arte.

É somente com os renascentistas que vai efetivamente se emprestar normatividade à teoria dos gêneros de Aristóteles, quando os neoclássicos defendiam que «a imitação nos entregava uma realidade polida e depurada» (2002, p. 261), levando-nos a uma definição idealizada de que a arte seria mera imitação da natureza. Aliás, quanto mais viva estivesse tal imitação, mais perfeita seria a obra de arte, o que significa que toda obra deveria ser expressa de forma adequada aos preceitos de cada gênero, sem escapar-lhe aos preceitos normativos.

Com o Romantismo, continua nos ensinando Costa Lima, essa concepção vai cair por terra e a obediência às normas do gênero vai ser substituída pelo desvelar sincero da alma do artista. Diz o crítico: “a poesia se justifica como expressão de uma alma superior, que não tem modelos a seguir, nem outras regras senão as que demanda sua inspiração. A literatura deixa de ser um jogo de salão para se tornar manifestação sincera de uma alma desconforme” (2002, p. 262). Nesse ponto da história, em virtude desse posicionamento libertário dos românticos e de sua insistência de que a imitação era mero artifício e, portanto, menos valiosa do que a arte viva que eles produziam, observa-se que a mistura de gêneros passaria a caracterizar a cena romântica, como nos diz Costa Lima.

Assim, não importava ao artista romântico se sua obra mesclasse elementos de gêneros e discursos distintos, desde que essa forma híbrida favorecesse a sua expressão autêntica.

Essa visão – que nos interessa aqui, considerando o ímpeto romântico como elemento importante dos anos iniciais do metal extremo, entre 1981 e 1987, verdadeiro caldeirão de diversas tendências difusas levadas a cabo por jovens entusiastas sem dinheiro, mas com muita criatividade, muitas vezes advinda das próprias limitações econômicas e técnicas – põe a questão da fixidez dos gêneros em segundo plano. Em outras palavras, pode-se dizer que a lei de gênero foi profundamente abalada pelos românticos e só se justificava como antinomia, posto que estes estavam mais focados no princípio de contaminação – para usar outra expressão de Derrida – do que em manter algum grau de pureza entre os gêneros.

O abalo romântico aos preceitos de gênero foi tão intenso, que, durante todo o século XIX, a questão foi tratada como algo de menor importância, exceto por um estudo de tendência mais naturalista de Brunetière (datado de 1890), em que este compara a evolução dos gêneros à evolução natural das espécies pela ótica biológica. No início do século XX, contudo, Benedetto Croce viria a combater de maneira ostensiva a ideia de gênero e resgataria o Romantismo como parâmetro, rechaçando essa concepção cientificista. Para Croce, poesia e ciência eram áreas antagônicas do conhecimento, pois enquanto esta se vinculava ao conhecimento lógico, aquela advinha do conhecimento intuitivo e, portanto, devia romper os limites intelectualistas para se impor como expressão válida. Essa concepção que valoriza as impressões em detrimento da lógica, mais do que promover a mistura dos gêneros, como queriam os românticos, leva a uma ideia ainda mais radical, que é a da individualidade da obra de arte (COSTA LIMA, 2002, p. 263-265).

Vale dizer que, assim como a fusão de gêneros, essa ideia da individualidade da obra de arte também é um aspecto muito presente

nos anos formativos do metal extremo, não no sentido de genialidade que talvez possa advir do termo “individualidade”, mas pelas próprias condições de produção de várias obras do período, que geraram grupos com sonoridades bastante peculiares. Tal singularidade tinha a ver também com a falta de acesso de boa parte dos grupos, principalmente nos países mais periféricos, a bons instrumentos e a recursos de gravação mais profissionais, o que, de certa forma, fez com que cada uma dessas bandas pioneiras tivesse que inventar seus próprios métodos de composição, gravação e performance.

O pensamento croceano acerca dessa individualidade da obra de arte vai repercutir fortemente na estilística moderna alemã, no *New Criticism* norte-americano e em parte do formalismo russo (2002, p. 267). Como afirma Haroldo de Campos (2013), Croce julgava “indefensável a ideia de gênero ‘diante da singularidade de toda obra de arte’” (p. 282), porém, a radicalidade dessa concepção, embora extinguisse “a tirania de uma hierarquia de gêneros limitados em número e insuscetíveis de mistura, cuja ‘pureza’ seria avalizada por modelos vetustos”, não eliminava a necessidade de constituir uma “história estrutural dos gêneros literários” (2013, p. 282).

Dessa forma, já desprovida de sua aura normativa, a ideia dos gêneros seria resgatada por pensadores como Tinianov, que passou a entendê-los como “fenômenos dinâmicos, em constante processo de mudança”, revelando, portanto, uma interdependência entre a história e a arte. Medvedev e Bakhtin vão dar um passo além ainda e aperfeiçoar a visão de Tinianov ao apontar que:

Os gêneros não são nem realidades em si mesmas, nem meras convenções descartáveis ou utilizáveis *ad libitum*. São sim quadros de referência, de existência histórica e tão-só histórica; variáveis e mutáveis, estão sintonizados com o sistema da literatura, com a conjuntura social e com os valores de uma cultura” (COSTA LIMA, 2002, p. 272).

Além disso, ao responder à questão sobre a origem dos gêneros, Todorov afirma de maneira evidente que os gêneros simplesmente nascem de outros gêneros, praticamente corroborando o dinamismo defendido por Tinianov. Assim, Todorov retoma Blanchot e sua concepção de que o que importaria seria somente o livro como tal, independentemente de seu gênero, mas para mostrar que o próprio Blanchot, ao negar os gêneros, ainda opera suas análises por meio de categorias em muito semelhantes às de gênero. Em outras palavras, isso significaria dizer que não mais existem os gêneros do passado, mas outros novos cuja origem pode ser atribuída aos anteriores, posto que a literatura “é um sistema em contínua transformação” (TODOROV, 2003, p. 46). Todorov, dessa forma, não nega a norma, mas percebe que esta “não se torna visível – não vive – senão graças às suas transgressões” (*ibid.*, p. 45), ideia que encontra apoio na contaminação derridiana. São essas transgressões que possibilitam a “contínua transformação” inerente a qualquer ordem dos gêneros.


Enfim, a linha de raciocínio que aqui se traça tem por objetivo pensar a questão dos gêneros como elemento importante da análise crítica, sem que se possa, porém, deixar de lado a ideia de que estes são dinâmicos, como se pode depreender da longa digressão acima. Para melhor esclarecer essa concepção, nos valeremos da cena do metal extremo, na qual se trava um constante (e, em certa medida, feroz) debate acerca dos gêneros, sem que se chegue a uma conclusão que agrade a todos os gostos, evidentemente. Aliás, tampouco se pretende neste artigo apontar uma resposta definitiva acerca de tema tão espinhoso, embora se acredite que o caso do metal extremo seja bastante elucidativo quanto a alguns pontos destacados acima, especialmente no que diz respeito ao princípio da contaminação – para desgosto dos seguidores mais puristas do gênero.

A FRAGMENTAÇÃO DO METAL: ESTILHAÇOS BARULHENTOS

Antes de qualquer coisa, é preciso entender que a separação entre os gêneros no metal extremo ganhou acentuada importância a partir de meados da década de 1990, quando os rótulos passaram a se tornar menos permeáveis, perdendo a fluidez que havia marcado a década anterior, como veremos a seguir. No bojo da fragmentação pela qual passou a cena nos anos de 1980, conforme aponta Weinstein (1991), gerando praticamente todos os gêneros que compõem o chamado metal extremo, vieram também certas especificidades estilísticas que passariam a ser consideradas regras fixas de cada gênero, o que levou à segmentação rigorosa desses mesmos gêneros, a ponto de alguns se tornarem antagônicos em termos de concepção musical e de mundo.

Como aponta Leonardo Campoy (2010), os estudos realizados sobre o tema entre 1991 e 2007 mostram que a visão unívoca que se tinha do *heavy metal* inicialmente foi sendo substituída pela necessidade de investigar o gênero de maneira segmentada, considerando cada conjunto de especificidades estilísticas como um gênero à parte e que, portanto, deveria ser estudado de forma individualizada. Seguem essa linha de raciocínio alguns estudiosos contemporâneos do tema, os quais têm publicado diversas obras focadas nos gêneros de forma fragmentada, como *Death Metal Music: The Passion and Politics of a Subculture*, de Natalie Purcell (2003), *Black Metal: Evolution of the Cult*, de Dayal Patterson (2013), *Extremity Retained: Notes from the Death Metal Underground*, de Jason Netherton (2014), *The Devil's Cradle: The Story of the Finnish Black Metal*, de Tero Ikaheimonen (2017), entre vários outros.

É importante acrescentar aqui, ainda que de forma periférica, outro elemento que certamente influenciou nessa segmentação mais radical entre os gêneros: o crescente interesse da grande indústria fonográfica no metal extremo nos primeiros anos da década de 1990,



como afirma Albert Mudrian em *Choosing Death: the Improbable History of Death Metal & Grindcore* (2004), quando gravadoras como Giant e Columbia buscavam as novas estrelas do metal entre bandas mais “atípicas”, após o estrondoso sucesso comercial de grupos de rock alternativo do movimento conhecido como *grunge* (MUDRIAN, p. 185). Embora não seja este o nosso foco aqui, parece-nos evidente que a questão mercadológica teve inegável impacto nesse processo de separação mais radical entre os gêneros, considerando que a maior visibilidade de um gênero automaticamente gera ressentimentos de outros estilos em nome da preservação da aura *underground* da cena, levando aqueles que ficaram à margem do sucesso comercial a assumirem uma postura de rivalização e diferenciação em relação aos que rompem a barreira da obscuridade.

Entre os fãs de cada gênero, tal fragmentação é ainda mais significativa e, muitas vezes, motivada por questões ideológicas com base nas citadas diferenças estilísticas e no que cada conjunto de especificidades significa para o seu público, gerando intenso debate, como observa Leonardo Campoy (2010):

Os praticantes do *underground* do metal extremo nacional discutem exaustivamente a história do *heavy metal*. Nos shows, nos zines, em bares, na rua e em casa, eles expõem e debatem suas visões das continuidades e rupturas históricas desse estilo de música. Exegetas, passam horas discorrendo sobre as diferenças estilísticas entre os tipos de metal, estabelecendo limites e construindo abrangências (2010, p. 133).

Embora essa percepção das diferenças não chegue a impedir uma convivência predominantemente harmoniosa entre os fãs, é notório que o passar dos anos afastou e criou limites estéticos mais precisos entre os gêneros que se agrupam sob o termo metal extremo. O que queremos mostrar, no entanto, é que nem sempre essa cisão fez muito sentido exatamente porque, naqueles anos iniciais do metal extremo, as experimentações mais radicais, barulhentas e velozes, que viriam a se tornar gêneros mais ou menos bem definidos

na década seguinte, haviam partido de uma mesma necessidade de romper com os padrões anteriores do *heavy metal* tradicional e do *punk*, já bastante gastos pela exposição midiática.

Ao mesmo tempo, porém, todos eles estavam intimamente ligados naquilo que se chamará “zona cinza”, período singular da história do som extremo em que todas as tendências se configuravam em uma estética híbrida, difusa, impura. O termo “zona cinza” tomamos de empréstimo do pesquisador espanhol Salva Rubio (2011), o qual nos serve como conceito básico para explicar essa intersecção entre os gêneros, pois partimos de uma concepção dinâmica destes, como queria Tinianov, compartilhando também da premissa de Todorov de que os gêneros nascem de outros gêneros. Mais do que isso, ao fim e ao cabo, compartilhamos da ideia de Derrida de que a lei de gênero é, na verdade, uma lei da contaminação, pois a pureza que poderia definir com perfeição os limites entre cada gênero e sua respectiva essência existe apenas na teoria.

Como subproduto da fusão do *heavy metal* tradicional com o *punk* em sua versão mais barulhenta, o *hardcore*, o metal extremo já nasce como um híbrido e, exatamente por essa razão, engloba diversas vertentes sob o mesmo termo, as quais surgiram todas em meados da década de 1980. Por volta dessa época, suas duas fontes (o *heavy* e o *punk*) haviam alcançado expressivas vendas de discos e produzido shows de maior porte, o que levou sua estética a ser diluída e devidamente absorvida pelo *mainstream*, conforme já demonstraram fartamente a literatura e a mídia especializada (MUDRIAN, 2004; KAHN-HARRIS, 2007; PURCELL, 2003).

Deu-se, dessa forma, aquilo que Deena Weinstein (1991) denominou fragmentação do *heavy metal* (p. 43), que se dividiu em pelo menos duas correntes diferentes, uma mais leve e focada no aspecto melódico, que ela chama de *lite metal*, e outra mais dura e pesada, com foco no ritmo, o chamado *speed/thrash metal*. Como o estudo de Weinstein


foi conduzido numa época em que ainda não se tinha uma visão mais ampla dessa fragmentação, a autora não aprofunda os demais gêneros que se formaram na mesma época como ramificação dessa última tendência, como o *death metal*, *black metal*, *grindcore* e *doom metal*⁵¹, os quais foram posteriormente agrupados sob o termo *metal extremo*, conforme nos mostra pesquisa feita em 2011 por Salva Rubio. Segundo ele:

Em poucas palavras, podemos definir o Metal Extremo como uma tendência musical popular baseada no rock, cujas origens remontam aos primeiros anos 80, que se caracteriza por englobar sob o dito *termo guarda-chuva* uma grande quantidade de formas e estilos musicais, muitos deles com poucos traços comuns, ainda que sejam todos embasado na busca pelos sons mais *extremos* (obscuros, velozes, lentos, violentos) que a música possa criar⁵² (2011, p. 25).

Assim como Rubio, o pesquisador alemão Keith Kahn-Harris (2007) também agrupa esses gêneros sob o mesma denominação de metal extremo, sendo concebido pelo autor como uma totalidade. Ainda assim, esse termo unificador, observa Kahn-Harris, engloba uma cena bastante versátil, fusão inegável das vertentes sonoras mais velozes e obscuras do metal e do *hardcore/punk*, sustentando que o inesgotável debate interno acerca da questão dos gêneros, principalmente entre os fãs e a mídia especializada, os quais tentam fixar algumas formas em categorias muito distintas – como também aponta o brasileiro Leonardo Campoy (2010, p. 133) –, é alimentado exatamente pelo fato de os gêneros serem dinâmicos, corroborando a concepção de Tinianov discutida anteriormente.

51 Há outras denominações de gênero ainda na cena extrema, que é bastante profusa em termos de subdivisões, mas optamos aqui por focar apenas nos 4 gêneros básicos que surgiram no período que circunscrevemos anteriormente, ou seja, entre 1982 e 1987.

52 Tradução minha para: “En pocas palabras, podemos definir el Metal Extremo como una tendencia musical popular basada en el rock, cuyos orígenes se remontan a los primeros años ochenta, que se caracteriza por englobar bajo dicho *término-paraguas* grand cantidad de formas y estilos musicales, muchos de ellos con pocos rasgos comunes, aunque todos basados en la búsqueda de los sonidos más *extremos* (oscuros, veloces, lentos, violentos) que la música pueda crear.”



Não deixa de ser curioso, todavia, que embora aceite o conceito de metal extremo como um guarda-chuva para todos os gêneros que eclodiram na década de 1980, o trabalho de Rubio (2011) seja também um dos mais completos em termos de apresentação do gênero com todas as suas segmentações, baseando sua categorização principalmente nas formas musicais, analisando-as por suas diferenças e semelhanças sonoras, sem esquecer também de certas especificidades líricas. Como seu contato com o metal extremo foi em 1992, precisa o autor (p. 16), quando os gêneros mais extremos já se encontravam bem consolidados e delimitados, parece razoável que Rubio realize um primoroso e exaustivo trabalho de classificação com critérios e limites claros, embasado em 30 anos de história do gênero. Contudo – e aqui vem o termo que mais nos interessa – não escapa ao olhar atento do pesquisador espanhol que, no início da década de 1980, nos anos de formação do metal extremo, tenha ocorrido aquilo que ele denomina de “zona cinza”, momento em que os outros quatro gêneros surgiram como uma tentativa de superar o *speed/thrash* e destruir suas fronteiras musicais (RUBIO, p. 163).

A ZONA CINZA: UMA FÉRTIL CONFUSÃO

É importante que a ruptura com o *heavy metal* e a eclosão de formas sonoras e líricas mais pesadas ocorreu quase simultaneamente, pois o *thrash metal* surgiu por volta de 1981 nos EUA, com o Metallica, que viria a lançar sua primeira demo apenas em 1982, ano em que o trio inglês Venom já lançava o seu segundo disco, sintomaticamente nomeado *Black metal*, pedra fundamental do gênero homônimo. O Venom, na verdade, já havia iniciado suas atividades em 1979 e, no ano seguinte, sua primeira demo já circulava, tendo influenciado também os músicos norte-americanos da primeira leva do *thrash*, mas seu primeiro álbum, *Welcome to Hell*, data de 1981, ano que Rubio (2011) considera como ponto de partida para o metal extremo.

Em 1982, também influenciado pelo Venom e pelos primeiros discos do *hardcore* inglês, surgia na Suíça o Hellhammer, cujo som agressivo e despido de técnica musical também influenciaria bandas de *black* e *death metal*, assim como a banda sueca Bathory, com as mesmas influências dos anteriores, ou seja, metal e *hardcore/punk*. Por sua vez, o termo *death metal* teria sido usado pela primeira vez para nomear um fanzine editado pelos membros do próprio Hellhammer, mas foi apenas em 1984 que bandas como Possessed e Mantas deram visibilidade ao gênero com suas demo-tapes, respectivamente intituladas *Death Metal* e *Death by Metal*.

Interessante notar que, nos anos finais da década de 1980, o termo *death metal*, por ser mais “extremo”, passou a predominar nas publicações independentes, englobando grupos com propostas bastante diferentes entre si. Essa predominância levou o gênero a obter certo destaque na indústria fonográfica, o que contribuiu para que uma forma apenas de fazer *death metal* fosse reconhecida como tal e, por fim, se tornasse uma forma fixa (MUDRIAN, 2004). Essa visibilidade comercial do *death metal* na primeira metade dos anos de 1990, levou os praticantes mais radicais do metal extremo a resgatarem o termo *black metal*, criando uma cena à parte, considerada mais autêntica, que visava se diferenciar da cena anterior com base em um conjunto de características que adquiriram o valor de norma. Ironicamente, alguns anos depois, na segunda metade da mesma década, o *black metal* também foi absorvido pelo *mainstream*, como mostra a literatura (PATTERSON, 2013).

Voltando aos termos que se agrupam sob o conceito de metal extremo, o gênero mais jovem da cena, o *grindcore*, mescla barulhenta de metal extremo e *hardcore*, surge por volta de 1987 na Europa, com destaque para o grupo inglês Napalm Death. Mesmo assim, formas muito semelhantes ao *grindcore* em algumas fusões de *hardcore* acelerado com *thrash metal* nos EUA (D.R.I., Cryptic Slaughter e Mayhem NYC, entre outros, também chamados de *crossover*) e

em alguns grupos de *noise/punk/hardcore* da Europa (Asocial, Rapt, Lärm, Agonia etc., todos formados entre 1981 e 1985) e até mesmo no Brasil (Brigada do Ódio e SP Caos) permitem colocar o gênero no mesmo caldeirão em que ferviam os gêneros citados anteriormente, ou seja, a primeira metade da década de 1980, a zona cinza.

Embora em sua obra Rubio (2011) procure situar essa zona cinza como uma resposta ao *thrash*, cronologicamente esta parece fazer parte da própria formação do metal extremo, mostrando-se presente desde os seus primeiros anos, abrangendo desde os chamados “pioneiros” (RUBIO, 2011, p. 52), quais sejam, Venom, Hellhammer/Celtic Frost, Bathory, bem como os grupos que lhe são praticamente contemporâneos, como Sodom, Poison, Slaughter, Mantas/Death, Sepultura, Possessed, Repulsion, entre outros, todos formados nesse intervalo entre 1982 e 1984, estendendo-se até quase o final da década. Os limites entre esses gêneros vão começar a ser melhor delimitados no começo dos anos de 1990, quando alguns grupos rompem a barreira do *underground* e a indústria fonográfica começa a prestar atenção no metal extremo, criando nichos de mercado a serem explorados nas décadas seguintes.

Pode-se perceber que, apesar de os estudos sobre o tema procurarem estabelecer uma linha lógica quanto às concepções de metal extremo, há uma complexidade que dificulta a imposição de uma classificação unívoca dos gêneros. É exatamente esse ponto que nos interessa aqui, pois, nos anos formativos dessa Música Extrema, não há consenso entre os participantes da cena acerca dos rótulos que devem ser empregados para definir os grupos dessa zona cinza. Como observa Rubio (2011), a zona cinza é:

(...) uma área rica em matizes e cheia de grupos muito interessantes, alguns dos quais caíram tristemente no esquecimento ao ficarem em uma zona franca difícil de categorizar para jornalistas e comerciantes (...) Uma zona cinza que, para complicar as coisas, tendeu a ser etiquetada pelos citados jornalistas e distribuidores das mais diversas e contraditórias maneiras, não

existindo um consenso ainda hoje em dia sobre como se pode definir os grupos em questão⁵³ (p. 163).

Os exemplos encontrados na mídia especializada – leia-se, os fanzines – são múltiplos e alguns deles valem ser mencionados aqui. Um grupo que gerava essa confusão estilística exatamente por produzir uma música que não podia ser facilmente classificada sob um rótulo rígido foi o alemão Sodom. Em uma entrevista para o fanzine sueco *Slayer Mag.*, lançado em 1987, um dos membros da banda refere-se a sua música como *hardcore*, enquanto o editor do material, Jon Kristiansen chama a banda de “*thrashcore death outfit*”, dizendo que esta foi uma das primeiras bandas extremas que ele ouviu⁵⁴. Em virtude de suas primeiras gravações, feitas entre 1982 e 1986, mostrarem uma massa sonora caótica, veloz e barulhenta demais para os padrões da época, com vocais guturais e uma atmosfera maligna (PATTERSON, 2013, p. 59), era realmente uma tarefa difícil categorizar sua música, que continha elementos de todos os gêneros que viriam a se desenvolver nesse período.

Interessante que essa confusão terminológica tenha se prolongado até os dias atuais, dadas as peculiaridades sonoras de cada grupo dessa época. Prova disso é o estudo de Dayal Patterson, que rotula o Sodom como uma banda de *black/thrash* (p. 58), termo atualmente empregado para definir as formações que praticam um *thrash metal* de inflexões satanistas, mas que sequer era usado naqueles anos de formação do metal extremo, na chamada zona cinza. Já o fanzine *Kick-Ass* (edição #26, de 1986) usa o termo *death metal* para se referir ao grupo alemão, enquanto o fanzine dinamarquês *Blackthorn*, editado em 1985, classifica a banda como “*hardcore metal*”

53 Tradução minha para: “(...) un área rica en matices y llena de grupos muy interesantes, algunos de los cuales cayeron tristemente en el olvido al quedar en una zona franca difícil de categorizar para periodistas e comerciantes (...) Una zona gris que, para complicar las cosas, tendió a ser etiquetada por lo citados periodistas y distribuidores de las más diversas y contradictorias maneras, no existiendo un consenso aún hoy en día sobre como pueden definirse los grupos en cuestión” (p. 163).

54 KRISTIANSEN, Jon. *METALION: The Slayer Mag. Diaries*. Nova York: Bazillion Points, 2011.

(p. 5), definição simplista, de certa forma, mas bastante significativa, pois mostrava que dois gêneros distintos, “puros”, estavam se (con)fundindo para dar origem a outro(s) gênero(s).

A mesma revista independente, ao falar da banda alemã Poison (outro grupo com lançamentos entre 1982 e 1987 e com proposta musical singular), afirma que esta surgiu da união de dois membros que eram fãs de *hardcore metal*, o que os levou a formar um grupo de *black metal* inspirado nos pioneiros Venom (*Blackthorn #2*, p. 13), embora a própria banda use o termo híbrido “*black/speed metal*” para se referir à sua música. Percebe-se, então, o quanto os rótulos de gênero eram mais flexíveis, como se estes fossem permeáveis, pois o período em que ocorreram esses lançamentos era de experimentações diversas em nome da expansão da música pesada, a fim de separá-la do *heavy metal* tradicional, do *hard rock* (WEINSTEIN, 1991) e até mesmo do *punk rock* (ANESIADIS, 2019), gêneros já devidamente absorvidos pelo mercado *mainstream*⁵⁵.

Voltando aos exemplos de categorizações cruzadas que predominavam durante a zona cinza, vale mencionar outra banda que dificultava essa classificação em um gênero fechado, a canadense Slaughter, formada em 1984. Com uma música altamente veloz e pesada, tecnicamente muito simples e crua, a banda tinha uma sonoridade muito peculiar, marcada pela busca de um som mais extremo do que os gêneros que lhe informavam, quais sejam o *heavy metal* inglês (especialmente a New Wave of British Heavy Metal, a NWOBHM) e o *punk*. Nas palavras do editor de fanzines polonês Wojnicz-Sianozecki (2011), o Slaughter explorou “os novos caminhos do extremo, movendo suas

55 Diz Andrés Padilla (2013): “Another characteristic was the desire to push beyond the conventions of commercialized music. Big record labels had a concrete idea of what was desired, based (...) on a marketable lowest common denominator among large groups of fans. We wanted extreme music to exceed the commercial roots of rock’n’roll (...). This pushed the genres further afield, mutating them into quite different art forms. (...) The musicians were very young and these young people had no boundaries other than how well they could play their chosen instruments.” (p. 18)

fronteiras em direção a outras regiões do metal brutal a cada lançamento”⁵⁶, mesclando *death metal* e *hardcore* sem levar em consideração qualquer princípio de pureza da lei de gênero. Pelo contrário, estava em jogo ampliar as fronteiras da Música Extrema e, para tal, eram válidos todos os recursos disponíveis para superar os grupos anteriores em termos de velocidade e agressividade e assim criar o seu próprio estilo. No fanzine *Deathcore*⁵⁷, número 2, um dos membros do próprio Slaughter, contudo, define sua música como “puro Speed e Doom metal com vocais rugidos”⁵⁸, classificação completamente distinta daquela aplicada ao grupo nos dias atuais, costumeiramente incluso entre os pioneiros do *death metal*. Impossível não notar também o uso contraditório do adjetivo “puro” para definir algo que era essencialmente impuro, no sentido que vimos perseguindo neste artigo.

Um dos fanzines mais cultuados dessa era mais independente do metal extremo, *Slayer Magazine*, da Noruega, é bastante rico em exemplos dessa indecidibilidade que acompanha as tentativas de definição dos gêneros numa época em que destacavam mais as suas características comuns do que os seus elementos distintivos. Como todos os praticantes dessas vertentes do metal extremo conviviam no pequeno espaço da cena *underground* (PADILLA, 2013), movidos pelos mesmos (e poucos) fanzines, pelas trocas de cartas e fitas ao redor do globo por meio de uma rede limitada de contatos, era de se esperar que fosse praticamente impossível não misturar os gêneros, indo ao encontro das ideias de Derrida, quando este fala da essencial impureza que reside no coração da lei de pureza que regeria os gêneros, ou seja, o seu princípio de contaminação. Assim, é comum encontrar nos textos da *Slayer Mag.* definições mistas como *death/thrash/black/speed metal* (2011, p. 58) para uma banda como Voivod,

56 Texto extraído do encarte do disco *Strappado*, da banda Slaughter, em sua versão de 2011 lançada pelo selo brasileiro Marquee Records.

57 SALTER, Glenn. *Deathcore*, #02. Edição independente, Canadá, 1986.

58 Tradução minha para: “*pure Speed and Doom metal with Roaring vocals*” (SALTER, 1986).

que por outro lado, definia sua própria música como um “estranho híbrido de *thrash metal* e *punk*”⁵⁹. Da mesma forma, os aclamados pais do *death metal*, a banda Possessed, é classificada no mesmo fanzine como *thrash/death/speed metal* (2011, p. 58), ao passo que o Bathory, grupo sueco devidamente reconhecido como *black metal*, é chamado de *death metal* (2011, p. 101).

Como se pode perceber, as definições são híbridas tanto para editores de fanzines quanto para as próprias bandas, que se encontravam no olho do furacão do surgimento de uma série de gêneros que mais tarde se veriam diferenciados, mas até então, ainda experimentavam com sua sonoridade de forma bem mais aberta. Afinal de contas, a busca que movia esses artistas era pelo som mais agressivo e extremo, algo brutal demais para ser absorvido pela mídia impressa tradicional⁶⁰ e pela grande indústria fonográfica.

No livro *Extremity retained: notes from the death metal underground* (2014), Jason Netherton compila diversos depoimentos de músicos dessas primeiras levas de bandas de metal extremo, basicamente todas inspiradas nos mesmos pioneiros (Venom, Hellhammer, Bathory, Poison, Slaughter etc.), herdeiras de um híbrido de heavy metal e punk/hardcore. Nesses depoimentos, embora Netherton parta de uma perspectiva mais segmentada dos gêneros por ter, assim como Rubio, sua vivência no metal extremo já na década de 1990, ainda assim é possível observar a noção que alguns desses músicos mais antigos tinham quanto ao gênero que estavam tentando pôr em prática. Diz Kam Lee, membro da banda Mantas, reconhecida como uma das expoentes do *death metal*:

Quando o Mantas surgiu [em 1984], nenhum de nós podia realmente tocar. Nós o chamávamos apenas de *thrash* ou extremo ou algo assim. Ele não era um gênero identificável ainda.

59 Definição extraída do encarte do disco *To the death 84*, lançamento de 2011 do selo de propriedade Jello Biafra, ex-vocalista da lendária banda *hardcore* Dead Kennedys, contando com a primeira demo do grupo canadense de 1984.

60 Nas *Forewords* do livro *Metalion: the Slayer Mag diaries* (2011), diz Ian Christie: “I can’t thank *Metal Forces* [revista dedicada ao *heavy metal mainstream*] enough for connecting people like us through the ‘Penbangers’ ads – and for ridiculing bands like Hellhammer and Mayhem and thus leaving the door open for *Slayer Mag* to ascend” (p. 6).

Eu acho que o Destruction [banda alemã fundada em 1982, rotulada como *thrash metal*] em *Sentence of Death* chamava o seu som de “*speed death alemão*” (2014, p. 34).

No mesmo livro, Dave Craiglow, das bandas Baphomet e Bani-shed, afirma que “quando começou, o *death metal* era ainda um estilo indefinido. As pessoas o chamavam de outros nomes, como ‘*black*’ ou ‘*satanic metal*’” (2014, p. 29). O importante, como já dissemos anteriormente, era levar o som ao extremo, expandir suas fronteiras. Como diz King Fowley, vocalista da banda Deceased:

Quando nós começamos a tocar nos anos 80 [em 1984, como Madd Butcher], nós não estávamos preocupados em rotular a música: nós apenas queríamos ser loucos. (...) *death metal* como um rótulo naquela época era diferente. Eu lembro de pessoas chamando o Metal Church [banda de speed metal dos EUA] de death metal. Antes disso, eu lembro do Cirith Ungol [banda de *heavy metal* tradicional] sendo chamado de *death metal*. Não estava claro como ficou mais tarde, quando Cannibal Corpse, Incantation ou vocais do tipo do Immolation se tornaram predominantes. Naquela época, *death metal* era considerado o metal que tivesse um aspecto mórbido (2014, p. 17-18).

Toda essa aparente confusão de terminologias usadas durante a chamada zona cinza poderia nos levar a crer, como acontece com Salva Rubio (2011), que as denominações seriam mero produto das contradições dos envolvidos na cena *underground*. Se assim o acreditássemos, talvez se pudesse falar em impropriedade dos resenhistas dos antigos zines, por serem feitos de forma amadora pelos fãs do gênero ou membros de bandas minúsculas e isoladas sedentos por se relacionarem com uma cena que pipocava ao redor do mundo quase simultaneamente. Porém, além de serem estes os praticantes mais próximos da cena extrema na época e, portanto, mais bem informados, digamos, a respeito do que era realmente essa cena, é possível perceber que muitos pesquisadores das décadas seguintes (como o próprio Rubio, aliás) também demonstram a mesma dificuldade nas suas categorizações das bandas em gêneros pré-definidos.


Assim, apesar de esses autores buscarem um maior rigor científico na definição dos gêneros, a música híbrida que se fazia na primeira década do metal extremo impede qualquer classificação mais precisa mesmo por parte dos pesquisadores contemporâneos, o que de certa forma comprova que a confusão terminológica não era mera distração ou falta de zelo para com os elementos distintivos que começavam a se formar. Esses elementos logo se desenvolveriam e ajudariam a estabelecer limites mais claros e normativos entre os gêneros de metal extremo na década seguinte, mas até quase o fim dos anos de 1980, era quase impossível discriminá-los a ponto de separá-los e levá-los ao cenário de rivalidade dos anos de 1990. Conclui Rubio que, provavelmente, a zona cinza de que se fala aqui ocorre porque “nenhum rótulo é capaz de englobar a grande variedade de propostas que estes anos de transição nos legaram, e que devem ser desfrutadas como tal, sem necessidade de confinar a riquíssima contribuição desses grupos dentro de um rótulo concreto”⁶¹ (2011, p. 163-164).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Enfim, sem aspirar a uma resolução definitiva acerca da eterna e complexa discussão acerca dos gêneros, o que fica claro a partir de toda essa leitura que ora fazemos da questão do gêneros, se aplicada à realidade do chamado metal extremo, é que as teses de Tinianov, Todorov e Derrida parecem fazer sentido e servir como balizas para entender o fenômeno da fragmentação desse tipo de som entre os anos de formação, ou seja, 1981 a 1987, aproximadamente.

Dessa forma, pode-se perceber que todos os gêneros surgidos nesse período têm suas raízes no híbrido que se formou a partir do

61 Tradução minha para: “(...) ninguna etiqueta es capaz de englobar la gran variedad de propuestas que estos años de transición nos legaron, y que deben de ser disfrutados como tales, sin necesidad de encerrar el riquísimo aporte de estos grupos dentro de una etiqueta concreta.” (RUBIO, 2011, p. 163-164)



heavy metal e do *punk/hardcore*, o qual originou a chamada zona cinza, responsável por congregar num mesmo espaço – o *underground* – diferentes tendências sonoras cujo objetivo comum era expandir as fronteiras da Música Extrema para fugir à sua mercantilização. Em outras palavras, isso equivale a dizer, como queria Todorov, que os gêneros nascem de outros gêneros. Além disso, é essa mesma lógica de compartilhamento de espaços (locais de ensaios e shows, por exemplo) e meios de divulgação (fanzines, pequenos selos, trocas entre apreciadores) que leva à constante contaminação dos gêneros, os quais se entrecruzam de tal forma, que é impossível que eles não se misturem, como afirmava ironicamente Derrida. Assim, como elemento de sua própria constituição, encontra-se um princípio de contaminação que afasta as pretensões de pureza e as distinções normativas e absolutistas entre os gêneros, tornando-os permeáveis e abertos à hibridização.

Vale dizer, entretanto, que misturar os gêneros não é negá-los, mas reafirmá-los e reconhecer a sua interseccionalidade, sua plasticidade e suas congruências em meio às suas próprias incongruências. Afinal de contas, o que se procurou questionar aqui não foram os gêneros e nem sua existência, mas a impossibilidade de que estes possam se fundir e até mesmo criar novas formas genéricas por meio dessa incorporação de influências externas.

Por fim, é obrigatório reconhecer o caráter dinâmico dos gêneros, conforme defendia Tinianov, pois é exatamente esse dinamismo que possibilita as constantes idas e vindas dos gêneros, movimento que pode ser observado para além do período pesquisado, pois até os dias de hoje o metal extremo continua gerando concepções estéticas diferentes e inovadoras, não obstante a resistência dos setores mais conservadores da cena, assunto que pode ser esmiuçado em pesquisas futuras.

No nosso caso em particular, vale destacar que a zona cinza da década de 1980 tem importância seminal para a rica fragmentação estética do metal extremo que, se observada bem de perto, ainda pode

ser vista na cena *underground*, na qual o ímpeto romântico acaba sempre por se sobrepor às regras mais clássicas, mantendo o princípio de contaminação eternamente ativo.

REFERÊNCIAS

- ANESIADIS, Alexandros. **Crossover the Edge: where Hardcore, Punk and Metal Collide**. London: Cherry Red Books, 2019.
- CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas sobre a Luz: O Underground do Heavy Metal Extremo no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.
- CAMPOS, Haroldo de. Ruptura dos Gêneros na Literatura Latino-Americana. **A ReOperação do Texto**. São Paulo: Perspectiva, 2013.
- CHRISTE, Ian. *Heavy metal: A história completa*. São Paulo: ARX Editora, 2010.
- DERRIDA, Jacques. The Law of the Genre. In: **Critical Inquiry**, vol. 7, n. 1, On Narrative. The University of Chicago Press: Chicago, 1980. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/1343176>. Acesso em: 15.8.2019.
- EKEROTH, Daniel. *Swedish Death Metal*. Bazillion Points: New York, 2008.
- FISCHER, Tom Gabriel. **Only Death is Real: An Illustrated history of Hellhammer and Early Celtic Frost (1981-1985)**. Bazillion Points: New York, 2010.
- HOME, Stewart. **Assalto à Cultura: utopia subversão guerrilha na (anti) arte do século XX**. 2. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2004.
- JAMESON, Fredric. **O Inconsciente Político: A Narrativa como Ato Socialmente Simbólico**. São Paulo: Ática, 1992.
- KAHN-HARRIS, Keith. **Extreme Metal: Music and Culture on the Edge**. Berg Publishers: New York, 2007.
- KRISTIANSEN, Jon. *METALION: The Slayer Mag. Diaries*. Nova York: Bazillion Points, 2011.
- LIMA, Luiz Costa. **Teoria da Literatura em suas Fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MUDRIAN, Albert. **Choosing Death: The Improbable History of Death Metal and Grindcore**. Feral House: California, 2004.

NETHERTON, Jason. **Extremity Retained**: Notes from the Death Metal Underground. Hadshake Inc.: Ontario, 2014.

PADILLA, Andrés. **Underground never dies**: it's not black and white anymore! Dooomentia Press: Vodnadny (Czech Republic), 2013.

PATTERSON, Dayal. **Black metal**: Evolution of the Cult. Feral House: Washington, 2013.

PURCELL, Natalie J. **Death Metal Music**. Jefferson: Mac Farland, 2003.

RUBIO, Salva. **Metal Extremo**: 30 Años de Oscuridad (1981-2011). Editorial Milenio: Cataluña, 2011.

SALTER, Glenn. Deathcore, n. 2. Edição independente, Canadá, 1986. Disponível em: <https://sendbackmystamps.files.wordpress.com/2013/12/deathcore2.pdf>. Acesso em: 10.9.2019.

SLAUGHTER. **Strappado**. Reissue, 2xCD. Rio de Janeiro: Marquee Records, 2011.

SORENSEN, Esben Slot; KJAER, Henryk. **Blackthorn Magazine**, n. 2, 1985. Edição independente. Disponível em: <https://sendbackmystamps.files.wordpress.com/2013/12/blackthorn2.pdf>. Acesso em: 10.9.2019.

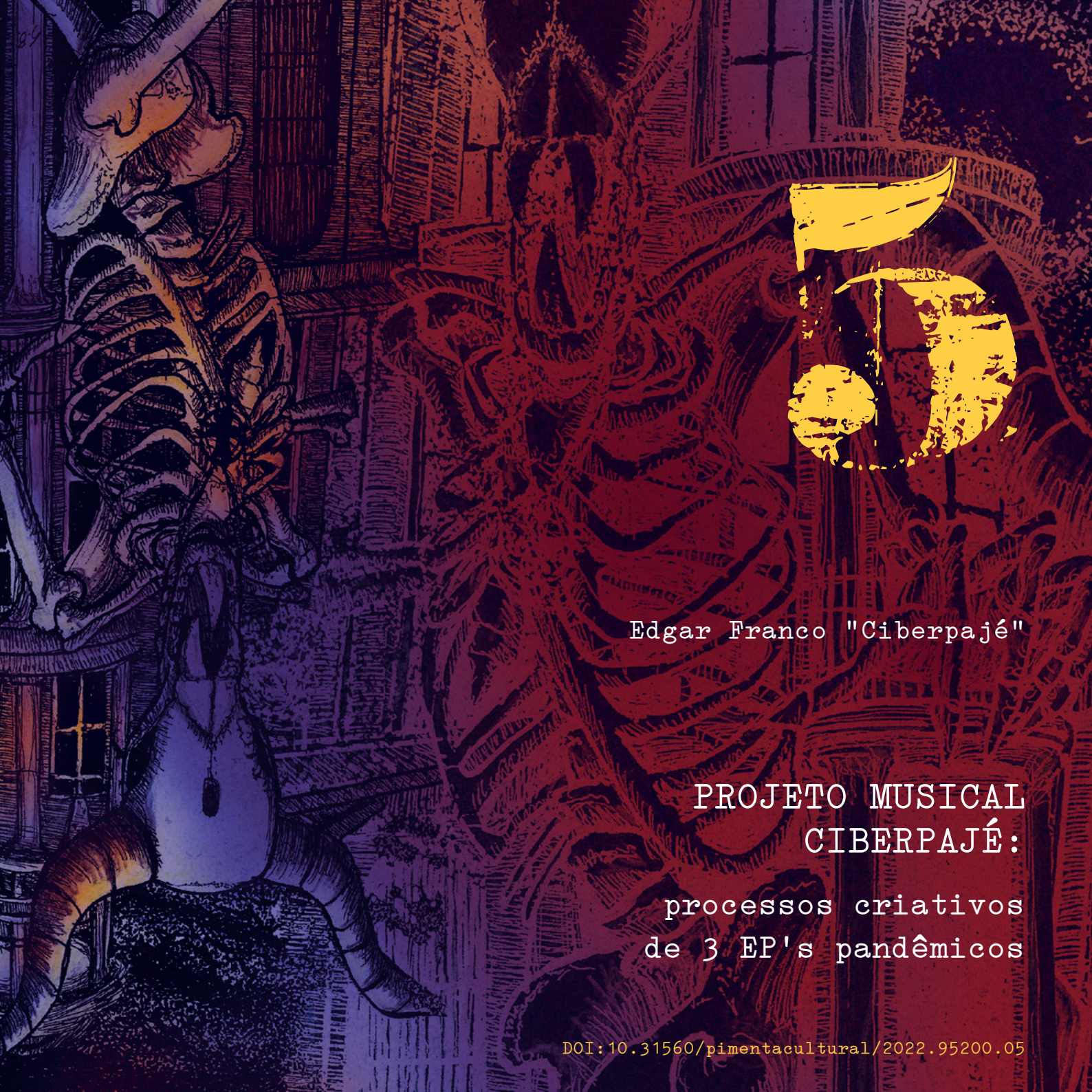
TELES, Gilberto de Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. 7. ed. Editora Vozes: Petrópolis, 1983.

TODOROV, Tzvetan. **Os Gêneros do Discurso**. São Paulo: Martins Fontes, 1980.

VOIVOD. **To the Death 84**. Reissue, 1xCD. California: Alternative Tentacles, 2011.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal**: The Music and its Culture. DaCapo Press: Boston, MA, 1991.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.



Edgar Franco "Ciberpajé"

PROJETO MUSICAL
CIBERPAJÉ:

processos criativos
de 3 EP's pandêmicos

Ao som de Alice Psicodélica
https://www.youtube.com/watch?v=8m_LncEx080&t=2155s

Neste artigo/capítulo, eu apresento conceitualmente o projeto musical Ciberpajé, criação sonora e visual baseada no contexto do que se entende como cultura underground, tendo como um dos princípios básicos o “faça você mesmo”, ou seja, criando com os meios, técnicas e tecnologias das quais dispomos. Destaco o contexto transmídia em que se insere o projeto, sendo uma das formas expressivas do meu universo ficcional da Aurora Pós-Humana. Após esta importante contextualização, trato brevemente do processo criativo de 3 EPs recentes do Projeto Ciberpajé, criados no contexto da pandemia de Covid-19 e influenciados diretamente por suas consequências, sendo eles: *COVID-666*, *Reino Devastado* e *Conversas de Belzebu com seu pai morto*.

A AURORA PÓS-HUMANA: UNIVERSO FICCIONAL TRANSMÍDIA EM EXPANSÃO

A minha obra artística transmídia toma como base o universo de ficção científica em constante expansão que criei, a Aurora Pós-Humana. São trabalhos que trazem em seu teor o chamado “deslocamento conceitual”, definido pelo escritor norte americano P. K. Dick (1995), pois o criador desloca o tempo, a gnose e a tecnologia para um futuro hipotético para, na verdade, tratar de questões contemporâneas. A Aurora Pós-Humana foi criada inspirada em artistas, cientistas e filósofos que refletem sobre o impacto das novas tecnologias sobre a espécie humana: bioengenharia, nanotecnologia, robótica, telemática e realidade virtual, e também sobre os aspectos tecnognósticos e buscas transcendentais que seguem vigentes na essência dos seres.


Neste universo, imaginei um futuro em que a transferência da consciência humana para *chips* de computador seja algo possível

e trivial, em um tempo em que milhares de pessoas abandonaram seus corpos orgânicos por novas interfaces robóticas. Neste futuro hipotético, a bioengenharia avançou de tal forma que a hibridização genética entre humanos, animais e vegetais torna-se possível e corriqueira, gerando infinitas possibilidades de mixagem antropomórfica, seres que em suas características físicas remetem-nos imediatamente às quimeras mitológicas.

Nesse contexto ficcional, duas espécies pós-humanas tornaram-se culturas antagônicas e hegemônicas, disputando o poder em cidades-estado ao redor do globo, enquanto uma pequena parcela da população – uma casta oprimida e em vias de extinção – insiste em preservar as características humanas, resistindo às mudanças. Este universo é um *work in progress* que toma como base todas as prospecções da ciência, da tecnognose e das artes de ponta para reestruturar seus parâmetros. A partir dele, já foram desenvolvidos trabalhos artísticos em diversas mídias e suportes, e atualmente outras obras estão em andamento. Dos quadrinhos e HQtrônicas, passando pela música eletrônica de base digital, por obras de animação, vídeo, web arte, instalações interativas e chegando às performances transmídia com o projeto musical performático Posthuman Tantra, bem como na criação de aforismos e de sua musicalização com o projeto musical Ciberpajé.

O POSTHUMAN TANTRA: PERFORMANCES MULTIMÍDIA E TECNOXAMANISMO

O Posthuman Tantra foi o primeiro projeto musical criado por mim. Ele conecta as minhas criações visuais, o universo ficcional da Aurora Pós-Humana, a música eletrônica e as performances transmídia. Desde sua criação, já participou de dezenas de compilações musicais em 4 continentes e lançou álbuns solo e outros em parceria



com diversas bandas nacionais e internacionais. Foi a primeira banda brasileira do gênero *dark ambient* a assinar com uma gravadora internacional, a Legatus Records, da Suíça. As performances ao vivo do Posthuman Tantra são apresentações multimídia, contam com vídeos, aplicações computacionais e eletrônicas criadas por mim em parceria com os integrantes do grupo de pesquisa Cria_Ciber – que coordeno na Faculdade de Artes Visuais da UFG, ligado ao Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual. Elas incluem interação dos *performers* com vídeos exclusivos, efeitos de mágica eletrônica, efeitos de *leds*, e também são utilizados efeitos computacionais em realidade aumentada (RA) e Face Detecting, que conferem um caráter cibernético às performances, integrando simultaneamente o real e o virtual. As performances do grupo envolvem fortes aspectos tecnocrômicos e cibercrômicos, propondo aproximações entre transcendência e hipertecnologia através de uma contextualização baseada na ficção científica. Elas já foram apresentadas em 4 regiões do Brasil em dezenas de eventos acadêmicos nacionais e internacionais.

Múltiplos conceitos engendram as propostas poéticas e estéticas das músicas e performances do Posthuman Tantra, com destaque para: a Tecnocrômose (DAVIS, 1998), o Tecnocrômismo, o Pós-humano / Pós-biológico / Transumano (ASCOTT, 2007), a Ficção Científica e o Deslocamento Conceitual (DICK, 1995; QUINTANA, 2008), as Realidades Vegetais (ASCOTT, 2003), a Reconexão Cósmica, a Teoria de Gaia (LOVELOCK, 2010), o Retorno ao Animal Essencial, a Obsolescência Programada, a Sexta Extinção Massiva de Espécies (KOLBERT, 2015); e também os aspectos de semântica e de linguagem envolvidos em minhas criações, sendo eles: Transmídia, Narrativas Biocibernéticas, Convergência Midiática, Ciberarte, Performance Multimídia e Quadrinhos Expandidos (FRANCO, 2017). O projeto musical Ciberpajé surgiu como um desdobramento conceitual do Posthuman Tantra, para abrir um espaço irrestrito a múltiplas parcerias sonoras e permitir um total ecletismo de sonoridades e estilos musicais ao estabelecer essas parcerias criativas.

DO POSTHUMAN TANTRA AO PROJETO MUSICAL CIBERPAJÉ

O projeto musical Ciberpajé nasceu no mês de setembro de 2014, próximo da data em que eu completaria o aniversário de minha declaração de Ciberpajé, ação artística e psicomágicka realizada por mim em 2011. Como artista transmídia, sou conhecido no Brasil e exterior por minha banda performática Posthuman Tantra, que em suas performances tem o grupo formado por mim (Ciberpajé - musicista e performer), I Sacerdotisa Rose Franco (musicista e performer), Luiz Fers (Performer e Figurinista) e Lucas Dal Berto (VJ). O Posthuman Tantra já lançou CDs oficiais na Suíça, França, Inglaterra, Japão e Brasil, e já realizou mais de 50 performances transmídia em festivais nacionais e internacionais.

Em 2014 recebi um convite inusitado do músico Genilson Alves, mentor da banda Each Second (SP) e da gravadora Lunare Music, que sugeriu a criação de um projeto musical em que musicasse os meus aforismos iconoclastas – escritos por mim quase diariamente e publicados em página no Facebook com cerca de 3 mil seguidores – Os Aforismos do Ciberpajé – também propôs que o nome do projeto fosse simplesmente “Ciberpajé”. Ao pensar no projeto, Genilson lembrou-se do escritor de ficção científica *cyberpunk* japonês Kenji Siratori - que inclusive participou do primeiro disco do Posthuman Tantra. Siratori grava recitações de seus textos viscerais e intrigantes e envia para bandas de industrial e *darkwave* musicarem, tendo participado de inúmeros álbuns pelo mundo afora. A ideia foi fazer algo parecido, mas dessa feita com os aforismos criados e recitados por mim. Assim eu gravaria os aforismos com a minha voz dando as impostações e emoções que sentia ao escrevê-los e as bandas e musicistas convidados criariam uma atmosfera musical para o aforismo.

A partir dessa concepção inicial foi gravado e lançado o primeiro EP do projeto musical Ciberpajé, *A Invocação da Serpente*, com vozes e aforismos meus e música criada por Genilson Alves com seu projeto Each Second, importante representante da cena *dark ambient* nacional. Eu também fiquei a cargo da arte do EP, criando um padrão artístico para a primeira fase do projeto com artes simples e simbólicas desenhados em branco sobre fundo negro, padrão que foi utilizado nos 12 primeiros EPs do projeto.

O primeiro EP foi lançado pelo selo brasileiro Lunare Music, dedicado à música *darkwave* e experimental, e a Lunare desde então tornou-se a casa do projeto Ciberpajé. Todos os EPs são disponibilizados para *streaming* e *download* gratuito na plataforma *online* Bandcamp. Desde então, já foram lançados 38 EPs do projeto Ciberpajé, cada um estabelecendo uma parceria diferente com banda ou músico do Brasil ou exterior, e também um CD reunindo 21 bandas de 5 países, além de uma performance-vídeo e 5 videoclipes.

A ideia de criar EPs veio do desafio de trabalhar com formatos mais curtos, já que a exposição à hiperinformação tem diminuído a capacidade de concentração das pessoas, e também pela praticidade do formato. Basicamente o projeto consiste da criação de atmosferas musicais para aforismos de minha autoria recitados com minha voz. Durante esses 7 anos de existência, o projeto Ciberpajé realizou EPs em parceria com algumas bandas e músicos conhecidos no cenário nacional e internacional do *heavy metal* (e seus subgêneros: *death*, *thrash*, *black*, *doom*), *ambient*, *noise*, experimental, *new age*, *darkwave*, *rock*, progressivo, psicodélico, *cybergore*, entre outros. Este diferencial faz com que cada EP tenha uma atmosfera sonora específica. Assim, o projeto musical não tem como identidade os climas sonoros, e sim a minha voz e aforismos, além de minha arte visual, já que sou o criador do projeto gráfico e das artes de capa de todos os EPs.

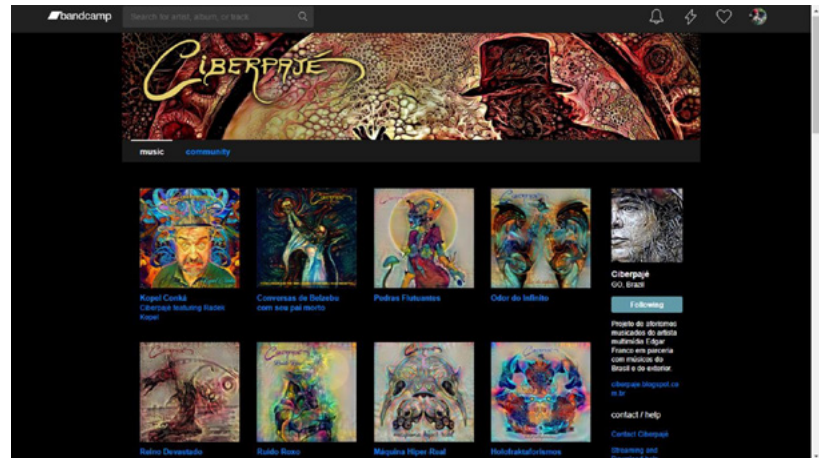
A parceria funciona assim: após convidar – por afinidade de ideário e sonoridade – a banda/musicista, eu escolho de 3 a 5 de meus aforismos, ou escrevo aforismos inéditos, a partir da energia que a banda/musicista/artista me passa. Depois gravo em meu *home studio* as vozes dos aforismos. Feito isso, envio para a banda/musicista e dou total liberdade para criar as ambiências sonoras para os aforismos, e fazer a mixagem final com a minha voz. Ou seja, a voz é o primeiro elemento que instiga a criação da música e antecede a atmosfera sonora. A banda/musicista convidado(a) fica responsável pela mixagem final e me envia as 3 faixas quando terminar. A partir da audição eu crio a arte exclusiva da capa e o projeto gráfico completo do encarte do EP. Com tudo pronto, o *net label* de SP Lunare Music publica o EP no Bandcamp.

É um projeto musical que tem como único objetivo a expressão artística visual e sonora, estabelecendo conexões criativas sem nenhum objetivo financeiro, sem nenhum compromisso com mercado, com estilo musical, ou qualquer barreira criativa, estabelecendo-se como uma expressão artística paratópica na perspectiva dos fanzines. Sobre os prazos para a criação, não existe *deadline*, sempre dependerá da empolgação e disponibilidade da banda/musicista em criar e gravar as faixas. Como o projeto não dispõe de nenhuma verba para a produção e gravação das faixas, a qualidade sonora final também é variável, tendo vários EPs sido gravados em estúdio e com masterização profissional e outros apresentam gravação caseira. As faixas têm duração livre. Até hoje variaram de 30 segundos a 9 minutos. A liberdade criativa é total.

Os EPs lançados até o momento da redação deste texto, em dezembro de 2021, foram: *Invocação da Serpente* (parceria com Each Second, de SP), *Lua Divinal* (parceria com Gorium, do MT), *Heresia Cósmica* (parceria com pUNk[A]I_sUIUk, de Brasília), *O Estratagema da Aranha* (parceria com Quando o Céu e os Oceanos Colidem,

de SP e PR), *Verdades Voláteis* (parceria com Sergio Ferraz, de PE), *Cura Cósmica* (parceria com Dimas Franco & Posthuman Tantra, de MG & GO), *Entranhas do Sol* (parceria com Alan Flexa, do AP), *Sinos Pós-humanos* (parceria com Bells of Soul, de SP), *Concerto Pós-humano: A Execração dos Ismos* (parceria com [ANT]ISM, de SP), *Pós-quintessência* (Parceria com Each Second, Gorium, pUNk[A]_sUIUk, Sergio Ferraz, e Alan Flexa), *Orgasmo Universal* (parceria com Cisne Sônico, de PE), *Ao Caos Cotidiano* (parceria com Merlin Box, de MG), *Vida que Pulsa* (parceria com Mensageiros do Vento, da BA), *Aqualupus* (parceria com Rafael Senra, de MG), *A Carícia da Luz* (parceria com Alpha III, de SP), *Cerrado Ser* (parceria com Anésio Neto, de MG), *Encanto da Terra* (parceria com Puro, de SP), *Meu Teto Infinito* (parceria com Xa-mul, da Inglaterra), *Cão Breu Pós-humano* (parceria com Fredé CF, de GO), *Madrugada de Lilases Pedras Adornada* (parceria com Nix's Eyes, do DF), *Lobo Infinito* (parceria com Melek-tha, da França), *Transumanimal* (parceria com Alan Flexa, do AP), *Loucos ou Deuses* (parceria com Filmly Ghost, do Chile), *Sol Servus* (parceria com Death Cult Devotion, do MT), *Marionetes Hipercompetitivas* (parceria com Toniolli & Baiestorf, de SC), *Sombra Luminosa* (parceria com Gabriel Kalb, do PR), *Sacra Vadia* (parceria com My Immortal Beloved, de GO), *COVID-666* (parceria com Death Cult Devotion, do MT), *Vulvaláxia* (parceria com S.M.E.S., do Canadá), *Holofraktaforismos* (parceria com euFraKtus, de Brasília), *Máquina Hiper-real* (parceria com Hari Maia, do RJ), *Ruído Roxo* (parceria com Alpha III, de SP), *Reino Devastado* (parceria com Horror, do PR), *Odor do Infinito* (parceria com Antar, do PR), *Pedras Flutuantes* (parceria com Cell, do RS), *Conversas de Belzebu com seu pai morto* (parceria com Alan Flexa, do AP) e *Kopel Conká* (parceria com Radek Kopel, da República Tcheca). No catálogo de EPs do projeto, temos também a hackerremixagem do EP *Heresia Cósmica* realizada pelo Mentufacturer, da Inglaterra.

Figura 1 – Tela do canal do projeto musical Ciberpajé no Bandcamp, mostrando os Eps mais recentes



Fonte: <https://ciberpaje.bandcamp.com/> (2022).

Além dos 38 EPs, o Projeto Ciberpajé também teve um CD em formato físico lançado em 2015 reunindo 21 bandas de 5 países musicando os aforismos do Ciberpajé. O CD *Ciberpajé - Egrégora*, foi encartado na revista *Gatos & Alfases # 6*. Sendo um projeto organizado por mim e pelo editor da revista, o poeta e ativista *underground* Luiz Carlos Barata Cichetto. O álbum tornou-se uma verdadeira egrégora, somando forças de músicos de várias partes do país e do mundo, musicando com total liberdade os aforismos pré-gravados com a minha voz. A variedade de estilos, riqueza de melodias e antimelodias surpreende. No CD temos desde o *blues*, passando pelo *rock progressivo*, pelo *heavy metal* e chegando a estilos como o *dark ambient*, o industrial e o *noise*. Uma viagem sonora pautada pela iconoclastia dos meus aforismos. As 21 bandas convidadas que integram o CD são: Posthuman Tantra & Luiz Carlos Barata Cichetto (Brasil); Muqueta Na Oreia (Brasil); Zemlya (Brasil); Blues Riders (Brasil); TransZendenZ (Suíça); Alpha III Project (Brasil); Poolsar (Brasil); Each Second (Brasil); Gorium (Brasil); Blakr (Inglaterra); Gabriel Fox (Brasil); Hidden in Plain

Sight (Brasil); God Pussy (Brasil); Nix's Eyes (Brasil); Emme Ya (Colômbia); Vento Motivo (Brasil); Iamí (Brasil); ANT[ISM] (Brasil); Melek-tha (França); Kamboja (Brasil); Dimitri Brandi de Abreu (Brasil).

Na sequência, trato brevemente do processo criativo de 3 EPs influenciados pela pandemia de Covid-19. Estes e todos os demais EPs e o CD do projeto musical Ciberpajé podem ser ouvidos e baixados – incluindo seus encartes – na íntegra no Bandcamp neste [link](https://ciberpaje.bandcamp.com/music): <https://ciberpaje.bandcamp.com/music>.

O EP COVID-666, PARCERIA COM O PROJETO MUSICAL DEATH CULT DEVOTION, DE CUIABÁ

COVID-666 foi lançado em 25 de maio de 2020, sob a crescente tensão da aceleração da pandemia de Covid-19 no Brasil e no mundo. A parceria musical foi estabelecida com o Death Cult Devotion, projeto musical de André Gorium, de Cuiabá, que possui uma musicalidade no espectro do que chamamos de *witch house*.

A obra apresenta 3 faixas baseadas em aforismos que foram criados por mim durante um ritual mágicko de reconexão gaiano, o que transforma sua realização sonora em uma forma de sigilo mágicko para a fixação das intenções de reconectar-me profundamente à natureza. Os aforismos gravados com entonação trágica e teatral trazem sentenças pungentes sobre a relação conturbada de nossa espécie com a biosfera. As três faixas resultantes da parceria foram: Aforismo I: COVID-666, Aforismo II: Pútrido Rei, e Aforismo III: Reconexão ou Nada. Gorium optou por climas sonoros baseados em fortes batidas e em sons sintetizados ruidosos e persistentes, ampliando a atmosfera cáustica das vozes e do significado dos aforismos. Escolhi o parceiro musical para o EP já pensando na sonoridade de seu projeto Death Cult Devotion, e o resultado sonoro provou ter sido certa a minha escolha, surpreendendo-me pela sua expressividade.

COVID-666 é uma ficção científica hiper-real em 3 atos, uma alegoria pungente da relação trágica da humanidade com Gaia e a natureza cósmica, um possível multiverso da minha Aurora Pós-Humana, apresentando a contemporaneidade. O 666 do título refere-se à espécie humana como o seu próprio mal profundo sofrendo as consequências de sua devastação inadvertida e de sua completa desconexão de seus aspectos natural e animal. As músicas impactantes e com forte acento tribal eletrônico *witch house* reforçam o aspecto mágicko e pungente da obra, um sigilo astral de transmutação da realidade. André Gorium (2020), em postagem no blog *A Arte do Ciberpajé*, fala do processo criativo das 3 músicas do EP:

O processo de criação desse EP foi um pouco além do que costumo fazer quando trabalho com os aforismos do Ciberpajé. Foquei em imagens de tudo que envolve o tema, criei mentalmente a cena do rumo caótico que o mundo, principalmente o nosso país, está tomando para o possível "apocalipse viral". Entre as coisas que posso citar sobre a criação destaco que podemos ouvir na primeira faixa o solo que sonoramente é a pronuncia "meia meia meia". Na segunda, adicionei ruídos de moscas para lembrar o quão podre é o ídolo de adoração dessa nação, o que também complementa o texto do aforismo. Na terceira e última faixa trabalhei com uma grande densidade sonora, levando o ouvinte à experienciar os últimos momentos de um infectado, sozinho em sua própria danação. COVID-666 apresenta toda a degradação direta que estamos sofrendo. O nascimento, o desenvolvimento, o falecimento.

A arte do EP (Figura 2), criada por mim, resgata um de meus símbolos mais caros, o Lobo Cósmico. Desta vez com certas referências ao mítico Fenrir. Na capa vemos sua cabeça louvando a Lua Negra, ícone da revolta cósmica e gaiana contra a espécie egoica e egoísta que a ignora. A noite das eras para a espécie humana. Todo o projeto gráfico do encarte usa essa simbologia como base. Além das vozes gravadas por mim, eu também contribuí com a introdução da faixa Aforismo I: COVID-666, com meu berimbau de boca.

Figura 2 – Capa do EP COVID-666, arte de Ciberpajé



Fonte: <https://ciberpaje.bandcamp.com/album/covid-666> (2020).

O EP *REINO DEVASTADO*, PARCERIA COM O HORROR, DE LONDRINA

O EP *Ciberpajé – Reino Devastado* foi lançado em 4 de fevereiro de 2021. Depois de uma arrefecida no final de 2020, a pandemia voltava a crescer e apresentar números assustadores de mortos a cada dia. A obra, que incluiu 3 faixas exclusivas, selou minha parceria inédita com o projeto musical Horror, capitaneado pelo musicista Guilherme Silveira, radicado em Londrina, no Paraná. Guilherme é artista multimídia e no momento cursa doutorado no Programa de Pós-Graduação em Arte e Cultura Visual da UFG sob minha orientação, pesquisando abstração nas histórias em quadrinhos.

A proposta conceitual do EP envolveu a seleção e gravação das vozes de 3 aforismos meus que metaforizam visceralmente a situação sociopolítica, ambiental e cultural do Brasil no contexto da pandemia de Covid-19, os três aforismos curtos e viscerais foram esses:

Aforismo I: Reino Devastado - Pobre reino devastado, guiado por cegos fardados, mercadores da fé e bufões torturadores a serviço do anticósmico mercado.

Aforismo II: Culto - Ainda piores do que os parasitas no poder que lucram, são os idiotas que os cultuam a troco de nada.

Aforismo III: Morte Rubra - Quando um povo ignóbil transforma o bobo da corte em rei, que prepare-se para morrer dançando sob a lâmina da morte rubra.

Ao ouvir os aforismos gravados, Guilherme Silveira amalgamou influências de *drone*, industrial, *post-rock*, *post-black metal* e do *avant-garde black metal* grego, tudo isso com um tempero pesado e atmosférico que transformou as faixas em densas viagens sonoras, e com durações inesperadas, indo de 6 a mais de 9 minutos. O músico falou sobre a parceria e o processo criativo da obra em postagem no blog *A Arte do Ciberpajé*:

Reino Devastado, trabalho gráfico-sonoro-aforístico em parceria com o Ciberpajé, foi uma realização extremamente prazerosa. Como ambos trabalhamos com quadrinhos e som, e sou admirador da obra de Edgar já há tempos, é instigante criar sonoramente em conjunto com seus aforismos. Ao combinarmos a parceria para o *Reino Devastado*, Edgar me entregou os aforismos que gerariam as faixas *Pobre Reino Devastado*, *Culto* e *Morte Rubra*. Logo de início eu já tive certeza que em oposição à velocidade do aforismo, queria construir músicas um pouco mais longas, buscando uma ambientação e uma possibilidade de repetição – do aforismo e das ideias que ele carrega – e para isso busquei diferentes referências: o drone, o metal extremo, o industrial e as paisagens sonoras. Em *Pobre reino devastado*, a guitarra é o foco principal, com *drones* criando e segurando uma tensão que extravasa na metade final, mais enérgica. Em *Culto*, a voz foi o foco, criei coros de base e trabalhei em recortes e


remixagens da voz do Ciberpajé, criando os ruídos percussivos que dão base para a música. *Morte Rubra* é sustentada por gravações de uma chaleira em ebulição, uma tentativa de trabalho sonoro que está sempre prestes a explodir. Trabalhar com guitarra, voz, gravações concretas e *samplers* foi um desafio incrível para chegar a uma complexa rede de sobreposições que conseguisse se mesclar e amplificar a força de aforismos tão críticos e certos sobre um mundo em colapso. (SILVEIRA, 2021)

Como de costume, eu fui o responsável pela arte de capa e projeto gráfico do EP (Figura 3). Busquei uma metáfora visual direta para expressar o conceito central, utilizando-me de texturas e cores que dialogam com a mensagem aforística e sonora, apresentando a figura da morte em uma paisagem rubra e desértica, tendo nas mãos um estandarte com uma flâmula que lembra a bandeira nacional.

Figura 3 – Arte de capa do EP Reino Devastado, por Ciberpajé



Fonte: <https://ciberpaje.bandcamp.com/album/reino-devastado> (2021).



O EP *CONVERSAS DE BELZEBU COM SEU PAI MORTO*, PARCERIA COM O MUSICISTA ALAN FLEXA, DO AMAPÁ

Antes de falar do EP, é importante destacar a revista em quadrinhos *Atomic Magazine #1* (Editora Atomic, 2021). Ela traz 5 novas séries de conhecidos quadrinistas brasileiros, sendo eles Law, Gazy Andraus, Laudo, Emir Ribeiro e eu. Nesse volume foi publicado o capítulo 1 da minha HQ *Conversas de Belzebu com seu pai morto*. Acompanhando este lançamento, a Lunare Music (SP), também lançou em 9 de julho de 2021, o EP de mesmo nome, trazendo uma parceria entre o projeto musical Ciberpajé e o musicista Alan Flexa.

Conversas de Belzebu com seu pai morto surgiu inicialmente do desejo de inserir de forma simbólica e iconográfica o arcano XV do Tarô, o diabo, no contexto do meu universo ficcional transmídia da Aurora Pós-Humana. Na narrativa, após o fim da espécie humana, essa criatura nasce de forma metafórica e onírica no crepúsculo pós-humano, em um planeta Terra desolado. A história coloca-o em diálogo – na verdade um monólogo – com seu pai morto, metáfora da humanidade. Mas a motivação mais profunda para a criação da série foi a perda trágica sofrida por mim de meu maior interlocutor filosófico e amigo, meu amado pai Dimas Franco, uma das vítimas da Covid-19, morto em 16 de agosto de 2020. Durante décadas nós discutimos assuntos metafísicos e reflexões sobre a espécie humana, Gaia e seus destinos. Com seu desaparecimento, ao desejar conversar sobre esses temas, passei a experienciar uma profunda vacuidade, e rememorar que a percepção que meu pai tinha sobre nossa espécie ia de uma admiração quase incondicional por nossa capacidade de amarmos e sentirmos compaixão, a um temor de aonde nosso egoísmo poderia levar-nos. A série será composta por 6 HQs de 11 páginas cada uma, somando 66 páginas, e sua criação utiliza princípios mágickos de transmutação e inspiração enteogênica.

Já o EP do projeto Ciberpajé, *Conversas de Belzebu com seu pai morto*, selou uma nova parceria com o musicista Alan Flexa (AP). Ele apresenta-nos, em quatro atos sonoros, o monólogo de Belzebu com o cadáver de seu pai enforcado em uma árvore. O pai é, simbolicamente, a espécie humana que se autodestruíu. Essa obra musical é independente, mas está diretamente ligada ao primeiro capítulo da história em quadrinhos (HQ) publicada na *Atomic Magazine #1*.

Tanto a HQ quanto as músicas são ambientadas no universo ficcional transmídia da Aurora Pós-Humana, em um período final chamado de “Ocaso Pós-Humanista”. Na narrativa utilizei-me da arquetipia do Arcano XV do Tarô, o Diabo, como um de seus alter-egos, o amante da vida experienciando uma provação, caracterizada pelo niilismo que, por vezes, tem dominado minhas reflexões sobre a nossa espécie em meio ao caos absoluto sociocultural, ambiental e político de nossa era pandêmica.

Alan Flexa é um musicista eclético e multi-instrumentista, conversei brevemente com ele sobre a proposta e preferi que ele não lesse a HQ, queria que imaginasse a ambientação sonora apenas a partir do monólogo gravado com a minha voz – a partir do texto praticamente idêntico ao do primeiro capítulo da HQ. Flexa criou faixas atmosféricas, inspiradas em trilhas sonoras de horror e ficção científica de mestres como John Carpenter, e também nas obras de Mike Oldfield, sobretudo *Tubular Bells* – que foi trilha sonora do filme *O Exorcista*. Essas trilhas climáticas, repletas de sutilezas e detalhes sonoros, embalam a minha voz interpretando Belzebu em seu monólogo nas faixas da obra. O EP *Ciberpajé - Conversas de Belzebu com seu pai morto* – é dedicado ao meu saudoso e amado pai Dimas Franco e a todas as vítimas da hecatombe genocida contemporânea no Brasil. Um lançamento da Lunare Music.

A arte de capa do EP (Figura 4) foi diretamente baseada em uma das imagens da HQ, quando Belzebu arranca o crânio de seu pai morto da árvore em que se enforcou e começa uma caminhada com ele em mãos em meio à Terra devastada. Na arte de tons acres e azuis escuros, Belzebu olha para o crânio de seu pai, erguendo-o alto. Uma alusão direta ao ser ou não ser shakespeariano, neste caso um ser ou não ser pós-humanista.

Figura 4 – Capa do EP Conversas de Belzebu com seu pai morto, por Ciberpajé



Fonte: <https://ciberpaje.bandcamp.com/album/conversas-de-belzebu-com-seu-pai-morto> (2021).

REFERÊNCIAS

ASCOTT, Roy. “Quando a Onça se Deita com a Ovelha: a Arte com Mídias Úmidas e a Cultura Pós-biológica”, In: **Arte e Vida no Século XXI – Tecnologia, Ciência e Criatividade** (Diana Domingues org.). São Paulo: Editora Unesp, 2003, pp.273-284.

ASCOTT, Roy.. **Telematic Embrace: Visionary Theories of Art, Technology, and Consciousness**, London: University of Califórnia Press, 2007.

DAVIS, Erik. **Techgnosis - Myth, Magic and Mysticism in the Age of Information**. New York: Harmony Books, 1998.

DICK, P.K. **The Shifting Realities of Philip K.Dick: Selected Literary and Philosophical Writings**. New York: Vintage Books, 1995.

FRANCO, Edgar. "Arte e Magia: Processos Criativos de Quadrinhos Poético-filosóficos, a revista *Artlectos & Pós-humanos* # 10". In: **25º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas**, 2016, Porto Alegre. Anais do 25º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Porto Alegre: UFRGS, 2016. v. I. p. 1504-1519.

FRANCO, Edgar. **Artlectos e Pós-humanos # 12**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2018.

FRANCO, Edgar. **Perspectivas Pós-humanas nas Ciberartes**. Tese de Doutorado em Artes,

São Paulo: ECA/USP, 2006.

FRANCO, Edgar. **Quadrinhos Expandidos – das HQtrônicas aos plug-ins de neocortex**. João Pessoa: Marca de Fantasia, 2017.

KOLBERT, Elizabeth. **A Sexta Extinção: Uma História Não Natural**. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2015.

LOVELOCK, James. **Gaia: Alerta Final**, Rio de Janeiro: Intrínseca, 2010.

QUINTANA, H. G. (2004). "Os Discursos da Ciência na Ficção", in: *Revista On-line Com Ciência* (Tema: Ficção e Ciência, nº 59, outubro), Url: <http://www.comciencia.br/reportage.shtml> acessado em 20/09/2008.

2012 2022



UM CARA PARRUDO, COM UNS 40 ANOS ESTAVA À MINHA FRENTE NA FILA E DESEJOU FELIZ NATAL A ATENDENTE. PENSEI "É O ESPÍRITO NATALINO..." MAS O SUJEITO EMENDOU OS VOTOS COM UM "E QUE O STF VÁ PARA O INFERNO!" TAMBEM JA DESEJEI QUE O STF FOSSE PARA O MESMO LUGAR, MAS CERTAMENTE POR MOTIVOS BEM DIFERENTES... MAS TER PRESENCIADO O DIÁLOGO - NA VERDADE, MONÓLOGO - ME INSPIROU A ESCREVER ESTA HISTÓRIA SOBRE A ÚLTIMA DÉCADA, HEROIS, VÍTIMAS, VILÕES E TUDO O QUE PODERÍAMOS SER E NÃO SOMOS.
(CARLOS LOPES).

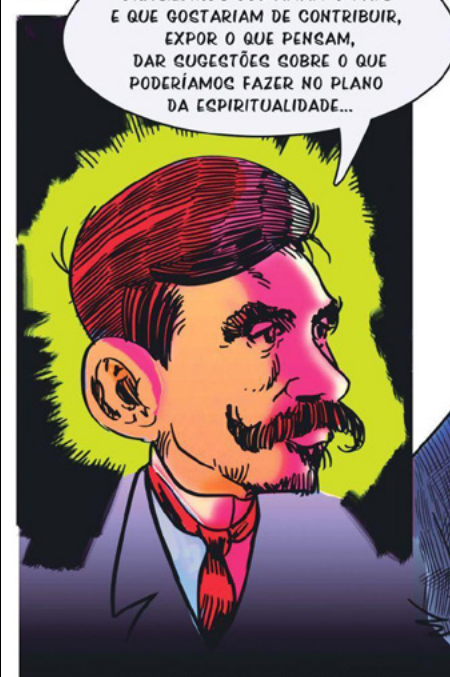


OBRIGADO POR ACEITAR O CONVITE SENHOR PRESIDENTE JANGO. NÃO NOS VEMOS DESDE O LANÇAMENTO DA HQ... CHICO NÃO VIRÁ, PARECE QUE ENCARNOU...

O SENHOR ESCRITOR DISSSE QUE ERA ASSUNTO URGENTE SOBRE O BRASIL DE 2012 A 2022. PARECE QUE A COISA É SÉRIA. TENHO ACOMPANHADO COM PESAR. TEMOS TENTADO INSPIRAR OS ENCARNADOS MAS A ÚLTIMA ELEIÇÃO, O GOLPE QUERO DIZER, PROVA QUE ESTÃO VIRADOS NA MALDADE..



BEM... MESMO QUE SEJA POR EDUCAÇÃO VAMOS OUVIR OS CONVIDADOS.



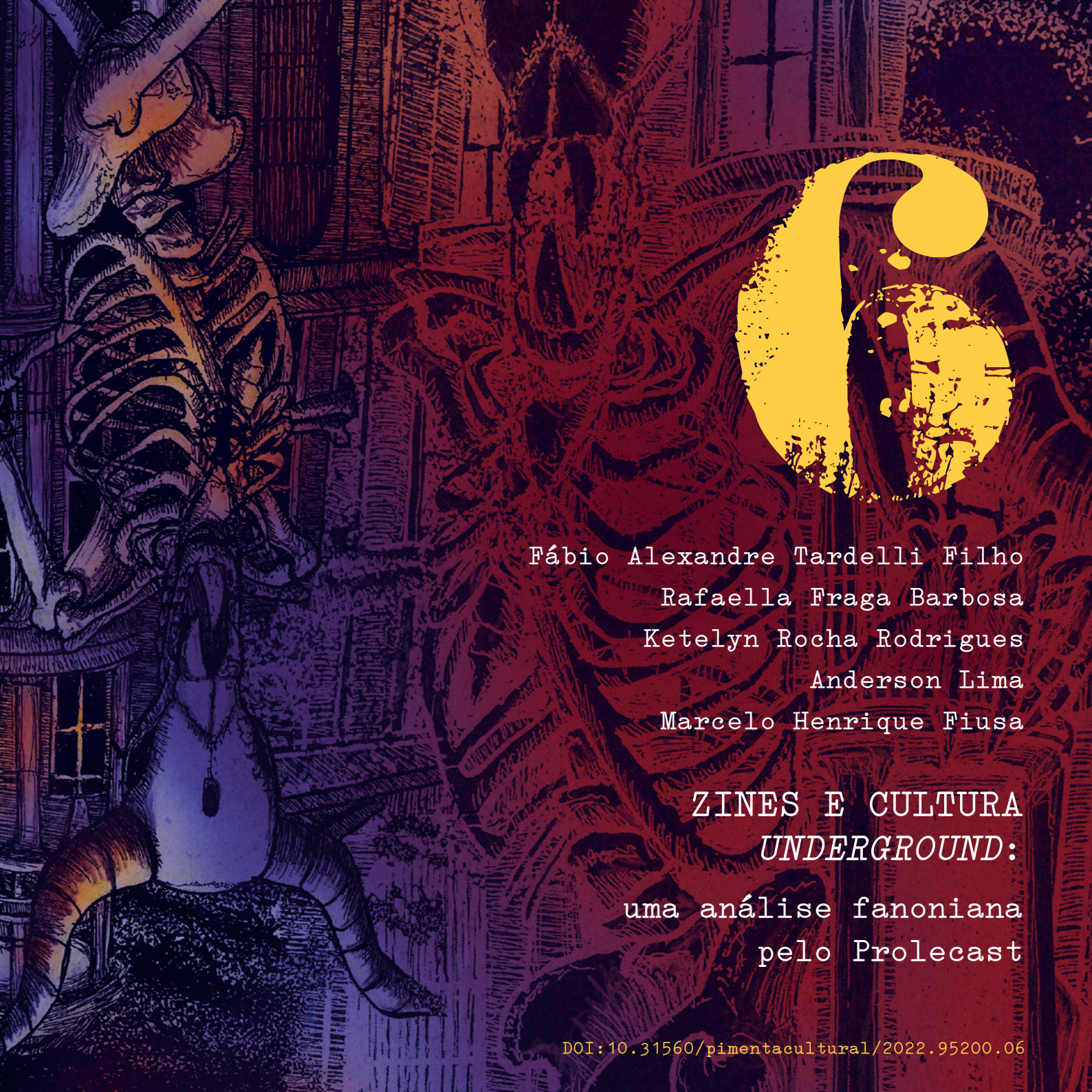
TEMOS CONVIDADOS, BRASILEIROS QUE AMAM O PAÍS E QUE GOSTARIAM DE CONTRIBUIR, EXPOR O QUE PENSAM, DAR SUGESTÕES SOBRE O QUE PODERÍAMOS FAZER NO PLANO DA ESPIRITUALIDADE...

ESPIRITUALIDADE? MAS SENHOR EUCLIDES... 51% DOS KARDECISTAS VOLTARAM NO BOQUIRROTO...





Histórias e arte de Carlos Lopes



Fábio Alexandre Tardelli Filho
Rafaella Fraga Barbosa
Ketelyn Rocha Rodrigues
Anderson Lima
Marcelo Henrique Fiusa

ZINES E CULTURA
UNDERGROUND:
uma análise fanoniana
pelo Prolecast

*Let there be darkness
Let there be blood tonight
Let there be riots
Come start the fires tonight
Can't you see our people have got no choice but to fight
them back?
Can't you see the change of consciousness demands a
total attack?
Total attack*

Ao som de “*Civilization Collapse*” do Kreator
<https://www.youtube.com/watch?v=ugMjd6QUucl>

ANTES DO FIM SIDE B⁶²

Um dos princípios mais basilares marxistas é o presente na décima primeira tese de Marx sobre Feuerbach: “Os filósofos se limitaram a interpretar o mundo de diferentes maneiras; o que importa é transformá-lo” (MARX, 2004, p. 113), e tal concepção se expressa perfeitamente na figura de Frantz Fanon, o mais importante marxista terceiro mundista.

Nascido na Martinica, ilha caribenha pertencente à França, em 1925 e arrastado para a França para compor regimentos na 2ª Guerra Mundial – o que era um feito comum pela França usar as tropas da colônia como “buchas” em períodos de guerra – Fanon fez seus

62 Para efeito de dúvidas não chamaremos nossos subcapítulos pelas tradicionais: Introdução, tema x e conclusão, mas usaremos nomes de discos que de alguma forma nos conectam com tema debatido. Aqui iniciamos com Dorsal Atlântica em “Antes do Fim”, álbum de 1986. Possivelmente nenhum outro disco na História do metal nacional definiria tão bem os temas aqui apresentados na nossa Introdução, das críticas à França “humanista e iluminista” à la Gestapo (Joseph Mengele), a luta argelina, dos Panteras, Jovens Patriotas e Fanon (Guerrilha), as críticas às visões essencialistas e idealistas sobre a classe trabalhadora dos países centrais do capitalismo até *rock* e gêneros (Inveja e Morte aos Falsos).

estudos na terra dos iluministas⁶³ e da Revolução Francesa. Transitando pela fenomenologia, sobretudo por Sartre, e pelo materialismo histórico dialético, foi alçado das cadeiras de psiquiatra atendendo na Tunísia e se relacionando com povo da Argélia, país colonizado pela França e brutalmente violado, à la Gestapo⁶⁴. Processo que transformou visceralmente até mesmo sua leitura, pois os livros de Mao Zedong passaram a ser a maioria de sua biblioteca pessoal, e conseqüentemente, sua forma de agir diante da realidade. Agora Fanon era um revolucionário terceiro mundista.

Ao leitor que, por acaso, esbarrar nesse artigo, deve estar estranhando esta breve introdução a respeito de um militante-teórico africano em um livro de Música Extrema, talvez acredite ou espere que Fanon formou alguma banda como foi o caso do revolucionário burquinense Thomas Sankara, ou ainda que tenha se dedicado aos estudos sobre *rock n' roll*. Mas para decepção de quem esperava algo assim, a verdade é que Fanon não tem conexão com nenhuma destas hipóteses.

Fanon teve uma militância acentuada pelo jornal *El Moudjahid* e estudou a questão dos meios de comunicação – em especial, os jornais impressos e as rádios – da luta revolucionária como mecanismo de rede de intelectuais e circulação de ideias, e é nesse ponto que encontramos uma possibilidade reflexiva: categorizar *zines* e *web* rádios, em uma perspectiva fanoniana de anticolonialismo.

63 Essa referência se dá à crítica de Fanon aos limites do humanismo iluminista. Percebendo que historicamente essa tradição que fundamenta a ciência ocidental tem limites, quando se refere aos colonizados e os “condenados da terra” – vide, entre outros pontos, os conflitos deste com Pierre Bourdieu sobre a questão da Argélia e as considerações de Samir Amin, outro importante teórico do terceiro mundismo, sobre a Revolução do Haiti e os limites da Revolução francesa -, Fanon propõe um humanismo radical como mecanismo de superação e do modelo eurocêntrico iluminista.

64 Os generais franceses se debruçaram estudando obras de Mao Zedong após a derrota Dien Bien Phú (Vietnã) e para combater revolucionários da segunda metade século XX passaram a usar métodos de tortura, que inclusive foram usados de laboratório na Argélia, e depois ensinados aos Estados Unidos, Brasil, Argentina, Chile... A brilhante pesquisa de Walter Lippold (2019) traz uma vasta gama de referências desse processo. Inclusive o próprio traz a referência de que oficiais que haviam lutado do lado nazista na 2ª Guerra Mundial, se chocavam com as ações francesas na Argélia.

Nesse ponto encontramos dois desafios consideráveis: o primeiro é a questão do *rock n' roll* e suas variações de Música Extrema, como valorizações individualistas e enlatadas dentro dos meios de produção desde os anos 60⁶⁵. O fato é que por ser um estilo artístico desenvolvido nos centros do capitalismo, mesmo havendo o debate da questão das suas raízes serem o *blues* dos escravos negros e do *rock* da classe trabalhadora britânica, o gênero ainda vive imerso em visões paradigmáticas e idealistas.

A própria narrativa sobre o *blues* é bastante complexa, como destaca Fanon:

O interesse desta evolução está em que o racismo é tomado como tópico de meditação, algumas vezes até como técnica publicitária.

É assim que o *blues*, “lamento dos escravos negros”, é apresentado à admiração dos opressores. É um pouco de opressão estilizada, que agrada o explorador e ao racista. Sem opressão e sem racismo não haveria o *blues*. O fim do racismo seria o toque de finados da grande música negra...

[...] O racismo incha e desfigura o rosto da cultura que o pratica. A literatura, as artes plásticas, as canções para costureirinhas, os provérbios, os hábitos, os padrões, que se propunham a atacá-lo ou a banalizá-lo, restituem o racismo. Isto significa que um grupo social, um país, uma civilização, não podem ser racistas inconscientemente. (FANON in MANOEL & LANDI, 2019, p. 72)

Essa análise fanoniana anti-essencialista é central para o maior grupo revolucionário negro-classista da história dos Estados Unidos,

65 Enquanto potências imperialistas massacravam lideranças sindicais, comunitárias e revolucionárias nas periferias do capitalismo para impedir novos “Vietnãs”, “Cubas” e outras nações que escapavam do jugo das potências imperialistas. A questão é que da Argélia de Fanon até Indonésia, Afeganistão, Moçambique, Angola, Guiné-Bissau, Nicarágua, Gana, Congo, Brasil, Chile, Uruguai, Argentina... Ou os povos foram vítimas de golpes de Estado e ditaduras financiadas pela burguesia local, alinhada com a estadunidense, ou que ainda fizeram como no Congo e assassinavam líderes sociais como Patrice Lumumba. Recomendamos fortemente a leitura de *Balas de Washington: Uma história da CIA, golpes e assassinatos* (2020) do indiano Vijay Prashad. E no que tange bandas de Música Extrema, pautadas por princípios individualistas e liberdades individuais à la colonialismo, muitas delas quando traziam e trazem essas lutas sociais como tema, reforçavam e reforçam o lado dos imperialistas, ou, não raro, uma pretensa neutralidade de “porque não largamos as armas e damos as mãos”, a mão do jugo colonizador...

que foram os Panteras Negras, como exposto no artigo de Linda Harrison, publicado no jornal dos Panteras, em 2 de fevereiro de 1969⁶⁶. Ou seja, mesmo no centro do capitalismo, na nação mais associada à produção da arte *blues*, essa perspectiva gerava debates intensos nos movimentos sociais populares.

E no que se refere ao estilo ter “nascido na classe trabalhadora britânica”, é outro mito dessa noção da “consciência de classe de forma inerente por ser explorado”, o próprio Fanon denunciou exaustivamente⁶⁷, no *El Moudjahid*, diversas posições da esquerda francesa, sendo que algumas até chegaram a atuar como agentes pró-França durante a Revolução Argelina. Tanto o texto: *O testamento de um “homem de esquerda”* [*El Moudjahid*, n. 21, 1º de Abril de 1958 contido no livro *Frantz Fanon: Escritos políticos* (2021)] quanto os estudos do professor Walter Lippold⁶⁸ (2019) apontam que a esquerda francesa adotava posição excessivamente pragmática de que os argelinos, e demais africanos, deveriam esperar uma eventual revolução proletária na França, para, aí sim, pensar em uma libertação no sul colonizado. O que obviamente demonstrou aos argelinos que a esquerda francesa estava mergulhada no mito da Argélia francesa (LIPPOLD, 2019, p. 45).

66 *Raça, classe e revolução*, livro organizado por Jones Manuel e Gabriel Landi, 2020.

67 Mao Zedong na China também abordou o excesso de liberalismo na esquerda chinesa e o foco dos jovens do Partido em estudar a história da URSS, mas não percebendo que tal visão é puramente um idealismo, pois a tarefa dos comunistas chineses é focar nas questões do povo chinês (ZEDONG, 2019). Fidel Castro comentou em entrevista ao Frei Betto que uma das maiores dificuldades pós-revolução cubana era combater o racismo das massas cubanas, que se implicavam com cubanos negros e imigrantes haitianos (BETTO, 1985). Como podemos ver, mesmo em contextos revolucionários o processo de formação da consciência de classe é um processo histórico complexo e contraditório. Portanto, argumentar que algo “que nasceu da classe trabalhadora e por tal é crítico” é uma visão, partindo de nossa perspectiva de consciência de classe a partir de pensadores como E. P. Thompson – nada concreta e repleta de projeções individuais e não históricas.

68 Desde a promulgação das leis 10639/2003 e 11645/2008, ambas durante o governo Lula (PT), que tornaram obrigatório o ensino de História e Cultura Africana e Afro-Brasileira no Brasil, diversos intelectuais africanos ganharam notoriedade nos meios acadêmicos e de movimentos sociais populares, e nesse caminhar o intelectual-revolucionário, Frantz Fanon, reconhecido como o mais importante intelectual africano do século XX, ganhou imensa notoriedade. De lá para cá, traduções e reedições de seus textos foram aparecendo no Brasil, além de pesquisas de imenso valor produzidas a partir dos estudos fanonianos ou sobre Fanon. O Coletivo Fanon, que entre alguns membros estão os professores Orson Soares e Walter Lippold, é uma dessas organizações de pesquisa que tem levado a cabo a disputa na ideia pela descolonização da Educação. Também o professor Deivison Nkosi Faustino, o historiador João Carvalho e assim como pequenas organizações, como o próprio *Prolecast*.


O segundo ponto é ainda mais desafiante para nós do *Prolecast*⁶⁹: como uma música produzida sob tais condições históricas, em pleno vapor da Guerra Fria, em países símbolos do anticomunismo, nas maiores nações colonialistas e engajadas em destroçar os vestígios da luta revolucionária, poderia ser analisada sob o prisma do anticolonialismo? Será que bastaria ficar pinçando artistas engajados e assim legitimar nossa perspectiva? E engajados em que nível? Rejeitar tocar em festivais e com bandas abertamente nazistas e fascistas seria esse tal “engajamento” da cena de *rock*? Fazer notas vagas de desculpas na internet após declarações deploráveis sobre mulheres, imigrantes e negros, é esse o lado “neutro e livre” da cena?

Então como pensar a Música Extrema como forma de luta anti-colonialista? Para além de gostos pessoais, alguns membros do *Prolecast* têm trajetória intimamente ligada com a Música Extrema, e esse desafio nos atormentou por dias enquanto pensávamos nosso artigo. É fato que poderíamos recorrer aos marxistas da *New Left* (a chamada Nova esquerda dos marxistas britânicos) que possuem diversas reflexões sobre o tema cultural, como Raymond Williams e E.P. Thompson, e sem dúvida nenhuma responderiam mais que satisfatoriamente.

Mas queríamos algo das ruas⁷⁰, justamente porque boa parte de nós já foi de jovens com coturno na escola, nos bares, organizando *shows*, tocando em bandas, e fissurados em “rolês”, nos quais terminávamos dormindo nas rodoviárias de cidades afora, atrás de *shows* de bandas com letras pífiyas e som duvidoso. Mas esse processo foi

69 *Prolecast* é um *podcast* de História, artes, política e sociologia, fundado em 2020 na cidade de Sorocaba, que se estrutura pela reunião de artistas, pesquisadores e trabalhadores [em geral da educação] organizados pelos fundamentos do marxismo terceiro mundista.

70 Não que esses intelectuais britânicos não tivessem uma militância de colocar *punks* e *bangers* de joelhos, já que Raymond Williams e E.P. Thompson estiveram na linha de frente da Segunda Guerra Mundial, combatendo nazistas nos pífiyas tanques ingleses. Williams chegou a ser comandante de pelotão. Fora trajetórias como E.P. Thompson lecionando para trabalhadores da manutenção e limpeza na universidade de Warwick, além de organizar greves estudantis. Ou seja, ambos estão para além de qualquer rebeldia com coturno da noite de Londres ou Sorocaba-SP, mas quando optamos em algo mais das ruas era justamente algo que dialogasse com o lumpemproletariado urbano no ápice da alienação da indústria cultural, diferente desse militante proletário-revolucionário tanto no campo das ideias como da disposição revolucionária. A batalha pelo lumpemproletariado juvenil é mais nossa demanda para essa análise.



elemento humanizante para conhecermos pessoas maravilhosas, que, como nós, buscavam, para além das camisetas de caveiras e zumbis, a transformação social. A memória do filme (1979) e do livro (2015) de *The Warriors* inspirou a buscar os “*Warriors*”⁷¹ reais para falarem de como nas ruas construíram uma experiência de disputa cultural no coração do centro do capitalismo.

Os Jovens Patriotas⁷² nos trouxeram alguma luz:

Em pouco tempo Thurman, seu irmão e outros patriotas estavam agitando os bares e as mesas de bilhar da Uptown, recrutando membros de gangues e divulgando sua doutrina de auto determinação dos caipiras – uma mistura de Hank Williams e Frantz Fanon. (MCCANNE, 2020, p. 230)

Ainda nesse mesmo grupo, outra particularidade foi quando o lendário Pantera Negra Fred Hampton afirmou, sobre o uso da bandeira confederada por parte dos Jovens Patriotas: “se podemos usar isso para organizar, se podemos transformar as pessoas, então temos que fazê-lo” (MCCANNE, 2020, p. 231). Parafrazeando Hampton: Se podemos usar a Música Extrema para organizar e transformar as pessoas, então temos que fazê-lo.

A arte deve expor e não remover as contradições da vida humana, ela pode revolucionar e ser reacionária para além daqueles que a

71 Os movimentos revolucionários de juventude dos anos 60 e 70 dos Estados Unidos como *I Wor Kuen* (asiático-americanos), Panteras Negras (afro-americanos), Jovens Senhores e Boinas Marrons (os latinos), Jovens Patriotas (brancos) e os indígenas do AIM.

72 Organizados em 1968 no bairro de Uptown, em Chicago, “[...] para ajudar a aliviar as condições opressivas que os moradores enfrentavam diariamente e para dar aos pobres uma voz no combate à máquina opressiva de ódio de classe e racismo do prefeito Richard J. Daley. A comunidade de Uptown era composta principalmente por migrantes brancos do Sul, pobres, que começaram a migrar para o Norte logo após a Segunda Guerra Mundial para encontrar emprego e escapar dos picos de pobreza [...]” (TRACY; THURMAN, 2020, p. 300). Os Jovens Patriotas foram movimento social popular estadunidense contemporâneo aos Panteras Negras, ao *I Wor Kuen*, aos Boinas Marrons e outros. Como revela a entrevista de Hy Thurman, se tratava da organização de “caipiras revolucionários” em defesa dos trabalhadores sulistas que eram brutalmente oprimidos em Chicago. Junto aos demais movimentos contemporâneos e sob a proposta de Fred Hampton dos Panteras Negras, formaram a Coalisão Arco Íris.


produzem, mas ainda não está fadada exclusivamente à reprodução hegemônica e menos ainda deve ser reproduzida de forma dogmática, pois a arte é histórica, assim como a formação de consciência de classe. A Música Extrema ainda está em disputa, os trabalhadores das nações que sofreram e sofrem o jugo imperialista ainda terão seu destino a traçar em relação à essa expressão cultural. O *rock* não é essencialmente “libertador”, “revolucionário” e “consciente”, mas, como em toda produção cultural, podemos tomá-lo de assalto e transformá-lo em uma arma de libertação, expondo as contradições do imperialismo com pedais duplos, fritando guitarras e fazendo o chão tremer por nossos pés em marcha, guiados por amplificadores altos.

Ainda que com alcance limitado pelo aspecto musical, os *podcasts* e as *zines* têm o poder de interiorizar e disseminar concepções de mundo, sejam elas reacionárias ou revolucionárias. Olhando para experiência da Argélia na luta revolucionária achamos dados que valem a pena destacar:

Os textos do *El Moudjahid*, devem ser pensados como propaganda internacional da FLN e não como objetivo de atingir as massas argelinas, pois 85% da população eram analfabeta (LACHERAF, 1974). O veículo por excelência para a comunicação com o interior da Argélia será o rádio, analisado por Fanon (1976, p.50-76) em “*Aqui la Voz de Argelia*”. (LIPPOLD, 2019, p. 90)

O efeito das rádios, o contexto histórico, as condições materiais da Argélia, a dimensão alcançada pelo *El Moudjahid* e o nosso próprio objetivo com o esse estudo diferem extremamente. Porém, com as precisas contribuições do marxismo terceiro mundista, queremos analisar como os *zines* e *web rádios* de Sorocaba-SP atuaram como frente ao impeachment da ex-presidenta Dilma Rousseff.

A razão da escolha do recorte histórico entre 2013-2017 foi que entre esse período de tempo houve as tomadas por grupos neoliberais, intervencionistas, fascistas e conservadores, de manifestações sociais populares, dando assim a cara das “Jornadas de Junho” em 2013. Disso, passaram a incorporar críticas antipopulares, disseminando um sentimento



anti-esquerda e antimovimentos sociais populares, orquestrando um Golpe de Estado, em 2016, a favor da burguesia compradora⁷³ e dependente do capital estrangeiro. Uma ação extremamente colonialista, cuja cereja do bolo foi alçar Jair Messias Bolsonaro à presidência da República em 2018, em um dos mais desastrosos governos da República brasileira, mas que ainda conta com imenso apoio das burguesias compradoras.

Analisamos dois *zines* e uma *web rádio*, buscando categorizar palavras chaves como luta de classes, política, cultura e outras, além de tentar identificar as visões de mundo dos artistas entrevistados, o seu estilo e o seu local de origem (ou de onde vem a maioria dos membros da banda). E nas palavras de Samora Machel, revolucionário moçambicano, antecipamos o embate entre as faces da cena *underground*:

Eu fui colonizado pelos portugueses, do país mais subdesenvolvido da Europa. Mas colonialismo é um crime contra a humanidade. Não há colonialismo humano, não há colonialismo democrático, não há colonialismo não explorador.

A corrupção material, moral e ideológica, o suborno, a busca do conforto, as cunhas, o nepotismo, isto é, os favores na base de amizade, e em particular dar preferência nos empregos aos seus familiares, amigos [milicianos]⁷⁴, amigos ou à gente da sua região fazem parte do sistema de vida que estamos a destruir.

Aqui trava-se um combate, é duro, mas temos que vencer.
(MACHEL, 2019, p. 275)

73 NT Fábio Tardelli: Durante a defesa de meu mestrado, a banca teve muita dificuldade com esse conceito, pois partiam de tradições do pensamento que, mesmo não reconhecendo a burguesia como bloco monolítico, ainda assim não levavam em conta essa ideia de: uma fração da elite subordinada ao capital estrangeiro, que para acumular se associa com esse movimento externo, agindo como agente intermediário desse capital. Essa análise é central para pensadores anticolonialistas, que como perceberam nesse capítulo, são fundamentais em minhas análises e do *Prolecast*. Originalmente trabalhei com o grego Poulantzas para me apropriar desse conceito, e depois e que Fanon, Mao Zedong e Samir Amin foram somando-se a essa base. Por via das dúvidas, aos que como meus orientadores não trabalham com essa tradição de marxismo, aí estão as bases para conhecerem esse debate de burguesia compradora.

74 Acréscimo nosso, toda semelhança contém suas ironias e verdades.

Figura 1 – Capa do disco do Violator, álbum ao vivo: *Shanghai UxFxTx* de 2019



Fonte: Pessoal dos autores, 2021.

PREDILEÇÃO PELO MACABRO⁷⁵

O turbulento ano de 2013 trouxe feridas profundas nos movimentos sociais populares brasileiros, e não foi diferente com a cena de metal extremo e todos nós. Alguns de nós militávamos desde os

⁷⁵ Disco de 2018 da banda carioca Flagelador. Nada mais anticonservador que alguns dos temas da banda como Satã, *heavy metal*, assassinatos e liberdade. A própria arte da capa com um demônio vestido como clássico carrasco executor, enquanto uma criança "se corrompe" com disco de *metal*, traz bem dessa aura *underground*.

17 anos, organizávamos eventos beneficentes de *rock 'n' roll* e *shows* de *heavy metal* com temática ambiental, agíamos junto ao sindicato de professores, participávamos de greves, movimentos estudantis, atos contra o corte de verbas e até mesmo as manifestações contra o Instituto *Royal*⁷⁶. Mas diante de tudo que tínhamos visto, 2013 foi surreal.

A mídia brasileira rapidamente descobriu que poderia usar as ruas para implodir o governo petista de Dilma Rousseff, e da noite para o dia fazia coberturas quase que diárias de manifestações. Em especial a Globo, a Record e os demais canais da burguesia transmitiam esses atos. A situação era tão insana que em meio ao forte sentimento antiGlobo, que existia nas manifestações, tanto em manifestantes da esquerda (anarquistas, comunistas), da direita (liberais e conservadores), quanto em qualquer tiozinho de abadá que estava arrastado ali no meio, gerou até umas pérfidas notas como a de 31 de agosto de 2013 admitindo⁷⁷ o fiasco de apoiar o golpe de 1964.

Alguns figurões da cena de Música Extrema brasileira começaram a se posicionar publicamente sobre a situação. Para sermos generosos com essas pessoas, digamos que foi, ao mínimo, bem confuso. O sentimento antissistema é forte em bandas *punks*, *hardcore* e *heavy metal*,

76 <<https://g1.globo.com/sao-paulo/sorocaba-jundiai/noticia/2013/10/ativistas-invadem-e-levam-caes-de-laboratorio-suspeito-de-maus-tratos.html>> (G1, Após denúncia de maus-tratos, grupo invade laboratório e leva cães beagle, 18 de outubro de 2013, acessado em 19 de janeiro de 2022); Esse caso se trata de vídeos vazados que levantaram a suspeita por parte de organizações de defesa animal, sobre as condições de testes realizados em cães no Instituto *Royal* em São Roque-SP. Na época, em busca de justificar as condições precárias que estavam os animais, alegaram que o Instituto pesquisava a cura do câncer <<https://www.terra.com.br/noticias/brasil/cidades/cientista-diz-que-retirada-de-caes-de-instituto-afeta-pesquisa-anticancer,fce39e10cbfd1410VgnVCM4000009bccceb0aRCRD.html>> (Terra, Cientista diz que retirada de cães de instituto Royal afeta pesquisa anticâncer, 22 de outubro de 2013, acessado em 19 de janeiro de 2022), o que foi rapidamente descartado pela promotoria responsável pelo caso, <<https://www.epochtimes.com.br/real-fechamento-instituto-royal/>> (Epoch Times, A real sobre o fechamento do Instituto Royal, 08 de novembro de 2013, acessado em 19 de janeiro de 2022). Houve manifestações em frente ao Instituto, com confrontos com a polícia militar, e posteriormente o Instituto foi responsabilizado pelo ocorrido com os animais que acabaram sendo resgatados e doados a protetores.

77 <<https://oglobo.globo.com/politica/apoio-editorial-ao-golpe-de-64-foi-um-erro-9771604>> O GLOBO, *Apoio editorial ao golpe de 64 foi um erro*, 31 de agosto de 2013. Acessado em 30 de outubro de 2021.

mas o que seria mais pró-sistema que movimentos de uma direita que havia governado a República por mais de século e controlava os meios de produção, inclusive da indústria cultural? Historicamente, as frações de classe da burguesia deram golpes e se revezaram no poder, mas era a primeira década de governos de “esquerda”, com alguma estabilidade política após tantos golpes de Estado em nossa frágil democracia burguesa. Ou seja, a dúvida que pairava nas bandas era essa: como ser antissistema e ao mesmo tempo apoiar o MBL, movimentos pró-ditadura, latifundiários, FIESP, neonazistas, polícia militar (que até então só víamos bater em manifestantes), políticos de famílias tradicionais na política como João Dória, políticos de raízes milicianas como os Bolsonaro e políticos condenados por trabalho escravo, como Ronaldo Caiado?

Começou a ecoar forte nos amplificadores um fetiche pela família tradicional e subalternidade ao capital, sentimentos que suplantaram as referências de *hail satan*, *metal to kill bastard posers*⁷⁸ e quebrando correntes⁷⁹. Um grande grupo de tiozões com bandanas de caveira, motos com adesivos de confederados e as garotas de cabelo azul, cheias de tatuagem e piercing se sentiam à vontade para tirarem do armário seus capuzes de espectros da Klan e bradar pela “família tradicional” e mitos como a “cultura judaico-cristã”.

Mas como podem observar, nosso recorte foi até o ano de 2017, ou seja, para além das Jornadas, houve situações como a Primavera Estudantil com as ocupações escolares, o massacre de professores no Paraná no governo de Beto Richa (PSDB), indicação da então senadora, e titular do irônico prêmio “Motosserra de Ouro”, Kátia Abreu (PP) para

78 Nota de TARDELLI FILHO. O famoso *slogan* da Kill Again Records. A Kill Again, do lendário Roldão, marcou demais essa década entre 2010-2020, para mim. Lançaram o Violator, The Force do Paraguai e tantas outras bandas que conheci no período. Lembro-me de ficar horas babando nas páginas de discos deles, e os preços eram sensacionais.

79 Minha referência às bandas de *speed/heavy metal* que também marcaram muito essa fase entre 2010-2020. Eu mesmo organizei um festival que trouxe algumas para Sorocaba-SP, como Blasfemador de Fortaleza. Além deles, Comando Nuclear, Em Ruínas, Selvageria, Anthares, de São Paulo, Retaliação e Lecher, de Sorocaba e, mais recentemente, o Murdeath de Curitiba, são alguns dos representantes do gênero que marcaram os *shows undergrounds*.

ministério da Agricultura, a Copa do Mundo de futebol no Brasil e os protestos do “Não vai ter Copa”, a maior greve dos professores do Estado de São Paulo e a abertura do processo de impeachment contra presidenta Dilma Rousseff (PT). E podemos dizer que tivemos parte em muito disso⁸⁰.

Vale autocrítica que foi nesse período que a esquerda radical, que até então se sentia organizada – e sejamos honestos sempre se sente – foi engolida por diretrizes de uma onda genericamente chamada de “pós-modernismo” que, vinda dos países centrais do capitalismo, sobretudo França, Inglaterra e Estados Unidos, ocupou mentes e corações de muitos e desmobilizou ou enfraqueceu diversos grupos sociais. Com dúzias de *twitters* e postagens de *Facebook*, a Revolução Russa virou símbolo do homem branco europeu (machista e racista), a Cubana era homofóbica e racista, a vietnamita tirou direito das mulheres CEOs de corporações, e claro que todas essas críticas estavam enraizadas com eurocentrismo, sentimento anticomunista, de caráter liberal e afundados em mitos irracionalistas⁸¹ bombando por via de colonialistas⁸² como Bourdieu, Arendt e Popper.

80 Ajudamos ocupar escolas e, inclusive, o editor do *Prolecast* Fábio Tardelli iniciou sua carreira acadêmica como pesquisador nessa relação com as ocupações, além de ajudar a organizar na UFSCar-Sorocaba-SP o, ato em favor dos professores do Paraná, incluindo a música *Massacre 29* (< https://www.youtube.com/watch?v=h5rJn-IT_so >) do professor e historiador André, amigo de cena de *heavy metal* da banda *DragonHeart*.

81 “(...) aspectos como a maneira como o fascismo foi interpretado ao longo do processo de seu amadurecimento e, também, a aparente paradoxal convivência entre aspectos como o “conteúdo conservador” e a “máscara modernizadora”, ou mais precisamente “mitos irracionalistas” e procedimentos racionais informais” (KONDER, 2009, p. 15). Ainda no clássico *Introdução ao fascismo*, em introdução ao texto de Konder, Mauro Iasi destaca: “O culto pós-moderno do irracionalismo combinado com a ostensiva retomada de um cientificismo neo-positivista, o elogio dos sentimentos e instintos contra a razão, o pragmatismo renovado da *realpolitik*, a negação da teoria pela revigorada ofensiva daqueles que Zizek batizou de “agnósticos da new age”, e, principalmente, o brutal anticomunismo, o cínico preconceito de classe contra os trabalhadores e sua mais sofisticada e sutil, mas nem por isso menos brutal, expressão acadêmica na tese do “fim do mundo do trabalho” e a suposta impropriedade do conceito de classe social como instrumento explicativo da sociedade contemporânea, nos alertam que os cadáveres enterrados na Itália e Alemanha tiveram tempo de liberar sua alma.” (KONDER, 2009, p. 17).

82 Além de algumas críticas já amplas, como a relação de Bourdieu no sentimento antirrevolução argelina e críticas pesadas à Fanon e Sartre sobre esse assunto, os demais autores aparecem diversas vezes denunciados como fomentadores de ações contrarrevolucionárias e antiemancipadoras, no livro *Balas de Washington* de Vijay Prashad.

De certa forma estamos juntando os cacos até hoje, expondo o caráter desses pensadores, os procedimentos ligados à direita internacional e desmistificando muitas dessas acusações.

Mas desse caos nas esquerdas, implodidas pelo liberalismo, e no avanço fascista que decidimos tornar o nosso antigo *zine* Resíduos Tóxicos um espaço para Batalha das Ideias⁸³, assumindo lado político e buscando engajar pessoas em torno da Música Extrema. Até então, como comentado no livro *Diálogos com a Música Extrema*, no capítulo “*Do it ourselves, together, as working class: thrash metal e luta de classes*” (TARDELLI FILHO, 2021), entrevistávamos as bandas sem muita preocupação com seu lado político-social, porque nos perdíamos em pensamentos essencialistas como “*rock é rebelde por natureza*”. Às vezes nos shows que organizávamos, tentávamos emplacar algo social, mas também não tinha a sistematização necessária para fazer-se valer⁸⁴. De toda forma, em 2013 o Resíduos Tóxicos deu uma radicalizada no projeto.

Naquele momento, outros *zines* e *web rádios* começaram aparecer na região de Sorocaba-SP, mas alguns tiveram suas *web-páginas* apagadas e outros não mais que um punhado de materiais, e depois diluíam-se. Então escolhemos os outros dois pelo impacto que tiveram na época, e até mesmo atualmente, já que um deles está ativo até hoje: a *web rádio Metal Generation* e o *zine InsideA5* (que é ativo até os dias de hoje).

Junto ao Resíduos Tóxicos, esses dois *zines* serão nossos objetos de análise e em comum compartilham alguns pontos: os fundadores vieram de cidades da região de Sorocaba-SP (Piedade-SP e/ou Salto de Pirapora-SP), tiveram algum contato entre si por alguns momentos

83 Esse conceito nos chegou na época por leituras de Fidel Castro, o qual indica que tão importante quanto ações de ruas, são as ações dos que travam a batalha nos campos das ideias, em posição a favor da classe trabalhadora e dos povos oprimidos.

84 O exemplo maior foi o festival *Eco Rock 07*, que tentamos organizar entre os 17-18 anos. E de “Eco” ficou apenas a mascote do evento: *Thrash*, um tatu-galinha à la *Spawn* (personagem de histórias em quadrinhos e filmes).

desse período do recorte de tempo (mas não construíram uma rede em comum no período do recorte da pesquisa, apesar da relação próxima que hoje mantemos com os irmãos Fogaça do *InsideA5*, um deles inclusive é membro fundador do *Prolecast*) e os três se construíram seus trabalhos no *underground* a partir da cidade de Sorocaba-SP.

Independente da linha teórica, estamos partindo da premissa dos marxistas de diversas tradições como Gramsci, Lowy, Fanon, Hampton e Mao, de que não existe neutralidade. Esses três *zines* circularam nas redes, mobilizando jovens em torno da Música Extrema, e acabavam trazendo posicionamento de bandas e dos próprios editores, diante das situações vividas naquele contexto. A questão é se a cena estava ao lado da “Marcha da Família com Deus pela Liberdade” ou, ainda, tinha alguma “Predileção macabra”?

CHEMICAL ASSAULT⁸⁵

Começaremos nossa análise pelo *zine* mais antigo da turma, o Resíduos Tóxicos. Como já comentando anteriormente⁸⁶, essa *web*

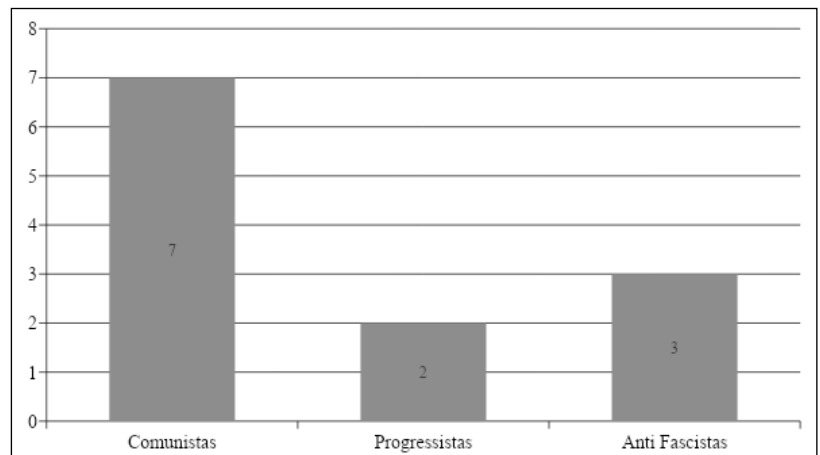
85 Trad. “Assalto químico”, álbum de 2006 da banda brasileira Violator. Fábio Tardelli possui esse CD autografado pelos membros da banda, memória de um *show* no qual quase quebrou o pescoço de tanto *bangear* na cidade de Salto-SP, no lendário festival *Metal For All*. Enquanto escrevemos essa parte, o Violator comemora 15 anos de lançamento desse disco lendário da cena *underground* e admitimos que foi o ponto de guinada do Resíduos Tóxicos. Foi quando percebemos que havia pessoas espalhadas por aí, a fim de *metal* divertido e sem medo de se posicionar de forma política e social. *Atomic Nightmare* é um hino sobre holocausto nuclear e devastação da natureza, *UxFxTx (United for thrash)* foi a inspiração para essa transição do Resíduos e a relação por um *metal* livre e professores militantes, *Destined to die* já trazia a máxima: *Misery scatters in the cities/ fascists wishes blood spill/ hired to exterminate/ Only God could be so evil. Brainwash Possession* uma avalanche de críticas ao cristianismo corrupto e entre outras *The plague returns*, que ouvimos diversas vezes em vans indo para manifestações pensando sobre a praga que retorna como resistência.

86 Para saber mais recomendamos novamente nosso capítulo no livro *Diálogos com a Música Extrema*, no capítulo “*Do it ourselves, together, as working class: thrash metal e luta de classes*” (TARDELLI FILHO, 2021), conto um pouco mais do processo de formação dessa *web zine*, da equipe e ainda avaliamos o aspecto da consciência de classes em quatro bandas de *thrash metal*, que entrevistamos nessa fase mais politizada do *zine*.

zine foi fundada por mim e algumas outras pessoas ligadas à cena, antes do recorte de tempo da pesquisa, e passou por algumas transformações após 2013, pelo nosso próprio amadurecimento intelectual dentro da cena e no sentido de avanço das formações e militâncias. Dividimos, para esta análise, os materiais publicados neste período de tempo em duas formas: artigos autorais e entrevistas com bandas.

Entre os artigos autorais foram publicados, entre 2013-2016⁸⁷, doze textos. Os autores foram: Fábio Tardelli, Keyla Rosado, Felipe Nizuma e Ketelyn Rocha. O forte caráter comunista aparece pelas referências e conceitos aplicados na estruturação desses escritos, sendo identificados cerca de sete textos com esse caráter. Os outros cinco textos foram alcunhados como “progressistas” ou “antifascistas” por se tratarem de notas e informes, ou mesmo um texto de Ketelyn Rocha, denunciando um professor de Piedade-SP que assediava alunas.

Gráfico 1 – Artigos autorais

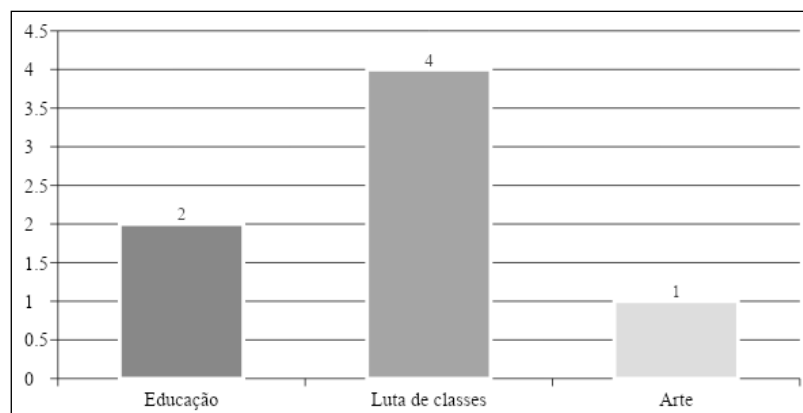


Fonte: elaborado pelos autores, 2022.

⁸⁷ E possivelmente porque já estávamos engajados em outras atividades político-sociais, fomos deixando aos poucos de escrever e publicar artigos autorais.

O termo “antifascista” fora usado de forma a enquadrar variações de elementos anarquistas mesclados ao comunismo, o que era comum dentro da equipe por haver essa relação íntima das tradições anticapitalistas.

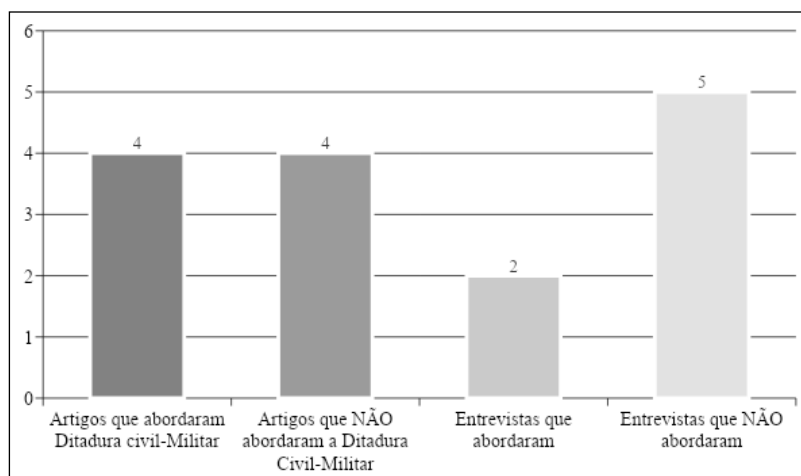
Gráfico 2 – Artigos categorizados: Comunistas



Fonte: elaborado pelos autores, 2022.

Como podemos observar, o tema da Educação já aparecia consideravelmente, e estava bastante mesclado às questões de arte e luta de classes que tangenciavam a cena de Música Extrema. Essa guinada se dá justamente no período observado que marca o ingresso, de boa parte dos membros, no mundo da Educação Básica, como professores. Outro dado a destacar passa pelos conteúdos que abordavam a Ditadura Civil-Militar do Brasil:

Gráfico 3 – Frequência do tema Ditadura Militar



Fonte: elaborado pelos autores, 2022.

Ou seja, ao todo em 2014 foram sete publicações abordando especificamente o tema da Ditadura Civil-Militar contra nove que, mantendo ou não o caráter político-social, não tocavam nesse assunto. Mesmo assim é uma porcentagem alta, e não é por acaso: parte da equipe editorial do Resíduos Tóxicos se envolveu com a Comissão Estadual da Verdade e a Comissão da Verdade de Sorocaba-SP. Fora isso, a sombra de um golpe de Estado, após as manifestações de 2013, e medidas autoritárias de governos estaduais e municipais, já apareciam pelo Brasil. Além da publicidade que nomes como MBL (de Kim Kataguiri⁸⁸, Arthur do Val⁸⁹ e Fernando Holiday⁹⁰), Jair Bolsonaro (na época, do partido Progressistas), o finado Enéas Carneiro (PRONA), Sara Winter e seus

88 Depois eleito deputado no Estado de São Paulo pelos Democratas.

89 Depois eleito deputado no Estado de São Paulo pelos Democratas, atualmente é dos Patriotas. Do Val é também conhecido pelo canal *MamãeFalei* do Youtube.

90 Depois eleito deputado no Estado de São Paulo pelos Democratas, rompeu e se tornou membro Patriotas e atualmente é do NOVO.

300⁹¹, entre outras “joias”, ganharam com discursos relativistas ou mesmo apoiando a Ditadura Civil-Militar⁹².

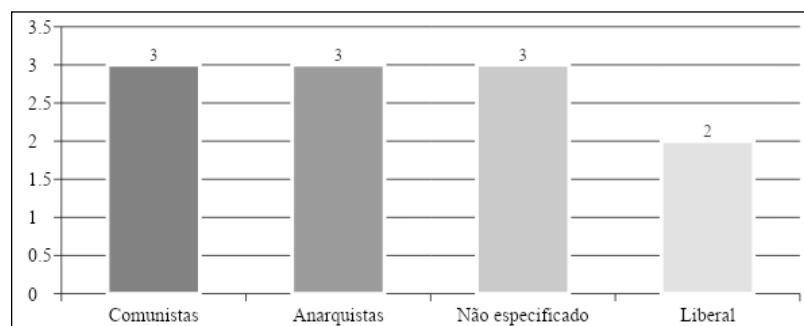
As entrevistas que abordaram o tema foram com a banda *thrash metal* paraguaia The Force, e com membros da Comissão da Verdade de Sorocaba-SP. E nos elementos políticos mais incisivos DragonHeart, Qerber, Atomic Roar e Ação Libertária fecharam o ciclo de 2014. Portanto, mesmo que sobre outros elementos, a pauta político-social fervia no *underground*.

Entre os anos de 2013-2017, foram na totalidade treze entrevistas, sendo onze delas com bandas (duas estrangeiras: The Force, do Paraguai, e Skinflint, de Botsuana), uma com antropólogo italiano Massimo Canevacci e uma com o membro da Comissão da Verdade de Sorocaba. Os temas variaram bastante entre: cena de Música Extrema, álbuns lançados pelas bandas, política, sociedade e visões sobre arte, mas até pelo perfil do Resíduos Tóxicos houve uma predominância nos lados assumidos: comunistas e anarquistas. Gráfico 4 – Visões de mundo das bandas

91 < <https://www.metropoles.com/colunas/grande-angular/quem-e-sara-winter-lider-do-movimento-300-do-brasil-presa-pela-pf> > (Metrópoles, Quem é Sara Winter, líder do movimento 300 do Brasil, presa pela PF, 15 de junho de 2020. Acessado em 30 de outubro de 2021), < <https://operamundi.uol.com.br/politica-e-economia/64937/especialistas-apon-tam-semelhanças-entre-os-300-de-sara-winter-e-grupos-fascistas-europeus> > (Opera Mundi, *Especialistas apontam semelhanças entre “300” de Sara Winter e grupos fascistas europeus*, 29 de maio de 2020. Acessado em 30 de outubro de 2021), < bit.ly/3P7qE6H > (Poder 360, *PF prende Sara Winter, ativista bolsonarista do movimento 300 do Brasil*, 15 de junho de 2020. Acessado em 30 de outubro de 2021). De todas as aberrações desse período, a “bolsonarista”, Sara Winter é de longe uma das mais bizarras. Desde referência nazista em seu codinome, liderar marcha com seus “300” em prol de golpe de Estado, violência até diversas referências à grupos fascistas e supremacistas como *Ku Klux Klan*.

92 A presença de neonazistas, intervencionistas pró-ditadura e afins, era marca contínua nas manifestações desses grupos “liberais”: < <https://noticias.uol.com.br/politica/ultimas-noticias/2011/04/06/neonazistas-ajudam-a-convocar-ato-civico-pro-bolsonaro-em-sao-paulo.htm> > (UOL, *Neonazistas ajudam a convocar “ato cívico” pró-Bolsonaro em São Paulo*, 06 de abril de 2011. Acessado em 31 de outubro de 2021). Fora que os próprios não deixaram de solicitar essa intervenção < <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/lideres-de-atos-divergem-sobre-pedido-de-intervencao-militar,05b98b342382c410VgnVCM20000099cce-b0aRCRD.html> > (Terra, *Líderes de atos divergem sobre pedido de intervenção militar*, 18 de março de 2015. Acessado em 31 de outubro de 2021), apesar de que, nesse caso, Kim Kataguiri, do MBL, assumia que não via com bons olhos a adesão de grupos intervencionistas nos atos “liberais”. De toda forma, outros grupos abraçavam abertamente e o próprio MBL não fazia críticas muito para além de “não ver com bons olhos”.

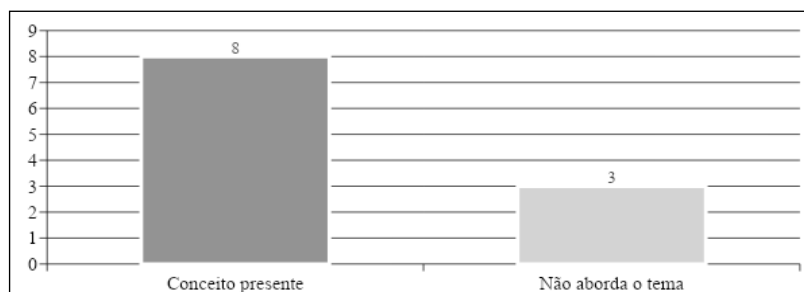
Gráfico 4 – Visões de mundo das bandas



Fonte: elaborado pelos autores, 2022.

E no tema da descolonização nos chama a atenção que direta ou indiretamente ele aparece com frequência entre grupos que discutiam arte e identidade:

Gráfico 5 – Descolonização



Fonte: elaborado pelos autores, 2022.

Bandas como Arandu Arakuaa, Trovador, Brutal Morticínio, Qerbero, DragonHeart, Urutu & Six and Rebels, entre outras nacionais, além das estrangeiras The Force e Skinflint discutiram em suas entrevistas pontos desde trazer elementos históricos de suas culturas, nações e lutas sociais e até mesmo cantar na língua nativa ou em língua estrangeira (inglês) como meio de resistir artisticamente o cenário político do neoliberalismo e o colonialismo cultural.

Mesmo a questão política não estava distante dessa perspectiva de descolonização. Isso aparece em diversas entrevistas, mas destacamos a de Zândhio Aquino, do Arandu Arakuaa, quando indagado a respeito da indicação de Kátia Abreu (PMDB) para o Ministério da Agricultura, Pecuária e Abastecimento: “Encaramos isso com um grande retrocesso nos direitos dos povos indígenas e consequentemente na questão ambiental. Aliás, sempre que me perguntam o que há de pior em Tocantins, meu Estado natal, falo que é a Kátia Abreu.” (Entrevista com a banda Arandu Arakuaa!, 29 de fevereiro de 2016). Zândhio é descendente de povos nativos do Estado de Tocantins, terra de Kátia Abreu.

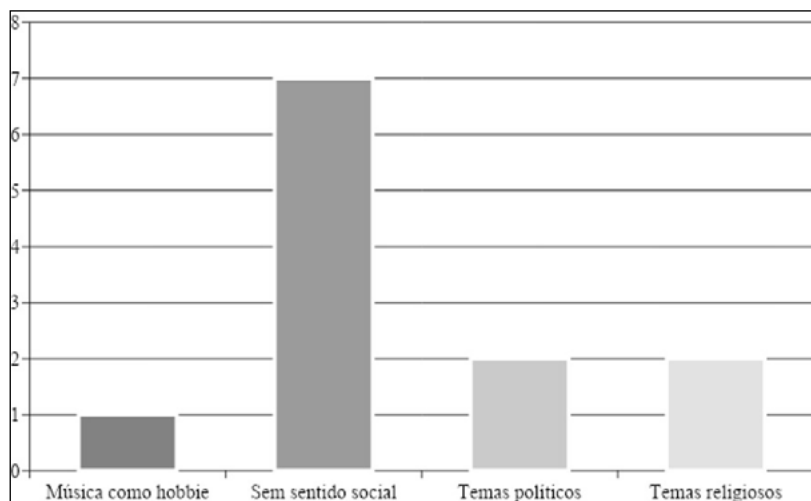
No que cumpre o papel de difundir, debater e se posicionar criticamente às pautas neoliberais e fascistas, o Resíduos Tóxicos teve um papel bem definido. Com média superior a mil e trezentos acessos por artigo e entrevista, essa *web zine* teve um alcance para além do que seus próprios editores esperavam, visto os seus posicionamentos políticos e a proposta editorial que veio adotando desde 2013.

Em uma linha mais similar de um *podcast*, a *web rádio Metal Generation* não produziu artigos. Na verdade, possuía algumas resenhas de discos, mas sempre pautada na parte musical e não temática (como questões político-sociais), mesmo assim seu *podcast* foi categorizado pela equipe do *Prolecast*. Um ponto interessante é a parceria constante com outras *web rádios* e programas, como caso da *Invasão Rocker* e o *Projeto MIRC Roque Cearense*.

E a parceria com programas mais amplos trouxe entrevistas com grupos menos *undergrounds*, pelo menos em alguns casos mais famosos dentro de seus subgêneros da Música Extrema, como Vader, da Polônia, Suffocation, dos Estados Unidos, e mais populares em termos de cenário nacional, como o grupo brasileiro de *punk rock* Raimundos.

O tom era irreverente e acabou dando brecha para conteúdos mais confusos. Mas ainda assim, o aspecto político social não deixou de ter um peso grande nas falas das bandas entrevistadas:

Gráfico 6 – Temmas da Metal Generation



Fonte: elaborado pelos autores, 2022.

Tabulamos em porcentagem porque entendemos que fica mais perceptível ao leitor o que apontamos como “peso grande nas entrevistas”. Ou seja, mesmo com foco em perguntas que, em geral, não tangenciavam questões sociais e estavam mais na linha de: “O que você acha do Brasil? Vem sempre aqui?”, “Vocês acabaram de voltar de uma turnê europeia, como foi?” e “E a produção do novo álbum?”, ainda assim, 44% das entrevistas de *podcast* abordaram temas sociais como aborto, guerras e vegetarianismo/veganismo.

Quando nos referimos ao “sem sentido social”, é em relação às visões que destacam que: “não gostamos de política” ou “não nos apegamos a nenhuma ideologia ou movimento”, enquanto que a “música como *hobby*” é porque a própria banda assume esse sentido.

E como estamos partindo da premissa de que não existe neutralidade na arte, não haveria sentido em categorizar como algo com sentido social em um lampejo de direito à preguiça⁹³ já que *hobby* e ócio são completamente distintos. Mesmo assim, como não fica clara essa questão, lançamos uma categoria à parte.

Mas há um dado que nos chama demais a atenção: Vader (Polônia), Suffocation (Estados Unidos), El Terrible (México) e The Amazing One Man Band (Uruguai), os quatro grupos que compõem o 44% das músicas com temas críticos são estrangeiras. Por alguma razão as perguntas mais incisivas nessas questões foram para elas: “O que você acha do governo ter legalizado o aborto e a maconha?” e “você é a favor da legalização do aborto?”. Intencional ou não, acaba sendo uma marca dos *podcasts* lançados na página da *Metal Generation*, e reiteramos que os grupos nacionais entrevistados possuem, em comum, históricos interessantíssimos como os casos das lendas da nossa Música Extrema: André Matos e Krisiun.

A *Metal Generation* acabou não possuindo um editorial ou uma nota de apresentação que indicasse essa preocupação com “coisas para além da música”. Mesmo assim acabou tendo algumas entrevistas que abordaram essas questões, afinal a arte e aqueles que a produzem são sujeitos históricos.

Por fim, o caçula da turma, mas o mais longevo: *Inside A5*. Alertamos que essa categorização foi bastante diferente até pela forma de organização que esse projeto foi ganhando com o passar dos anos. Ou seja, não teremos dados suficientes para algumas reflexões, mas isso se explica até pela formação desse projeto:

De início a proposta do *Inside A5* era ser edições de Zines com iniciativa de divulgar bandas, projetos e artistas do interior de SP, sendo foco as cidades mais próximas de Sorocaba, entretanto

93 Referência ao clássico livro de Paul Lafargue.

a ideia acabou se transformando em algo maior do que apenas a produção de materiais impressos. Produzimos os primeiros eventos no final de 2014 e depois disso não paramos mais! (Conhecendo a História do Inside A5, 07 de outubro de 2019)

Originalmente a proposta da equipe do *Inside A5* era formar um *zine* para divulgação de bandas da região de Sorocaba-SP. Entretanto, até 2019 o projeto se reconfigurou em organização de *shows* em Sorocaba-SP (inclusive bandas estrangeiras como Derrubando Defensas e a Revivir, do Chile, e Hello Bastards, do Reino Unido), coletâneas com bandas da região, até oficinas e palestras.

Sistematizar dados de 2013 até 2017 é um tanto complexo nesse caso, mas o que conseguimos extrair do *Inside A5* é que houve uma imensa preferência por bandas bastante conhecidas por seu comprometimento político social, tanto pelo comunismo quanto pelo anarquismo, como Revivir (Chile), Derrubando Defensas (Chile), Appraise (Espanha), Ecocídio (Argentina), além das brasileiras Mar De Lobos, Manger Cadavrê?, Restos de Aborto, Damn Youth, Antilhano⁹⁴ e a própria banda dos irmãos Fogaça, Make It Stop. E como se pode perceber nos cartazes adiante, causa do vegetarianismo/veganismo, pensada por um olhar classista, é outra pauta bastante central no trabalho do *Inside A5*.

Em 2019, construíram uma importante *webzine*, na qual publicam entrevistas com bandas, matérias e vídeos. Um dos fundadores do projeto, Felipe Fogaça, tem atuado em organizações como a *Caixa de Ferramentas* (espaço de formação socialista e anti-imperialista), esteve na organização do festival *Hardcore contra o Fascismo* em 2019 e teve seus dados vazados na lista dos antifascistas, que envolveu na investigação⁹⁵ um outro nome político proeminente dos ocorridos entre 2013-2014, o deputado Douglas Garcia (na época membro do PSL, de

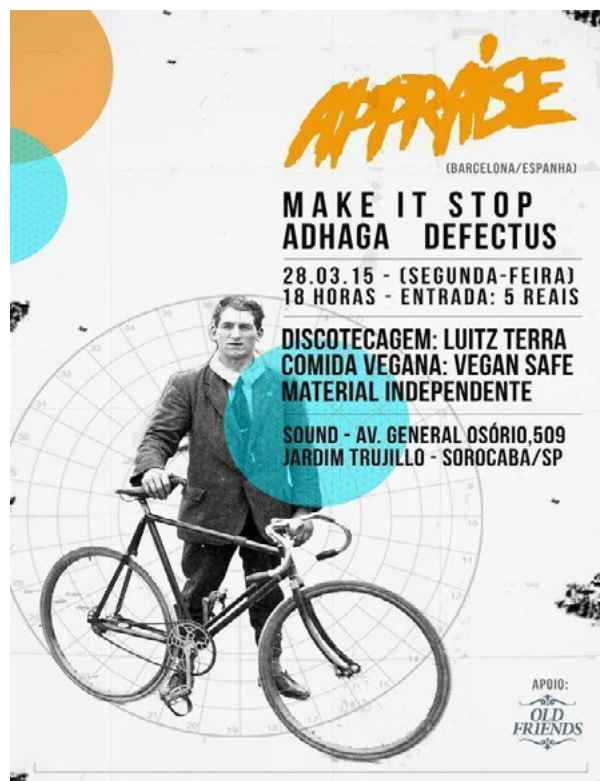
94 Referência fanoniana em uma das bandas nas quais Murillo Fogaça tocava (Antilhano).

95 <<https://theintercept.com/2020/08/22/dossie-antifascistas-douglas-garcia-extrema-direita/>> (The Intercept, *Estou na lista dos antifascistas divulgada por Douglas Garcia*, 22 de agosto de 2020, acessado em 19 de janeiro de 2022).

Bolsonaro, e atualmente no PTB). Garcia além de investigado no inquérito das *Fake News*, veio do movimento Direita São Paulo. Lembram da parte de ainda estarmos juntando os cacos?

Enquanto vem resistindo, se transformando e avançado, o *Inside A5* incorporou o Resíduos Tóxicos em 2020, como parte de uma parceria que visa ampliar a luta política na Música Extrema na região de Sorocaba-SP.

Figura 2 – Cartaz de show produzido pela equipe do Inside A5



Fonte: pessoal dos autores, 2021.

Figura 3 – Cartaz de show produzido pela equipe do Inside A5



Fonte: pessoal dos autores, 2021.

Como aquilo que Walter Lippold, a partir de Fanon, chamou de dialética da descolonização tecnológica, poderia ser aplicado aos *zines*?

Fanon também analisou o uso das mídias no colonialismo e na luta anticolonial, se debruçou sobre a tecnologia do rádio, mas também analisou a imprensa jornalística. “[...]El argelino debe oponer sus próprias informaciones a las informaciones del enemigo. A la verdad del opresor, antes rechazada como mentira absoluta, e opone outra verdad própria.[...]” (FANON, 1976, p. 56). O argelino tenta organizar sua rede de informações através dos jornais pois a sua convicção na libertação é esmagada

pela “verdade” colonial: o colonizado para blindar-se contra a frustração e o sistema de informações colonialista, em certo momento, só consegue fugir do desespero por um ato de fé na independência. A maioria das bancas de jornal são de proprietários europeus que muitas vezes são colonialistas convictos (FANON, 1976). (LIPPOLD, p. 2019, p. 171)

Se por alguma razão a *Metal Generation* se ausentou dessas questões, essa rádio não reproduziu os olhares fascistas que, como abutres, circundavam a cena de Música Extrema, o que acaba ao final sendo algo positivo. Mas a luta anticolonialista encontrou caminhos no *hardcore* do *Inside A5* e no *heavy metal* do Resíduos Tóxicos. E disso, novos processos de descolonização tecnológica foram se desdobrando, como *Rubrica* e o *Prolecast*. Além de lutas na forma de arte, como a banda Make It Stop. Nas palavras do Violator: “*the plague returns*”⁹⁶.

PERPETUAL CHAOS⁹⁷

Foi um processo trabalhoso escrever esse capítulo de livro, pois muitos dos *zines* e páginas foram sendo apagados conforme seus administradores foram deixando para trás seus projetos. Muita coisa já se perdeu e, a não ser pela memória e alguns documentos que vamos mantendo como registros históricos, o que vai restando são narrativas. Mas narrativas mal trabalhadas⁹⁸ são perigosas e não

96 Trad. “A praga retorna”.

97 Álbum da banda brasileira Nervosa, lançado em 2021. A escolha para fechar esse capítulo é simples: nada mais incomoda a família e o *rockeiro* tradicional do que uma banda de mulheres que estourou e estoura ouvidos mundo afora. *Genocidal Command* é uma referência a líderes, como os citados nessa pesquisa, que estão mais preocupados com a difusão de suas *fake News* e perseguir antifascistas, do que qualquer questão social. E *Time to Fight* é um belo hino sobre enfrentar as elites e construir ao lado das minorias.

98 Narrativas usadas como instrumentos para alimentar concepções como o macarthismo, o colonialismo e o próprio fascismo. Mas que se atentem que nos referimos a questão sócio-histórica de manutenção da estrutura socioeconômica-cultural vigente, por exemplo as narrativas como mecanismo de preservação de elementos culturais, históricos, memoriais de comunidades tradicionais e povos originários, a narrativa como elementos da arte e outros aspectos não é o que estamos colocando em debate.

passam de contos que alimentam os mitos irracionistas. Que os digam nossos contemporâneos do “racismo reverso”⁹⁹, da “antivacina”, da “terra plana” e do “nazismo de esquerda”.

Nosso objetivo era desafiador, pois estamos relacionando Frantz Fanon – aquele que Angela Davis definiu¹⁰⁰ como “o mais arrebatador teórico do racismo e do colonialismo deste século” – e suas reflexões vindas direto da Argélia sobre dialética da descolonização da tecnologia, com o processo de construção de luta social e de formação de consciência de classe no interior paulista, através de *zines* de Música Extrema. Os quais possuem uma linguagem e uma forma artística muito diferente de materiais como as rádios argelinas e o *El Moudjahid*.

Em *El Moudjahid*, a estrutura organizativa e editorial do jornal tornou-se uma rede de sociabilidade de colaboradores argelinos e estrangeiros, com elemento em comum da luta da libertação da Argélia, através da divulgação dos pilares da Revolução Argelina, formando a noção de sujeito coletivo (LIPPOLD, 2021, p. 75). Uma ideia ousada para pensarmos processos de construções entre *zines* e rádios de Música Extrema? Talvez, mas diria Bourdieu que Fanon era “irresponsável e megalomaniaco” (LIPPOLD, 2019, p. 67) quanto à sua luta anticolonialista, e hoje olhamos a dimensão que a luta anticolonial e as ideias de Fanon carregam como força motriz de processos emancipatórios e de resistência dos povos do “terceiro mundo”.

99 E não achem que é somente coisa de “tiozão” de *WhatsApp*. No dia 16 de janeiro de 2022 a Folha de São Paulo publicou o artigo de opinião de Antonio Risério, antropólogo, crítico à esquerda e ao movimento negro, com o título: *Racismo de negros contra brancos ganha força com identitarismo* (< <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2022/01/racismo-de-negros-contra-brancos-ganha-forca-com-identitarismo.shtml> > FOLHA DE SÃO PAULO, 16 de janeiro de 2022, acessado em 21 de janeiro de 2022), nesse artigo o interlocutor fala sobre supostos excessos dos movimentos sociais populares e a luta das pessoas negras, que estariam levando (obviamente sem dados, fontes, sem levar em conta elementos históricos, sociológicos, filosóficos do país e da questão do racismo, absolutamente nada além de narrativa revanchista) para um racismo reverso de pessoas negras contra pessoas brancas.

100 Contracapa do livro *Escritos políticos* (FANON, 2021).

Como militantes não queríamos realizar mais uma pesquisa de amontoado de palavras e citações de pesquisadores “cremogemas” que reproduzem o passo a passo da cartilha liberal, enquanto estão enfiados nas telas de seus computadores. E não queríamos repetir os erros essencialistas e nem sermos críticos demais, como alguém que cobra um peso exagerado da arte que ama, mas se frustrou por contradições. O *heavy metal* não vai libertar o mundo, mas sejamos honestos, ele não se propõe a isso, como a arte em geral. Quem tem essa tarefa somos nós, como classe. E nós devemos também reivindicar a arte como subversão do capitalismo.

Os *zines*, *podcasts* e rádios continuam tendo seu espaço entre jovens da classe trabalhadora, e se tornam importante ferramenta de disputa de ideias ante ao país das mídias centralizadas em algumas famílias burguesas. Ainda são algumas das formas mais precisas de nossa classe para lutar no espaço dos meios de produção da indústria cultural. Sistematização e compromisso são fundamentais para essa tarefa, como sugeriam e promoviam os revolucionários argelinos.

Acreditamos que conseguimos apresentar esse debate de forma direta e franca. Enquanto continuamos juntando os cacos e se organizando, vamos construindo mais e mais espaços como o *Inside A5* e derrubando mais e mais muros com o *Prolecast*, e disso para adiante, para mais lutas e, também presente, na Batalha das Ideias. Pois como diz Fanon, em *Os condenados da terra* (1968): “Todo espectador é um covarde ou um traidor”.

REFERÊNCIAS

BETTO, Frei. **Fidel e a religião**: Conversas com Frei Betto. Ed. Integral. São Paulo: Ed. Circulo do livro, 1985.

FANON, Frantz. **Racismo e cultura**. In: MANOEL, Jones; LANDI, Gabriel [org] **Revolução africana**: uma antologia do pensamento marxista. 2 ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

FANON, Frantz. **Escritos políticos**. Trad. Monica Stahel. São Paulo: Boitempo, 2021.

KONDER, Leandro. **Introdução ao fascismo**. 2 ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

LACHERAF, Mostefa. *L'Algèrie: nation et société*. Paris, François Maspero, 1974. In: LIPPOLD, Walter Günther Rodrigues. **Frantz Fanon e Revolução Argelina**. São Paulo: Editora Raízes da América, 2021.

LIPPOLD, Walter Günther Rodrigues. **Frantz Fanon e a rede de intelectuais argelina**: circulação de ideias revolucionárias e sujeito coletivo no jornal El Moudjahid (1956-1962). Tese [doutorado], Programa de pós Graduação em História. Porto Alegre: UFRGS, 2019.

LIPPOLD, Walter Günther Rodrigues. **Frantz Fanon e a Revolução Argelina**. São Paulo: Editora Raízes da América, 2021.

MACHEL, Samora. *A luta continua*. In: MANOEL, Jones; LANDI, Gabriel [org] **Revolução africana**: uma antologia do pensamento marxista. 2 ed. São Paulo: Autonomia Literária, 2019.

MANOEL, Jones; LANDI, Gabriel [org]. **Raça, classe e revolução**: a luta pelo poder popular nos Estados Unidos/Partido dos Panteras Negras. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

MCCANNE, Michael. Os Panteras Negras, os Jovens Patriotas e a Coalizão Arco-Íris. In: MANOEL, Jones; LANDI, Gabriel [org] **Raça, classe e revolução**: a luta pelo poder popular nos Estados Unidos/Partido dos Panteras Negras. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

MARX, Karl. **Manifesto do partido comunista**. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

PRASHAD, Vijay. **A estrela vermelha sobre o terceiro mundo**. São Paulo: Expressão Popular, 2019.

TARDELLI FILHO, Fábio Alexandre. Do it ouselves, as working class: thrash metal e luta de classes. In: BARCHI, Rodrigo [Org]. **Diálogos com a Música Extrema**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

TRACY, James; THURMAN, Hy. Caipira revolucionário: uma entrevista com Hy Thurman da organização dos Jovens Patriotas. In: MANOEL, Jones; LANDI, Gabriel [org] **Raça, classe e revolução**: a luta pelo poder popular nos Estados Unidos/Partido dos Panteras Negras. São Paulo: Autonomia Literária, 2020.

ZEDONG, Mao. **Mao Zedong e a revolução chinesa**: método de direção e desafios da transição ao socialismo. [Org.] Miguel Enríques Stédile. São Paulo: Expressão Popular, 2019.

ZINES

Inside A5 < <https://insidea5.com.br/> >

Resíduos Tóxicos < <http://residuotoxico.blogspot.com/> >

MetalGeneration < <http://www.metalgeneration.com.br/portal/category/blog/page/6/> >

ÁLBUNS

Kreator, ***Phanton Antichrist***, Alemanha: Nuclear Blast, 2012.

Dorsal Atlântica. **Antes do Fim side B**. Brasil: Lunário Perpétuo Discos, 1986.

Flageladör. **Predileção pelo macabro**. Brasil: Helldprod Records, 2018.

Violator. ***Chemical assault***. Brasil: Kill Again Records, 2006.

Nervosa. ***Perpetual chaos***. Brasil: Napalm Records, 2021.

André Mendes, https://www.youtube.com/watch?v=h5rJn-IT_so. Brasil, 2015.
Brasil, 2015.



Guga Burkhardt

ARTE EXTREMA
PARA OLHOS
ATENTOS

DOI:10.31560/pimentacultural/2022.95200.07

Ao som de Korzus – *Príncipe da Escuridão* (1983)
<https://www.youtube.com/watch?v=PLsJCIU7lic>

INTRODUÇÃO

A música dita extrema sempre se utilizou, como forma de mostrar mais rebeldia ou inconformismo com o sistema, de imagens mais agressivas do que comumente encontramos em outros estilos. Seja nas vestimentas, acessórios, *patches*, correntes, *piercing*, tatuagens e principalmente nas capas de discos, recurso fundamental para definir o tipo de som que a banda faz. Assim, temos nas diversas tribos características bem específicas no que diz respeito à imagem. *Thrash Metal*, com camisa sem manga, colete cheio de *patches* das bandas prediletas, boné etc. O *Death Metal* se assemelha um pouco, porém com menos acessórios e imagens mais voltadas para o lado sombrio. O *Black Metal* com certeza o estilo que mais utiliza recursos em palco e no visual dos componentes, tem no *corpse paint* a intenção de identificar e até criar um personagem, através desse recurso de pintar o rosto, para intensificar a mensagem infernal do estilo. Vimos esse recurso também muito utilizado no passado, como forma de chocar ou melhorar a performance em palco, como o músico inglês Arthur Brown (considerado precursor), os americanos Alice Cooper e Kiss, sendo impossível não falar da polêmica de quem utilizou o *corpse paint* primeiro, se os brasileiros Secos & Molhados ou o quarteto nova-iorquino. Mais recentemente, nos anos 80, surgiu o maior influenciador para o estilo *Black Metal* por se aproximar mais aos temas satânicos do estilo, o vocalista King Diamond da banda dinamarquesa Mercyful Fate e também os suíços da Hellhammer, que logo depois se transformou na Celtic Frost, e que também marcaram o caminho para o *corpse paint* ser adotado de vez a partir da década de 90, como uma das características principais do visual no Metal Negro. Também não podemos deixar de fora que, em meados para o final da década de 70, o uso do visual de roupas de

couro e correntes foi disseminado pela banda inglesa de *Heavy Metal* Judas Priest, paralelamente ao *Punk Rock*, que surgiu nessa mesma época, também na Inglaterra. Enfim, a arte com características estéticas visuais mais sombrias e agressivas virou parte importantíssima para a Música Extrema, potencializando estilos como a arte *gore*, a *dark art* etc.

Como ouvinte de música pesada desde 1973, quando comprei meu primeiro disco de *hard rock*, "Sweet Fanny Adams", da banda inglesa Sweet, acompanhei toda essa evolução estética das bandas, principalmente nas artes visuais, já que essa é minha formação e sempre foi meu objetivo de interesse. Vi o resíduo da geração paz e amor, a *flower power*, se diluindo nas capas de bandas como Black Sabbath, principalmente a icônica arte do disco *Sabbath Bloody Sabbath*, lançado nesse ano de descobertas sonoras. A arte, apesar da sua beleza plástica indescritível, pintada pelo artista americano Drew Struzan, mostra na contracapa um homem moribundo acamado e sua família em volta, em luto, contrastando absurdamente com a imagem principal da capa, a qual representa uma cena do mesmo homem, agora atacado por seus familiares em forma de demônios, com uma inscrição 666 na cabeceira da sua cama. Sem dúvida, uma visão bastante agressiva para a época.

Com a próxima década surgindo e a música se tornando cada vez mais pesada e extrema, as embalagens de discos também foram ficando cada vez mais explícitas e desafiadoras e, com isso, também foram aparecendo cada vez mais ícones responsáveis por ilustrar os conceitos da banda. O Iron Maiden impactou o mundo com seus dois primeiros álbuns, principalmente o segundo, *Killers*, que apresentava o morto-vivo Eddie, criado pelo artista Derek Riggs, que acabou virando uma lenda da ilustração e que acompanhou a banda durante anos, quase como um sexto membro. Vale salientar que Iron Maiden é uma das bandas, junto com o Kiss, que mais produz material visual, sejam capa de cds, singles, eps, cartazes de turnês e cenários cada vez mais gigantescos de palco.

Outro marco da utilização da obra de um artista que já trafegava nos meios cinematográficos, sendo bem conhecido por criar todo o *design* do alienígena e todo o cenário de filme de ficção/terror, *Alien*, o 8º passageiro (como o filme ficou conhecido no Brasil), se deu no encontro entre H.G. Giger e banda Celtic Frost. Assim, uma de suas obras consideradas mais ameaçadoras para os puristas e foi capa do disco *To Mega Therion*, a qual mostra o capiroto utilizando Jesus Cristo como estilingue e visivelmente mirando no observador, até hoje é uma imagem muito mais forte e ousada do que a maioria das capas de *Black Metal* das décadas seguintes. Na década seguinte, a banda Cannibal Corpse, no seu terceiro trabalho, *Tomb of Mutilated*, assinada por Vince Locke, trazia a imagem de dois cadáveres fazendo sexo oral, o que causou ruído no conservadorismo, principalmente americano. E pendendo para o lado mais negro e mórbido da realidade, a Mayhem, em 1995, chocou muita gente com a capa do ep *Dawn of the Blackhearts*, que trazia a foto do vocalista da banda, morto após seu suicídio, sem retoques, com direito a pedaços do cérebro caídos no chão, provocados pela arma. A foto foi tirada pelo guitarrista da banda ao encontrar o corpo em 1991.

Entre polêmicas, com a estética visual tendendo para o lado negro da vida, em 1986 resolvi, junto com minha companheira, criar um fanzine para falar de bandas que estavam em evidência na época. Foi aí que surgiu o fanzine pernambucano *Acclamatur*, cuja primeira intenção era levar para suas capas ilustrações, em vez das tradicionais fotos de bandas, estética comum à maioria das zines da época. A arte, um demônio crucificado, até hoje é a logo do informativo. Quando lançado, numa época sem internet, pouca coisa vazava, então ao apresentar o fanzine para o público em um evento, me veio um questionamento, em plena época em que o *Black Metal* estava se firmando, sobre por que crucificar o demônio. A resposta foi rápida e ríspida: no *Acclamatur*, crucifica-se quem quiser, Satanás, Jesus Cristo e qualquer coisa que imponha regras. A proposta em 1986 já era “sem regras, sem mestres”. Intencionalmente, coloquei uma cruz invertida, o que logicamente não era uma cruz cristã, para confundir ainda mais os olhos desavisados, como se pode ver na Figura 1 abaixo.

Figura 1 – Capa da primeira edição do *Acclamatur* zine, de 1986



Fonte: pessoal do autor (2019).

Considero esse o ponto inicial em que me tornei ilustrador de Música Extrema. Sem dúvida o zine tornou o meu trabalho de artista visual cada vez mais conhecido e, aos poucos, comecei a me dedicar à arte para capas de discos, zines, livros, estampas de camisas etc. O processo de criação de uma arte, com certeza pouco se diferencia de artista para artista, porém cada um tem, de uma certa forma, um método e várias histórias interessantes para relatar na interação banda/artista durante o período em que uma arte é criada. Principalmente quando a arte é feita totalmente à mão, utilizando apenas o computador para edição da imagem final, que ao ser digitalizada, exige um pouco de ajustes. Utilizo técnicas variadas como ilustrador, que vão desde tinta acrílica, pastel a

óleo etc. Nessas obras que apresento aqui, dei destaque apenas àquelas feitas quase 100% em p&b, com exceções a alguns detalhes e logos, já que a impressão no livro não seria em cores e, claro, o efeito de algumas obras perderia impacto visual imediato ao “usurpar” as cores.

SCEPTIC ANGEL - *SCEPTIC ANGEL*

Ao som de Sceptic Angel – *Sceptic Angel* (2019)
<https://www.youtube.com/watch?v=Ft5qCe3Ns7w>

Ao ser convidado a fazer a arte para a banda de *thrash metal* Sceptic Angel, ao pensar o conceito, busquei a tradução e significado do nome da banda, recurso que também costumo usar como inspiração, além de utilizar também o título do trabalho, conteúdo de letras e principalmente, caso a banda já tenha algo gravado e que possa compartilhar, a sonoridade e atmosfera do disco.

Logo fiz a reflexão sobre o que tornaria um anjo cético. Claro que a descrença total em Deus. Mas o que levaria um ser divino a perder a crença no seu criador? O mesmo que nós humanos sentimos no momento em que oscilamos da fé à descrença total. Basta ler as notícias, ver como o mundo e a humanidade funcionam. Primeiro pensei na dualidade, a paisagem sombria e degradante contra a harmonia da outra. Retratei a clássica foto tirada pelo fotógrafo Nick Ut, da agência Associated Press, da menina vietnamita de 9 anos de idade, Kim Phuc Phan Thi, correndo com a pele caindo, sentindo a dor provocada pelas bombas de napalm. Também pensei em outra foto icônica e polêmica tirada pelo profissional Kevin Carter, em que este retrata uma criança sudanesa morrendo de inanição enquanto uma ave carniceira aguardava lugubrememente sua morte. De um lado, nuvens brancas e pássaros revoando, do outro, nuvem de *napalm* e bombardeios ameaçadores. Guerra e fome sem dúvida são combustíveis para o ceticismo. A imagem do anjo também foi inspirada na dança destruidora do deus hindu Shiva.

Fig. 2: Capa do álbum *Skeptical Angel*, da banda homônima



Link do making of da arte: https://www.youtube.com/watch?v=O_YC5WaKIFU

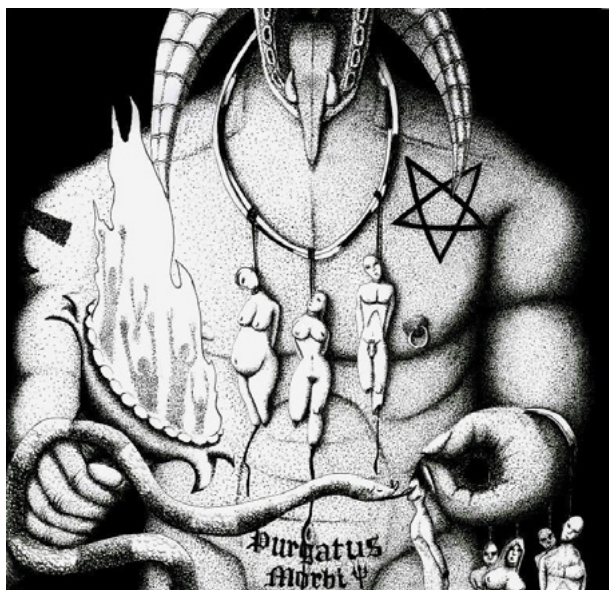
Fonte: pessoal do autor (2019).

CREMATORIUM – PURGATORIUM

Pontilhismo é a técnica de falsear a realidade, pois ao aproximar ou afastar pontos, se cria a sensação de clarear ou escurecer, de iluminar ou sombrear, em que o charme da técnica é provocar a sensação de profundidade, de quase 3D. A banda de *death metal* pernambucana, Crematorium me deixou livre para criar. Sábia opção! Com isso, bastou o título do cd, *Purgatorium*, para servir de inspiração. A *tattoo* no ventre do demônio está em latim, *Purgatus Morbi*, algo como “Livre da Sujeira”. É esse o conceito do purgatório que o

cristianismo criou. Uma antessala do inferno, onde se vai pagar pelos pecados de menor gravidade. Local para aquelas pessoas não tão ruins assim, para se livrar da sujeira, do pecado. Estão aí todas as representações simbólicas dessa crença, a serpente má do Éden, muita gente morta, esquartejada, dependurada em pulseiras e colares, bem como a tocha, símbolo da banda que criei anos antes dessa arte, com as almas queimando. Sombrio, não é? Mas o que é mais macabro nessa arte é que não se consegue ver o rosto completo da criatura que está provocando todo esse sofrimento. De propósito, não foi desenhada a parte de cima, justamente para que cada pessoa que olhe essa arte, perceba um “monstro” diferente, nunca vai ser igual, porque cada um tem seu monstro interno, seu purgatório individual, sua culpa incultada desde criança. E ele sempre será a coisa mais horripilante que se imaginou na vida! Livre-se dessa sujeira!

Fig. 3: Capa do álbum *Purgatorium*, da banda Crematorium



Fonte: pessoal do autor (2016).

ARMA NUCLEAR

Ao som de Arma/Orgia Nuclear – *Arma Nuclear* (2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=Sc2rjls9mLA>

Esse projeto tem uma particularidade, porque não é o formato *split*, com duas bandas apresentando suas músicas separadamente como acontece normalmente, e sim a fusão de duas, Arma e Orgia Nuclear. A primeira numa pegada *metal/punk* e a segunda *speed/thrash*. O contato para encomendar a arte foi feito por Jonathan Hellthrasher, da Orgia Nuclear, e a ideia era retratar uma cena do Velho Oeste, representando os três membros que tocaram no projeto, cada um nos seus devidos “veículos”. Pelo costume que Jonathan tem de usar chapéu, achei que ia bem de cavalo; Raphael, por conta de uma capa do Arma, ganhou uma moto ensanguentada; e o terceiro membro, o batera, um animal saído não se sabe de que inferno. Durante o processo de criação em conversa pelo Whatsapp, os detalhes iam sendo dados de acordo com o conteúdo das letras. Ficou definido que o trabalho iria ser em p&b, com exceção de alguns pontos em vermelho, destacando principalmente as 3 sagradas explosões, trazendo demônios alados. A arte é rica em pequenos detalhes, como em uma cena à esquerda, no *saloon*, onde aparece um cara voando de dentro do bar, em meio a uma briga, com as portas típicas dos *saloons* abertas, com o chapéu voando, enquanto dois caubóis se esmurram no chão. Gato preto, corvos, ratos... e uma prostituta, tudo seguindo o conteúdo lírico do disco. A gravação teve vários problemas e um atraso de dois anos, e só foi lançado em 2020. Como a parte da bateria precisou ser refeita por Thiago Splatter (bandas Velho, Lápide, Poem's Death, Obscure Relic etc.) após o desenho praticamente concluído, tive a idéia de colocá-lo no telhado do *saloon* com um lança mísseis, também. No final a arte ficou com uma pegada *cyberpunk* e clima de HQ, tudo a ver com a ideia inicial.

Figura 4 – Capa do álbum *Arma Nuclear*, fusão das bandas Orgia Nuclear (ES) e Arma (RJ)



Link do making of da arte: <https://www.youtube.com/watch?v=Qyw70VbIsiE>
Fonte: pessoal do autor (2020).

TOXIC CARNAGE – TOTAL CARNAGE

Ao som de *Toxic Carnage – Ravages of War* (2016)
<https://www.youtube.com/watch?v=loYjxOFFQLE>

Recebi a encomenda de Eric Rossini da Resistência Underground, de Caruaru, para uma arte de capa da coletânea da banda de *thrash* paulista Toxic Carnage, com o seguinte pedido: “Faz algo antinazie antirreligião”. Juntei contaminação radioativa, religiosidade e nazismo, três grandes males modernos e, em menos de duas horas, confeccionei, usando apenas nanquim numa folha de canson, um demônio saturado de radiação com um imenso pênis dando uma densa mijada tóxica na suástica riscada no chão, enquanto na outra mão, atravessava um

sacerdote com uma enorme adaga. Escaneei e enviei de imediato para aprovação. Não deu outra. Às vezes, a raiva e o nojo fazem sua mente ser mais fértil.

Figura 5 – Capa do álbum *Total Carnage*, da banda Toxic Carnage



Fonte: pessoal do autor (2016).

DxLxM/AGATHOCLES – *CHAOTIC EXISTENCE*

Ao som de DxLxM – *Bibria*
<https://www.youtube.com/watch?v=vxIQ1t72s4M>

Conheci o som da gaúcha DxLxM a partir do ep *Fúria Infinita*, um baita *crust/punk* e depois de alguns contatos, fui convidado para criar uma estampa de camisa. Baseado no nome da banda, cuja sigla pode ser lida como Detrito de Lixo Municipal, resolvi fazer uma releitura da figura satânica do Baphomet, criando o Baphomet Urbano, uma versão do maior

símbolo conhecido e muitas vezes erroneamente interpretado, como um ser advindo do lixo, um ser reciclado. Chapas de metal formando asas, máscara de oxigênio para aguentar os gases tóxicos das lixeiras, baratas, ratos, urubus substituindo as luas negras e brancas do desenho original.

Figura 6 – Arte para camiseta da banda DxLxMx



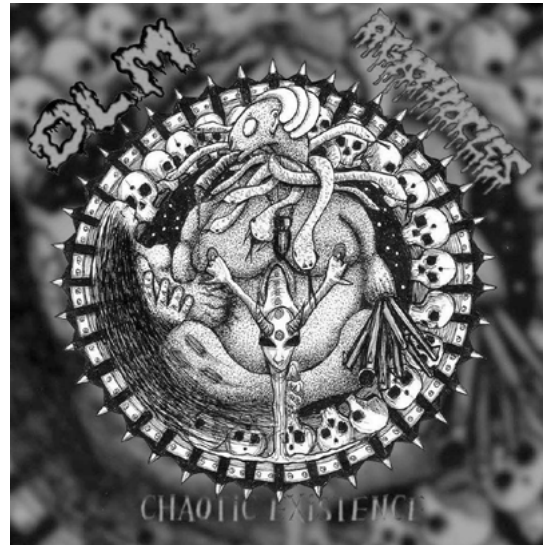
Link do making of da arte Baphomet Urbano: https://www.youtube.com/watch?v=8qo7V_z8fms

Fonte: pessoal do autor (2019).

Lançada a camisa, o segundo passo foi fazer a arte para o *split* que a banda iria lançar com os belgas do Agathocles. Mais uma vez, a sonoridade e o título do disco me inspiraram, criando uma caótica mistura de vários elementos ideológicos e religiosos da nossa humanidade. A figura em posição de meditação remete ao Buda gordo ou ao deus hindu Ganesha, cuja cabeça com aspecto de serpente e adornada por outras serpentes remete tanto às religiões orientais e até ocidentais, que se utilizam muito da simbologia do réptil para atenuar aspectos tanto positivos como negativos, assim como podemos remeter à mitológica figura da Medusa, que hipnotiza, anula e transforma os homens em pedra, em seres imóveis, como o gado se dirigindo inconscientemente para o matadouro. De um dos braços, saem armas e o círculo formado por projéteis

dá o molho bélico da nossa humanidade. Os seres que saem do seu interior, inclusive um vomitando, exprimem toda a sujeira, tanto física como psicológica, advinda do bombardeio de informações a que estamos sendo submetidos atualmente. A arte foi feita em nanquim sobre papel canson, escaneada e usada com efeito de desfoque como fundo da capa.

Figura 7 – Capa do *Split* entre as bandas DxLxMx e Agathocles



Fonte: pessoal do autor, 2019.

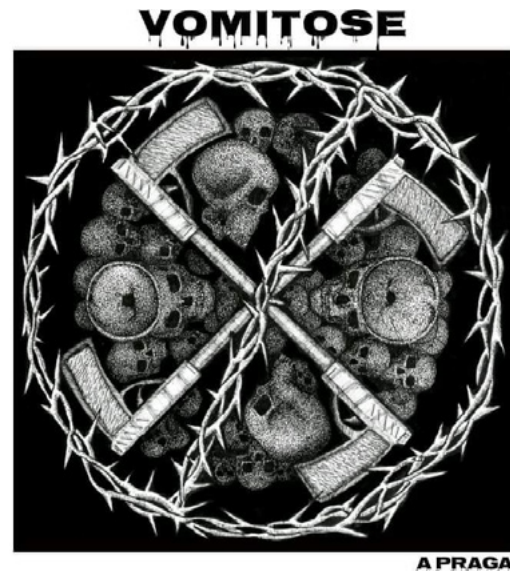
VOMITOSE – PRAGA

Ao som de *Parabéns pra Você* - Vomitose
<https://www.youtube.com/watch?v=qGctLONVcvU>

Essa ilustração intitulada *Nazichrist* em nanquim, mais uma vez utilizando principalmente a técnica de pontilhismo, foi criada em plena corrida eleitoral no ano de 2018, quando o até então candidato e atual presidente do Brasil, em suas promessas de campanha, acentuava a liberação de armas para a população se proteger da violência. Essa absurda proposta para trazer uma ilusória sensação de segurança foi

fortemente apoiada por pessoas ditas religiosas, principalmente nas igrejas ou templos, contradizendo amplamente uma das máximas do cristianismo que é “amai-vos uns aos outros...”. Com uma grande parte dos brasileiros apoiando ideias que, no fundo, são de limpeza ética/ racial, muito próximas das disseminadas por movimentos autoritários, principalmente o nazismo, criei uma suástica formada por pistolas, com um verdadeiro cemitério de crânios ao fundo, quase que prevendo dois anos antes a outra forma que esse governo encontrou de matar, com a negação da pandemia provocada pela Covid-19, levando à morte mais de meio milhão de pessoas no Brasil. A coroa de Cristo circulando a arte é outra alusão à religião ajudando a propagar ideias genocidas, por isso vem na forma dos sinais usados nas placas de trânsito, onde o círculo com uma linha em diagonal significa proibido, não permitido. Nesse mesmo ano, Harrison Full, da banda Vomitose, adquiriu a arte para a capa do disco *A Praga*, nome bastante sugestivo e que ainda se encontra em fase de negociação para lançamento físico.

Figura 8 – Capa do álbum *A Praga*, da banda Vomitose.



Link do making of da arte: <https://www.youtube.com/watch?v=m1JVZAaMOvk>
 Fonte: pessoal do autor (2018).

ACCLAMATUR ZINE – ASSASSINOS E 30 INVERNOS

Acho fantástico trabalhar com referências e releituras, principalmente quando a origem é um trabalho clássico. A arte criada para estampa de camisa foi baseada na capa do segundo álbum do Iron Maiden, *Killers*, arte essa que coloco facilmente entre as dez melhores de música pesada. A figura do esqueleto demônio se tornou, assim como o Eddie do Iron, o mascote do fanzine. A pose é a mesma com a machadinha contida na capa original e o cenário com os prédios ingleses foi substituído por um dos principais pontos turísticos de Recife, o Marco Zero. O prédio em questão é o da Santander Cultural. O interessante é que pouca gente notou essas referências tão óbvias ou, se notou, me acusou, em silêncio, de plágio.

Figuras 9 e 10 – Mascote do fanzine *Acclamatur* e capa da edição comemorativa de 30 anos da publicação



Fonte: pessoal do autor (2016).

Ao completar, em 2016, trinta anos da criação do fanzine, me baseei em outra banda importante para a consolidação da música pesada, dessa vez uma banda seminal dos anos 70, o Black Sabbath, que em 2013 havia lançado o esperado disco com a formação considerada clássica, quase completa, ficando apenas de fora, para desespero dos fãs, o grande baterista Bill Ward. O disco em questão se chamou 13. A capa, uma fotografia com o algarismo em chamas, que na arte foi substituído pelo 30 (anos), mantendo a mesma estética.

Ao pensar sobre essa arte comemorativa de 30 invernos, me vejo na obrigação de descrever rapidamente a trajetória do *Acclamatur* zine, já que neste ano em que escrevo, 2021, a publicação completa 35 anos de criação com o lançamento do “surpreendente” número 115. Enfatizo sempre a “criação”, porque o fanzine teve um longo hiato, entre 1987, ano em que parou as atividades impressas, e 2014, ano em que voltou. Foram 27 anos, um número cabalístico cujos algarismos somados gera o 9. Calculado esse número entre paralisação e retorno e multiplicado pela média “ideal” de quatro exemplares que teoricamente deveriam ter sido lançados anualmente (digo, teoricamente, porque no momento o zine está numa periodicidade de 1 exemplar por ano), cheguei novamente ao mesmo número cabalístico, o exemplar 108 ($1+8 = 9$). Esse numeral na cabala significa renascimento, renovação. Confuso? Talvez tão confuso quanto foi lançar um informativo para pessoas extremas, onde a capa ilustra a figura símbolo máximo da rebeldia da época, o diabo, crucificado em uma cruz invertida. Arte extrema para olhos atentos.

Guga Burkhardt



Leonardo Carbonieri Campoy

AS REVELAÇÕES
DA ESCURIDÃO:

o show no *underground*
do *heavy metal*
extremo como um ritual

*Legados do inframundo!
Na escuridão
Minha honra e fúria se forjam
Minhas visões alcançam horizontes
Diante de tudo que vi
Morte
Dor e renascimento
Para sempre na escuridão!
Eu não quero sair
Eu não vou abandonar essa jornada*

Ao som de Miasthenia, "Legados do inframundo"
<https://www.youtube.com/watch?v=l3StB5x4sE4>


Você certamente já foi a shows de *heavy metal*, não foi? Talvez já tenha se apresentado em alguns. Quais são suas lembranças destes shows? Que memórias você guarda destes eventos? Será que são do show de uma banda que gostava muito à época? Ou são de algum festival importante para sua geração? E que histórias você tem para contar dessas apresentações? Situações hilárias em que você e seus amigos se meteram? Violentas e perigosas, que envolvem brigas ou atritos com a polícia? Quem sabe tem uma história surpreendente para compartilhar, que conta como conheceu alguém importante ou que narra uma epopeia vivenciada para comparecer a algum show em outro estado ou cidade. Enfim, você deve ter uma coleção de lembranças dos shows que te marcaram. Memórias essas que, para serem contadas, animariam uma mesa de bar por longas horas noite adentro.

Assim como praticamente todo amante de *heavy metal*, tenho vívidas recordações de shows que foram significativos para mim. Ter embarcado em uma excursão aos 13 anos para ver Bruce Dickinson, na turnê de *Balls to Picasso*, por exemplo. Ou ainda ter comparecido ao festival que reuniu Viper, Raimundos, Sepultura e Ramones na Pedreira Paulo Leminski, em novembro de 1994, evento esse que representou uma espécie de batismo de entrada na comunidade da música pesada para os curitibanos da minha geração, em razão da chuva torrencial

que caiu durante as apresentações. Também lembro com carinho de apresentações que fiz como vocalista de uma banda que se chamava A Tribute To The Plague, de pequenas turnês que acompanhei dos amigos do Sad Theory e de situações extraordinárias que vivenciei, como ter batido um longo papo com Dave Edwardson, baixista da banda Neurosis, na frente do local em que a banda tocaria em uma noite de janeiro de 2012, em Nova York, assim como ter participado de uma festa de *backstage* do Marilyn Manson, em 1997, depois de um show em Santa Barbara, Califórnia, na qual quebrei sem querer uma garrafa de cerveja no pé de Dave Navarro, então guitarrista do Red Hot Chili Peppers.

Memórias de shows como as que eu e você temos são patrimônios de nossa história no *heavy metal*. Ao lembrar delas, revivemos experiências por meio das quais fomos forjados pela música pesada, passando em perspectiva as trajetórias individuais e coletivas que nos autorizam a usar legitimamente metáforas como ‘nossos corações são de aço’ ou ‘o metal corre em minhas veias’. Afinal, tornamo-nos seres de metal em meio às audições solitárias, às leituras de revistas e *sites*, às conversas com os camaradas, à produção de zines, em ensaios, mas, principalmente, nos shows. O show coloca o *heavy metal* em nós. Ele faz com que o som desse estilo musical que tanto nos encanta se transforme em uma vivência social e em uma experiência pessoal. Eventos fundamentais em nossas formações metálicas, o show galvaniza o aço em nossas identidades e mistura nosso sangue com o metal.

Sáimos de todo show diferentes de como entramos. Pare a leitura neste momento e procure as memórias dos shows em que você esteve. Em meio às lembranças de porres atordoantes e perrengues sinistros, também não lhe ocorrem memórias de certa sensação de júbilo, de um êxtase acachapante que lhe tomou o corpo e te fez se arrepiar e tremer todo por estar assistindo uma banda, escutando uma música ou simplesmente por estar ali, no show? Uma sensação para a qual você não encontra palavras para descrever a não ser as surradas expressões – ‘cacete, que fodaaaa!’ , ‘puta que pariuuuu’ – que usamos para tanto?



Pois é, essa sensação de estupefação indescritível é uma ilustração perfeita do poder transformador do show. Ela nos ocorre como produto do encontro com algo que parece ser maior e mais forte do que nós. Uma força, uma energia que, no momento em que nos toca, parece incontrolável porque, na verdade, não a conhecemos. E, diante do desconhecido, geralmente recuamos ou nos lançamos em sua direção. Fazemos a segunda opção nos shows, ao nos deixar levar por essa atraente força desconhecida. Talvez receosos, mas certamente excitados, nos engajamos com ela e, assim, vamos sentindo seu poder atravessar nossos corpos. Parece que ela vai rejuvenescendo nossa carne, como que raspando a ferrugem que as obrigações mundanas fizeram florescer em nossos músculos; ela vai desobstruindo canais e carregando consigo, para fora de nós, aqueles entulhos que os incômodos e irritações da vida acumularam em nossas nuças e testas franzidas; ela solta nós que permitem nossos peitos, até então retesados e incapazes de trazer ar para os pulmões, se encherem. Contudo, essa força é parcialmente terapêutica. Além de limpar e curar, ela nos traz uma novidade a qual, como não a conhecemos, precisamos nos refazer para entender. Trata-se de um princípio pedagógico: a aquisição de um novo conhecimento não é uma adição ao que já se sabe, mas, antes, um deslocamento do que se é¹⁰¹. Portanto, diante da força desconhecida que o show proporciona, somos desmontados para nos remontarmos de outra maneira. De fato, para sermos outros.

A sensação de ser outro depois do show me ocorreu em uma ocasião muito peculiar que se deu em 1999. Eu estava no segundo ano do segundo grau, que é a segunda série do ensino médio na nomenclatura atual. Em uma manhã de segunda-feira, no intervalo das

101 Apesar do seu conteúdo acadêmico, escrevo este texto em um formato mais ensaístico, procurando controlar digressões teóricas e moderando citações. Todavia, é importante conferir os créditos e inspirações de algumas das ideias lançadas e, também, deixar as referências para quem deseja se aprofundar nos argumentos que utilizo. Farei isso ao longo do texto. A ideia de um aprendizado que desloca ou desarranja o aprendiz é inspirada na filosofia com o martelo, que Nietzsche desenvolveu em *Crepúsculo dos ídolos* (2017).

aulas, alguns amigos da escola me chamaram para ir com eles em um show na noite daquele mesmo dia, de uma banda portuguesa de *straight edge* chamada X-acto. Eu não conhecia a banda, mas, como gostava muito de punk e suas derivações – gosto que cultivo até hoje –, aceitei o convite. Noite chuvosa, segunda-feira, banda muito pouco conhecida, não deu outra, o lugar estava quase vazio quando entramos. Em uma casa de shows que comportava confortavelmente mil pessoas, não devia ter cem naquela noite, incluindo o pessoal da banda e nosso grupo de amigos. Apesar de não ser nenhuma novidade para eventos *straight edge*¹⁰², a ausência de um público robusto foi fundamental para a experiência que aquela noite proporcionou.


Assim que a banda começou a apresentar seu *punk* rápido, direto e simples, pendendo para o *hardcore* nova-iorquino e com letras edificantes do estilo de vida *straight edge*, a roda, chamada em muitos lugares do país de pogo, abriu-se instantaneamente. Uma roda espaçosa e dilatada, mas, contundente: a moçada entrava com vigor, corpo duro, em velocidade, sem medo de ferir e de se machucar. Tenho a impressão de que rodas mais intensas são comuns em shows de alguns estilos de *punk*, como o *hardcore* e o *straight*. E naquela noite, como éramos em poucos e, além disso, quase todos conhecidos, parecia que o ânimo estava mais ardente ainda. Ou talvez fosse a banda, que de fato era boa e estava em noite inspirada. Enfim, não sei precisar a razão. O fato é que o show estava foda e a roda, para quem apreciava a prática, convidativa.

Eu fui com tudo para dentro dela durante todo o show. Nenhuma briga, animosidade, sequer estranhamentos. Pelo contrário. Aquela roda foi um perfeito exemplo do nosso argumento para quem acha que ela é briga: uma violência que constrói, um conflito que pacifica, uma relação de amizade vivenciada por socos, empurrões e pontapés. No final, molhado de suor e sentindo algumas dores, a sensação que tinha

102 Bittencourt (2015) realizou uma instigante pesquisa etnográfica sobre o *straight edge* em São Paulo que recomendo para quem se interessa pelo tema.

não era exatamente de plenitude e muito menos de gratidão, mas a de que corria pelo corpo uma energia que eu chamaria, por falta de palavra melhor, de redentora. Não no sentido de livramento da culpa pelos pecados, mas antes, de ter tido uma visão reveladora. É isto: parecia que eu tinha percebido a verdade naquela roda. Que verdade? Não faço a mínima ideia e, também, não importa. Porém, como a linguagem religiosa indica, a revelação liberta. Ela te permite entender como se desvencilhar de grilhões que te acorrentam. É fatal, portanto, ser outro depois de uma revelação. Ela é demasiadamente violenta para ser ignorada. Contudo, ter a revelação é só o primeiro passo para colocá-la em prática. Naquela noite, voltando a pé para casa com meus amigos, não sentia paz, mas inquietação. Eu queria saber o que fazer com aquela revelação. Ou melhor, ficava pensando em como poderia canalizar minha vida de acordo com aquela revelação.

Alguns anos depois, já na graduação em ciências sociais, aprendi que a antropologia cultural dedicava especial atenção aos rituais. Saber constituído a partir de pesquisas e análises de grupos que habitam regiões distantes dos centros urbanos do ocidente moderno, a antropologia acumulou, ao longo de sua história, um vasto conhecimento acerca de eventos e ocasiões que parecem cumprir um papel determinante na vida social: funerais, que processam as vicissitudes da morte; iniciações, em que jovens são reconhecidos como adultos; consagrações de chefia, que instalam o poder; preparações para caça, plantio e colheita; atos de cura, de julgamentos e de adivinhações e vários outros exemplos, tão diversos quanto a pluralidade de grupos sociais humanos. Da perspectiva social e cultural, estes eventos não podem ser entendidos como puramente formais, isto é, como se fossem um jogo de cena sob o qual uma suposta verdadeira vida social acontecesse. Para a antropologia, as dores e fissuras que a morte abre só serão aplacadas se os ritos funerários acontecem, o poder só será efetivamente instalado e reconhecido se os rituais de consagração se realizam, a caça, plantio e colheita só serão



auspiciosos e seus respectivos rituais são vivenciados e assim pordiante. Em outras palavras, os rituais fazem os processos sociais acontecerem e é por isso que a antropologia entende que eles estabelecem momentos únicos e extraordinários no ritmo da vida coletiva. O ritual instaura outra temporalidade, diferente e muitas vezes oposta ao tempo do cotidiano e da normalidade. Motivado por mitos e marcado por danças, festas, músicas e excessos alimentares, ou ainda, por restrições, segregações e proibições, os rituais suspendem a normalidade do grupo para lançá-lo em um turbilhão de etapas, tarefas e fases as quais, uma vez cumpridas, geram mudanças. Em suma, o ritual, para a antropologia, é uma espécie de máquina que fabrica transformação social. Quando ele termina, o cotidiano volta a reinar, mas assim o faz renovado¹⁰³.

Qual não foi minha surpresa quando aprendi também que a antropologia interpreta os rituais, em razão das características acima descritas, como um tipo de revelação social. Para esse saber, os rituais colocariam a sociedade em ato, fazendo com que o grupo perceba a si mesmo nestes eventos. Uma revelação, portanto, no exato sentido de notar a verdade. O que realmente importa para um grupo, que é tomado como seus fundamentos de vida coletiva e que explica e dá significado à existência, enfim, aquilo que podemos genericamente entender por identidade coletiva e que pode, no dia a dia, ser esquecido ou parcialmente notado de relance, no ritual aparece pleno e robusto, tal como a lua cheia nascendo vermelha no horizonte de uma praia¹⁰⁴.

Então, à medida que estudava antropologia, fui entendendo que era possível conceber o show como um ritual. Na verdade, essa possibilidade era óbvia, justamente em razão das experiências pessoais que relatei. Os shows eram revelações para mim, de modo que, nas leituras e aulas que abordavam rituais, as apresentações de Música

103 Para um aprofundamento na perspectiva antropológica sobre rituais, Peirano (2002).


104 Sobre o ritual como revelação, Turner (1975). Para uma interpretação da obra de Turner, autor central nos estudos antropológicos sobre rituais, Cavalcanti (2020).

Extrema eram minha referência, os eventos com os quais eu relacionava as teorias e análises de antropologia que estava estudando. Além disso, aquela inquietação sobre o que fazer com minhas emoções, tão impactadas pelas experiências com a Música Extrema, ainda latejava. Assim, nestes cruzamentos de razões intelectuais e emocionais, fui construindo um projeto de pesquisa antropológica sobre o *underground* do *heavy metal* extremo no Brasil. Comecei a desenvolvê-lo ainda na graduação, a partir de 2003, e o carreguei até o mestrado, defendido em 2008¹⁰⁵. O que apresento a seguir é uma espécie de síntese desta pesquisa, tendo o show como objetivo final da análise. Se minhas palavras ajudam a entender o *underground* do *heavy metal* extremo e seus shows, é você, leitor, que decide. Contudo, afirmo com toda certeza que ter feito a pesquisa foi fundamental para mim. Ela me permitiu entender melhor minhas relações com a Música Extrema e, também, deu condições para canalizar minhas revelações em uma carreira profissional em antropologia. Mas o mais importante é que ela é minha retribuição ao *heavy metal*, uma forma de dizer obrigado pela força, velocidade e violência com as quais ele tanto me agraciou.

UNDERGROUND: UMA SOCIEDADE DO HEAVY METAL

Os rituais são eminentemente ações sociais, não só porque são realizados coletivamente, mas, também, porque só têm significado no contexto de suas respectivas sociedades. Portanto, para analisar o show de *heavy metal* como um ritual, precisamos antes verificar se existe uma sociedade do *heavy metal*. Afinal, *heavy metal* é uma música, ou melhor, uma estética que se desdobra em roupas, cortes de cabelo, capas de lançamentos e desenhos usados nas artes das bandas, dentre outros itens, que têm na música sua principal referência.

105 Minha dissertação de mestrado foi publicada com o título de *Trevas sobre a Luz* (Campoy, 2010).



Porém, como a sociologia ensina, uma sociedade não se sustenta somente esteticamente. Os milhares de fãs de *heavy metal* espalhados pelo mundo não constituem uma sociedade, uma vez que vivem realidades bem distintas, assim como têm ideias e fazem atividades muito diferentes entre si. Para se ter uma sociedade no sentido sociológico do termo, é preciso que seus membros compartilhem, em alguma medida, certas ideias e atividades.

Parece-me que o que se entende por *underground* do *heavy metal* extremo constitui sim algo parecido com uma sociedade. As pessoas que se reconhecem como participantes do *underground* parecem compartilhar ideias e práticas e, sobretudo, sabem traçar as fronteiras entre eles e os de fora, isto é, entre o que é e o que não é *underground*. Para qualquer praticante¹⁰⁶ do *underground* do metal extremo no Brasil, seja ele membro de banda ou não, uma dicotomia é fundamental, qual seja, as diferenças entre o que chamam de *mainstream* e de *underground*. Como se fossem espaços ou, mais ainda, mundos distintos informados por lógicas diversas, *underground* e *mainstream* formam a quadratura da perspectiva por meio da qual os praticantes do *underground* do metal extremo concebem seus julgamentos e suas ações.

Não só dicotômicos, mas, sobretudo, opostos. Para eles, o *mainstream* é o polo negativo. Como dizem, o *mainstream* é o âmbito da fama e do lucro. Nele, quanto mais pessoas, visibilidade e dinheiro, melhor. É como se a comunicação e circulação no *mainstream* fossem abertas, irrestritas e impessoais. O *mainstream* é falso porque está desprovido de princípios. Neste mundo da imagem, dizem os praticantes, eles não

106 Na dissertação, adotei a palavra praticante para me referir às pessoas do *underground*. Se usasse músicos, deixaria de contemplar muitas pessoas que não fazem parte de bandas. E fã, vamos combinar, é uma palavra muito ruim. Já indivíduo é uma expressão que carrega pressupostos históricos e ontológicos questionados pelas ciências sociais. Assim, se outras esferas coletivas têm suas designações próprias para se referir a quem participa delas – fiel para as religiões, militante para partidos e movimentos sociais, e assim por diante – entendo que grupos urbanos formados a partir da música podem ter praticante como correlato para as pessoas que fazem parte deles.


querem estar, muito menos ter suas produções circulando. Eles querem ser e estar no *underground*. Polo positivo, o *underground* é o âmbito dos princípios e atitudes. Nele, os valores que acreditam são respeitados e, portanto, as respectivas condutas, seguidas e observadas. A comunicação e a circulação no *underground* são restritas e pessoais, ou seja, na perspectiva dos praticantes, mais reais e verdadeiras. Em minha pesquisa, escutei muitas vezes uma afirmação que ilustra muito bem essa ideia de que o *underground* é mais autêntico: o *underground* não chega até a pessoa, mas é a pessoa que chega ao *underground*. De acordo com essa frase, o *underground* não está disponível para qualquer um, como se fosse mais um produto nas gôndolas do mercado da indústria cultural, suscetível às oscilações de demanda do momento. A inserção no *underground* seria o resultado dos desejos e vontades da pessoa que o encontrou e, mais ainda, ficou nele. Assim, esta pessoa teria passado por uma espécie de triagem ontológica: dentre todas que estão aí, consumindo as diferentes modas musicais ao sabor do momento, fez a escolha difícil, mas, mais verdadeira, que é vir e ficar no *underground*. Uma lógica sacrificial que faz todo o sentido quando entendemos que o *underground* é uma luta e, seu praticante, um guerreiro.

As diferenças entre *underground* e *mainstream* instalam o que podemos chamar de cosmologia de luta. O discurso dos praticantes é, sempre e inexoravelmente, beligerante. É preciso lutar pelo *underground*, para que sua chama mantenha-se acesa, tem que apoiar o *underground*, ir aos shows, comprar as gravações e zines, usar a “peita” das bandas, dentre outras afirmações, são recorrentes entre os praticantes que, claro, entendem-se como guerreiros. Nas nomenclaturas do *underground*, o bom lutador é o real, é aquele que, de fato, estaria contribuindo para manter a chama acesa. Já o falso é aquele que fala mas não faz, mais preocupado em montar uma imagem do que em realmente fortalecer a cena.

A luta do *underground* é mais de defesa do que de ataque. Lutam para preservar seus valores e suas atitudes, lutam pelos seus ideais e, principalmente, sua música. Entendemos essa luta de defesa quando passamos das ideias e dos discursos para as práticas. Afinal, o que os praticantes do *underground* do metal extremo fazem? Fazem música, ou mais precisamente, compõem, gravam, distribuem, apresentam e ouvem música. Em termos práticos, isto que os praticantes chamam de *underground* nada mais é do que um conjunto mais ou menos preciso de ações musicais. Ao longo da minha pesquisa, uma das minhas maiores preocupações foi compreender como essas ações musicais *underground* são realizadas: como se compõe, grava, distribui, apresenta e ouve-se metal extremo. Portanto, lutar pelo *underground* significa, na prática, atuar pela manutenção de uma maneira específica de fazer música. Uma maneira que certamente destoa das socialmente privilegiadas. Deixe-me elaborar este argumento.

Virilio (1984) escreveu certa vez que a cidade lhe parece uma caixa de câmbio. Empresto do autor tal metáfora para entender a cidade como uma justaposição de múltiplos eixos comunicacionais que variam tanto em velocidade quanto em abrangência e visibilidade. Assim, a cidade é entendida como um composto de marchas comunicacionais que se utilizam de tecnologias e equipamentos urbanos mais ou menos semelhantes para organizar suas existências. Neste sentido, o que os praticantes do *underground* chamam de *mainstream* se traduz, num primeiro momento, como a percepção mais ou menos indistinta dos outros eixos comunicacionais, daqueles que não lhes concernem, como, sei lá, o *funk* e o sertanejo universitário. No interesse de organizar sua especificidade, os praticantes se utilizam de tecnologias – instrumentos musicais, fitas, vinis, CDs, programas digitais de gravação, internet – e espaços urbanos – muros, bares e casas de show – mais ou menos semelhantes com os utilizados pelo que eles chamam de *mainstream*.

Mas, se os espaços e as tecnologias são os mesmos, as pessoas, os valores e os sentidos da comunicação não são. Ou seja,



alguma coisa parecida com aquilo que se pode entender por comunidade se organiza aí, nos usos que os praticantes fazem das tecnologias musicais e espaços urbanos. Estar nessa comunidade, lutar por ela e defender suas especificidades, entretanto, é mais do que uma questão identitária para os praticantes. É uma vontade, um desejo, um grande e enorme prazer.

Reconhecer o desejo dos praticantes de ser *underground* me parece fundamental na medida que, em certos círculos midiáticos, convencionou-se entender qualquer *underground*, independentemente do estilo que os animam, pelo signo da falta. Como se o *underground* só fosse *underground* porque algo lhe falta: visibilidade, recursos financeiros ou disposição dos interessados de serem mais conhecidos do que são. No *underground* do metal extremo no Brasil, o caso é o contrário. Eles não querem sair do *underground*. Não querem ficar famosos; podem até querer viver de sua música, mas não querem lucros excessivos com ela; principalmente, não querem que seus ideais e valores sejam dissolvidos. Então, o *underground* não é o resultado de uma precariedade, mas, antes, a realização de um desejo e uma vontade.

Nesta síntese das ideias e práticas do *underground*, percebemos as razões que permitem entendê-lo como uma sociedade. No *underground*, existe certa homologia estrutural entre discurso e prática que conforma o grupo, o que significa afirmar, em outras palavras, que a luta do *underground* é por ele mesmo. O *underground* não me parece ser um tipo de louvor da precariedade ou o resultado de algum tipo de fetiche pela dificuldade. Contudo, apesar de trabalharem para superar os perrengues e problemas, seus praticantes entendem que estes obstáculos são comuns quando se quer preservar um jeito de fazer Música Extrema. Esta música é muito cara a eles. Ao lutar pelo *underground*, é ela que estão defendendo. Portanto, depois desta espécie de sociologia do *underground* do metal extremo no Brasil, passemos à música. Afinal, é ela que será entoada no show.

CORAÇÃO DE TREVAS: A MÚSICA DO METAL EXTREMO

Em minha pesquisa, procurei compreender como os praticantes do *underground* percebem os diferentes estilos de metal extremo, tanto em relação às interpretações que fazem das letras quanto das músicas. Decidi acatar uma divisão de estilos consagrada entre os praticantes que aponta para cinco grandes subtipos de metal extremo. São eles: o *gore/grind/splatter*, o *thrash*, o *doom*, o *death* e o *black metal*¹⁰⁷. No meu livro, dedico um bom número de páginas para cada um destes subtipos, mas, aqui, atendo-me ao *black metal* por entender que é o estilo mais exemplar do que é o metal extremo no *underground* brasileiro. Em um dos zines¹⁰⁸ que utilizei na pesquisa, um membro da banda Mordor define assim o que a banda significa para seus músicos:

Seria demasiado complexo buscar um conceito que expressasse com exatidão o que vem a ser o Mordor nessa terra. O Mordor é caos, guerra, destruição! É um elo entre guerreiros que lutam pelo que pensam, e o fazem até a morte. É a manifestação de nossas concepções sobre um universo de assuntos identificados (com) nosso 'modus vivendi'. É a nossa arma, o nosso escudo que sustentamos com força, garra e honra. É onde depositamos todo nosso ódio e o transformamos em arte extrema, direcionando-a aos hereges guerreiros que nos acompanham. É o reflexo de nosso orgulho em manter viva a chama do *underground* nacional! Filosofia de vida extrema! Enfim, o Mordor somos nós e nós somos o Mordor.

Em qualquer discurso de praticantes do *underground* que são apreciadores do *black metal*, a sua relação com o estilo será indicada


¹⁰⁷ Por mais que a divisão entre estes subtipos seja amplamente reconhecida, é preciso considerar que parece haver uma lógica de contínua segmentarização dos estilos de metal extremo que dá vazão a nomenclaturas complexas e nem sempre bem recebidas. No limite, esta lógica me faz pensar que, como cada banda entende que seu estilo é único, todas estão em busca de uma nomenclatura para o metal extremo que fazem. Portanto, fique à vontade: critique a divisão que acatei faz parte da própria lógica do *underground*.

¹⁰⁸ Trata-se da oitava edição do *Anaites Zine*.

como a adoção do que o músico chamou de “filosofia de vida extrema”. Para eles, o *black metal* é uma ideologia, um conjunto de princípios e atitudes vistos como radicais e bastante heterodoxos em relação aos padrões supostamente normais de conduta da sociedade contemporânea. Tal radicalidade surge nos discursos, na iconografia das capas das gravações, na indumentária dos praticantes em fotos e em shows, nas letras das canções e na maneira como eles entendem as canções, isto é, como uma profunda crítica ao que denominam de sociedade judaico-cristã.

Vivemos em uma sociedade que privilegia a imagem, a fama e o lucro, dizem os praticantes. Uma sociedade que julgam como falsa, já que, nela, as pessoas teriam se distanciado de suas interioridades e, sobretudo, de uma conduta determinada por princípios, fidelidade e respeito. Nesta sociedade, dizem os praticantes, somos seguidores obedientes, e não líderes dos nossos próprios caminhos. Nós não estaríamos refletindo criticamente e, assim, deixamos que as instituições manipulem nossas existências e crenças. Esta sociedade, para o praticante, é a judaico-cristã, sua instituição mais perniciosa é a Igreja, principalmente a católica, e seus símbolos máximos são as figuras de Deus e de Jesus Cristo.

Toda a imagética satânica que as bandas e os praticantes ostentam – a cruz invertida, o pentagrama invertido e a figura de Baphomet, por exemplo – são artifícios para a elaboração de suas críticas à sociedade judaico-cristã. O tipo das críticas varia de banda para banda e de praticante para praticante. Algumas preferem sublinhar a misoginia e o niilismo absoluto, outras preferem destacar as tradições pagãs que teriam sido soterradas pelo cristianismo e outras preferem apresentar um discurso no qual nacional-socialismo e satanismo convergem. De qualquer modo, a linha comum que perpassa todas as posturas do *black metal* no *underground* brasileiro é a veemência de suas críticas. É preciso acabar com tal sociedade e este é o projeto da ideologia *black metal*. Enquanto a eliminação não acontece, o praticante se isola e convive com os seus.



No *underground*, os apreciadores de *black metal* são os que mais se veem como guerreiros. Eles adotam codinomes, portam em suas vestimentas adornos de grandes pregos enferrujados e cinturões de bala, tiram fotos empunhando armas e, principalmente, pintam o rosto com o *corpse paint*. Pintura cadavérica que, segundo os praticantes, representa a morte ou alguma figura maléfica, é uma forma de exteriorizar seus verdadeiros sentimentos, a autenticidade de suas almas repletas de ódio e virulência à sociedade em que vivem. Em suma, o *black metal* é uma espécie de radicalização do *underground*, do seu significado de luta e da postura de guerreiro que seus praticantes tanto reclamam.

Mas, espera um pouco, algum desavisado pode questionar: esse pessoal do *underground* do metal extremo sofre de algum transtorno bipolar? Eles não percebem que vivem nesta sociedade que tanto criticam, que trabalham, namoram, casam, têm filhos, compram e vendem, enfim, que estão totalmente coagidos a se relacionar com este mundo que chamam de *mainstream* e de judaico-cristão? Como assim, uma postura tão beligerante e radicalmente extrema contra tudo e contra todos com quem se convive cotidianamente? Mais ainda, já que estão tão interessados na morte, porque eles não se matam de uma vez por todas? E, esse desavisado continua, que história é essa de organizar um discurso meio militar, meio religioso e não ser uma organização paramilitar e muito menos religiosa? Esse pessoal do *underground* do metal extremo não percebe as contradições no seu discurso e entre suas palavras e suas vidas?

Assim como todo discurso social, claro que há contradições no *underground* do metal extremo no Brasil. Porém, é igualmente óbvio que seus praticantes sabem muito bem que seus discursos não são literais. E isto não é um problema para eles, porque o que fazem é música.

À primeira vista, a contundência do discurso do *underground* do metal extremo surpreende o pesquisador. Ouvindo alguns praticantes, lendo alguns zines e apreciando algumas capas e gravações, sobretudo

de *black metal*, temos a impressão de que, de fato, eles estão prestes a sair do plano artístico e partir para o político e militar. Temos a impressão de que estão prestes a transformar seus discursos em práticas extramusicais. Lembremos ainda da importância que os acontecimentos noruegueses têm para qualquer amante do *black metal*¹⁰⁹. Parece que a fronteira entre ação paramilitar e prática musical é sutil, tênue e porosa no *black metal*. No Brasil, o apreciador “deixa no ar” a possibilidade de cruzar esta fronteira. Ele gosta de brincar com esta transgressão.

O SHOW: VITÓRIA DO UNDERGROUND

Mas o fato é que não transgride, ou ainda não transgrediu, ao menos no Brasil. O *underground* do metal extremo em nosso país é um fenômeno pragmaticamente musical. E é fazendo música que seus praticantes realizam sua virulenta aversão ao mundo em que vivem. Ao afirmar que os ataques do *underground* não se realizam enquanto atividades políticas, paramilitares ou religiosas, mas musicais, não estou duvidando deles ou entendendo que são ilusórios. Ao contrário, meu objetivo é salientar a prática musical como uma atividade política, paramilitar e religiosa¹¹⁰. Para as pessoas do *underground*, a música é o veículo mais avassalador para desferir seus golpes na sociedade judaico-cristã.

Mas esta sociedade está sofrendo estes golpes? Ou, colocando de forma mais precisa, quem está ouvindo o metal extremo? A resposta é importante: absolutamente ninguém além dos próprios praticantes.

109 Refiro-me aos eventos acontecidos em meados dos anos 1990 em que membros de bandas norueguesas cometeram suicídios, assassinatos e queima de igrejas em seu país. Estes acontecimentos, além de terem feito a fama mundial do *black metal* norueguês, ofereceram uma imagem ideal do que deveria ser a “filosofia de vida extrema” do amante desse estilo. Afinal, é como se, na Noruega, “eles fizeram o que cantavam”, como escutei em minha pesquisa.


110 Em outras palavras, a música como mediação que, como Hennion (1993) assinala, “faz fazer”, ou se preferir, produz resultados.

E é exatamente esta restrição que o *underground* almeja. É só assim, fechado e restrito, que a cosmologia *underground* tem sua eficácia, ou seja, que seus golpes sejam vivenciados como atingindo seus alvos, ao menos para quem os desfere. O show faz esta vivência acontecer.

Uma apresentação musical é profundamente sinestésica. Talvez esteja aí, nessa confluência sensual, o segredo do mecanismo que transforma ideias e discursos em realidades experienciais, isto é, que faz virtualidades se realizarem. Ainda mais que essas sensualidades exponenciais são vivenciadas coletivamente nos shows. De todo modo, no caso do *underground* do metal extremo, a cosmologia da luta, que perpassa as diferentes atividades nas quais os praticantes se engajam, ganha uma realidade corpórea no show. Ela é carnal e, uma vez acionada, não pode mais ser controlada. Ela precisa ir até o fim. Ou seja, essa luta precisa ser travada e, mais ainda, vencida.

Eis aí o show como ritual. Ele dramatiza a cosmologia da luta nas diferentes possibilidades relacionais, carnavais e musicais que oferece: os encontros com amigos, as trocas de gravações e outros materiais, as bebidas, danças e, claro, a música ao vivo e encenada no palco. Coordenando diferentes ações e percepções, o show instala outra temporalidade, não mais contada pelo relógio, mas por cordas, baquetas e gargantas. Tal como um desfile de carnaval, as bandas vão apresentando seus enredos e enredando os presentes na luta que sua música encena. O feitiço do metal extremo já está em pleno efeito.

Como inspiração para este texto, citei algumas linhas de uma canção da Miasthenia, uma das bandas do *underground* nacional que mais me impactam. Elas dizem que, “na escuridão, minha honra e fúria se forjam, minhas visões alcançam horizontes”. O show articula algo parecido com o que estas palavras sugerem. Na penumbra das apresentações, tal como xamãs, os praticantes encarnam visões reveladoras de uma luta que lhes toca sensivelmente. Ao vivenciarem estes horizontes, constroem suas honras e fúrias, isto é, suas ontologias,



seus estofos morais, enfim, quem eles querem ser. Portanto, o show tem uma imensa capacidade de fazer com que uma música plena de evocações de ódio, raiva, dor e morte crie amizades, criticidade e até mesmo esperanças em um mundo menos falso, como gostam tanto de afirmar. O show transforma o vício em virtude. E é por isso que o simples fato de ele acontecer periodicamente determina que, sim, o *underground* vence suas lutas. O show é a vitória do *underground*.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, João. **Sóbrios, firmes e convictos: uma etnocartografia dos straightedges em São Paulo**. São Paulo: Annablume, 2015.

CAMPOY, Leonardo. **Trevas sobre a luz: o *underground* do heavy metal extremo no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Drama, ritual e performance: a antropologia de Victor Turner**. São Paulo: Mauad, 2020.

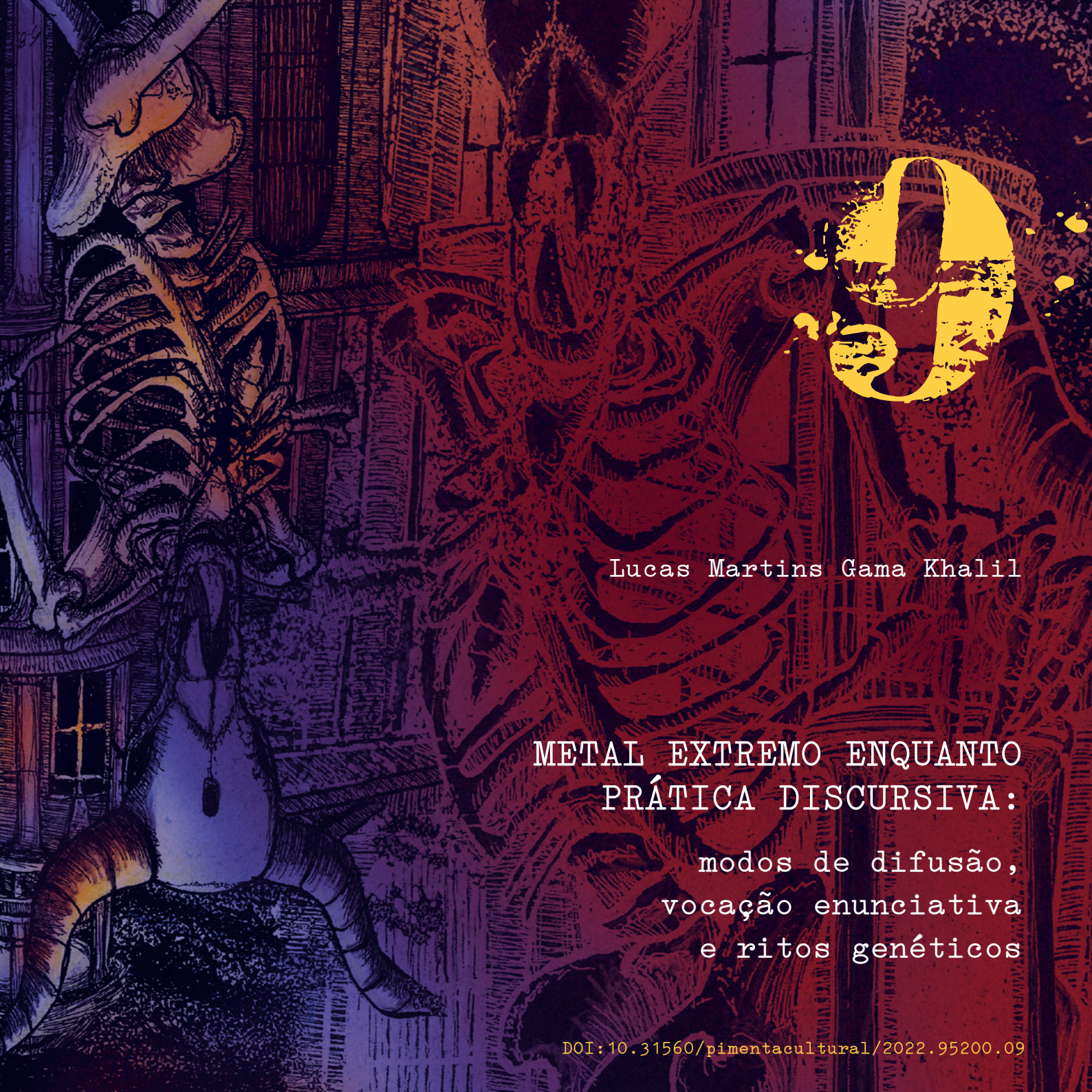
HENNION, Antoine. **La passion musicale: une sociologie de la médiation**. Paris: Métailié, 1993.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: Companhia das letras, 2017.

PEIRANO, Mariza. A análise antropológica dos rituais. In: **O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

TURNER, Victor. **Revelation and divination in Ndembu ritual**. Ithaca: Cornell University Press, 1975.

VIRILIO, Paul. **Guerra Pura**. São Paulo: Brasiliense, 1984.



Lucas Martins Gama Khalil

METAL EXTREMO ENQUANTO
PRÁTICA DISCURSIVA:

modos de difusão,
vocação enunciativa
e ritos genéticos

INTRODUÇÃO

No primeiro volume dos *Diálogos com a Música Extrema*, organizado por Rodrigo Barchi (2021), escrevi um texto em que propus apresentar algumas questões relacionadas ao *death metal* e seu funcionamento enquanto discurso. Grande parte das reflexões apresentadas ressoava a minha pesquisa de doutorado em Estudos Linguísticos, “Ethos, cenografia e voz ‘demoníacos’: o funcionamento discursivo do *death metal*”. Nas considerações finais dessa tese, eu já adiantava uma preocupação de caráter metodológico, associada às fronteiras do recorte da pesquisa: muito do que concluí sobre o “discurso/posicionamento do *death metal*” poderia ser relacionado, ao menos em certa medida, ao metal extremo, mais amplamente. O que “aliviou” tal preocupação, por assim dizer, foi a assunção do pressuposto de que cada pesquisa precisa ter uma delimitação, e de que a pretensão de atingir tudo levaria a uma suposta falta de “precisão” das conclusões (mera ilusão positivista).

Passados alguns anos da realização da pesquisa, vejo neste texto a oportunidade de me aprofundar em algo que possibilitaria falar em “metal extremo” sem o (ou melhor, com menos) risco de atribuir um funcionamento homogêneo a um objeto composto de diversas nuances. Propõe-se, então, um deslocamento: para além de focalizar o *death metal* enquanto uma formação discursiva, um determinado posicionamento no campo artístico-musical, este artigo tratará, sobretudo, da noção de “prática discursiva”, que envolve mais do que a mera “materialização” dos discursos em textos, abrangendo toda a rede de produção, circulação e recepção dos “materiais” da “cena”, no interior de dadas comunidades discursivas. Com esse foco, torna-se mais pertinente a referência ao “metal extremo”, pois, efetivamente, muitas das

considerações que serão aqui realizadas não podem ser relacionadas exclusivamente ao *death metal*, resguardadas, muito embora, as especificidades dessa designação.

O percurso do texto será o seguinte: na próxima seção, haverá uma apresentação do que entendemos por “prática discursiva”, sob a perspectiva do teórico francês Dominique Maingueneau, mas também em diálogo com algumas proposições de Michel Foucault, de quem Maingueneau assume ter pego o termo “emprestado”; na seção subsequente, anterior às considerações finais, propõe-se uma análise acerca da prática discursiva do metal extremo, reflexão que não se pretende exaustiva nem generalizante, mas que possibilita apontar alguns aspectos da semântica do discurso em questão, como os modos de difusão, os ritos genéticos e as representações sobre a vocação enunciativa – expressões que remetem à teorização de Maingueneau.

DO DISCURSO À PRÁTICA DISCURSIVA

Uma primeira questão a se abordar nesta seção é a concepção teórica do “discurso”, termo apreendido de diversas maneiras a depender da perspectiva que se adota. Em algumas correntes linguísticas, concebe-se o discurso, por exemplo, como “língua em uso” ou mesmo como uma unidade de extensão superior à frase. Para a Análise do Discurso (especificamente a de base enunciativa, que fundamenta este trabalho, e também para a de base materialista, fundada por Michel Pêcheux, na França), essas definições não são suficientes. Embora se investigue, sim, a “língua em uso”, a concepção de discurso não se resume ao ato de o falante se “apropriar” do sistema da língua; o funcionamento discursivo é, antes, apreendido a partir de dadas restrições a que se submetem os sujeitos (não mais “falantes”) a enunciar, restrições que não são apenas gramaticais, vinculadas à competência

linguística, mas, sobretudo – na constituição do objeto “discurso” –, associadas a formações discursivas, a posicionamentos que definem os dizeres e os modos de dizer possíveis.

Conforme explica, bem didaticamente, Eni Orlandi (2005, p. 17), o discurso é algo que se constitui no entremeio de língua e ideologia: “a materialidade específica da ideologia é o discurso e a materialidade específica do discurso é a língua”. Em Michel Pêcheux ([1975] 1997), a língua também aparece como a “base” de processos discursivos e, assim, a Análise do Discurso já se funda em um gesto de leitura sobre a materialidade, gesto esse que não é de interpretação meramente, mas de compreensão dos sentidos como efeitos do jogo ideológico. Com esses breves apontamentos, é natural supor que o analista do discurso observe/descreva textos para que possa “atingir” os discursos; não se trata de uma antecipação completamente equivocada, afinal, é geralmente nos cursos de Letras e nas pós-graduações em Linguística que se pratica a Análise do Discurso no Brasil, por exemplo. Longe de descartar a importância das questões textuais, é preciso que se aprofunde a relação entre discurso e materialidade linguística a fim de que não se gere como resíduo uma mera diferenciação de níveis de análise, como camadas que se superpõem. É no âmbito dessa problemática que a noção de prática discursiva se faz pertinente, pois a partir dela é possível compreender como os textos não são a única realidade palpável, por assim dizer, de um discurso.

Em sua obra *Gênese dos Discursos*, Dominique Maingueneau ([1984] 2008) postula sete hipóteses teórico-metodológicas para a análise de discursos. Dentre elas, destacamos aqui a quinta: “o discurso não deve ser pensado somente como um conjunto de textos, mas como uma prática discursiva” (MAINGUENEAU, 2008, p. 22). Nesse sentido, referir-se ao metal extremo, enquanto prática discursiva, vai além de identificar os funcionamentos que caracterizariam seus textos – em sentido amplo: canções, álbuns, videoclipes. Tais produções semióticas

são, sem dúvida, fundamentais ao estabelecimento de determinadas regularidades discursivas, mas podem também ser analisadas a partir de uma “imbricação entre discurso e instituição” (*ibidem*, p. 120). Conforme propõe o teórico, esse projeto supõe “a rejeição de uma concepção sociológica ‘externa’”. É a própria possibilidade dessa articulação que nos interessa, e não a instituição em si” (*ibidem*, p. 121). A própria formulação do objeto teórico discurso repele a possibilidade de as condições de produção funcionarem como um exterior absoluto, que se “refletiria” nos usos linguísticos; é preciso considerá-las como constitutivas da enunciação, e não como mera identificação de seu entorno.

Ao se valer da expressão “prática discursiva”, Maingueneau afirma que a tomou de empréstimo a Michel Foucault. Embora não queiramos atestar uma equivalência entre as duas teorizações, cada qual com suas especificidades, é importante comentar brevemente o modo como o filósofo conceitua a prática discursiva em *A Arqueologia do Saber*:

[...] o que se chama “prática discursiva” pode ser agora precisado. Não podemos confundir-la com a operação expressiva pela qual um indivíduo formula uma idéia, um desejo, uma imagem; nem com a atividade racional que pode ser acionada em um sistema de inferência; nem com a “competência” de um sujeito falante, quando constrói frases gramaticais; é um conjunto de regras anônimas, históricas, sempre determinadas no tempo e no espaço, que definiram, em uma dada época e para uma determinada área social, econômica, geográfica ou linguística, as condições de exercício da função enunciativa (FOUCAULT, [1969] 1995, p. 136).

Michel Foucault, em *A Arqueologia do Saber*, propõe uma retomada metodológica que incide sobre estudos realizados em obras anteriores, como *O Nascimento da Clínica*. É nesse percurso que o teórico define, por exemplo, enunciado, formação discursiva, arquivo, dentre outras noções muito caras à Análise do Discurso até os dias atuais. Na citação acima, especificamente sobre prática discursiva, é possível observar o que essa teoria nega – o foco na “competência linguística”,

na autonomia de um “falante” –, mas também o que ela afirma, reivindica para seu escopo de investigação: destacamos aqui as “condições de exercício da função enunciativa”, definidas por regras sócio-históricas. Essa visada sob a perspectiva da prática discursiva engendra questões como “Quem fala?”, “Qual é o *status* dos indivíduos que têm – e apenas eles – o direito regulamentar ou tradicional, juridicamente definido ou espontaneamente aceito, de proferir semelhante discurso?” (FOUCAULT, 1995, p. 57). No discurso clínico, por exemplo, tem-se a necessidade do diploma, da formação acadêmica, mas não só, tendo em vista que esse lugar do qual o sujeito enuncia é subsidiário de toda uma rede institucional que valida o quê e o como dizer. Quando Maingueneau (2008) propõe a noção de vocação enunciativa, por exemplo, pode-se enxergar aí um desdobramento possível dessa pergunta colocada por Foucault.

Temos nos referido recorrentemente à “instituição” e trata-se, de fato, de uma noção crucial, sendo pertinente aprofundá-la. Em algumas teorias sociológicas, as instituições são relacionadas às formas de organização social que promovem certa ordem, a partir de regras, tácitas ou não, e hábitos. Nesse sentido, fala-se em escola, igreja, família, por exemplo, como instituições sociais. Pensar em “instituição discursiva”, como o faz Maingueneau (2006), em *Discurso Literário*, é integrar tal funcionamento à problemática do discurso, o que demanda uma reflexão sobre a dinâmica enunciativa que decorre de determinada prática. Vejamos o que diz o autor, valendo-se do exemplo da instituição literária:

Se empregada em sua acepção imediata, a noção de instituição literária designa a vida literária (os artistas, os editores, os prêmios etc.). Podemos ampliar seu domínio de validade, como fazem muitos sociólogos, levando em conta o conjunto de quadros sociais da atividade dita literária, tanto as representações coletivas que se têm dos escritores, como a legislação (por exemplo, sobre os direitos autorais), as instâncias de legitimação e de regulação da produção, as práticas (concursos e prêmios literários), os usos (envio de um original a um editor...), os *habitus*, as carreiras previsíveis [...] O conceito de instituição permite acentuar as complexas mediações nos termos das

quais a literatura é instituída como prática relativamente autônoma. Os escritores produzem obras, mas escritores e obras são, num dado sentido, produzidos eles mesmos por todo um complexo institucional de práticas. Deve-se assim atribuir todo o peso à instituição discursiva, expressão que combina inextricavelmente a instituição como ação de estabelecer, processo de construção legítima, e a instituição no sentido comum de organização de práticas e aparelhos (MAINGUENEAU, 2006, p. 53)

Em conformidade com o que teoriza Maingueneau, não é possível enxergar na noção de instituição meramente uma estrutura pre-dial (embora a organização dos espaços também possa ser elemento importante para a caracterização da prática discursiva)¹¹¹. O foco do teórico é justamente no processo de instituir, de estabelecer: um discurso se funda sob determinado sistema de restrições semânticas e, ao mesmo tempo, legitima seu universo de sentido nos textos, mas também em todo o complexo institucional que integra a produção, circulação e recepção dos enunciados produzidos.

O pressuposto de que textos e funcionamentos institucionais vinculam-se, a partir de dado posicionamento, a um mesmo sistema de restrições semânticas tem como consequência um procedimento descritivo que é próprio à análise de discursos postulada por Maingueneau. Em sua pesquisa de doutorado, acerca de dois posicionamentos do campo devoto francês do século XVII – humanismo devoto e jansenismo –, o teórico sistematiza suas conclusões, após análise de um extenso *corpus*, por meio do que denomina “semas reivindicados” e “semas rejeitados” em cada formação discursiva. A princípio, poder-se-ia imaginar que tais semas, como /+Moderação/ ou /-Tiranía/, incidiriam exclusivamente sobre os textos. No entanto, as instituições, segundo Maingueneau (2008, p. 122), “parecem submetidas

111 Em pesquisa sobre os discursos escolares da Terceira República da França, por exemplo, Maingueneau (2008; 2011) explica como a noção de prática discursiva imbrica-se à própria organização espacial da vida escolar: a arquitetura da escola, a disposição do mobiliário e do alunado na classe etc.

ao mesmo processo de estruturação do discurso propriamente dito”. O humanismo devoto, por exemplo, recusa em seus textos qualquer / Ruptura/ entre a sociedade religiosa e a sociedade laica, valorizando a /Diversidade/ de ordens, que atinjam o máximo de fiéis; isso se relaciona também à rede institucional que se instaura: nessa época, emergem múltiplas sociedades religiosas, como congregações, colégios, confrarias etc., o que reforça a expansividade reivindicada por esse posicionamento. Ao descrever o modo de enunciação dos humanistas devotos, Maingueneau (2008, p. 125) destaca que é possível pensar na /Moderação/ não apenas como característica de um enunciador humanista devoto, mas também como “modelo de interação no interior das comunidades”; sob essa perspectiva, rejeita-se o foco no enunciador como uma “origem” principal dos discursos e passa-se a pensar na dinâmica de uma comunidade discursiva, noção conexa à de prática.

Essas reflexões sobre a relação entre semântica do discurso e instituição nos conduzem, pois, a tomar distância em relação à ideia segundo a qual ela seria um simples “suporte” para as enunciações que seriam fundamentalmente exteriores a ela. Ao contrário, parece muito claro que essas enunciações são tomadas pela mesma dinâmica semântica pela qual a instituição é tomada. Não se poderia, pois, fazer funcionar aqui um esquema de tipo “infraestrutural”, sendo a instituição a causa e o discurso, seu reflexo ilusório. A organização dos homens aparece como um discurso em ato, enquanto o discurso se desenvolve sobre as próprias categorias que estruturam essa organização (MAINGUENEAU, 2008, p. 128).

No terceiro capítulo da mesma obra, Maingueneau aponta a intertextualidade como um dos planos que se articulariam à “semântica global” característica de um posicionamento. Por intertextualidade, entende-se, nesse quadro teórico, não exatamente o que é citado em dado discurso, mas o que é citável, ou seja, aquilo que cada posicionamento define como legítimo citar, a partir de suas restrições semânticas. Nesse sentido, a biblioteca, enquanto “tesouro dos enunciados válidos”, mas também como espaço físico, reafirma a imbricação entre textos e

organização institucional. Para muitos discursos, ela inclusive “delimita o que é necessário possuir para enunciar legitimamente” (ibidem, p. 130), discussão relacionada ao que o autor denomina “vocação enunciativa”.

Em rela o   no o de voca o enunciativa, ela pode ser definida como as condi oes para que o sujeito se inscreva em dada forma o discursiva ou, nas palavras do autor, se sinta “chamado” a inscrever-se nela. Dito de outro modo, são condi oes que possibilitam, em dada conjuntura, a legitima o do dizer. Tal funcionamento não   homog neo para todos os tipos de discurso; para aqueles ligados a uma “competência técnica”, por exemplo, essa legitima o depende de forma crucial da aquisi o de diplomas; já no campo político, essa rela o com o diploma, embora possa funcionar em algum grau,   menos determinante – o enunciator “legítimo” pode ser, por exemplo, aquele que   “gente como a gente”, que “fala a língua do povo”. O que se mant m, em ambas as possibilidades,   a pertinência de se considerar, no funcionamento discursivo, a voca o enunciativa, na medida em que o enunciator não fala a partir de um estatuto aleatório; ele já   atravessado pelas representa oes de seu lugar a todo momento em que enuncia.

A voca o enunciativa   também relacionada por Maingueneau (2008, p. 132) ao que ele denomina “ritos genéticos”, isto  , “o conjunto de atos realizados por um sujeito em vista de produzir um enunciado”. Não se trata de investigar/descobrir os atos que efetivamente um enunciator realiza antes de (ou para) produzir um enunciado, uma obra. Para a análise da prática discursiva, consideram-se as representa oes que se cristalizam sobre esses ritos, que também se definem a partir das restri oes do discurso. Por exemplo, em um posicionamento literário calcado na “inspira o”, os ritos genéticos podem associar o escritor   contempla o das estrelas,   inebria o pelo vinho etc., enquanto um outro posicionamento literário que se propõe a expor a “realidade nua e crua” demanda ritos genéticos de outra natureza, como a observa o das mazelas sociais, a imersão no dia a dia do povo “real”. Para Maingueneau (2008, p. 133), não

haveria “incompatibilidade entre ritos pessoais e ritos ‘impostos’ por um pertencimento institucional e discursivo”, ou seja, as ações que engendrariam o processo de produção enunciativa já são, em certa medida, determinadas pela própria semântica na qual o discurso se apoia, indo além de um mero “costume individual”.

Outro elemento fundamental da prática discursiva são os “modos de difusão”. Em uma primeira aproximação, poder-se-ia pensar em uma lógica sucessiva que integra, nessa ordem, a produção, a difusão e a recepção. No entanto, Maingueneau (2008) prefere romper com tal consecutividade, concebendo esses processos como simultaneamente vinculados a um mesmo sistema de restrições semânticas: “A própria rede institucional desenha uma rede de difusão, as características de um público, indissociáveis do estatuto semântico que o discurso se atribui” (*ibidem*, p. 134). Não é possível estabelecer, nessa perspectiva, nenhuma exterioridade entre o modo de difusão e aquilo que alguns poderiam chamar de “conteúdo” do discurso. O teórico completa, ainda, que “o ‘modo de difusão’ vai de mãos dadas como ‘modo de consumo’ do discurso, isto é, com o que se “faz” dos textos, como eles são lidos, manipulados...” (*ibidem*, p. 134). Trata-se de um funcionamento que o autor ilustra a partir de sua análise do discurso jansenista: as obras desse posicionamento religioso demandam uma leitura solitária, que exige do fiel um recolhimento para meditar, com vistas a alcançar a interioridade da alma. O “modo de consumo”, portanto, reverbera a semântica já instaurada na prática discursiva em questão, não sendo um mero “ponto de chegada” do texto.

Maingueneau (2008), ao final do capítulo em que desenvolve a hipótese da prática discursiva, compara dois pontos de vista distintos, afirmando que apenas o segundo interessa a uma análise de discursos como a que ele propõe:

De acordo com o primeiro, tentaremos reconstituir, por vias sociológicas, históricas, a maneira com que eram consumidos

os textos de um discurso determinado. De acordo com o segundo, trata-se somente de determinar o tipo de consumo que o próprio discurso institui através de seu universo semântico. Tal determinação é da alçada da semântica global, sendo a “leitura” tacitamente regida por ela, da mesma forma que a enunciação, que ela prolonga (MAINGUENEAU, 2008, p. 135).

Referir-se à prática discursiva é, portanto, partir do pressuposto de que tudo aquilo que se pode vincular a um discurso organiza-se sob a semântica que lhe é própria. A relação constituída não é a de “reflexo” – por exemplo, os discursos refletem as instituições ou, de modo inverso, as instituições refletem o discurso –, visto que a prática é concebida como uma complexa rede que confere identidade não apenas aos textos, mas a toda a dinâmica que se estabelece na circulação do discurso. Segundo Maingueneau (2008, p. 135-136), “não há, inicialmente, uma instituição, depois uma massa documental, enunciadores, ritos genéticos, uma enunciação, uma difusão e, por fim, um consumo, mas uma mesma rede que rege semanticamente essas diversas instâncias”. É sob esse prisma teórico que, na seção seguinte, proporemos algumas reflexões sobre a prática discursiva do metal extremo.

METAL EXTREMO: MODOS DE DIFUSÃO, VOCAÇÃO ENUNCIATIVA E RITOS GENÉTICOS

Nesta seção, longe de pretendermos esgotar o tema, traremos alguns exemplos que podem apontar para regularidades concernentes à constituição do “metal extremo” como uma prática discursiva. Nenhum discurso é homogêneo, alheio às descontinuidades históricas, mas o trabalho do analista do discurso persegue justamente os pontos nos quais se pode recuperar funcionamentos que definem, em dadas condições, uma identidade para o discurso; em outras palavras, o que permite dizer: trata-se do discurso x ou y. Dialogando

com a seção anterior, e fazendo jus ao título deste capítulo, exploraremos com mais ênfase três elementos da prática discursiva, conforme definida por Maingueneau (2008); são eles a vocação enunciativa, os ritos genéticos e os modos de difusão.

Ao final da exposição teórica, explicou-se que a análise da prática discursiva vai além da reconstituição histórica da forma como os textos são produzidos, postos em circulação e consumidos; trata-se, antes, de articular tais elementos à semântica que caracteriza o próprio discurso. Essa é uma questão crucial para a teorização de Maingueneau e demanda um breve retorno à minha pesquisa de doutorado, mencionada na introdução deste texto. Quando me propus a pesquisar o *death metal* como discurso, meu olhar se voltou, sobretudo, para a voz gutural e o modo como ela poderia engendrar um *ethos* demoníaco, a partir de estereótipos constituídos historicamente acerca dos modos de enunciar “divino” e “diabólico”. Posso dizer que a hipótese foi produtiva para a pesquisa, visto que possibilitou reflexões sobre a relação entre voz e sentido, além de capturar uma “percepção” muito recorrente de indivíduos que não são tão familiarizados com o metal extremo (“Parece um monstro/capeta”). Apesar dessa produtividade, a questão da voz é uma das dimensões possíveis de análise e que se articula a algo mais amplo, o sistema de restrições semânticas que caracteriza uma formação discursiva. Maingueneau, como comentamos anteriormente, trata desse sistema de restrições em termos de semas reivindicados e rejeitados; nesse sentido, a /Obscuridade/ e a /Agressividade/, que podem caracterizar a voz gutural, atuam também em outras dimensões dos textos produzidos nesse discurso, bem como na relação desses textos com a prática discursiva.

Uma ilustração do que acabamos de dizer no parágrafo anterior: a obscuridade é tanto característica da qualidade de voz do metal extremo, quanto é também norteadora da relação desse posicionamento com seu Outro, isto é, o “adversário” ao qual dado posicionamento

se opõe em um campo (no caso, o artístico-musical). Concordamos com Leonardo Campoy (2010) quando ele afirma que o metal extremo “agride” o *mainstream*¹¹². Diríamos, ainda, sob a perspectiva de Maigneueau (2008), que é possível identificar o *mainstream* como esse “Outro”, o avesso que o discurso do metal extremo elege para confrontar e, ao mesmo tempo, legitimar seu espaço no campo. Se a /Obscuridade/ se configura como um sema reivindicado na prática discursiva do metal extremo, a leitura sobre o Outro resultará, por exemplo, em um sema rejeitado, que poderíamos denominar como /Palatabilidade/. A não valorização do que seria muito “palatável” relaciona-se à recusa de uma ampla difusão comercial: uma banda que eventualmente torna seu som mais “limpo” ao longo da carreira, assina contratos com gravadoras de maior alcance e começa a tocar apenas em grandes festivais pode vir a ser acusada de “vendida”, “traidora” do *underground*. Conceber, dessa forma, a “obscuridade” como elemento contingente da voz é insuficiente, caso consideremos a prática discursiva em seu funcionamento mais global.

A rejeição da ampla difusão pode ser observada no depoimento do baterista da banda de *death metal* With Immortality, John Dreisbach, quando questionado pela pesquisadora Natalie Purcell (2003, p. 159) sobre a eventualidade de o estilo musical se tornar *mainstream*:

Pelo amor de Deus, não! Eu amo o metal e tudo mais, porém eu não iria querer ligar a TV e ver um vídeo do Cryptopsy em minha tela. Estou certo de que o vídeo seria fantástico, mas eu provavelmente choraria se visse Carson Daly [apresentador norte-americano] dizendo “Aqui está o novo vídeo do Cryptopsy” com uma *boy band* estúpida aplaudindo ao fundo. Eu não

112 “As fotos de troncos humanos abertos, com o intestino delgado à mostra, repulsam? O coito anal com o pulso parece uma perversão? As letras que glorificam o diabo como senhor do mal parecem demoníacas? O vício cantado como virtude parece vil? E, sobretudo, a música que embala esses motivos incomoda com sua velocidade, com sua distorção e com o privilégio dado ao pulso? Tudo isso agride? Pela perspectiva do *underground*, claro que sim. Agride o *mainstream*, e tudo que o fere está no rol dos motivos a serem tematizados pelo estilo musical que é a razão de ser desta prática urbana” (CAMPOY, 2010, p. 280).

gostaria que o metal se tornasse *mainstream* porque então ele seria como qualquer outra coisa no mundo¹¹³.

“Seria fantástico, mas...” sintetiza esse funcionamento de forma bem ilustrativa: não seria por “falta de qualidade” que as bandas de metal extremo não estão na grande mídia, mas o próprio fato de não estar nesse lugar é o que garantiria sua legitimidade, reforçando a semântica regida pela obscuridade, o que implica a não visibilidade no meio mais comercial da música. O baixista e vocalista David Vincent, de bandas como Morbid Angel e Vltimas, no documentário *666 at Calling Death: Impressions of Death and Black Metal*¹¹⁴, acusa a mídia de “distorcer as coisas” e, no mesmo movimento de se opor a um Outro – o *mainstream* –, mesmo que indiretamente, define a sua relação com música da seguinte forma: “Não é algo que eu faça pela imagem, pelo dinheiro ou por promoção, é tudo pessoal”¹¹⁵. Essa valorização do “autêntico” seria incompatível com o caráter supostamente alienador atribuído aos grandes meios de comunicação. Outro depoimento bastante representativo dessa leitura negativa do Outro é o do guitarrista da banda Origin, Paul Ryan, em entrevista a Purcell (2003, p. 25):

A música que nós criamos é absoluto caos, uma expressão bastante real de extremidade. Não é algo processado. De fato, eu diria que é difícil de ouvir. As pessoas, em sua maioria, têm uma mentalidade implantada em relação às músicas que ouvem. Elas não querem pensar. Elas são como gado e a música é o capim: facilmente digerida, facilmente disposta¹¹⁶.

113 Tradução nossa de: “Please, God, no! I love metal and all, but I wouldn’t want to turn on the TV and see a Cryptopsy video on my screen. I’m sure that the video would be awesome, but I would probably cry if I saw Carson Daly saying, “Here’s the new Cryptopsy video” with a stupid boy band applauding in the background. I wouldn’t want metal to become mainstream because then it would be like everything else in the world.”

114 Direção de Matt Vain. Alemanha, 1993. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=f160xs2iZ7I>. Acesso em 20 out. 2021.

115 Tradução nossa de: “It’s not something I do for image or for money or for hype, it’s all personal”.

116 Tradução nossa de: “The music we create is absolute chaos, a very real expression of extremity. It’s not processed. In fact, I would say it’s a hard listen. Most people today have an implanted mentality on the music they listen to. They don’t want to think. They are like cattle and the music is grass: easily digested, easily disposed”.

Destaca-se a expressão “difícil de ouvir”. Pode-se supor que funciona nela um efeito parafrástico em relação a “difícil de compreender”, em um sentido que iria além da questão do decodificar; o que caracterizaria essa música é a sua grande complexidade, mesmo que em meio ao “absoluto caos”. O Outro, por sua vez, é “traduzido”¹¹⁷ como música “facilmente digerida” e, por isso, amplamente disponível ao consumo da população em geral. Quando nos referimos à “complexidade”, não necessariamente isso se deve a algo como a dificuldade da execução de *riffs*, a mudanças de tempo, dentre outros fatores; trata-se, sobretudo, de um objeto que seria complexo de (o grande público) lidar, por não ser nada parecido com o que circula convencionalmente. Tanto uma canção de *grindcore*, quanto uma canção de *technical death metal* se contraporiam de forma parecida à música comercial, quer se considere ou não uma mais ou menos “técnica” do que a outra.

As discussões realizadas nos parágrafos anteriores justificam o investimento na noção de modos de difusão, afinal, o que entra em cena não é apenas a produção da música, mas o modo como ela circula, os espaços em que essa circulação se torna legítima, ou não. Assim como, na canção, a voz e outros aspectos da musicalidade possibilitam a aparência do “caos”, do “ruído” de difícil digestão, a eventual estrutura simplória do local para as apresentações, na medida em que se contrapõe à limpidez, ao “luxo” do *mainstream*, corrobora o universo de sentido instituído/estabelecido no metal extremo. Algo semelhante pode ser afirmado em relação à qualidade da produção dos álbuns: é mais legítimo, para o *headbanger*, um álbum gravado precariamente, mas que se mostre relevante para o *underground*, do que um outro bem produzido, porém “vendido às tendências”.

No meio *headbanger*, a difusão dos “materiais” também tem suas particularidades que se dão em conformidade com a prática

117 Maingueneau (2008) se vale desse termo para se referir à interpretação que um posicionamento faz de seu Outro, sempre sob a forma de simulacro.

discursiva. O próprio termo “material”, muito usado na comunidade do metal extremo para se referir a CDs, LPs, fanzines etc., relaciona-se a uma espécie de “escuta dedicada”, que, conforme Janotti Jr. (2014), caracterizaria o modo como o *heavy metal* é consumido. Antes de a Internet ter o alcance atual, a difusão do metal extremo se dava, por exemplo, por meio da troca, venda e empréstimo de fitas cassetes entre os *headbangers* (incluídos os membros das próprias bandas, que, na dinâmica do chamado *do it yourself*, faziam – e ainda fazem, em outras condições – circular a própria música). A divulgação promocional, por sua vez, nunca contou com uma entrada recorrente nos grandes meios de comunicação, ficando a cargo de revistas especializadas e fanzines. Seria possível supor, à primeira vista, que tal modo de difusão é justificado por uma limitação tecnológica, afinal, não haveria, na década de 1980, a Internet para integrar a comunidade em questão. No entanto, tal justificativa não parece ser suficiente, tendo em vista o apreço pela mídia física que ainda persiste nessa prática discursiva. Um exemplo são os *webzines*, que, embora sejam dotados de uma circulação mais rápida e prática, não conseguiram substituir totalmente os *fanzines* impressos. Há certo fascínio, no metal extremo *underground*, pela “raridade” – uma demo, mesmo que gravada precariamente, por exemplo –, pois isso representaria justamente aquilo que não é encontrado amplamente nos grandes meios midiáticos. Assim como a voz, nas canções de metal extremo, realiza uma transgressão em relação ao ideal de comunicação “transparente”, o modo de difusão repele, por assim dizer, a disseminação trivial, o “trânsito” corrente das produções musicais.

Ainda sobre os modos de difusão, trazemos a seguir duas imagens de fanzines, nas páginas de editorial, com vistas a demonstrar como a semântica do discurso atua, também, no modo como os divulgadores da cena enunciam. O primeiro deles é o chileno *Pestilence*¹¹⁸, em uma edição de 1991. Nele, o editor caracteriza seu fanzine como

118 Disponível em <http://sendbackmystamps.org/fanzine-pdf-downloads/>. Acesso em 12 nov. 2021.

“uma revista que não pretende se massificar”, apoiadora da “cena nacional”. Para além do que se diz, verbalmente, muito significa o recurso aos desenhos feitos à mão, além dos agradecimentos, inseridos por meio de um recorte e escritos manualmente. São elementos que corroboram, no mundo ético instituído nesse discurso, o desajuste aos padrões midiáticos comerciais.

Figura 1 – Capa e editorial do fanzine Pestilence



Fonte: <https://www.sendbackmystamps.org/2014/05/21/pestilence-zine-2-chile-1991/>. Acesso em: 12 nov. 2021. Data: 1991 (ano de publicação).

A segunda imagem é do fanzine polonês *Holocaust*¹¹⁹, edição de 1992. Destacamos, nele, o modo como o editor se refere à própria tarefa de estar escrevendo um editorial: “Vocês sabem, eu odeio pra caralho escrever editoriais e coisas do tipo... Eu realmente não sei o que dizer a vocês sobre este zine, mas vamos tentar...”¹²⁰. A rejeição

119 Disponível em <https://documents.pub/reader/full/holocaust-n5-1992-metal-history-through-fanzines-death-metal-the-gods->. Acesso em 13 nov. 2021.

120 Tradução nossa de: “You know, I fucking hate writing editorials, and things like that... I really don't know what to tell ya about this zine, but let's try...”

ao gênero textual é bastante representativa, pois funciona como outra forma de desestimar aquilo que seria um parâmetro jornalístico, visto que se trataria de algo imposto pela difusão midiática tradicional. Há ainda uma justificativa do atraso na edição: “Lembrem-se, nós não somos um jornal, nós somos *underground* e independentes...”¹²¹. Rivaliza-se, novamente, com a grande mídia e toda a sua dinâmica. Há um movimento de transgressão não apenas à periodicidade editorial e à cena genérica, mas também a certos padrões da escrita jornalística (por exemplo, com o recurso recorrente às reticências).

Figura 2 – Editorial do fanzine Holocaust



Fonte: Disponível em: <https://documents.pub/reader/full/holocaust-n5-1992-metal-history-through-fanzines-death-metal-the-gods->

Acesso em: 13 nov. 2021. Data: 1992 (ano de publicação)

121 Tradução nossa de: "but remember, we are not a newspaper, we are underground and independent...".

Quando se considera a gênese de um texto, sobretudo, de uma obra artística, como é o caso deste objeto, trata-se também de um processo cercado por representações que se fazem legítimas a partir de dado posicionamento. Entramos na seara das duas noções que, além do modo de difusão, articulam-se à prática discursiva: a vocação enunciativa e os ritos genéticos. Em relação à vocação enunciativa, uma narrativa em tom anedótico trazida por Sam Dunn (2004) em seu artigo “Lands of fire and ice: an exploration of death metal scenes” é bastante significativa. O pesquisador questionou fãs e músicos sobre o porquê de duas localidades tão distantes e distintas serem “berços” do *death metal*, Tampa-Flórida, nos Estados Unidos, e Gotemburgo, na Suécia. Segundo ele, uma das respostas recorrentes foi: “é a temperatura: quente à beça, frio à beça”¹²², o que provavelmente influenciou o título do artigo – “Lands of fire and ice”. A explicação, embora especulativa, acaba contribuindo para a produção de uma representação imaginária que concerne às condições que seriam “propícias” para que o metal extremo – neste caso, o *death metal* – pudesse emergir. Para a música ser “extrema”, mesmo os seus locais de surgimento precisam, de algum modo, justificar certo vínculo com situações “extremas”, ligadas à temperatura, por exemplo.

Keith Harris (2007), em seu livro *Extreme Metal*, traz o depoimento de um jovem sueco, membro de uma banda de *death metal*, e a fala desse sujeito também nos dá indícios da representação sobre uma vocação enunciativa: “Você sabe que, quando está irritado, tem de lidar com as suas agressões. Você escreve letras que colocam a agressividade na música... você pode exteriorizar as agressões e se tornar uma pessoa muito mais calma”¹²³ (HARRIS, 2007, p. 53). A situação “extrema”, neste caso, não mais se vincula ao clima de determinada região, mas, por

122 Tradução nossa de: “It’s the weather: really hot, really cold”

123 Tradução nossa de: “You know you get pissed off you have to deal with your aggressions. You write lyrics that put into aggressive music... you can live that aggression out, and you can become a much calmer person I think”.

assim dizer, a uma “temperatura” corporal, um intenso estado de nervos que demandaria uma espécie de expurgação de sentimentos negativos.

Uma análise de discurso que investigue o campo artístico-musical e se proponha a considerar a prática discursiva, no sentido que temos adotado, inevitavelmente integrará em seu objeto de estudo as produções que compõem o que Maingueneau¹²⁴ (2006) denomina como “espaço associado”: entrevistas, interação com os fãs e a imprensa, agradecimentos nos encartes dos álbuns etc. Embora o *corpus* de uma pesquisa possa se constituir, inicialmente, de canções, álbuns, videoclipes, é crucial que as produções de um regime elocutivo – no qual a instância da “pessoa” não se apaga, interagindo com a do “músico/artista” – sejam trazidas à tona, especialmente, caso estejam no escopo da pesquisa as representações vinculadas ao ato de enunciar. É por isso que os depoimentos dos músicos são fundamentais; ao falarem de suas motivações para a composição das canções, eles contribuem para cristalizar um conjunto de representações concernentes às condições legítimas de produção do discurso, uma espécie de “gênese” requerida para que o metal extremo adquira a possibilidade de ganhar existência. Como ocorre no depoimento do jovem sueco, mencionada anteriormente, uma agressividade que viria do exterior e se instalaria no indivíduo parece constituir uma regularidade relativa à vocação enunciativa. O artigo de Melina Silva e Simone de Sá (2014), “Duas pernas, um braço: a banda Katingation e sua apropriação do *death metal* no cenário pós-guerra civil angolano”, traz, por exemplo, o depoimento de um músico angolano, que explica: “Quando cantamos *death metal*, nós pegamos a dor que temos por dentro, e as dificuldades sobre as quais podemos falar durante nosso cotidiano. E nós falamos dessa dor através da música” (SILVA; SÁ, 2014, p. 72). Fazer o

124 Vale salientar que o teórico mobiliza essa expressão em relação ao discurso literário, numa contraposição estabelecida com o “espaço canônico”, a obra propriamente dita do escritor, seus romances, poemas, contos etc. O movimento que fazemos aqui expande essa abrangência ao discurso artístico-musical.

tipo de som que se faz, portanto, não se trataria de uma escolha estilística aleatória; as motivações enunciadas pelos próprios artistas, dessa forma, articulam-se à semântica da prática discursiva, que reivindica a /Agressividade/ como uma característica de seu modo de enunciação.

Acerca da noção de ritos genéticos, há uma intensa imbricação com a própria vocação enunciativa; estar irritado, nesse sentido, faria parte de um possível “rito”, imaginariamente representado, de produção de uma canção. A negação de ritos que não seriam “legítimos” também ajudam a constituir a prática discursiva, como ocorre, de modo jocoso, em uma fala de Adam Darski (Nergal), *frontman* da banda Behemoth, em um vídeo gravado¹²⁵ durante a produção do álbum *Evangelion* (2009). Em um intervalo entre a gravação dos vocais, Nergal mostra seus segredos para a voz soar de forma “brutal” – uma espécie de calda doce (*sweet syrup*) e cereais de milho (*corn flakes*) –, quando diz: “Eu acho que isso vai arruinar minha reputação. Nergal está comendo cereais no estúdio entre uma canção e outra”¹²⁶. A suposta incompatibilidade entre aquilo que está sendo produzido, um álbum de metal extremo, e uma simples refeição matinal nos diz muito sobre a representação imaginária relativa aos sujeitos enunciadorees nessa prática discursiva. Quando fazemos referência aos ritos genéticos, vale ressaltar que não se trata dos atos que empiricamente o enunciador realiza antes de produzir o discurso, mas das restrições que já funcionam no interior desse discurso e que estabelecem, em dada grade semântica, a validação do rito que precede a enunciação. O comentário feito pelo vocalista/guitarrista do Behemoth se dá de forma jocosa porque, tacitamente, “fere” dada representação de um rito genético legítimo, transgredindo um modo de enunciação que se imaginaria agressivo, obscuro, brutal.

125 Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Huzo3R_Uk-g. Acesso em 13 nov. 2021.

126 Tradução nossa da legenda (já traduzida, no vídeo, do polonês para o inglês): “I guess this may ruin my reputation. Nergal is eating corn flakes in the studio in between the songs”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

De modo análogo ao posicionamento do editor do fanzine *Holocaust* em relação à escrita do gênero editorial, assumo que escrever considerações finais de um artigo, capítulo de livro etc., é uma tarefa pela qual não demonstro muito apreço. As retomadas conclusivas geralmente soam muito protocolares, talvez pela sensação de cansaço que se experimenta na finalização de um texto. Por esse motivo, tomo a liberdade de contar uma narrativa da minha adolescência. Penso que ela também ajude a ilustrar o funcionamento da prática discursiva do metal extremo, sobretudo, a partir do que discutimos acerca dos modos de difusão que se alinham à semântica desse discurso.

O ano era 2003, se não me engano. Eu estava no início do Ensino Médio, numa escola estadual da periferia de Porto Velho, Rondônia, região Norte do Brasil. Se o calor excessivo é condição propícia para o metal extremo (fazendo alusão ao texto de Dunn), posso dizer que tal condição esteve suficientemente satisfeita... Enfim, éramos um grupo de cinco ou seis, na escola, ouvíamos metal e íamos aos fins de semana para uma praça do centro da cidade com camisetas de banda. Começar a tocar instrumentos foi quase inevitável. No meu caso, com uma guitarra Tonante e um pedal “Heavy Metal” da Voxman (que guardo até hoje), iniciava o aprendizado dos primeiros *riffs*. Em uma tarde, fui mostrar a um amigo que já sabia tocar a clássica *Nightmare*, da banda Sarcófago; ele, que queria ser um vocalista, propôs que a gente gravasse numa fita cassete: eu na guitarra e ele berrando e batucando em vários objetos. Com a fita gravada (daquele jeito...), chegamos à escola na manhã seguinte e realmente não lembro quem teve a ideia – reprovável, vale advertir – de dizer ao nosso colega mais “extremo” que havíamos conseguido um material raríssimo, uma fita demo do Sarcófago anterior à gravação do álbum I.N.R.I. (esse companheiro de classe tinha o LP e era fanático pela banda mineira). Resultado: ficou estupefato, querendo

logo a sua cópia da “raridade”. Não o enganamos por muito tempo; a “consciência pesou” e admitimos que havíamos gravado, precariamente, na tarde anterior, em minha casa. Eu esperava que ele, após nossa revelação, nunca mais falasse conosco, afinal, tinha sido ludibriado. Se houve alguma raiva, foi em poucos segundos, pois ele pareceu ainda mais satisfeito em saber que havia ouvido um *cover* gravado, do modo mais cru possível, por dois adolescentes de 14 anos.

A narrativa acima toca em dois pontos bastante caros à prática discursiva do metal extremo: a valorização do obscuro, da relíquia encontrada nas profundezas do *underground*, e a genuinidade/autenticidade de um fazer artístico avesso aos padrões da música comercial. Como discutido ao longo deste capítulo, não é possível tratar os textos, de um lado, e a rede de produção/difusão/consumo, de outro, como se a semântica de um discurso recaísse apenas sobre as materialidades languageiras e como se o funcionamento institucional desse discurso fosse um mero suporte.

REFERÊNCIAS

BARCHI, Rodrigo (org.). **Diálogos com a Música Extrema**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

DUNN, Sam. Lands of fire and ice: an exploration of death metal scenes. In: **Art, culture and ideas**. n. 29. Toronto, 2004.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Tradução de Luís Felipe Baeta Neves. 4. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1995.

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

JANOTTI Jr, Jeder Silveira. War for territory: cenas musicais, experiência estética e uma canção de heavy metal. **E-compós**. v. 17. n. 2. 2014.

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

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

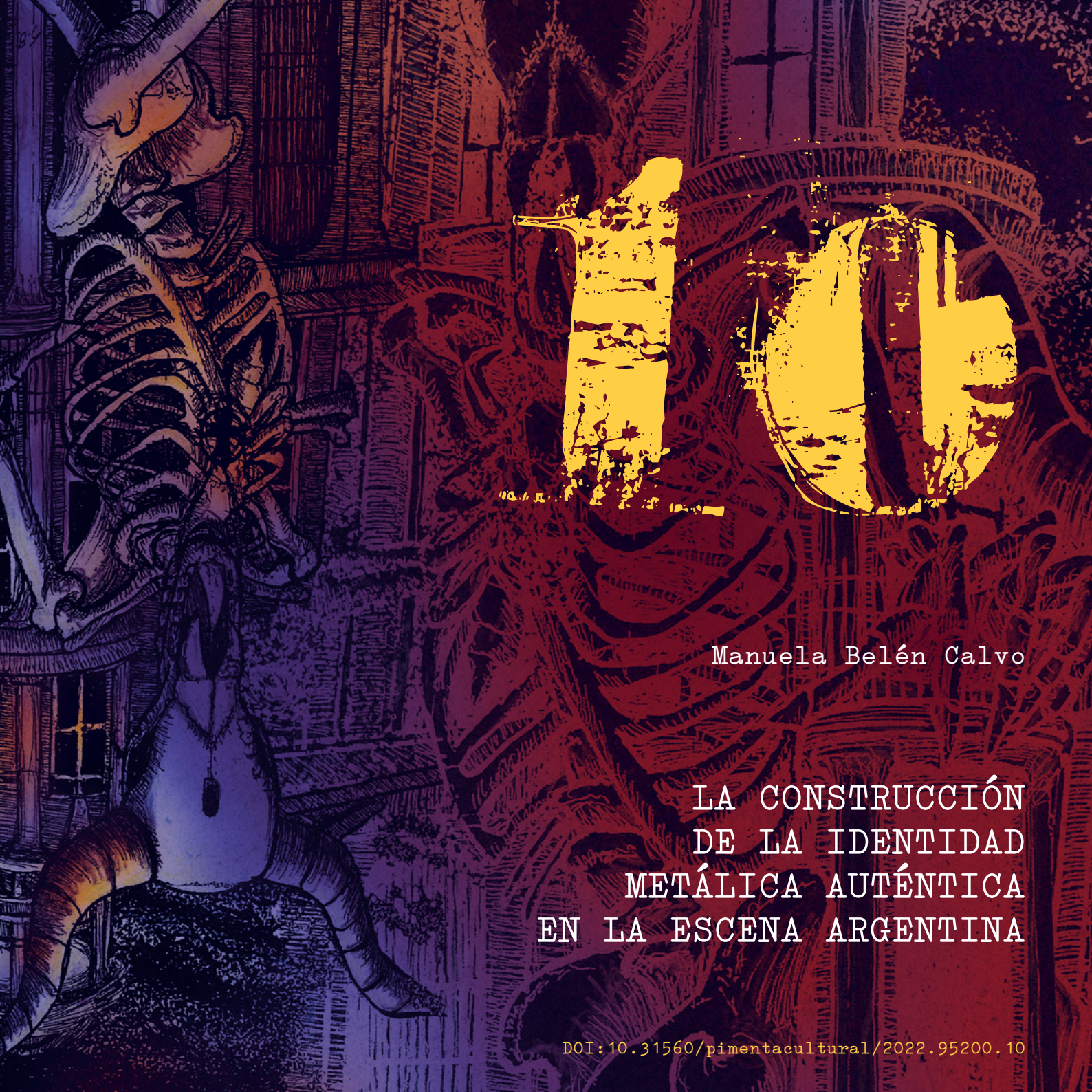
MAINGUENEAU, Dominique. Faire adhérer sans argumenter. Manuels scolaires et "Voyages Extraordinaires" à la fin du XIX siècle. **Rétor**, v. 1, 2011.

ORLANDI, Eni. **Análise do Discurso**: princípios e procedimentos. 6. ed. Campinas: Pontes, 2005.

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

PURCELL, Natalie J. **Death Metal music**: the passion and politics of a sub-culture. Jefferson – Carolina do Norte: McFarland, 2003.

SILVA, Melina; SÁ, Simone de. Duas pernas, um braço: a banda Katingation e sua apropriação do death metal no cenário pós-guerra civil angolano. **Comunicação, mídia e consumo ESPM**. v. 11. n. 31. 2014.



Manuela Belén Calvo

LA CONSTRUCCIÓN
DE LA IDENTIDAD
METÁLICA AUTÉNTICA
EN LA ESCENA ARGENTINA

DOI:10.31560/pimentacultural/2022.95200.10

"Pueblos nativos del suelo mío
fueron saqueados y sometidos.
(...) De ese castigo debes zafar.
Toma revancha, América."

Al son de "La revancha de América" de Hermética
<https://www.youtube.com/watch?v=eN49b2VJwR8>

INTRODUCCIÓN: FALSO, VERDADERO Y AUTÉNTICO

El metal es un género musical que surgió del rock a fines de la década de 1970 en Europa y América del Norte. Con el paso de los años, adquirió el carácter de transnacional (WEINSTEIN, 2011), ya que emigró a una gran cantidad de países, donde se conformaron escenas musicales propias con características locales particulares.

A pesar de la diversidad de bandas, audiencias y mediadores en torno a la producción, consumo y circulación del metal en el mundo, permanecieron algunos rasgos comunes que contribuyeron con la construcción de identidades sociales metálicas, a través de un conjunto de características predominantes.

Uno de los rasgos más recurrentes en la mayoría de estas escenas es la disputa que surge a partir de los años 80, con la fragmentación del género musical en dos direcciones: el *glam* y el *thrash metal*. Además de las diferencias musicales (la primera favorecía la melodía y la segunda el ritmo), ambas corrientes se oponían por sus temáticas y estéticas.

Deena Weinstein (2000) explica que el *glam metal* (también llamado *lite* y *hair metal*) se dedicó a desarrollar tópicos dionisiacos en las letras de sus canciones, especialmente aquellos relacionadas con el lema "sexo, drogas y *rock and roll*". Mientras que el *thrash* exaltaba temas caóticos, que se referían principalmente a la muerte y la destrucción.

Además de las diferencias temáticas, también hubo otras referidas a lo ideológico, ya que las primeras optaron por la masividad comercial y, las segundas, prefirieron la circulación *underground*. Del mismo modo, estéticamente, el *glam* buscaba generar performances glamorosas a través de la representación del varón como un símbolo sexual heterosexual y glamoroso. Por el contrario, el *thrash* buscaba generar formas de virilidad caracterizadas como callejeras y homosociales.

Estas diferencias adquirieron el carácter de opuestas, pues formaban parte del enfrentamiento entre los seguidores de una corriente y la otra: los fans del *thrash* criticaban al *glam* por no considerarlo serio ni auténtico. Esto se debió a que lo veían, por un lado, cercano al capitalismo y la cultura de masas y, por otro lado, lo feminizaron por integrar a las mujeres al público y por utilizar la androginia como recurso *glam*.

Así, los “thrasheros” clasificaron al *glam* como “falso metal” y a sus seguidores como *poseurs*. En efecto, crearon la frase “muerte al falso metal” (WEINSTEIN, 2000) y consideraron como verdaderos a todos los estilos de metal que surgieron del campo del *thrash*. Esta posición es descrita por Weinstein como “fundamentalista” y la caracterizó como culturalmente conservadora.

Esta clasificación de los géneros musicales en verdaderos y falsos se produce como resultado de las discusiones en torno a la autenticidad de la música y sus actores y, en el caso del metal, son una continuación de la oposición entre la música rock y la música pop, originarias de la tradición angloamericana.

La noción de autenticidad proviene del folclore y la música clásica. Según Ana María Ochoa (2002), en el primer caso, fue utilizada por los folcloristas del siglo XVIII para valorar la experiencia en comunidad (en detrimento del individualismo de la sociedad ilustrada) y la emotividad (y no la racionalidad letrada). La música académica, en cambio, vinculaba la autenticidad a la originalidad, un valor que provenía del romanticismo.

Posteriormente, el concepto fue trasladado a diversos tipos de música popular, que lo desarrollaron como un valor, una medida y un parámetro de clasificación, considerado un atributo positivo de la música y de la obra de un artista (SALERNO, 2008). En consecuencia, la autenticidad difiere según las reglas de cada género musical y la subjetividad de quien la percibe: músico, aficionado, periodista, crítico musical o productor, entre otros.

Como ya mencioné, la autenticidad del metal es heredera de la tradición del *rock*. Esta cultura desconfía de las transformaciones porque pueden implicar un compromiso con el aparato comercial de la industria musical (OCHOA, 2002). Bajo esta percepción se trazaron fronteras divisorias, especialmente entre el *rock* y el *pop*. Algunos artistas han utilizado esta noción para criticar el género musical opuesto y como una forma de auto-identificación.

Las discusiones sobre la autenticidad de los artistas, sus obras y la fidelidad de los propios fans implican un trabajo de producción de sentido por parte de los agentes de la escena y se presentan como una evaluación de las reglas del género, lo que trasciende lo puramente musical. Entonces, antes de considerar que algo es propio del metal o de su cultura, se tienen en cuenta algunos requisitos.

Como lo expresa Jeder Janotti Jr. (2004),

Independientemente de como se manifiesta, o auténtico no *heavy metal* está ligado a uma certa aura que, aos olhos dos fãs, envolve o consumo de objetos metálicos, ou seja, a noção de “autenticidade” só ganha sentido quando interdefinida com o que é considerado falso, só existe no campo musical quando existe disputa, desacordo, assunção do certo e errado. (p. 16)

Así, los significados que emergen de estos debates son utilizados por los integrantes de las escenas metálicas para construir sus identidades individuales y sociales. Por otro lado, la carga de valor de estas clasificaciones depende de parámetros éticos y morales que generan luchas de poder dentro de cada escena musical.

Es necesario aclarar que las discusiones sobre la autenticidad en el metal no solo suceden en la escena norteamericana y anglo-europea, sino también en países latinoamericanos como Brasil (JANOTTI JR., 2004) y México (CASTILLO BERNAL, 2016).

En Argentina, la confrontación entre *glam* y *thrash* fans también se desarrolló en la segunda mitad de la década de 1980, como continuación de la anterior oposición entre rockeros “duros” y “blandos” (VILA, 1989). Esta división se acentuó con la fragmentación del *rock* argentino en varios subgéneros (como *punk*, *reggae*, *new wave* y *metal*), y en la consagración del llamado “rock nacional” (DÍAZ, 2005).

A lo largo de los años se fue construyendo una identidad colectiva predominante que fue utilizada por agentes de la escena metálica argentina para describir la autenticidad o, en otras palabras, la identidad metálica considerada legítima o verdadera.

De acuerdo con el trabajo empírico que realicé para mi tesis doctoral¹²⁷, realizado en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en la provincia de Buenos Aires entre 2011 y 2017, es posible postular que, en el plano más amplio de Argentina, la autenticidad metálica se construye a partir de la tradición de la banda Hermética, a través de tres características fundamentales: es contra-hegemónica, argentina y heteromasculina. A pesar de que este conjunto se disolvió en 1994, las referencias a sus postulados reaparecen en la escena hasta el día de hoy. A continuación describiré cada uno de estos ejes.

127 El título de la tesis es “La escena metálica bonaerense: estudio en torno a Hermética como centro de significados y disputas” (CALVO, 2019). Esta se llevó a cabo con el financiamiento de una beca doctoral del CONICET. El trabajo empírico consistió en el análisis sociosemiótico de las producciones de Hermética (letras de canciones, portadas de discos, performances en conciertos grabados) y la investigación etnográfica de la escena entre 2011 y 2017, a través de la observación participante de recitales, ferias y reuniones; entrevistas; relevamiento de archivos gráficos y audiovisuales; y seguimiento netnográfico de Facebook. Además, utilicé métodos autoetnográficos, ya que soy seguidora del metal y participe de la escena desde mi adolescencia. También fui cantante invitada de guturales en la banda de *death metal* Mal Karma.

¿EL METAL CONTRA QUIÉN?

El metal es heredero de la tradición del rock contracultural y contrahegemónica, con la que se opuso al orden establecido (OCHOA, 2002). De hecho, es una de las expresiones juveniles puestas bajo la lupa del “pánico moral” (COHEN, 2014), debido a que en la década de 1980 se percibía como ofensiva y peligrosa.

Como consecuencia, las controversias se convirtieron en una parte integral del metal, que las utilizó como una herramienta de identidad y estrategia de *marketing* (HJELM et al., 2011). Estas polémicas se desarrollaron a través del uso de temas y musicalidades transgresoras, es decir, que se caracterizaban por traspasar fronteras morales y estéticas, romper tabúes y cuestionar valores establecidos.

De esta forma, las bandas de metal utilizaron recursos del ocultismo, el cine y el teatro de terror, el satanismo, la pornografía para generar formas visuales y verbales ofensivas y opuestas a la ética y las buenas costumbres que perseguían a las instituciones culturales hegemónicas, especialmente a las que pertenecían a la Iglesia Católica.

En cuanto a lo musical, utilizaron elementos que para ciertos oyentes – especialmente las élites de la alta cultura – eran considerados ruidosos, como la distorsión realizada con la guitarra eléctrica; la velocidad de la batería, cuyo sonido se asemeja al de las ametralladoras (GALICIA POBLET, 2015); o el uso de la voz gutural.

Teniendo en cuenta que el metal busca generar reacciones en el público, es posible considerar la construcción de la identidad metálica a través de los postulados de Erving Goffman (2001) y las formas en que las personas se presentan ante los demás. La identidad metálica busca producir un doble efecto: generar, por un lado, identificación y pertenencia entre los adeptos al género musical y, por otro lado, rechazo en aquellos a los que se opone. Si bien el metal constituye una

herramienta de empoderamiento para sus fanáticos, es una música irritante y perturbadora para quienes la perciben externamente.


Como ya mencioné, la mayoría de los actores de los que el metal busca diferenciarse son ubicados de manera opuesta por sus fanáticos. Sin embargo, estas alteridades son dinámicas y dependen del punto de vista subjetivo de las identidades metálicas particulares y del contexto espacio-temporal en el que se insertan.

Al mismo tiempo, la escena metálica argentina se reconoce como una comunidad que se construye a partir de la actividad cultural y del juicio estético, es decir, del gusto musical en común (FRITH, 1996). Sin embargo, como el resto de las escenas del metal a lo largo del mundo, se caracteriza por la intensidad con que vigila sus propias fronteras (WALLACH e LEVINE, 2013), hasta el punto de volverse intolerante con quienes son considerados infiltrados o *poseurs*.

En Argentina, la identidad metálica auténtica se construye a través de valores que se representan principalmente en las producciones de la banda Hermética. Esta fue una banda de *thrash metal* de Buenos Aires que se desarrolló entre 1987 y 1994. Fue fundada por el bajista y cantante Ricardo Iorio, luego de la disolución de V8, el primer grupo de *thrash* de Argentina.

A pesar de no existir hoy, Hermética es constantemente evocada por los miembros de la escena metálica argentina, entre otras cosas, para definir su propia identidad social. Esto se debe a que el grupo mencionado construyó en sus discursos ciertas formas de identidad colectiva, las cuales fueron asumidas por los fans argentinos a lo largo del tiempo.

En sus canciones y en las portadas de sus discos, Hermética proponía al metal argentino como una música que defendía a ciertos actores excluidos del sistema social hegemónico: la clase obrera, los indígenas y los jóvenes. Al mismo tiempo, postuló una serie de actores contrapuestos con los que confrontar: la policía, los gobernantes, los jueces, el neoliberalismo y los colonizadores de América Latina.



Sin embargo, esta oposición no se produce solo contra la autoridad y los sistemas dominantes, sino también contra ciertas formas culturales consideradas éticamente negativas: la moda, la cultura de masas y ciertos géneros musicales como la cumbia, el *pop*, la música electrónica y el *rock*.

Estos postulados son resignificados por agentes de la escena metálica argentina, quienes adoptan esta identidad como “parias orgullosos” (WEINSTEIN, 2000), en tanto se identifican con el discurso de lo marginal, pero no de manera vergonzosa. Por el contrario, su gusto musical se presenta como un elemento ostentado, exaltado y visibilizado en la cotidianidad, lo que a su vez se desarrolla como una manera de demostración de autenticidad.

Algunas formas de oposición a la cultura hegemónica ocurren en las prácticas culturales de conciertos y reuniones de fans, ya sea a través de la vestimenta, el consumo y las interacciones sociales. Allí se valora lo *underground*, lo sucio, lo desprolijo y se exalta el habla popular, como formas de oponerse al lujo y las llamadas “buenas costumbres” que caracterizan a la cultura de élite.

A pesar de ello, no es posible considerar a la escena metálica argentina como una contracultura, pues si bien se enfrenta a la cultura hegemónica, sigue los valores de dos sistemas dominantes: el estado-nación y el heteropatriarcado. A continuación, desarrollaré el primer caso.

METALERO Y ARGENTINO

Como mencioné antes, Hermética es la banda elegida por los agentes de la escena como representante del metal argentino. Esta agrupación hacía *thrash metal*, es decir, el género musical que marcaba la línea fundamentalista, caracterizado por ser culturalmente conservador y

valorar la llamada “vieja escuela”, además de oponerse a la supuesta superficialidad del *pop*, motivado por la búsqueda del compromiso social.

En Argentina, el grupo mencionado inauguró la tradición de utilizar el metal como instrumento de reflexión sobre el contexto sociopolítico y como un modo de abordar las particularidades locales. De esta forma, tanto visual como verbalmente, Hermética desarrolló una descripción crítica de su propio país y de la región latinoamericana.

Estas referencias se hicieron desde diferentes perspectivas y a través de producciones altamente polisémicas, a pesar de que la banda intentaba mantener una posición apolítica como forma de no comprometerse con ninguna corriente ideológica o partido político en particular. Sin embargo, además de posicionarse en contra de la cultura de masas, la Iglesia, el neoliberalismo y la colonización de América Latina, en sus producciones se pueden leer posiciones indigenistas y nacionalistas desde posturas heterogéneas y hasta contradictorias.

Martín Gendler y Horacio Prado (2016) postulan que las bandas hegemónicas¹²⁸ del metal argentino (es decir, las lideradas por Ricardo Iorio: V8, Hermética y Almafuerte) construyen un “nosotros” metálico que se asocia a la problemática de la argentinidad. Este, a su vez, se estructura como un régimen de verdad que indica los modos de ser argentino (GARCÍA FANLO, 2010). Esto permite que la autenticidad metálica sea fácilmente comparable con la legitimidad argentina. Como resultado, los metaleros argentinos se identificaron con la banda no solo por la música, sino también por la cercanía del contexto y el lenguaje (debido a que componían sus canciones en español, utilizando varios modismos argentinos y términos en lunfardo).

128 Los autores utilizan la noción de campo de Bourdieu para explicar que existen algunas bandas que ocupan posiciones hegemónicas. Esto quiere decir que son las más representativas de la escena, debido a su constante popularidad a lo largo del tiempo. Es decir, forman parte de una especie de canon, porque son grupos consagrados tanto por los periodistas como por los propios fans.

En consecuencia, Hermética permitió que el metal funcionara como dispositivo habilitante (DENORA, 2004) para que los integrantes de la escena pudieran reflexionar sobre su contexto local e identificarse con diferentes ideologías en torno a los problemas de la nación y la argentinidad, a pesar de que dicha música provenía de una tradición angloamericana. En cierto modo, esta banda permitió que los oyentes se identificaran como metaleros, pero también como argentinos.

No obstante, las alteridades que surgen de estas identificaciones no son homogéneas y dependen de la diversidad de puntos de vista que Hermética planteó sobre el país (el estado-nación argentino). Esto logró cautivar a los oyentes de diferentes maneras: Algunos simpatizaban con ideologías de izquierda y se identificaban con el discurso de la clase obrera y los pueblos indígenas. Pero también lo hizo con adeptos afines a los nacionalismos de derecha, que rechazaban a los extranjeros. Estos sectores también fueron atraídos por el discurso patriarcal que analizaré a continuación.

MASCULINIDADES *HEADBANGERS*

Robert Walser (2014) explica que el metal en general tiende a ser una música en la que predomina y se exalta la masculinidad, como un valor positivo. A pesar de ello, se proponen formas masculinas que son contrahegemónicas y que tienden a representar la rebeldía contra el sistema, excepto el heteropatriarcado, debido a que estas masculinidades se construyen sobre el binario de la matriz heterosexual (BUTLER, 2007).

Según Sara Arenilla Meléndez (2020), el discurso de la autenticidad rockera está íntimamente ligado al de la masculinidad. Por eso, bandas de *cock rock* como los Rolling Stones (FRITH e MCROBBIE, 1978) eran consideradas más auténticas que músicos de *glam rock* como David Bowie. El metal toma esta tradición y la

lleva a sus debates. Como consecuencia, el *glam metal* se feminiza y se considera menos auténtico que el *thrash*.

Siguiendo la línea de Hermética, los agentes de la escena argentina exaltan formas de masculinidad alternativas o contrahegemónicas, representadas en figuras amenazantes (bárbaros, guerreros, monstruos, motociclistas) y marginales (compadritos¹²⁹, gauchos¹³⁰, obreros, desempleados, habitantes de las periferias, jóvenes huérfanos). En consecuencia, los agentes opuestos son representados con figuras hegemónicas heteromasculinas (el burgués, la policía, las autoridades políticas) o con rasgos femeninos (géneros musicales dedicados al baile o que desarrollan canciones acerca de la conquista sexual romántica).

A pesar de posicionarse en contra de la cultura hegemónica, la escena metálica argentina tiende a caracterizarse por ser conservadora (no acepta fácilmente los cambios y tiende a tener una mirada melancólica del pasado) y por su moralidad que obedece a parámetros heteropatriarcales, por ejemplo, a través del amor fraterno de la familia heteronormativa tradicional y de los lazos homosociales amistosos.

Esto se puede ver en la idea de la escena como una hermandad, en la circulación del género musical de forma transgeneracional y en el carácter culturalmente conservador. En este último caso, los agentes más antiguos de la escena son considerados más auténticos y las primeras bandas son vistas como las fundadoras de la comunidad. En el caso específico de la escena argentina, Ricardo Iorio es considerado por sus agentes como su patriarca o padre.

Las identidades genéricas de los miembros de la escena tienden a derivar predominantemente del binario heteronormativo y los varones

129 El compadrito es un personaje típico en el mundo del tango. Se caracteriza por ser pendenciero. Es decir, demuestra su masculinidad a través de peleas a cuchillo en las calles y de una imagen amenazante.

130 Algunas historias del Río de la Plata describen al gaucho como un personaje masculino que no cuidaba la higiene y le gustaba montar a caballo por las pampas. Un ejemplo de este personaje se construye en el poema *Martín Fierro* de José Hernández.

se presentan como dominantes, lo que es más visible en las prácticas de la audiencia en los conciertos como el *moshpit*. Las mujeres ocupan lugares marginales, a pesar de ser parte de la escena desde sus inicios.

A menudo se cuestiona nuestra autenticidad como mujeres metaleras, por lo que inconscientemente tratamos de igualar a los hombres. Como dice Janotti Jr. (2013), “Para se afirmar como autênticas no heavy metal, as mulheres têm de negociar esses valores através do agenciamento do feminino em condições diversas e adversas” (p. 87).

La mayoría de nosotras, las *headbangers*, no nos identificamos como masculinas, pero construimos nuevos modos de identidad interactuando con elementos culturales masculinos, dándoles algunos rasgos de feminidad. En este sentido, no son los cuerpos de las mujeres los que desarrollan comportamientos masculinos (HALBERSTAM, 2008), sino son las mujeres quienes construyen nuevas formas femeninas a partir del uso de elementos masculinos.

Como explica Janotti Jr., “Ser mulher no universo do metal é fazer emergir o feminino, mas um feminino que se corporifica em meio à distorção e à autenticidade que a intensidade sonora do heavy metal evoca” (p. 79). Esto implica articulaciones complejas y contradictorias.

En este sentido, las mujeres metálicas nos identificamos con un tipo de poder culturalmente entendido como masculino, pero al que podemos acceder porque se canaliza a través de un medio intangible y difícil de monitorear: la música. (WALSER, 2014)

El empoderamiento femenino en la escena metálica argentina no se produce de manera consciente, sino que son las metaleras feministas las que advierten ello. En general, la mayoría de las mujeres sostienen el “mito de la igualdad” (HILL, 2016), donde prevalece la idea de “fraternidad” y no prestan atención a las diferencias de género. En este sentido, la dominación masculina se mantiene, pues la mirada androcéntrica se impone como neutra (BOURDIEU, 2000).

Se puede decir que las identidades metálicas femeninas son contrahegemónicas, ya que rompen con los mandatos tradicionales de recato y domesticidad mediante el uso de elementos culturales masculinos. Esto ocurre tanto en el caso de las mujeres que desempeñan los roles de instrumentistas, vocalistas y mediadoras, como de fans.

En el primer caso, su agenciamiento es más visible, ya que son lugares de actividad y liderazgo tradicionalmente identificados con los hombres. Por su parte, la agencia de las fans es innovadora, pues construyen modos de identificación femenina que cuestionan tanto la feminidad como la masculinidad.

La fuerte valoración de la masculinidad heteronormativa conduce en ocasiones a expresiones misóginas, homofóbicas y transfóbicas. Esto tiene una mayor presencia entre los fans que adhieren a ideologías de derecha y valoran el metal nacionalista. Sin embargo, también hay sectores que intentan romper con estas tradiciones y muestran al metal como una herramienta para oponerse a los sistemas opresores.

FLYERS DE CONCIERTOS: ENTRE LA TRADICIÓN Y LA TRANSGRESIÓN

La autenticidad se constituye como un conjunto de parámetros que describen las características legítimas del metal y de todos los elementos que pertenecen a su cultura. Como expliqué en los apartados anteriores, en la escena argentina lo metálico se considera auténtico y tiene tres características: es contrahegemónico, exhibe la pertenencia local a la Argentina y valora positivamente elementos que culturalmente son codificados como heteromascullinos.

Si bien estas características predominan en la escena y son vistas como las más legítimas, también existen agentes que cuestionan y

buscan transgredir esta autenticidad, ya que en ocasiones no se sienten representados por estos parámetros.

Los *flyers* de conciertos son una fuente importante para analizar la forma en que se construye la identidad metálica, ya que la mayoría de las veces los diseños de estos carteles son realizados por músicos o fans que actúan como productores *amateurs* (no profesionales). En consecuencia, la construcción visual sirve no solo para promocionar el show, sino también para construir la propia identidad de las bandas y llamar la atención de las potenciales audiencias.

En este apartado, me referiré a *flyers* que utilizaron imágenes preexistentes. Es decir, no se diseñaron especialmente para la ocasión de los conciertos promocionados, sino que una serie de obras artísticas que ya existían con anterioridad fueron tomadas como imágenes de fondo.

Por ejemplo, el festival “Argentina *Thrash Metal*” mantiene la tradición del *thrash* fundamentalista y adopta la costumbre de Hermética de exaltar la identidad argentina local. Esto se puede ver en uno de los afiches de 2019, que incluye la imagen del álbum *Violencia ortodoxa* de la banda de *thrash* Vapuleador.

Sin embargo, esta obra no se replica exactamente como la original, sino que se le agrega una bandera argentina. Esto da cuenta de la necesidad de mostrar la identidad local. A su vez, como se muestra en la portada original, aparece un personaje cadavérico vestido con el atuendo *headbanger*¹³¹. A pesar de constituirse como un ser antropomórfico, utilizado como elemento de provocación y transgresión contrahegemónica, se puede decir que recrea el atuendo metálico en su versión masculina y *thrasher*.

En el polo aparentemente opuesto, es posible ver el ejemplo del festival Glamnation, que busca recuperar la corriente del *glam metal* y el

131 Esta imagen se puede ver en el siguiente enlace:
<https://www.facebook.com/204570639576990/photos/pb.100050332246275.2207520000../2294183747282325/?type=3>

hard rock. A diferencia del festival de *thrash metal* argentino, en un *flyer* de 2014 se puede ver que la identidad visual se construye a través del uso del color rosa, que culturalmente ha sido codificado como femenino. Sin embargo, la presencia del heteropatriarcado se puede percibir con la inclusión de una réplica de la portada original del disco “Appetite for Destruction” de Guns and Roses, que muestra a una mujer que ha sido agredida sexualmente y es perseguida por un robot y monstruo aparentemente masculino¹³². Esta pintura fue obra del dibujante de cómics estadounidense Robert Williams. Axl Rose quería usar este diseño para la portada, pero la compañía discográfica no lo permitió debido al grado de violencia que representaba.

Un caso diferente se presenta con uno de los *flyers* del “Mama Fest” del 2019¹³³, un festival organizado por las Madres Metaleras del Norte. Este es un grupo de mujeres fans del metal, provenientes de las provincias de Jujuy y Salta, quienes organizaron una serie de conciertos para celebrar el Día de las Madres en Argentina. En estos shows suelen tocar especialmente bandas de metal extremo.

Es interesante analizar el *flyer* que usaron en 2019, el cual tiene como fondo una pintura del artista boliviano Mamani Mamani, de origen aymara¹³⁴ quechua¹³⁵. La obra se llama “Vendiendo papas y lunas”, y muestra a una mujer kolla¹³⁶ cargando a su hijo a la espalda y vendiendo cultivos típicos de la región norte de Argentina. Los colores utilizados representan los tonos utilizados por los indígenas de estos espacios geográficos.

132 Esta imagen puede ser vista en el link: <https://www.facebook.com/Glamnation/photos/a.10151663042757348/10151663079862348>

133 Esta imagen puede ser vista en el link: <https://www.facebook.com/108986040584747/photos/a.115022863314398/115022836647734>

134 Los aymaras son un pueblo indígena originario de América del Sur.

135 El quechua o quichua es una familia lingüística originaria de los Andes peruanos que se extiende por el oeste de Sudamérica a lo largo de siete países.

136 Kolla o Colla es el nombre que hace referencia al grupo culturalmente sincrético y homogéneo de pueblos indígenas andinos originarios de las provincias del noroeste de Argentina, principalmente al oeste de Jujuy, oeste de Salta y oeste de Catamarca.

Este caso es relevante porque hay una transgresión en dos sentidos: por un lado, construye la identidad de los pueblos indígenas preexistentes a la nación argentina y, por otro lado, se identifica con el símbolo de la mujer como madre, la cual no se presenta de manera pasiva y doméstica, sino en la actividad comercial de cultivos y vinculada a la cultura de la Pachamama, la madre tierra, creencia típica de las regiones andinas. Lo interesante es que la imagen de la mujer no está masculinizada, por lo que la simbología del metal se presenta simplemente con los logotipos de las bandas del show.

ÚLTIMAS PALABRAS

A lo largo de este trabajo he descrito cómo se construyen identidades sociales metálicas a partir de ciertos parámetros de autenticidad propios de la cultura del género musical. En la escena argentina, la legitimidad se presenta a través de tres características: la oposición a la cultura hegemónica, la identificación con Argentina y la valoración de formas masculinas heteropatriarcales. La afinidad con la identidad local proviene principalmente de la tradición que surge con la banda Hermética.

Si bien la autenticidad se propone como una aspiración de legitimidad que describe lo que realmente pertenece a las escenas del metal, no se convierte en un valor prescriptivo. Más bien, es un tema de debate y discusión sobre el cual hay varias posiciones. En consecuencia, algunos agentes deciden preservar estas características, mientras que otros las transgreden, no siempre de manera consciente. Esto hace que la escena argentina se caracterice como heterogénea.

A través del análisis de los *flyers* de los shows, es posible observar visualmente las formas de construcción de las identidades metálicas. Mientras las líneas *thrash* y *glam* deciden respetar las características de sus tradiciones angloamericanas (la primera exalta la masculinidad y la

segunda se atreve a articularse con símbolos feminizados), se presentan nuevas expresiones que buscan transgredir ambas líneas.

El análisis de la autenticidad y de las continuidades y rupturas de esta tradición permite observar problemas sociales que se dan en la escena, como las desigualdades de género y las formas subjetivas de construcción de la pertenencia local.

REFERENCIAS

ARENILLA MELÉNDEZ, Sara. **Discursos, identidades y transgresión en la música popular española (1980-2010)**. Madrid: Sociedad Española de Musicología, 2020.

BUTLER, Judith. **El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad**. Barcelona: Paidós, 2007.

BOURDIEU, Pierre. **La dominación masculina**. Barcelona: Editorial Anagrama, 2000.

CALVO, Manuela. B. **La escena bonaerense de la música metal: estudio en torno a Hermética como centro de sentidos y disputas** (tesis doctoral). La Plata: Facultad de Periodismo y Comunicación Social, Universidad Nacional de La Plata, 2019.

CASTILLO BERNAL, Stephen. "Posers" y "Trues": Jóvenes, autenticidad y poder en la escena metalera mexicana. **Cuicuilco**: Revista de Ciencias Antropológicas, v. 23, n. 67, p. 99-126, 2016.

COHEN, Stanley. **Demonios populares y "pánicos morales": delincuencia juvenil, subculturas, vandalismo, drogas y violencia**. Barcelona: Gedisa, 2014.

DENORA, Tia. **Music in Everyday life**. Cambridge: Cambridge University Press. 2000.

DÍAZ, Cláudio. **Libro de viajes y extravíos**: Un recorrido por el rock argentino (1965-1985). Unquillo: Narvaja Edito., 2005.

FRITH, Simon. Música e identidad. In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul. **Cuestiones de identidad cultural**. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1996.

FRITH, Simon. e McROBBIE, Angela. Rock and Sexuality. **Screen Education**, n. 29, p. 3-19. 1978.

GALICIA POBLET, Fernando. **El Heavy Metal en España, 1978-1985: fases de formación, cristalización y crecimiento.** (Tesis Doctoral). Departamento de Musicología. Facultad de Historia y Geografía. Universidad Complutense de Madrid, 2015.

GARCÍA FANLO, Luis. **Genealogía de la argentinidad.** Buenos Aires: Gran Aldea Editores. 2010.

GENDLER, Martin. e PRADO, Horacio. De los fierros y la resistencia al campo y la tradición: Regularidades, desplazamientos y discontinuidades en el Heavy Metal argentino. **Revista Trazos Universitarios**, p. 1-38. nov. 2016.

GOFFMAN, Erving. **La presentación de la persona en la vida cotidiana.** Buenos Aires: Amorrortu. 2001.

HALBERSTAM, Jack. **Masculinidad femenina.** Madrid: Egals, 2008.

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

HJELM, Titus; KAHN-HARRIS, Keith. e LEVINE, Mark. Heavy metal as controversy and counterculture. **Popular Music History**, v. 6, n. 1, p. 5-18. 2011.

JANOTTI JR., Jeder. **Heavy Metal com Dendê: Rock pesado e mídia em tempos de globalização.** Rio de Janeiro: E-Papers editora. 2004.

JANOTTI JR., Jeder. Rock with the devil: Notas sobre gêneros e cenas musicais a partir da performatização do feminino no heavy metal. In: PEREIRA DE SÁ, Simone y JANOTTI JR., Jeder (orgs.) **Cenas musicais.** Guararema: Livraria Da Ana. 2013.

OCHOA, Ana María. El desplazamiento de los discursos de autenticidad: Una mirada desde la música, **Trans Revista Transcultural de Música**, v. 6, p. 1-13, jun. 2002.

SALERNO, Daniel. La autenticidad al palo: los modos de construcción de las alteridades rockeras. **Oficios Terrestres**, v. 23, p. 128-138, 2008.

VILA, Pablo. Argentina's "Rock Nacional": The struggle for meaning. **Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, v. 10 n. 1, p. 1-28, 1989.

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

WALLACH, Jeremy. e LEVINE, Alexandra. I want you to support local metal. A theory of metal scene formation. In: HJELM, Titus; KAHN-HARRIS, Keith.

e LEVINE, Mark. **Heavy metal. Controversies and countercultures.** Reino Unido: Equinox Publishing Ltd, 2013.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy metal: The Music and Its Culture.** Boston: DaCapo Press, 2000.

WEINSTEIN, Deena. The globalization of metal. In: WALLACH, Jeremy; BERGER, Harris; GREENE, Paul. **Metal rules the globe: Heavy Metal Music around the World.** Durham: Duke University Press, 2011.

O Vale das Sombras

Poema e arte: Sandro Andrade

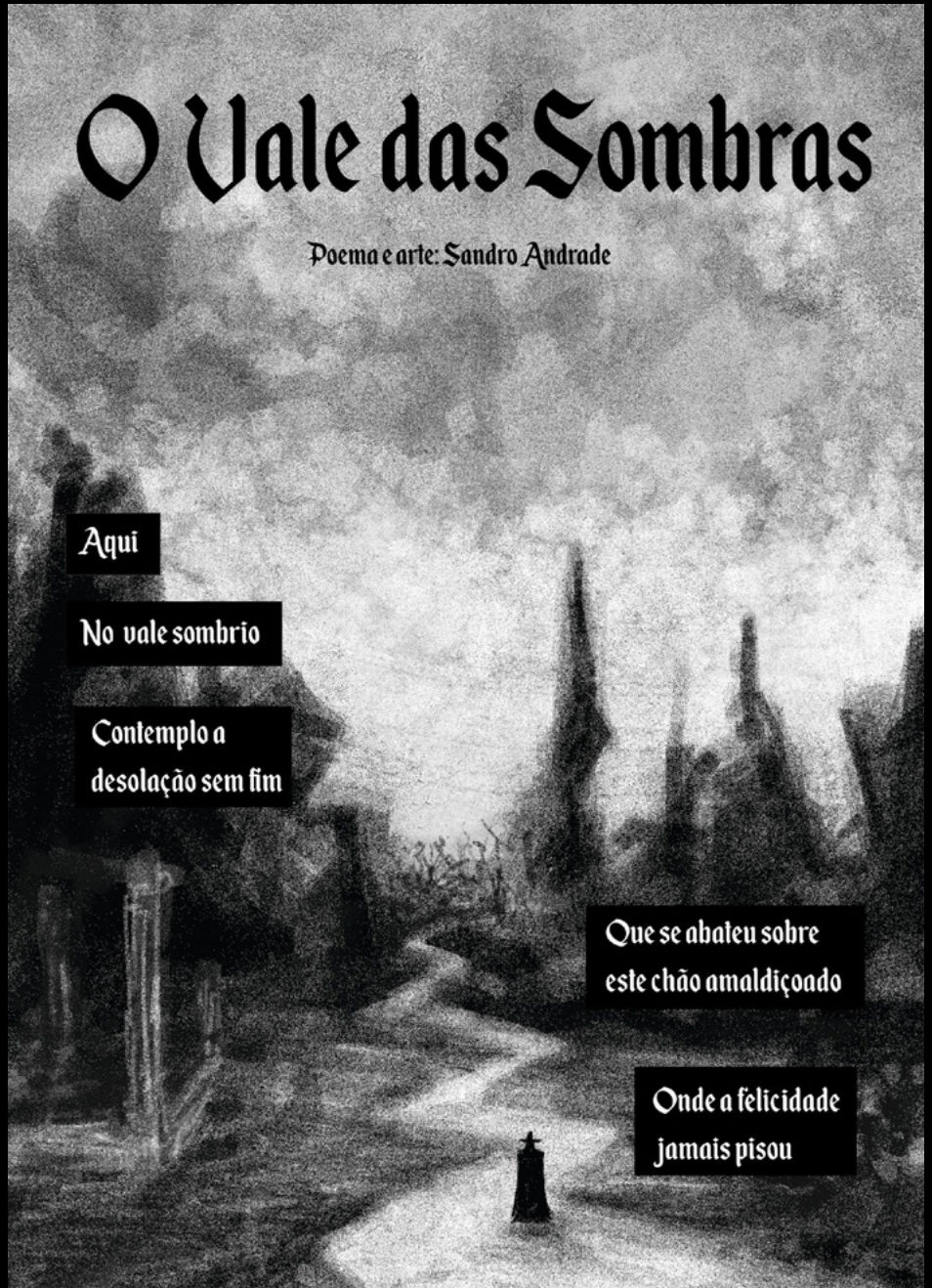
Aqui

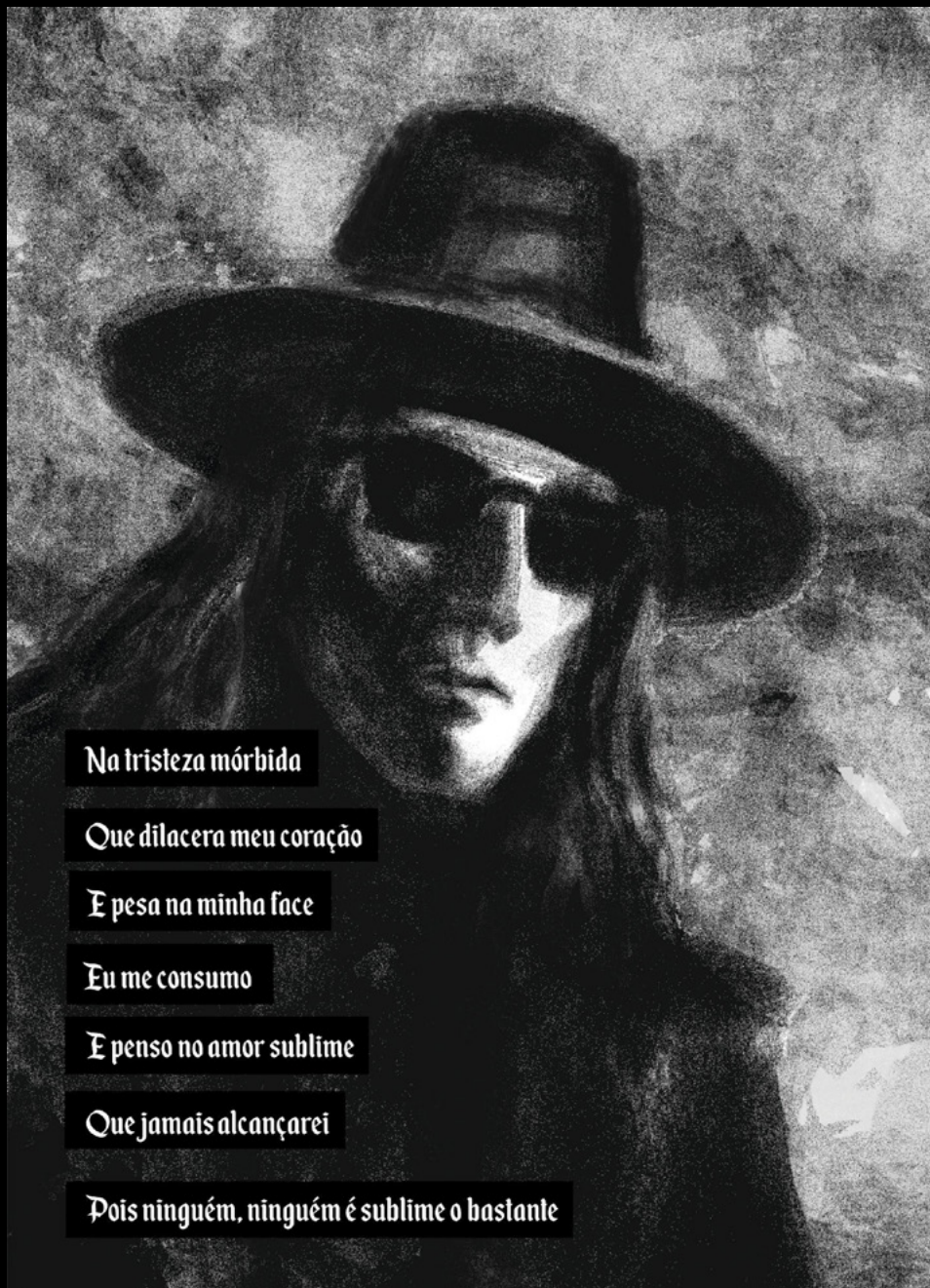
No vale sombrio

Contemplo a
desolação sem fim

Que se abateu sobre
este chão amaldiçoado

Onde a felicidade
jamais pisou





Na tristeza mórbida

Que dilacera meu coração

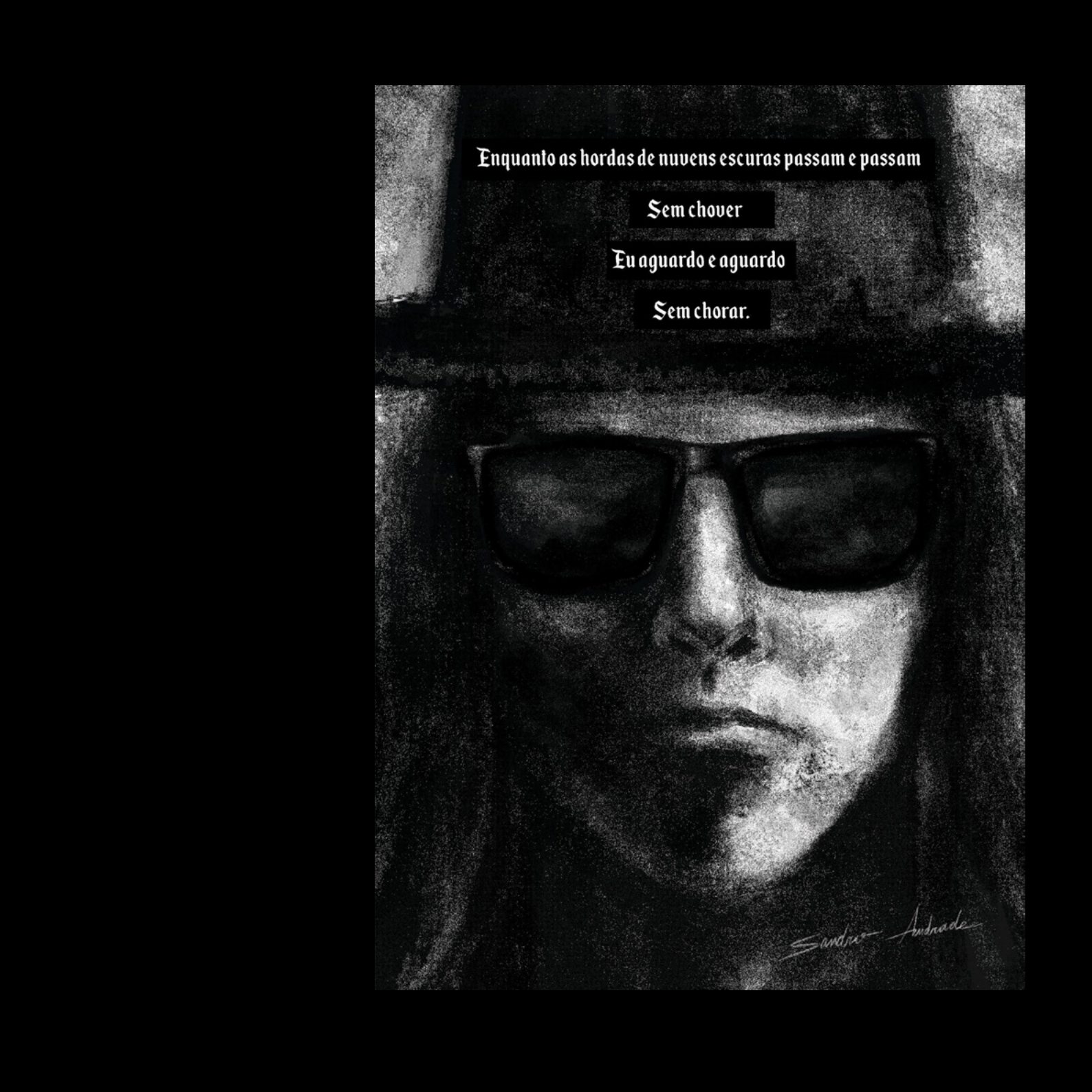
E pesa na minha face

Eu me consumo

E penso no amor sublime

Que jamais alcançarei

Pois ninguém, ninguém é sublime o bastante



Enquanto as hordas de nuvens escuras passam e passam

Sem chover

Eu aguardo e aguardo

Sem chorar.

Sandra Andrade



Moacir Oliveira de Alcântara

MÍDIA, VIOLÊNCIA E SUBJETIVAÇÃO:

uma abordagem discursiva
das representações do punk
no Correio Braziliense

*The gutter press said punks should spit and fight
And the puppet punks were fooled alright
They began to sniff aerosol and tubes of glue
Because the paper said that's what real punks do.*

Ao som de *Take Heed*, Flux Of Pink Indians (1982)
<https://www.youtube.com/watch?v=gWYGcy02SU8>

INTRODUÇÃO

Este artigo repercute, parcialmente, os resultados de minha dissertação de mestrado intitulada “Violentos, selvagens e baderneiros: representações e modos de subjetivação do *punk* no jornal *Correio Braziliense* (1990-2014)”. Nela busquei historicizar os sentidos produzidos para o *punk* nos discursos difundidos pelo jornal *Correio Braziliense* no período assinalado, atentando para os modos de subjetivação demarcados por esse discurso. Para tanto, procurei compreender as condições de produção, sentidos, significados e valores que perpassam os sistemas representacionais nos quais o periódico analisado está imerso. Atentei, ainda, para as interpelações que tais representações fazem ao público leitor do CB, acionando, através de notas jornalísticas, notícias e reportagens, modos de ser e de se perceber o *punk* socialmente no contexto do Distrito Federal nos últimos anos.

Primordialmente, a pesquisa reflete inquietações surgidas das sobreposições de minha condição de sujeito *punk* em relação a meus interesses enquanto pesquisador de questões pertinentes à seara da história e dos Estudos Culturais, sempre com o aporte das modalidades de análise do discurso que problematizam e historicizam o simbólico na vida social. Sinteticamente, a pesquisa tomou a forma de um trabalho de desconstrução e desnaturalização dos estereótipos produzidos e difundidos pelos *media* em relação à cultura *punk*, recorrentemente carregados de imagens de violência, delinquência, criminalidade e abjeção.

A escolha por fazer uma análise de notas jornalísticas, notícias e reportagens que abordaram o punk no CB é justificada tanto no fato de este ser o jornal de maior circulação no Distrito Federal e região do Entorno, quanto na perspectiva de que os meios de comunicação fazem a mediação social do simbólico, produzindo e naturalizando, assim, sentidos e significados para o *punk*. Como mecanismos que têm o poder de estabelecer pedagogias sociais que mobilizam os sujeitos, incidindo sobre os seus modos de ser e de perceber a realidade, os *media* têm historicamente existido em função dos interesses específicos de determinados grupos sociais e instituições (RODRIGUES, 2002, p. 217-233), orientando as identidades sociais e as formas como as subjetividades são construídas (HALL, 2016, p. 27).

Como alguém imerso na cultura *punk*, sempre me foi bastante evidente o abismo existente entre o *punk* de que faço parte – baseado em múltiplas possibilidades artísticas, no *do-it-yourself* (faça-você-mesmo), no ativismo político anarquista de ação direta, antirracista, pró-LGBTQIA+, antissexista e antifascista – e aquele *punk* que muitas vezes vi ser descrito nas páginas do CB. Se algumas vezes o *punk* era referido como “tendência” ou “estilo”, muitas outras era associado à criminalidade e à violência. Assim, desse lugar de historiador *punk* interessado na desnaturalização de certos imaginários, não me parecia aceitável deixar de me contrapor aos sentidos difundidos naquele jornal que falava de *punks* como jovens baderneiros, violentos e assassinos, desprovidos de qualquer propósito que não fosse algo criminoso ou pernicioso. Afinal, quais seriam as razões para que os meios de comunicação tenham se apressado, desde a gênese do *punk rock* nos anos 1970, em reforçar a dimensão de sua violência em detrimento de enfatizar as marcantes camadas políticas, filosóficas e artísticas desse movimento contracultural? Em que se fundamentam os discursos midiáticos que tentam fixar as identidades e subjetividades conectadas ao *punk* a partir de estigmas, estereótipos

e de uma variedade de sentidos negativos? O que compõe o (sub) solo epistemológico sob o qual um veículo de mídia como o CB opera certos reducionismos identitários e assujeitamentos que tentam aniquilar a polissemia da palavra *punk*? Quem são os beneficiários dos discursos que o CB difunde acerca do *punk*? Quais as condições de produção dos sentidos e significados aí produzidos? Há resistências a esse discurso? Há outros padrões de representação do *punk* sendo veiculados no CB no recorte temporal definido na pesquisa?

Essas são as problematizações que procurei responder em “Violentos, selvagens e baderneiros: representações e modos de subjetivação do *punk* no jornal *Correio Braziliense* (1990-2014)”. A dissertação, que integra o projeto “Produzindo Histórias do Possível: representações e processos de subjetivação”, coordenado pela Prof^a. Dr^a. Susane Rodrigues de Oliveira na linha de pesquisa “História Cultural, Memórias e Identidades” do PPGHIS/UnB, se insere em um campo pautado pelo compromisso em desconstruir narrativas hegemônicas na historiografia. Desse modo, a partir de um aporte teórico que questiona os ordenamentos vigentes nas diferentes esferas da vida social, a pesquisa se refere à desnaturalização das representações identitárias do *punk*. Intentou-se produzir uma “história do possível” sobre esse movimento contracultural e os sujeitos que dele são adeptos, causando rupturas nas perspectivas essencialistas e estereotipadas que reduzem a riqueza cultural do *punk* meramente à violência, à selvageria, à criminalidade e ao vandalismo.

Não se trata, todavia, de cair na ingenuidade de negar a agressividade como um dos muitos fatores constitutivos do *punk*. Esse é, inevitavelmente, um elemento central nas estratégias estéticas, musicais, comportamentais e políticas que envolvem o *punk*. De fato, é comum que a agressividade que perpassa o *punk* algumas vezes se traduza em confrontos físicos de naturezas e motivações variadas. No entanto,

a pesquisa focalizou o CB enquanto um dispositivo¹³⁷ de saber-poder e subjetivação que coloca em circulação narrativas que associam o *punk* a crimes e vandalismo, se apoiando em modelos considerados “normais” ou desejáveis para o comportamento juvenil, padrões dos quais o *punk* destoa. São representações que se opõem diametralmente às políticas, identidades, posicionamentos e perspectivas que comumente demarcam a cultura *punk*, promovendo a inferiorização e a abjeção do sujeito *punk* que não se enquadra nos parâmetros culturais e sociais vigentes. De maneira subjacente, a pesquisa não desconsiderou a ideia de que o *punk* é tramado na ruptura com as subjetividades herdadas, na “automarginalização” e em algum tipo de “mobilidade social inversa” (TRABER, 2007, p. 115-136). No entanto, reitera-se, a pesquisa manteve foco em um trabalho de desconstrução de determinadas representações do *punk*, pensando suas estratégias de subversão e re-existência diante das mídias dominantes/hegemônicas que historicamente insistem nos esforços para estigmatizá-lo e domesticá-lo.

Associações do *punk* à violência não são algo recente. De acordo com Friedlander, nos anos 1970, o “comportamento chocante, rude e obsceno, vestimentas esdrúxulas, música minimalista e letras agressivas [do *punk*] [...] produziram um efeito que foi se espalhando primeiro no mundo da música e depois para o mundo exterior” (2010, p. 364). Esse tipo de representação passou a alimentar os imaginários sociais, refletindo-se na imprensa e na cultura de massa como um todo. No referido contexto, “enquanto a mídia tradicional e conservadora vendia o *punk* como um movimento violento e indesejável de delinquentes” (O’HARA, 2005, p. 49), a imprensa liberal “se esforçou para “absorver uma agitação indignada e transformá-la

137 A noção de dispositivo (AGAMBEN, 2005; DELEUZE, 1996; FOUCAULT, 2018) é central na presente análise. Uma vez que “dispositivo” é definido como algo articulado por componentes discursivos e não discursivos conectados como uma rede (*réseau*) histórica de normas, instituições, leis e enunciados que define as relações de saber-poder e que incide sobre os modos de ser do sujeito, esta é uma noção primordial para a compreensão do papel dos *media* nos modos e processos de subjetivação.

em uma bela, sã e consumível coqueluche baseada apenas e tão somente em penteados, na moda e no renascimento de vários estilos musicais” (FORMULA *apud* O’HARA, 2005, p. 49).

Jornais estadunidenses como o *New York Post* colocaram todos os holofotes nos fatos controversos (e violentos) em que os Sex Pistols estiveram envolvidos na década de 1970: “Sid Vicious, baixista da banda britânica espetada e barulhenta Sex Pistols, de *punk rock*, foi preso ontem, acusado de matar a facada sua apaixonada namorada [...] A senhorita Spungen... levou uma facada profunda no abdômen” (MCNEIL e MCCAIN, 1997, p. 369). Na Era Thatcher, a mídia britânica também contribuiu para a criminalização da ação direta e da “violência revolucionária” advogada pelos anarcopunks que atuaram no movimento *Campaign For Nuclear Disarmament* (Campanha Pelo Desarmamento Nuclear) e nas manifestações *Stop The City*¹³⁸ (Pare a Cidade) em favor da classe trabalhadora e contra a proliferação de armas nucleares, a violência policial, o racismo e a queda de qualidade de vida na Grã-Bretanha (GRIMES, 2016, p. 165-166).

No Brasil, os discursos da mídia acerca do *punk* têm igualmente reproduzido esses estereótipos. A perspectiva de que o *punk* é estritamente definido pela violência e pela criminalidade emergiu em campanhas publicitárias, notícias, reportagens e até mesmo em telenovelas veiculadas pela Rede Globo de Televisão (BARCINSKI; GORDO, 2016, p. 77) ao longo das décadas de 1980 e 1990. No auge da efervescência do *punk* na cidade de São Paulo em 1982, uma das reportagens da série “Geração Abandonada”, escrita para o jornal *O Estado de São*

138 Entre os anos de 1983 e 1984, aconteceram algumas manifestações no distrito financeiro, militar e industrial de Londres (“The City”). Muitos anarco-punks participaram dessas manifestações e, para eles, o distrito financeiro de Londres representava “guerra, pobreza, exploração e opressão em todo o mundo, e [...] ameaçava colocar o planeta em um conflito nuclear final” (CROSS, 2016, p. 118, tradução nossa). A atuação dos punks anarquistas nessas manifestações os colocou em conflito com a polícia. Mesmo que a maioria dos manifestantes fosse contra táticas violentas de ação, muitas pessoas foram presas acusadas de obstrução, danos ao patrimônio e, em menor proporção, de roubos e assaltos (Cf. CROSS, 2016, p. 135).

Paulo pelo jornalista Luiz Fernando Emediato, anunciava os *punks* como “discípulos de Satã, ídolo que veneram, eles não veem muita diferença entre Marx, Kennedy ou Hitler, entre Bem e Mal. *Eles gostam de bater, só isso*” (EMEDIATO *apud* NASCIMENTO; PAIVA, 2016, p. 59. Grifo nosso).

Apesar de o *punk* ter se consolidado como uma cultura de rua que, há quase cinco décadas, vem subvertendo e provocando agitações artísticas, musicais, estéticas, filosóficas e políticas, o foco das representações que permeiam os meios de comunicação tem sido hegemonicamente a violência (MELÃO, 2013). Não por acaso, já que algumas vertentes do *punk*, inspiradas no anarquismo, defendem a construção de um modo de vida completamente oposto aos ordenamentos vigentes aos quais as mídias corporativas estão alinhadas. Não é, portanto, difícil compreender as razões pelas quais os posicionamentos anticapitalistas, antirracistas, antissexistas e antiespecistas de muitos *punks* não tenham acolhida positiva no jornalismo conservador, governista e “chapa branca” de veículos de comunicação como o CB.


Os imaginários sociais sobre gangues de jovens *punks* criminosos também aparecem em outras mídias como o cinema¹³⁹, a televisão e os jogos eletrônicos. Na linguagem cinematográfica de Hollywood, na TV e nos *games*, as imagens do *punk* também são apresentadas de maneira não problematizada. São inúmeros os exemplos de jogos eletrônicos, programas de televisão e produções cinematográficas em que estupradores, assaltantes, assassinos e delinquentes afins são

139 Incontáveis produções cinematográficas hollywoodianas retratam gangues compostas por jovens delinquentes. Em geral, a identidade das gangues é demarcada ou por um uniforme, como acontece em produções como *A Clockwork Orange* (Inglaterra/EUA, 1971, Warner Bros.), *The Warriors* (EUA, 1979, Paramount Pictures) ou *Colors* (EUA, 1988, Orion Pictures), ou é definida por uma marca ou insígnia que identifica os membros das gangues. Enquadramento similar ao observado na fotografia do grupo *street punk* utilizada pelo CB é observável em pôsteres, *flyers* e outros itens promocionais de produções como as citadas. De acordo com os sentidos produzidos por essas representações, o lugar do delinquente são os espaços obscuros das metrópoles: becos, bares, clubes noturnos, vielas, viadutos, passagens subterrâneas, estações de metrô, travessas, ou seja, os espaços *underground* das grandes cidades.

caracterizados como *punks*. No caso dos filmes e da televisão, o *punk* foi recorrentemente compreendido enquanto “causa direta do sadomasoquismo, suicídio, assassinato, estupro e outras formas de violência” (ZBACH *apud* O’HARA, 2005, p 48). Nos anos 1980, seriados estadunidenses como *Chips*, *Quincy*, *Square Pegs*, *21 Jump Street* e filmes como *Class of 1984* e *Repo Man* foram bons exemplos da perspectiva midiática que mostrava *punks* como criminosos irrecuperáveis, de pouca inteligência ou como parâmetro moral sobre o que o jovem não deve ser. No caso do Brasil, vale mencionar programas de auditório como *Silvia Popovic* (Record TV) e *Matéria Prima* (TV Cultura) e os jornalísticos *Documento Especial* (Rede Manchete), e *Globo Repórter* (Rede Globo de Televisão). Nos anos 1980 e 1990, os programas de auditório mencionados apresentavam depoimentos chocantes de jovens *punks* para uma plateia atônita, enquanto os jornalísticos apostavam em explorar, em tom de pseudodocumentário, a violência e os confrontos entre gangues formadas por *punks* e carecas das grandes metrópoles brasileiras. O compartilhamento desses padrões representacionais do *punk* por diferentes mídias – e por instituições como a polícia – desempenha o papel de tecnologias ou pedagogias sociais¹⁴⁰, contribuindo para naturalizar e reforçar a imagem de delinquência e violência atribuída ao movimento *punk* e a seus adeptos.

As discrepâncias que observei entre as imagens do *punk* veiculadas no CB e as minhas próprias percepções enquanto sujeito imerso na cultura *punk* foram, seguramente a força motriz para a condução da pesquisa de que resultou a dissertação “Violentos, selvagens e baderneiros: representações e modos de subjetivação do *punk* no jornal *Correio Braziliense* (1990-2014)”. Não levei muito tempo para identificar onde encontraria uma fonte documental

140 As mídias, a internet, a educação formal e qualquer coisa que, de alguma maneira, concorre para a mediação do conhecimento pode estabelecer “verdades, estruturas mentais, instituições, normas, modelos, comportamentos [...], reiterando imagens naturalizadas” (Navarro-Swain, 2011). Essas representações atravessam práticas sociais, políticas e culturais que normalizam valores, comportamentos e modos de ser de grupos e sujeitos.



na qual essas representações apareceriam em grande quantidade, já que, como é prática comum entre *punks*, eu já havia acumulado um pequeno acervo de recortes de reportagens e notícias de jornal no qual a temática do *punk* era abordada. Nesses recortes estavam muitas narrativas sobre os primeiros grupos *punks* de Brasília (XXX, Aborto Elétrico, Detrito Federal, entre outros), chamadas para *gigs*, reportagens sobre manifestações de rua protagonizadas por anarco-punks e relatos sobre a crescente violência de gangues formadas por *streetpunks* e *skinheads* na cidade indicaram que os arquivos do CB guardava uma profusão de fontes interessantes à pesquisa.

Na condição de sujeitos que contestam os ordenamentos de nossa sociedade, *punks* cultivam valores que incluem a subversão e a contestação, não se enquadrando, portanto, nas lógicas comportamentais e identitárias normativas. Sua música, indumentária, literatura, artes plásticas, imprensa marginal, perspectivas e ações políticas assinalam uma recusa ao moralismo conservador e reacionário que incide sobre as subjetividades no mundo ordenado pelo neoliberalismo. Não por mera coincidência, o *punk* tem recorrentemente sido alvo de apropriações, distorções e ressignificações que têm como finalidade arrefecer o seu potencial para fornecer outros modos de existência aos sujeitos. Desse modo, com o aporte dos Estudos Culturais e foucaultianos e, precisamente, de uma abordagem discursiva das representações (HALL, 2016, p. 27) apresento outras interpretações acerca das representações que conectam o *punk* à violência no jornal CB, estabelecendo o escopo de desconstruir/desnaturalizar um discurso que encerra o *punk* em estereótipos de criminalidade e delinquência. Esse é um trabalho que pretende acessar certos olhares da mídia sobre o *punk* e compreender os fundamentos ideológicos que orientam as narrativas elaboradas por essa instituição acerca do movimento *punk*.

UMA ABORDAGEM DISCURSIVA DAS REPRESENTAÇÕES DO PUNK NA MÍDIA

A pesquisa evidenciou que as fontes jornalísticas devem ser consideradas como resultantes de práticas discursivas e sociais e de modos de uso da linguagem que refletem questões localizadas cronológica e espacialmente. Desse modo, uma análise de notícias e reportagens passa por considerar as condições de produção dessas fontes e por atentar para as interações, atividades pessoais, sociais, culturais e históricas que envolvem os sujeitos e as instituições que as produziram (PENA, 2017, p. 133). A função da notícia não é meramente informar, mas produzir efeitos de sentido que refletem interesses, inclinações, políticas e linhas editoriais das instituições jornalísticas que as divulgam. Assim, a notícia é um espaço no qual representações são produzidas e difundidas socialmente.

O *corpus* documental da pesquisa, acessado no Centro de Documentação (CEDOC) dos Diários Associados e por meio do Acervo Digital da Biblioteca Nacional (BNDigital), é composto por notas jornalísticas, notícias e reportagens publicadas no CB entre os anos 1990 e 2014. Com vistas à delimitação de uma ordem discursiva e dos padrões representacionais¹⁴¹ em torno do *punk*, o *corpus* foi submetido a um pormenorizado trabalho de classificação e categorização que culminou na seleção de um total de 73 documentos. Desse modo, foi possível visualizar os diferentes sentidos e significados que o CB produziu para o *punk* no recorte temporal proposto pela pesquisa.


141 A fase de levantamento, classificação e categorização das fontes resultou na identificação de três diferentes padrões de representação do *punk* permeando o discurso do CB no período considerado. Nos cadernos e seções destinados ao público juvenil, por exemplo, o *punk* apareceu associado às artes, à música ou à moda e comportamento. Algumas vezes, o *punk* também foi representado como um movimento politizado e ligado ao ativismo político anarquista. No entanto, a incidência dessas representações em seções de opinião, em páginas policiais e em duas reportagens de capa foi um demonstrativo do destaque dado pelo CB às representações que colocam o *punk* em cenários de criminalidade e violência. Por essa razão, optei por aprofundar na pesquisa as análises relacionadas a esse último padrão de representações.

Ao partir do conceito de representação, encaro as notícias e reportagens que tratam do *punk* no CB como lugares de “produção de sentidos pela linguagem” (HALL, 2016, p. 32). Assim, o itinerário metodológico da pesquisa, tendo em conta as características das fontes documentais utilizadas, teve foco na problematização e na historicização da dimensão simbólica articulada pela linguagem jornalística e em suas implicações nos modos de subjetivação dos sujeitos punks representados pelo CB. Por conseguinte, quanto a questões metodológicas, a investigação apresenta uma abordagem discursiva das representações que “incide sobre linguagens ou significados e de que maneira eles são utilizados em um dado período ou local, apontando para uma grande especificidade histórica – a maneira como práticas representacionais operam em situações históricas concretas” (HALL, 2016, p. 27). Uma abordagem discursiva se interessa pelos efeitos da representação, ou seja, leva em conta a “política” decorrente da representação e enfatiza:

[...] não apenas como a linguagem e a representação produzem sentido, mas como o conhecimento elaborado por determinado discurso se relaciona com o poder, regula condutas, inventa ou constrói identidades e subjetividades e define o modo pelo qual certos objetos são representados, concebidos, experimentados e analisados. (HALL, 2016, p. 27).

O discurso jornalístico reflete os imaginários sociais de uma determinada época (MARIANI, 2003, p. 33). Por conseguinte, é um discurso perpassado por historicidade, ou seja, correspondem a questões de um período específico, só sendo compreensível por meio do da contextualização. Nesse sentido:

[...] o discurso jornalístico tanto se comporta como uma prática social produtora de sentidos como também, direta ou indiretamente, veicula as várias vozes constitutivas daquele imaginário. Em suma, o discurso jornalístico (assim como qualquer outra prática discursiva) integra uma sociedade, sua história. Mas ele também é história, ou melhor, ele está entranhado de historicidade. (MARIANI, 2003, p. 33).



Na contemporaneidade, as práticas sociais e os discursos engendrados pelo jornalismo participam da produção de subjetividades e de identidades. Desse processo, participam também os imaginários que são perpassados por sentidos socialmente disseminados. Como mecanismos simbólicos de regulação e disciplinamento das coletividades, os imaginários sociais (BACZKO, 1985, p. 296-332) refletem e são refletidos no discurso jornalístico que, assim, incidem sobre os modos de ser e as perspectivas dos sujeitos. A subjetividade pode ser compreendida como o “modo no qual o sujeito faz a experiência de si mesmo num jogo de verdade em que ele está em relação consigo mesmo” (HENNIGEN; GUARESCH, 2006, p. 69), mas, no contexto da contemporaneidade, em que nenhum sujeito escapa das interpelações operadas pelos meios de comunicação, ela também é perpassada pelo que lhe é apresentado pelo discurso midiático. Nesse sentido, os imaginários e os padrões de representação que envolvem o *punk* no discurso do CB, funcionam como referenciais identitários e como tecnologias/pedagogias sociais que nomeiam, classificam, caracterizam, descrevem e, sobretudo, disciplinam o sujeito *punk*.

É preciso, também, ressaltar que, por sua inspiração foucaultiana, uma abordagem discursiva das representações não deve ser tomada enquanto fornecedora de um método que dê conta de todo e qualquer objeto e realidade, cuja abrangência ultrapasse toda categoria, mas como uma postura analítica que considera as especificidades da representação. A história não se apresenta como um *continuum* e, para Foucault, ela é exatamente descontinuidade. Assim, o prisma fornecido por Foucault não se volta à busca de uma causa primeira da representação, mas, ao observá-la, se interessa por sua política e suas implicações no tempo histórico presente. Precisamente, é essa a perspectiva que se manteve nas análises apresentadas na dissertação “Violentos, selvagens e baderneiros: representações e modos de subjetivação do *punk* no jornal *Correio Braziliense* (1990-2014)”.

“A SELVAGERIA DE PUNKS E SKINHEADS ESTÁ DE VOLTA” (2013)

Nesta seção analiso as representações veiculadas na reportagem intitulada “A selvageria de *punks* e *skinheads* está de volta”, publicada na edição de 28 de abril de 2013 do CB. A narrativa retrata conflitos ocorridos entre os grupos *street punk* e *anarco-punk* nas comemorações do 53º aniversário de Brasília, ocorrido na Esplanada dos Ministérios. Essa rivalidade é referida pela autora, a jornalista Mara Puljiz, como decorrente de uma “cultura da agressão” mantida entre ambos. O texto distingue *street punks* e *anarcopunks* com base em estereótipos e esses são descritos quase como organizações criminosas motivadas pela intolerância e o extremismo. Ainda de acordo com a reportagem, a briga resultou em três pessoas feridas, dentre elas um policial militar.

Embora se observe um tom de generalização na narrativa, os estigmas de violência recaem, especialmente, sobre os *street punks*, já que esse grupo guarda relações de proximidade com *skinheads*¹⁴². Assinalando esses sentidos, a reportagem inclui uma foto em que o “bando” *street punk* aparece perfilado ao lado de um muro grafitado. A indumentária dos membros do grupo é composta por botas militares, suspensórios, jaquetas e cabelos em estilo moicano. Uma legenda os descreve: “Integrantes do grupo *street punk* de Ceilândia: alinhado com os *skinheads* e inimigos dos *anarcopunks*” e essa perspectiva é aprofundada no corpo da reportagem, como se pode observar no excerto a seguir:

Os integrantes dos movimentos dizem ser constantes as “tretas” (confrontos) em cidades como Ceilândia, Gama, Sobradinho e Recanto das Emas. A última desavença aconteceu há três meses, próximo ao Museu da República. Um *street punk* levou um tiro na perna após se desentender com *anarco-punks*. A rixa

142 Para se aprofundar em considerações sobre as origens, a história e as identidades dos *skinheads* ver MARSHALL, G. *Espírito de 69: A bíblia do skinhead*. São Paulo: Trama Editorial, 1993.

faz parte de um problema antigo, mas o motivo da rivalidade é confuso. Os anarco-punks acusam os *street punks* do DF de se juntarem aos *skinheads*, que pregam o racismo, a homofobia e a violência contra os nordestinos, além de cultuar o nazismo e Adolf Hitler. Por trás disso tudo, no entanto, está a cultura da violência, na qual qualquer desculpa serve para o diferente ser declarado como inimigo (PULJIZ, 2013, p. 25).

Esses enunciados relacionam *street punks* e anarcopunks a crimes comuns e a crimes de intolerância. Os mesmos imaginários sociais que associam os *skinheads* a inclinações neonazistas, racistas, homofóbicas, sexistas e preconceituosas em relação às minorias se estendem, no âmbito da reportagem, ao grupo *street punk*. É possível notar no trecho destacado que a rivalidade entre *street punks* e anarcopunks é percebida em termos absolutos, referida como uma “rixa”, perspectiva que não leva em conta os históricos antagonismos entre as duas vertentes. Nesse sentido, desde que surgiu na Grã-Bretanha no final da década de 1970, o anarcopunk tem se contraposto a outras ramificações do *punk*, haja vista sua resistência radical não apenas em relação aos valores hegemônicos em nossa sociedade, mas também em relação às múltiplas formas de cooptação do *punk*. Por seu turno, o *street punk* se percebe como uma retomada dos valores originais da cultura *punk*. Normalmente, as críticas mútuas entre esses grupos se fundamentam em argumentos de autenticidade e, ainda que ambos aparentem concordar que, em certo momento, o *punk rock* falhou em concretizar a maioria dos anseios a que se propôs, o convívio entre *street punks* e anarco-punks nunca pôde ser descrito como cordial (RAPOSO, 2016, p. 74). Na primeira metade dos anos 1980 aconteceram:

[...] numerosos exemplos de conflitos violentos, mais notavelmente entre punks e skinheads e streetpunks contra os anarco-punks. Ao longo da década de 1980, muitos shows foram marcados por violência, conflitos e brigas entre as várias facções dentro da cena punk. Muitos streetpunks e skinheads viam os anarco-punks como hippies de classe média e legítimos alvos de ataque. (GORDON, 2016. p. 235-236, tradução nossa).

A partir dessa perspectiva é possível afirmar que, para além da afirmação da identidade cultural de cada um desses grupos, seus antagonismos passam também por questões de classe. Mesmo que esse elemento classista não seja absoluto, pois nem todo adepto corresponde rigidamente a um perfil operário, *street punks* e *skinheads* têm origem em estratos operários da Grã-Bretanha. Logo, é razoável pensar que seus anseios se diferem daqueles dos *anarco-punks*, recorrentemente descritos como um grupo composto por sujeitos militantes e intelectualizados.

Sem se atentar para essas nuances, a narrativa construída na reportagem “A selvageria de *punks* e *skinheads* está de volta” reduz essas divergências a meros conflitos entre gangues, representando a totalidade desses sujeitos como inclinada a comportamentos violentos ou criminosos. A abordagem generalizante e reducionista do texto prossegue no trecho a seguir:

Eles têm entre 18 e 25 anos e só andam em grupos de 10 ou mais. Cabelos espetados ou carecas, suspensório, calças rasgadas, coturnos e jaquetas de rebites fazem parte da apresentação. Nas mochilas, carregam facas, machadinhas, correntes e até soco inglês. Dividem-se entre *streetpunks*, *anarcopunks* e *skinheads*. Independentemente da nomenclatura, são todos conhecidos mundialmente pelo comportamento agressivo de conteúdo ideológico, em alguns casos ligados às intolerâncias racial, religiosa e sexual (PULJIZ, 2013, p. 25).

Ao se referir ao *punk* como um movimento de pessoas jovens, a narrativa parece sugerir que este seja algo efêmero, encerrado a uma determinada faixa etária. Essa ideia tem sido rechaçada pelos muitos indivíduos que se dedicam às experiências e vivências proporcionadas pelo pertencimento à cultura *punk*, algo que vai muito além da juventude cronológica. Não é necessário, portanto, ser jovem para ser *punk* (O'HARA, 2005, p. 41-42). Além de estabelecer uma limitação etária para a identidade *punk*, a narrativa sobrepõe também limitações estéticas. Os imaginários sociais de gangues compostas

por jovens de “cabelos espetados ou carecas, suspensório, calças rasgadas, coturnos e jaquetas de rebites” são acionados nesse discurso. É possível, assim, assinalar nesse discurso a produção de uma representação da subjetividade *punk* baseada em estereótipos, uma vez que o padrão de cabelos espetados e roupas surradas não define a totalidade dos sujeitos *punks*. Como bem ensina Glasper, a padronização estética do *punk* era questionada na década de 1980, uma vez que grande parte dos *punks* sequer se aproximava esteticamente desse estereótipo (GLASPER *apud* DALE, 2016, p. 282).

Outro elemento do enunciado, expresso na oração “nas mochilas, carregam facas, machadinhas, correntes e até soco inglês” reforça a imagem de delinquente atribuída ao sujeito *punk* no discurso do CB. São representações que não ocorrem somente na linguagem do jornalismo impresso, mas que são compartilhadas e compõem as práticas discursivas na televisão, cinema, *games* e outros meios de comunicação. Ao difundir imagens de *punks* que portam armas, o discurso do CB difunde linguagens nas quais a subjetividade *punk* é representada como exclusivamente definida pela criminalidade: é a atualização do estereótipo de que *punks* são “*mack* navalhas, armados de canivetes, estiletes, correntes, machados; marginais violentíssimos, sujos, assaltantes [...]” (BIVAR, 2001, p. 98). Esse tipo de construção imagética, apesar de não ter arruinado completamente os esforços pela construção de um universo *punk* cultural e politicamente mais abrangente, atraiu para a cena pessoas que, de fato, estavam mais interessadas na violência do que em qualquer expressão política ou artística relacionada ao *punk rock* (O’HARA, 2005, p. 49).

No âmbito da narrativa, os três grupos são inscritos em um mesmo ordenamento lógico que seria norteador por ideologias alimentadas por discursos de ódio que culminam em atos de intolerância. No entanto, as falas dos *punks* entrevistados fazem transparecer as especificidades identitárias de cada um desses grupos. A perspectiva do entrevistado

Tiago fornece alguns elementos identitários dos anarcopunks e as percepções destes em relação aos *street punks*:

Segundo Tiago, os anarcopunks são em menor número e não aceitam os *street punks* há cerca de dois anos, desde quando eles começaram a andar com os *skinheads*. “Na vestimenta *punk*, não tem suspensório. Isso é coisa de careca. Eu tenho amigos homossexuais, e eles (os *street punks*) querem bater em todo mundo. É uma coisa estúpida. Essa guerra só vai parar quando um lado ficar em pé e o outro cair”, relata. (PULJIZ, 2013, p. 25).

Nesse trecho, a identidade anarcopunk é definida pelo rechaço em relação à proximidade de *street punks* e *skinheads* e por, supostamente, os primeiros serem coniventes com a intolerância e a violência desses últimos. A fala sugere similaridades estéticas, comportamentais e identitárias entre *street punks* e *skinheads*, e essa questão emerge no trecho em que o entrevistado afirma que “na vestimenta *punk*, não tem suspensório. Isso é coisa de careca”¹⁴³. A aliança identitária entre *street punks* e *skinheads*, sugerida a partir da fala do entrevistado, cria um efeito de sentido de que ambos os grupos cultivam valores idênticos. Considerando a narrativa da reportagem, isso incluiria a prática de crimes contra homossexuais e uma ética extremista e violenta baseada em uma lógica de “matar ou morrer” que se infere do trecho da fala do entrevistado que diz que “essa guerra só vai parar quando um lado ficar em pé e o outro cair” (PULJIZ, 2013, p. 25). São representações que transcorrem nos meios anarcopunks, separados ética e ideologicamente dos *street punks*, vistos como *punks* “inautênticos”. Normalmente, “a posição retórica adotada [por anarcopunks] é que você só pode se tornar autêntico se você concordar e confirmar o pensamento de *punks* anarquistas” (GORDON, 2016, p. 239, tradução nossa).

143 “Careca” é o termo que nomeia uma subcultura brasileira inspirada nos *skinheads* britânicos. Os carecas surgiram em fins da década de 1970 na periferia de São Paulo, primeiro na Zona Leste e em seguida no ABC Paulista. Salem define os carecas como parte de “grupos neonazistas brasileiros”, mas os valores do grupo se alinham mais precisamente a um patriotismo vulgar (Carecas do Subúrbio) e do Integralismo (Carecas do ABC). Entre os *skinheads* tradicionais, apolíticos, anarquistas ou de esquerda, os carecas são vistos como um fenômeno tipicamente brasileiro e desconectado do *skinhead* europeu. Ver SALEM, H. *As Tribos do Mal: O neonazismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Atual, 1995.

As acusações feitas aos *street punks* são contrapostas pelo entrevistado Osvaldo e, assim, se revelam outras camadas das identidades e das subjetividades desses sujeitos:

Osvaldo diz que os *streetpunks* se uniram com *skinheads* não nazistas, portanto, pregam que não são racistas ou homofóbicos, como dizem os anarcos. «Nós lutamos contra o racismo. Eu sou preto e tenho orgulho de falar que tenho sangue mestiço. Não sei de onde tiram isso. A gente luta pela nossa liberdade, mas estamos sendo crucificados pelo sistema», garantiu. Apesar do conceito, ele admite que muitos integrantes andam armados, mas apenas para se defender. «Eu não ando com faca. Só faço artes marciais para saber sair se vierem para cima de mim», argumenta (PULJIZ, 2013, p. 25).

Ao falar em nome dos *street punks*, assumindo posicionamentos antirracistas, o entrevistado rompe com o discurso reducionista que intenta encerrar o seu grupo sob os mesmos estigmas e estereótipos que recaem sobre os sujeitos pertencentes à cultura *skinhead*. Desse modo, os saberes difundidos acerca das identidades e subjetividades *punks* nas páginas do CB podem ser compreendidos como objetos de disputa.

De acordo com a reportagem analisada, o comportamento hostil e a intimidação mútua entre *street punks*, *skinheads* e anarcopunks emerge também nas redes sociais, tal qual afirma o excerto a seguir:

O comportamento agressivo dos *streetpunks*, dos anarcopunks e dos *skinheads* do Distrito Federal também se reflete nas redes sociais. Além de fotos das armas usadas por esses grupos, os integrantes de cada movimento se xingam e discutem as diferenças. Em mais de 20 perfis visitados pelo Correio no Facebook, a maioria mantinha postagens de revolta, imagens com símbolos anarquistas e fotos de armamentos usados em brigas com gangues rivais (PULJIZ, 2013, p. 26).

Esses enunciados não distinguem as aspirações e direcionamentos político-ideológicos particulares de cada grupo. Os símbolos anarquistas ostentados por anarcopunks, por exemplo, são referidos em meio a menções a armamentos e conflitos entre gangues. Esses

sentidos são reiterados por uma imagem em que é possível ver facas e socos-ingleses acompanhados da legenda “*street punk* postou imagens de facas em rede social: intimidação”. As estratégias discursivas da narrativa sugerem, assim, que o porte de armas brancas e a naturalização da violência entre os diferentes grupos de *punks* e *skinheads* são indicativos das inclinações subjetivas desses sujeitos. Como emblemas de subjetividades violentas, as armas brancas simbolizam o *status* de gangue que a narrativa da reportagem confere aos diferentes grupos, especialmente os *street punks*:

Em uma das páginas, um *streetpunk* ameaça o outro: “Vou quebrar a soqueira na cabeça do fulano, tu vai ver”. Para ser aceito como *skinhead*, a mensagem sugere que o jovem teria de passar por um teste e resistir a uma surra. “BTF (boto fé). Batizado de skin, mano”, retruca um internauta. “Só não vale chorar”, acrescenta outro. Alguns punks dizem que, para entrar no movimento, é preciso, além de estudar a ideologia do movimento, passar por uma espécie de sessão de pancadaria para ver se “aguenta”. No ritual, o interessado em se tornar integrante da gangue recebe chutes de coturno [...]. Para Stela Grossi Porto, professora do Departamento de Sociologia e vice-coordenadora do Núcleo de Estudos de Violência e Segurança (Nevis) da Universidade de Brasília (UnB), [...] a utilização de armas pelos grupos [...] não deve ser encarada como algo natural. “Preocupa quando essa atitude acompanha um processo violento. Isso é uma diferença que marca os tempos atuais e não era tão nítido antigamente”, explicou Grossi. Para a especialista, do ponto de vista sociológico, os grupos passam por um processo de “afirmação de identidade” e de demanda por reconhecimento. “Que tipo de sociedade é essa que cada vez mais faz com que os jovens tenham esse tipo de comportamento? Tem um limite entre o patológico e o sociológico nisso. Ao meu ver, há um déficit de valores, e o uso da violência e de armas é uma forma eles demonstrarem coragem e de impor condições. Apesar de andarem em grupo, no fundo, eles só o usam para se afirmar”, acredita (PULJIZ, 2013, p. 26).

Na visão da socióloga, a violência assinala uma busca por visibilidade e reconhecimento social por parte desses grupos. A violência

de *punks* e *skinheads* seriam um tipo de “efeito colateral” de uma sociedade de práticas e valores deteriorados. A voz de autoridade da socióloga, evocada de modo a corroborar a produção de representações de subjetividades violentas, delinquentes ou criminosas, fixa as identidades dos integrantes desses grupos nesse lugar da delinquência, apontando os lugares considerados autorizados e legítimos para esses sujeitos. No entanto, essas são identidades que se configuram como “celebração móvel” (HALL, 2006, p. 13) que se fragmenta, se sobrepõe a outras identidades e que se ressignificam constantemente. Assim, os sentidos produzidos pela narrativa para as subjetividades e identidades de *street punks*, por exemplo, se relacionam de maneira conflituosa com os símbolos em torno dos quais esses sujeitos se reconhecem. Ao classificar todos esses grupos simplesmente como manifestações de uma patologia social, a narrativa da reportagem deixa de considerar outras camadas das identidades dos sujeitos de que fala.

Ainda que transpareçam uma visão naturalizada da violência, os *street punks* resistem a serem classificados como uma gangue, como indica o trecho que segue:

Os integrantes dos *street punks* garantem que não são uma gangue, mas uma “irmandade”. “Se um amigo da gente está apanhando, a gente vai para cima mesmo”, admitiu um jovem de 19 anos, que preferiu se identificar pelo apelido Marreta. “Eu gosto dessas brigas. Se eu apanho, não fico chorando. O cara se sente mais vivo quando chega em casa”, conta outro integrante *punk*, de cabelo moicano avermelhado. Entre eles, não existe medo de a violência terminar em tragédia. “Se eu morrer, só peço que me enterrem de botas e suspensório”, disse Felipe Silva, 23 anos (PULJIZ, 2013, p. 26).

As relações dos *street punks* com a violência são indicativas de que esse é um fator constitutivo do pertencimento de seus integrantes ao grupo. Das falas dos entrevistados no trecho destacado acima se pode inferir que a violência destinada a seus opositores é também constitutiva de uma fraternidade interna ao grupo, em torno da qual a identidade *street punk* é afirmada e se faz visível socialmente. Certo niilismo e

indiferença em relação à preservação das próprias vidas transparecem nessas falas. Quando *street punks* afirmam que morreriam em nome de suas convicções, sugerindo o cultivo de valores perpassados por radicalismos e extremismos, assumem de forma veemente as implicações advindas da abjeção determinada por suas escolhas identitárias.

Os estereótipos de violência, criminalidade e delinquência não são, todavia, direcionados exclusivamente aos *street punks*, mas *skinheads* e anarcopunks são igualmente referidos por adjetivações similares. Um mecanismo que se observa na textualidade da reportagem é a equiparação das motivações das ações de cada um desses grupos, como se todos eles fossem impelidos à ação pelos mesmos princípios ideológicos e fizessem uso da violência por razões idênticas. Ao mencionar os reflexos da hostilidade observada entre os grupos nas redes sociais, a narrativa recorre novamente a uma voz de autoridade que reitera uma perspectiva homogeneizante:

Segundo a Polícia Civil do DF, a violência das redes sociais alcança as ruas do Distrito Federal. Apesar disso, os confrontos dificilmente se traduzem em ocorrências, pois *street punks*, *skinheads* e anarcopunks evitam qualquer contato com a polícia. (PULJIZ, 2013, p. 26).

O que essas colocações deixam de mencionar é que o princípio de negação da autoridade, que parece comum a todos os grupos abordados na reportagem, é fundamentado nas especificidades de suas respectivas éticas. Se o culto à violência pode ser observado entre quase todas as vertentes do *skinhead*¹⁴⁴, sendo algumas delas

144 Certamente, os *skinheads* são politicamente mais apáticos que os *punks*. Em geral, os *skins*, como também são chamados, cultuam valores patrióticos, o futebol, a violência e se organizam em grupos de maioria masculina. Há, no entanto, *skins* anarquistas e comunistas (*Red and Anarchist Skinheads – RASH* ou *redskins*), homossexuais (*queerskins*) e apolíticos (*tradskins* ou *traditionals*). Segundo Alcântara, “nem todo skinhead é um apoiador do nazismo, assim como nem todo entusiasta da suástica é um skinhead, porém dentre as diversas vertentes do movimento *skinhead* existem aquelas engajadas na militância nacional-socialista em prol de uma reorganização da sociedade pautada em fundamentos ideológicos racialistas, com como é o caso dos *skinheads white power*” (2015, p. 01).

adeptas de ideologias políticas nazifascistas, é por essas características que os membros desse grupo se esquivam da polícia. No caso dos anarcopunks, o que os coloca diretamente na mira das autoridades policiais é a sua ação política de inspiração anarquista que pressupõe uma crítica radical à própria existência dessa instituição. Se a polícia tem a função de defender os estratos mais abastados da sociedade e, ao mesmo tempo, reprimir qualquer manifestação que ataque os interesses das elites, ela obviamente não irá contar com a simpatia de anarcopunks. Entre os *street punks*, a aversão à polícia se explica pelo caráter “rueiro” da vertente, sempre propensa a sofrer com as investidas dos agentes da lei e a chamar atenção de seus olhares treinados para reprimir tudo o que destoa do convencional.

Outro aspecto para o qual se deve chamar atenção na reportagem se refere às imbricações de gênero nas representações difundidas acerca da subjetividade *punk*. A narrativa assinala práticas discursivas que posicionam as mulheres em lugares de subalternidade. São representadas subjetividades de mulheres adeptas da cultura *punk* enquanto ocupantes de papéis secundários dentro de seus respectivos grupos. Essa estratégia discursiva se revela como tecnologia de gênero que, reiterada e largamente difundida, adquire força para educar os olhares do público leitor do CB sobre mulheres *punks* e também influenciar as autorrepresentações desses sujeitos (LAURETIS, 1994, p. 229). Assim, a reportagem afirma que

A presença de mulheres nesses grupos [...] se resume ao papel de namoradas dos integrantes ou à necessidade de mostrar independência em relação aos homens. No grupo de *streetpunks* ouvido pela reportagem, por exemplo, há pelo menos três jovens, entre 18 e 20 anos (PULJIZ, 2013, p. 26).

Segundo o trecho em destaque, as mulheres participam do movimento *punk* apenas de maneira secundária. Tais afirmações indicam a ideia de que o movimento *punk* é um espaço social gendrado (LAURETIS, 1994, p. 206) que apenas reproduz valores, regras, normas e

padrões sociais que reduzem a experiência feminina no *punk* a um lugar de subalternidade e reafirmam a hegemonia masculina. Desse modo, a narrativa destitui a subjetividade *punk* feminina de qualquer autonomia, aspecto que é conflitante com o que se observa ao longo da história do *punk*. Mulheres têm protagonizado uma infinidade de acontecimentos relacionados ao *punk*, “fazendo notar a sua presença nas ruas, como artistas (Vivienne Westwood, Gee Vaucher, Linder Sterling), como escritoras (Julie Burchill, Lucy Toothpaste), bem como musicistas” (REDDINGTON, 2016, p. 92-93, tradução nossa.). A presença e o protagonismo feminino no *punk* ocorrem desde a gênese do movimento. Como bem ensina O’Hara,

[...] as mulheres têm tido um papel ativo na cena desde o seu início. Em Los Angeles, por volta de 1977, baixistas femininas eram quase que uma exigência, e parecia que eram as mulheres que frequentemente dominavam e controlavam a cena punk. Essa igualdade dos sexos era apenas mais uma quebra dos estereótipos do rock tradicional que a cena inicial estava perpetrando [...]. As mulheres do movimento punk procuraram se desvencilhar de suas funções normalmente limitadas, tornando-se protagonistas e responsáveis por mudanças (2005, p. 104).

As colocações de O’Hara acerca da participação histórica de mulheres no *punk* destoa da narrativa da reportagem que fixa suas subjetividades em papéis de namoradas de *punks* e em uma relação de dependência aos homens que participam da cena. Como se pode inferir das colocações do autor, as mulheres tiveram e permanecem tendo seus lugares de protagonismo no movimento *punk*, editando fanzines, integrando bandas, se envolvendo no ativismo político que compõem as práticas do *punk* e de múltiplas outras maneiras.

A estereotipagem operada pelo discurso do CB em relação a esses grupos passa, ainda, pela produção de sentidos negativos em relação a seus símbolos identitários, aspecto assinalado por uma narrativa de criminalização das manifestações artístico-culturais do movimento *punk*. Na construção dessas imagens, observamos a articulação discursiva de

sentidos amplamente difundidos nos imaginários sociais, nos quais o *punk* é esvaziado de suas dimensões políticas, filosóficas, artísticas e culturais e encarado como “caso de polícia”. Assim, os dispositivos de controle, vigilância e assujeitamento do sujeito *punk* se justificam aos olhos da sociedade e das instituições de segurança pública, perpetuando as perspectivas dominantes quanto às representações do *punk* como apenas uma agremiação de desajustados sem propósitos. Por conseguinte, toda prática cultural associada ao *punk* será vista como algo que remete a crimes e à violência. Ao falar das *gigs punks*, a reportagem narra que:

As apresentações de bandas punks são os principais pontos de encontro desses grupos. Normalmente, os shows terminam em pancadaria, tiros e facadas. As desavenças começam com xingamentos. E os rivais se diferenciam pelas vestimentas e pelos símbolos pregados nas jaquetas (PULJIZ, 2013, p. 26).

Este enunciado naturaliza a ideia de que as *gigs punks* são apenas pretextos para o encontro de gangues que, assim, praticam crimes e atos de violência. Do mesmo modo, os símbolos presentes na indumentária *punk* são interpretados como meras insígnias de diferenciação identitária entre os grupos, quando, na realidade, referenciam os alinhamentos políticos, filosóficos e ideológicos de cada grupo. Destituí-se, assim, a percepção do *punk* enquanto movimento contracultural, uma comunidade que cria e recria uma cultura própria baseada em valores que rechaçam os valores das culturas hegemônicas. Assim, os sentidos presentes na reportagem criam percepções do *punk* a partir de um léxico que classifica esses sujeitos como violentos, selvagens, baderneiros ou adjetivos semelhantes.

A reportagem enfatiza a oposição entre anarcopunks e *street punks*, sem considerar as possíveis nuances, entrecruzamentos e trocas identitárias entre ambos, já que é comum que integrantes migrem de um grupo para outro e que, algumas vezes, mantenham um convívio menos conflituoso. A ótica que se expressa no texto é de absoluta oposição, elegendo exclusivamente expressões como

“disputas sangrentas” e “gangue rival” para caracterizar as relações entre *street punks* e anarcopunks no Distrito Federal. Esses extremismos são, segundo a reportagem, fonte da violência exacerbada entre os grupos, como está expresso no *box* “Memória” incluído no texto. Esse trecho da narrativa relata a agressão a um policial militar em um conflito ocorrido entre *street punks* e anarcopunks na área central de Brasília. A narrativa sugere que, se esses grupos são capazes de agir violentamente até mesmo contra um policial, qualquer um estaria sujeito a um ataque do mesmo tipo. Dessa maneira, a imagem de criminoso e de inimigo que deve ser temido e combatido por toda a sociedade¹⁴⁵ se difunde por meio do discurso articulado pelo CB.

Não por coincidência, são evocadas opiniões que refletem as visões das instituições de segurança pública acerca do *punk*, perspectivas que, nesse caso, se mostram não tão absolutas como as que se nota ao longo da reportagem. As falas do delegado de polícia Reinaldo Vilar e do coronel Suamy Santana da Polícia Militar do Distrito Federal são reveladoras de como essas instituições percebem o sujeito *punk*:


Para o delegado, os dois confrontos registrados neste ano são avaliados como casos isolados. “Se eles se encontram, rola briga, mas não é algo pessoal, tem a ver com a ideologia dos grupos. Em todos os dois lados, há homossexuais e negros, então, não há discriminação. Cerca de 80% deles não têm antecedentes criminais. São pessoas que trabalham e se mobilizam pelas redes sociais. Individualmente, eles não são voltados para o crime”, acredita. “Mas sempre que se levantam esses grupos, a gente já começa a mapear de onde são e quem são. Qualquer ocorrência que apareça posteriormente nós já os identificamos [...]. O comandante da Polícia Militar do DF, coronel Suamy Santana, avalia que movimentos como esses não perduram. “Não estão tendo brigas de gangues no DF. O que tem acontecido é uma postura de afirmação, típica de jovem que quer mostrar que está

145 Como bem ensina Traber, *punks* não procuram por legitimação ou reconhecimento da sociedade, mas usam a estratégia da auto-marginalização como forma de criticar e rechaçar estruturas, relações e instituições sociais que consideram fracassadas desde a sua fundação (TRABER, 2007, p. 115-136).

presente no mundo. Por trás disso, há uma má-formação da personalidade, e eles acabam partindo para uma postura violenta”, afirmou. Ainda assim, Suamy ressaltou que o comportamento agressivo merece atenção por parte das autoridades de segurança pública. “É uma situação preocupante, porque os atos terroristas são oriundos de questões ideológicas, religiosas ou extremistas, tanto de direita quanto de esquerda. Estamos atentos”, garantiu (PULJIZ, 2013, p. 26).

Esse trecho explicita que as representações, sentidos e significados atribuídos ao *punk* nem sempre são tão rígidos na associação deste com a criminalidade e a violência. A fala do delegado Reinaldo Vilar reconhece, pois, as origens dos conflitos e discordâncias que demarcam as especificidades de cada grupo e que algumas vezes evolui para a violência. Todavia, ainda que o agente público saiba identificar de onde partem essas relações conflituosas, o aspecto da vigilância é frisado em suas colocações, as quais demonstram as preocupações dos aparelhos repressivos do Estado em mapear as ações de *punks* e *skinheads*. Por sua vez, a fala do comandante da Polícia Militar, coronel Suamy Santana, denota que a instituição policial vê *punks* e *skinheads* como grupos efêmeros, de rebeldia passageira, o que ecoa o discurso midiático de que esses grupos são compostos exclusivamente por jovens. Para o coronel, as ações de *street punks*, *anarcopunks* e *skinheads* se explicam por processos de má formação de suas personalidades, atribuindo a todos eles um caráter prototerrorista decorrente de suas inclinações a usar táticas violentas para impor seus respectivos alinhamentos político-ideológicos. Assim, as colocações do comandante coincidem com as do delegado Reinaldo Vilar que defendem a necessidade de manter *street punks*, *anarcopunks* e *skinheads* sob a vigilância do Estado.

Na página seguinte, a reportagem inclui uma imagem identificada como sendo de integrantes do grupo anarcopunk. No entanto, poucas são as semelhanças dos indivíduos retratados em relação ao que comumente se reconhece como sendo a estética relacionada a esse grupo. Ainda que contrários a padronizações, anarcopunks normalmente são




associados à predileção por roupas pretas e pela inclusão de simbologias anarquistas, antifascistas e logotipos de suas bandas na indumentária. A imagem, cuja legenda diz “Anarcopunks no pátio da 5ª DP: caso de polícia após briga na Esplanada”, traz um grupo de oito adolescentes que ostentam uma indumentária que remete muito mais a roqueiros comuns. Nas roupas dos retratos se pode ver emblemas das bandas Misfits e The Ramones que, comumente, são alvos de críticas e de boicote entre anarcopunks, o que coloca em dúvida se, de fato, aqueles indivíduos se autodeclararam pertencentes a esse grupo. A dúvida surge pelo fato de que as avaliações que emergem em zines, canções e falas de anarcopunks são de que grupos como os citados representam um período em que o *punk* estava ainda distante das preocupações políticas que mais tarde caracterizariam a vertente anarcopunk.

A identificação dos dispositivos que orientam as narrativas elaboradas pelo CB em relação ao movimento *punk* e a seus adeptos não pretende reivindicar um lugar legítimo para o sujeito *punk* em um ordenamento por ele rechaçado. Antes, se destina a expor a ordem discursiva e o solo epistemológico que opera na produção de notícias que envolvem a cultura *punk* na esfera da grande mídia. É algo que assinala os mecanismos de disciplinamento que incidem sobre sujeitos que ousam desviar da normatividade, das visões conservadoras e elitistas que operam a descaracterização e a deslegitimação das ações, costumes e anseios de sujeitos que resistem aos estereótipos e aos reducionismos identitários.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A análise da reportagem “A selvageria de *punks* e *skinheads* está de volta” propicia a compreensão não somente dos ordenamentos epistêmicos em que se assentam as narrativas produzidas e difundidas



pelo CB acerca do *punk*. A desnaturalização de imagens que relacionam o *punk* à violência, criminalidade, delinquência e ao vandalismo no periódico analisado também é reveladora de políticas institucionais que intentam orientar, disciplinar e adequar o *punk* à normatividade capitalista das identidades. São imagens fundamentadas em valores e imaginários sociais dominantes demarcados pelo conservadorismo, ou seja, diametralmente opostos ao caráter destoante, subversivo e *outsider* da subjetividade *punk*, amoldada por múltiplos fatores políticos e culturais. Assim, a negação dos valores da cultura *mainstream* e a automarginalização pressupostas pelo *punk* serão, no discurso midiático, classificados como meras expressões de um grupo constituído por sujeitos inclinados à violência, ao crime e ao vandalismo.

O presente exercício, entretanto, não deve ser interpretado como algum tipo de “denúncia” em relação à construção de imagens, sentidos e significados negativos para o *punk* no discurso do CB. O sujeito *punk* não se coloca sob a perspectiva de busca por aprovação ou reconhecimento por parte da sociedade, tampouco espera ser justificado nos discursos postos em circulação por instituições da mídia corporativa como é o caso do CB. A cultura *punk* e os sujeitos que dela são adeptos representam, antes e primordialmente, a rejeição e a crítica às instituições e corporações que corroboram os ordenamentos disciplinadores baseados em estereótipos. Assim, o foco da análise é, precisamente, a estereotipagem e os modos pelos quais o jornal CB, como integrante de um dispositivo midiático que opera assujeitamentos, participa de modos e processos de subjetivação e das formas como o *punk* é socialmente percebido pelo público leitor. Evidenciar tais aspectos das narrativas jornalísticas do CB, como dispositivos de subjetivação que influenciam modos de pensar, agir e de se colocar na vida social, é desconstruir/desnaturalizar representações reducionistas de uma vasta cultura musical e política de sujeitos ligados ao *punk rock*.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é um dispositivo?** *Outra Travessia*, Ilha de Santa Catarina, v. 5, p. 9-16, 2005.
- ALCÂNTARA, S. Skinheads White Power na América do Sul: a internacionalização do discurso nacional-socialista da Blood & Honour. **Revista Espaço Acadêmico** 14, n. 175, p. 18-26, 2015.
- BACZKO, B. Imaginação social. In: **Enciclopédia Einaudi**. Antropos-Homem. Lisboa: Imprensa Nacional, Casa da Moeda, 1985, p. 296-332.
- BARCINSKI, A.; GORDO, J. **Viva la vida tosca**. Rio de Janeiro: Darkside, 2016.
- BIVAR, A. **O que é punk**. São Paulo: Brasiliense, 2001.
- CROSS, R. Stop the city showed another possibility: mobilisation and movement in anarcho-punk. In: M. Dines and M. C. Worley (eds.), **The Aesthetics of Our Anger: anarcho punk, politics and music**, New York, Port Watson: Minor Compositions. 2016. p. 117 – 155.
- DALE, P. More than music? Confusions of musical style and political attitude in anarcho-punk from Crass onwards. In: DINES, M.; WORLEY, M. C. (org.). **The Aesthetics of Our Anger: anarcho punk, politics and music**, New York, Port Watson: Minor Compositions, 2016.
- DELEUZE, G. O que é dispositivo? In: DELEUZE, G. **O mistério de Ariana**. Lisboa: Passagens, 1996.
- FOUCAULT, M. **Microfísica do poder**. São Paulo: Paz & Terra. 2018.
- FRIEDLANDER, P. **Rock and Roll: Uma história social**. Rio de Janeiro: Record, 2010.
- GORDON, A. They can stuff their punk credentials cause it's them that take the cash. In: DINES, M.; WORLEY, M. C. (org.). **The Aesthetics of Our Anger: anarcho punk, politics and music**, New York, Port Watson: Minor Compositions, 2016.
- GRIMES, Matt. From Protest to Resistance. In: **The aesthetic of our anger: Anarcho-Punk, Politics and Music**. New York: Minor Compositions, 2016.
- HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HALL, S. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio/Apicuri, 2016.
- HENNIGEN, I.; GUARESCHI, N. **A subjetivação na perspectiva dos estudos culturais e foucaultianos**. *Psicol. educ.* 2006, n.23, pp. 57-74.

LAURETIS, T. A tecnologia de gênero. *In*: HOLLANDA, Heloísa Buarque de. (org.). **Tendências e Impasses – O feminismo como crítica da cultura**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

MARIANI, B. S. C. Os primórdios da imprensa no Brasil (Ou: de como o discurso jornalístico constrói memória). *In*: ORLANDI, E. (org.). **Discurso fundador; a formação do país e a construção da identidade nacional**. Campinas: Pontes, 2003.

McNEIL, L.; McCAIN, G. **Mate-me por favor: Uma história sem censura do punk**. São Paulo: LP&M, 1997.

MELÃO, C.A. **O punk sob o olhar da mídia: um estudo léxico-discursivo**. 2013. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

NASCIMENTO, C. T.; PAIVA, M. R. **Meninos em fúria e o som que mudou a música para sempre**. Rio de Janeiro: Alfaguara. 2016.

NAVARRO-SWAIN, T. **Tecnologias sociais e a construção da diferença sexual**. *Mora* (B. Aires), Ciudad Autónoma de Buenos Aires, v. 17, n. 1, jul. 2011. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2011000100005&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 14 dez. 2021.

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

PENA, F. **Teoria do Jornalismo**. São Paulo: Contexto, 2017.

RAPOSO, A. Rival tribal, rebel revel: The anarcho punk movement and subcultural internecine rivalries. *In*: DINES, M.; WORLEY, M. C. (org.). **The Aesthetics of Our Anger: anarcho punk, politics and music**, New York: Minor Compositions, 2016.

REDDINGTON, H. The political pioneers of punk (just don't mention de f-word). *In*: DINES, M.; WORLEY, M. C. (org.). **The Aesthetics of Our Anger: anarcho punk, politics and music**, New York: Minor Compositions, 2016.

RODRIGUES, A. D. Delimitação, natureza e funções do discurso midiático. *In*: MOUILLAUD, M.; PORTO, S.D. (org.). **O jornal: da forma ao sentido**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002. p. 217-233.

SALEM, H. *As Tribos do Mal: O neonazismo no Brasil e no mundo*. São Paulo: Atual, 1995.

TRABER, D. Chapter 5 – L.A. Punk's Sub-Urbanism. *In: Whiteness, otherness, and the individualism paradox from Huck to punk*. New York: Palgrave Macmillan, 2007. pp. 115-136.

FONTES

PULJIZ, M. A selvageria de punks e skinheads está de volta. **Correio Brasileiro**. Brasília, 28 abr. 2013. Capa/Cidades, p. 1, 25-26.



Renan Marchesini de Quadros Souza

A PERFORMANCE
DIALÓGICA
DA MÚSICA
EXTREMA

*"Acreditar na existência dourada do sol
Mesmo que em plena boca nos bata o açoite
Contínuo da noite"
(Aldir Blanc)*

Ao som de *Cranial Crusher* – *"Tendência Suicida"*
Do single *Tendência Suicida* (2020)
<https://www.youtube.com/watch?v=bRARZbtAyt0>

INTRODUÇÃO

A Música Extrema é um fenômeno cultural que reúne diversos gêneros, subgêneros e microgêneros que testam limites em diversas searas estéticas, desde os trajes, cabelos, acessórios a sonoridade, andamento, comportamento, composição lírica, artes visuais etc. Apesar das inúmeras diferenças entre os gêneros, uma característica permanece – se não em todos – na maioria: a performance.

Estou convencido de que a performance na Música Extrema é caracterizada pelo encontro, pelo dialogismo e pela alteridade. Portanto, para este trabalho, apresento algumas noções de performance, explico como ela acontece nos eventos de Música Extrema e relaciono com o dialogismo do filósofo russo Mikhail Bakhtin.

Assim, de início, apresento alguns elementos sobre a performance. Para esse fim, utilizo como aporte teórico os escritos do medievalista e linguista suíço Paul Zumthor, além de alguns de seus comentadores.

PERFORMANCE – NOÇÕES BÁSICAS

Entendo performance como aquilo que dá forma expressiva a um determinado conteúdo. No caso da música exprime-se o que é cantado, tocado e o que é sentido. Performance implica presen-

ça corpórea, um período histórico específico, é uma transmissão de algo que o outro possa reconhecer por meio da mídia primária, o próprio corpo e: “Cada performance nova coloca tudo em causa. A forma se percebe em performance, mas a cada performance ela se transmuda” (ZUMTHOR, 2016, p. 36).

A performance ganha sentido e significado porque está relacionada com o tempo de sua realização. Inserida em um contexto histórico, a performance garante sua consistência e seu significado. Ela só é possível no espaço disponível para si mesma, ou seja, a performance executada é também uma forma de ocupar o espaço do presente:

A performance manifesta um saber-ser no tempo e no espaço. O que quer que, por meios linguísticos, o texto dito ou cantado evoque, a performance lhe impõe um referente global que é da ordem do corpo. É pelo corpo que nós somos tempo e lugar: a voz o proclama emanação do nosso ser (ZUMTHOR, 1997, p. 157).

A Música Extrema clama uma performance que brada por presença, a participação do público é vital para o evento Música Extrema. A energia – transmitida pelo andamento e pelas ondas sonoras em vibração – é envolvida pelos sentimentos – com letras sobre frustrações, angústias e disparidade social – que pedem que a celebração ritualística não seja algo anestésico. Pelo contrário, a música atinge os corpos que são chamados a vibrar com ela, tanto pela sonoridade física, quanto pelo conteúdo lírico. É um tipo de música que choca, incomoda, provoca e exige que o outro esteja pronto para reagir a ela. Pede que o ouvinte grite e extravase suas próprias angústias e frustrações.

A performance envolve gosto, reconhecimento, partilha, afeto e participação. Ela só é possível no espaço disponível para si mesma. Ou seja, a performance executada é também uma forma de ocupar o espaço do presente. Cada lugar utilizado para apresentações (casa de show, boate, bar, galpão, rua) gera um tipo de discurso e, por consequência, uma performance diferente. Essas nuances criam efeitos estéticos que alteram as possíveis compreensões do enunciado.

A performance é uma forma de transmitir por meio do corpo algum tipo de texto oral, colocando-o em movência pela presença. É o texto em presença que a performance atualiza na poesia. Uma apresentação musical coloca em relação escuta, voz e corpo.

A DANÇA

A performance nos shows de Música Extrema tende a romper as fronteiras que poderiam existir delimitando o espaço e a vida. Nas apresentações desse gênero musical as barreiras são quebradas, são retiradas grades que impedem o acesso ao palco, os seguranças que ficam na frente ou em cima dos palcos, e por vezes o próprio palco. As apresentações podem ser realizadas na rua, no chão, ou em palcos baixos, para facilitar a interação entre público e banda.

É comum que o espaço seja planejado, projetado ou escolhido, para esse tipo de evento, por exemplo: *The kids will have their say*¹⁴⁶, no Teatro *Mars* (bairro Bela Vista, São Paulo), ou o festival *Verdurada*¹⁴⁷ na *Ocean Club*, na Praça Roosevelt (Centro, São Paulo). Em ambas ocasiões vemos o palco baixo (quase na altura dos joelhos da plateia) e ausência de grades ou seguranças. Essa ausência de barreiras acaba, de certa forma, por criar pontes que permitem um apagamento das fronteiras e dos espaços tradicionais reservados à banda e ao público. A quebra de barreiras promove a interatividade e a integração, transforma banda e espectadores em um só corpo.

146 Esse evento foi realizado em setembro de 2012 e teve as bandas D.E.R. e Violator. Chegou a ser gravado um DVD: <https://www.youtube.com/watch?v=rbLhQk7tSHA>

147 A *Verdurada* é um “rolê” que acontece trimestralmente em São Paulo. Esse festival é dedicado a cultura do vegetarianismo e do veganismo, além das apresentações das bandas há também distribuição de comida vegana, bancas de discos, camisetas e fanzines, bem como uma palestra sobre algum tema importante do período que pode ter a ver ou não com esse estilo de vida, como, por exemplo, a questão palestina, movimento de invasão de espaços abandonados nas cidades etc. <https://www.youtube.com/watch?v=DFp5hTGDMMAM>

O tempo/espaço, o enunciado e a performance das bandas influem a plateia, a partir de um processo de alteridade, reconhecem no outro sua emergência como sujeito e dá, de forma generosa, potência social à plateia, isso se estabelece no princípio do dialogismo. O público desempenha papel de sujeito social, agora ele é pleno de ação. Em um jogo dialético ambos, banda e público, se tornam remetentes e receptores de percepções, vozes, palavras, sons, ações, reações, músculos, tendões e corpos que são sentidos em comum: “A poesia oral em performance, devido ao efeito socializador, permite a coesão de grupos, gerando uma continuidade do texto” (FERNANDES, 2018, p. 81).

A performance dinâmica e dialógica reforça o texto semiótico da canção. Os enunciados dizem respeito às vivências e conteúdos de domínio da plateia e não necessitam tradução, tendo em vista que o público, ou boa parte dele, já conhece a banda e os assuntos abordados nas canções.

O texto performativo é esperado sem filtros, ou seja, que sejam naturais e espontâneos, conforme o fluxo da música. Como o público receptor tende a ser rotativo, esse encontro é sempre novo e inesperado, o efeito-surpresa e responsivo do encontro dialógico é aumentado, o que gera uma aproximação entre público e banda. Dá a possibilidade da criação de novos textos performativos: “A informação transmite-se assim num campo dêitico particular, jamais exatamente reproduzível, e segundo variáveis, dependendo do número e da qualidade dos elementos não linguísticos em jogo” (ZUMTHOR, p. 219, 2001).

Esses *happenings* de encontro e presença são pautados pelo ritmo da música. Normalmente, as músicas têm um andamento acelerado pelo ritmo da bateria e letras fortes de protesto, realidade social, ou medos, angústias, frustrações e ansiedade.

O *punk* deu início a uma forma primitiva e rudimentar de dançar. Esse tipo de movimento corporal ganhou notoriedade no movimento *punk* ao redor do mundo. Acredita-se que o *pogo* foi uma dança criada

e difundida por Sid Vicious, baixista da banda de *punk* inglesa Sex Pistols. Porém, com as mudanças rítmicas ocorridas ao longo dos anos, a música ficou mais rápida, o corpo tomou outras formas de expressão:

Dançar no *pit* foi originalmente tipificado pelo pogo [...] que envolve pular para cima e para baixo sem manter contato com os outros que dançam. Mais tarde, no *slamming*, no qual os envolvidos deliberadamente colidem com os outros, se tornou a norma na maioria dos shows punks, com o advento do *hardcore* conduzindo a um estilo muito mais violento [...] após a fusão *punk-metal* do final dos anos 80, o termo *mosh* se tornou mais predominante como uma forma de descrever a atividade que acontecia na pista (COGAN, 2008, p. 234)¹⁴⁸.

Com essa evolução, difusão e a mistura do *metal* com o *punk*, essas práticas atingiram o público do *metal*, conseqüentemente, a Música Extrema, principalmente aqueles gêneros que misturam *punk*, *hardcore* com o *metal*.

As plateias frequentemente balançam cabeça e fazem *mosh*, uma forma de dança que envolve atividade física intensa e violenta; batendo em outros membros da plateia, dando socos e chutes falsos. Para pessoas de fora, essas atividades podem parecer uma batalha descontrolada. Os membros do público também “mergulham no palco” do palco para o público (embora isso tenha se tornado menos popular)¹⁴⁹ (KEITH-HARRIS, 2007, p. 44).

Os nomes são diversos e em cada local pode ser chamado de um forma: *pit*, *circle pit*, *mosh pit*, *mosh circle*, *pogo*, *stage dive*, *slam dance*, *wall of death*, roda ou bate-cabeça, é uma forma simples,

148 Tradução nossa de: “Dancing in the pit was originally typified by the pogo [...] which involved hopping up na down without much contact with other dancers. Later, on *slamming*, in which dancers deliberately bumped each other, became the norm at most punk shows, with the advent of *hardcore* leading to a more violent style [...] After the *punk-metal* crossover of the late 1980’s, the term *moshing* became more prevalent as a way to describe activity on the floor.”

149 Tradução nossa de: “Audiences often headbang and ‘mosh’, a form of dancing involving intense and violent physical activity; slamming into other audience members and throwing mock punches and kicks. To outsiders, these activities may look like an uncontrolled battle. Audience members also ‘stage-dive’ from the stage into the audience (although this has become less fashionable).”

primitiva e comum de dança, manifestação e celebração de *shows*, festas e eventos de Música Extrema. Um elemento performático que chama a atenção é o *stage dive*¹⁵⁰, ação na qual alguém da plateia sobe no palco e se lança novamente ao público, que o pega no ar. Ao cair nos braços da plateia, ele é passado para os lados, para frente ou para trás até que volte ao chão. Alguns são devolvidos para o palco e por isso se jogam de lá novamente.

Figura 1 – *Stage Dive*



Fonte: Instagram de Tom Dream - @tomdream_director¹⁵¹ Internet, sem data.

O rapaz que pula do palco conta com a confiança de estar cercado por pessoas iguais a ele, que só querem desfrutar da intensidade desse tipo de apresentação. Isso dá um senso de camaradagem e comunidade, formado pelos presentes, que apesar da violência não querem que ninguém se machuque. Aqui a alteridade entra em cena, o reconhecimento do outro e o entendimento de que ele está ali por motivos, no mínimo, parecidos com os seus: se divertir, extravasar e liberar suas frustrações, indignações.

150 Em livre tradução: mergulho de palco.

151 https://www.instagram.com/tomdream_director/

O ambiente dos shows de Música Extrema geralmente é inclusivo, permite uma participação ativa do público e propicia uma conexão entre a realidade e a apresentação, diferentemente dos ambientes exigidos para a música clássica ou pela ópera, por exemplo:

O silêncio exigido à plateia [...] o ruído estaria idealmente excluído [...] A representação depende da possibilidade de encenar um universo de sentido dentro de uma moldura visível, uma caixa de verossimilhança que tem que ser, no caso da música, separa da plateia pagante e margeada de silêncio. A entrada (franca) do ruído nesse concerto criaria um contínuo entre a cena sonora e o mundo externo, que ameaçaria a representação e faria periclitar o cosmo socialmente localizado em que ela se pratica (o mundo burguês) (WISNIK, 2006, p. 42-43).

Eventos da cultura popular e festas tradicionais se enchem de ruído. Um ruído que dialoga com seu público: “A festa e os ritos obscenos, os ditos jocosos, sua recepção no universo da aventura criadora” (FERREIRA, 2018, p. 21).

A VOZ – AGRESSIVIDADE EM PERFORMANCE

Alguns daqueles que sobem nos palcos rompem mais uma fronteira ao pegarem o microfone. Com esse tipo de intervenção, membros da plateia podem cantar trechos das músicas, gritar palavras de ordem, simplesmente gritar coisas desconexas ou executar urros primais e depois se jogar novamente nas mãos do público.

Na imagem abaixo o vocalista da banda americana de *hardcore*, Minor Threat, Ian McKay (do lado esquerdo da imagem com a cabeça raspada), segura o microfone enquanto a plateia disputa o objeto para gritar e cantar com ele.

Figura 2 – *Seeing Red*



Fonte: Foto Original por Tiffany Pruitt¹⁵², sem data.

A mídia secundária, a voz, que emite o sinal de um corpo a outro (BAITELLO, 2014), é, ao lado da performance e da sonoridade, parte importante na construção semântica do texto final da Música Extrema.

O grito, o gutural e o *drive*¹⁵³ são as técnicas vocais comumente utilizadas na Música Extrema. Como ela não está alinhavada à lógica do mercado, nem à produção de massa, aqueles que a executam preferem adotar formas performáticas marginais.

O grito pode ser entendido de diversas formas em sistemas culturais diferentes: os bugios são primatas que tem um aparelho fonador desenvolvido para gritos, assim vocalizam e emitem tal som quando seu grupo está sob ameaça; um bebê grita quando sente dor; se alguém toma um susto a reação poderá ser um grito. Essas três formas de gritos podem ter certa proximidade sonora, mas se referem a acontecimentos distintos e que talvez em outras culturas tenham outros significados.

¹⁵² Essa é uma das fotos mais reproduzidas do conjunto. Retiramos do *link*: <https://www.wiki-metal.com.br/novo-documentario-conta-historia-da-cena-punk-e-harcore-de-washington/>

¹⁵³ Técnica vocal na qual se comprime o ar do esôfago para que a voz saia com uma tessitura “rasgada”.

Nos respectivos contextos, há seus significados: enquanto no primeiro caso o grito serve para proteção, o segundo informa dor e pede ajuda, ao passo que o terceiro é algo natural, um reflexo. Essas emissões vocais adquirem um caráter mais universal. Assim, como uma balada, uma canção romântica que, independentemente da língua, transmite a ideia de amor a partir do sentido dos signos impressos em tal obra: o andamento lento, o tom de voz mais intimista, instrumentos acústicos, arranjos de metais e percussão que pontuam algumas passagens.

Por vezes, tal sonoridade é mais sensual, profunda e intensa do que a própria linguagem. Assim é com a Música Extrema que, em detrimento da mensagem, privilegia a intensidade do sentimento que transcende a escrita, sendo melhor transmitido de maneira vocal em conjunto com a sonoridade rápida e distorcida (ZUMTHOR, 2005).

A escolha pelo grito ganha sentido e ocupa papel central e fundamental no desenvolvimento da Música Extrema pela abordagem lírica. Compreender os gritos e urros de João Gordo, quando canta com o Ratos de Porão, é tão importante e informativo quanto compreender o próprio texto escrito.

A voz dá forma à mensagem e extrapola o sentido do escrito. Caos, rebelião, corrupção, violência e anarquia, são mensagens que ganham mais sentido por meio de um grito ou um urro de revolta, de indignação: “O *rock and roll* se inscreve na linha mais direta e mais antiga da poesia vocal de contestação, de protesto, de revolta e de violência que drena toda a história da humanidade” (ZUMTHOR, 2005, p. 102). A música e a voz não se limitam à língua ou ao texto escrito, mas extrapolem seus sentidos mediante a intenção, desejos, ritmo, timbre, sentimento, efeito etc. Esse tipo de performance indica um tipo de pensamento partilhado da comunidade que estreita um campo cultural semiótico:

Ao pronunciarem, dizerem, cantarem as suas emoções e as suas frustrações, as comunidades também preservam na memória a sua identidade, seus costumes, sua cultura [...] O texto

é vocalizado, o corpo expressa memória e a tradição, e a performance oral efetiva a teatralidade [...] a dança e a música (vocal e/ou instrumental) são fundamentais neste processo performático de modelação, manutenção e realização da poesia oral: a dança, favorável à manifestação exemplar da natureza energética do gesto, e a música, ao convocar também os sentidos para a captação do poema, enriquecem a relação da poesia oral com o corpo (NOGUEIRA; SILVA-SEMIK, 2018, p. 94).

Como tratam de temáticas violentas, a forma dessa fala não poderia ser como a de João Gilberto, calma e mansa, uma conversa ao pé da orelha. A voz precisa ser agressiva:

O mesmo princípio se aplica a qualquer protesto político: quando os trabalhadores protestam contra sua exploração, não estão protestando contra uma simples realidade, mas contra uma experiência de sua situação real que ganha sentido através da linguagem. A realidade em si própria, em sua estúpida existência, nunca é intolerável: é a linguagem (sua simbolização) que a torna intolerável. Por isso precisamente quando nos confrontamos com a cena de uma multidão furiosa que ataca e queima prédios e automóveis, que lincha pessoas etc., nunca deveríamos esquecer as palavras de ordem de seus cartazes nem as palavras que sustentam e justificam os seus atos (ŽIŽEK, 2014, s.p.).

A voz, amalgamada às performances de banda e público, se torna uma só, pois os objetivos de todos os indivíduos envolvidos na performance são os mesmos, as letras não podem ser expressas de outras formas. A Música Extrema está inserida em um contexto de violência e se emancipa, já que os integrantes dessa cena percebem que vivem de forma violenta, seja na exploração que sofrem no trabalho, ou na forma truculenta que o estado e seus aparelhos de controle os forçam a viver suas vidas, eles digerem todas essas perversões criadas e tidas como normais, as criticam e cospem de volta. Esse cuspe não poderia ser algo cantado como uma música da burguesia da zona sul do Rio de Janeiro.

Se comparada a uma apresentação tradicional, na qual se separa a banda do público, essa ruptura de fronteiras provocada pela ausência de separação entre grupo musical e ouvintes permite que a banda seja vista pela plateia como tradutora dos sentimentos, expressando-os pela música, pela performance, pelo grito, e traduzindo aquilo para que eles próprios possam extravasá-los em performance conjunta, estabelece-se assim o “completo dialogismo”:

(...) a obra de arte é um acontecimento artístico vivo, significante, no acontecimento único da existência, e não uma coisa, um objeto de cognição puramente teórico, carente de um caráter de acontecimento significante e de um peso de valores. A compreensão e a cognição devem operar não sobre o todo verbal previamente necrosado e reduzido à sua atualidade empírica, bruta, mas sobre o acontecimento, em função dos princípios que lhe fundamentam os valores e a vida, dos participantes que o vivem (BAKHTIN, 1997, p. 203).

A performance muitas vezes se dá de forma violenta, mas não por ser somente: “aquilo que choca, escandaliza, traumatiza” (BAILTELLO, 2014, p. 35), mas também por ser uma manifestação identitária, que reúne e aproxima pessoas que compartilham uma visão de mundo e afetos sonoros. Portanto, é algo organizado enquanto ato responsivo do corpo mediante as sonoridades executadas pela banda, como destaca Harris (2007): “Tais atividades representam algumas das mais extremas respostas corporais a qualquer forma de música e carregam consigo a ameaça de ferimentos. No entanto, *moshing*, *headbanging* e *stage-diving* também são atividades intencionalmente controladas” (HARRIS, 2007, p. 44).

Há organização nesse tipo de performance, pois muitos dos que participam do *mosh pit* estão atentos àqueles à volta para que ninguém se machuque intencionalmente, mesmo que eventualmente, alguém possa sair ferido. Hoje, na “roda”, não há espaço para covardia, violência gratuita ou pisoteamento. Caso alguém caia no chão, uma mão

se estende, ou abre-se um círculo de proteção que dá espaço e condições para que o caído possa se levantar¹⁵⁴.

Portanto, pode-se resumir o *mosh pit* como uma performance de dualidade, já que há um equilíbrio entre ordem e caos, violência e solidariedade. Essa mistura de tensões explode de forma irascível, mas orgânica. O que dá sustentação para que a performance corpórea seja de tal maneira.

CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

Existem diversos gêneros enunciativos possíveis nas mais variadas expressões artísticas. Entre eles, se encontra a música, na qual a variedade também é extensa, ainda mais se considerarmos os gêneros musicais nos quais podemos abranger desde a música clássica, *jazz* e bossa nova, passando por expressões regionais, populares até a Música Extrema.

Um exemplo desses gêneros enunciativos é pensarmos em um *show* de bossa nova: banquinho, violão e voz, no público todos sentados, silêncio no auditório, palmas permitidas no começo de músicas e ao final, ar condicionado a uma determinada temperatura, já que se for em outra pode alterar a afinação do instrumento, ou prejudicar a voz do cantor. Para alguns músicos, mais exigentes, os *shows* só podem ser realizados em locais ideais, com todas as condições de um ambiente controlado. Seu repertório e performance exigem esses tipos de condições.

¹⁵⁴ É válido explicitar que nem sempre foi assim. Na década de 1980, o *pit* era bastante violento e machista (as poucas garotas que subiam no palco e pulavam no público eram constantemente molestadas e abusadas pelo público masculino que a pegava no ar). Tanto que nos anos 1990 teve início o movimento *Riot Grrrl*, que surge a partir de garotas para proteger as outras que gostavam e queriam participar do *pit*. Pelo ambiente machista, muitas garotas sofriam assédio e abuso ao pular do palco e cair nas mãos dos homens, ou simplesmente por estar por perto da ação. Então essa revolução surgiu com garotas criando cordões para deixar o *pit* para as meninas ou para que as mulheres pudessem fazer o *stage dive* sem serem abusadas, algo que existe até hoje e tem sido cada vez mais respeitado.

Por outro lado, existem artistas, como a dupla paulistana Test (do gênero *grindcore*), que, em uma Kombi, roda pela cidade, carregando guitarra, bateria, amplificador e um gerador de energia. Montam seus equipamentos na rua, preferencialmente na entrada ou saída de *shows* e festivais de *rock*, para aproveitar o público que ali está¹⁵⁵. Esses eventos são catárticos, o público responde de forma explosiva de frente para a banda, o encontro é performático e dialógico.

Enquanto em uma apresentação temos uma performance monológica, no caso da bossa nova, situação em que o artista encerra qualquer possibilidade de criação por parte do outro e coisifica a plateia ao ponto de deixá-la sem voz, na outra, há o dialogismo no sentido bakhtiniano, aquele em que o artista se coloca em posição de regente do imenso coro de vozes que o sustentam e que participam do processo performático e dialogicamente faz parte desse coro:

(...) o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (linguístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma ativa posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o, aplica-o, prepara-se para usá-lo etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante. Toda compreensão da fala viva, do enunciado vivo é de natureza ativamente responsiva (embora o grau desse ativismo seja bastante diverso); toda compreensão é prenhe de resposta, e nessa ou naquela forma a gera obrigatoriamente: o ouvinte se torna falante. A compreensão passiva do significado do discurso ouvido é apenas um momento abstrato da compreensão ativamente responsiva real e plena, que se atualiza na subsequente resposta real e em voz alta (BAKHTIN, 2016, p. 25).

O ouvinte é colocado em posição de destaque na Música Extrema, já que para esse evento acontecer é necessário que exista a participação e cumplicidade entre emissor/receptor, que provoca uma

155 Sobre isso, conferir o vídeo da música “Ele morreu sem saber o porquê”: <https://www.youtube.com/watch?v=qxvU5bzmHe4>.

catarse no público e nas bandas. Dessa forma, quando o enunciado é transmitido pelo vocalista da banda e os primeiros acordes soam, a voz já não pertence somente ao vocalista, mas a todos os presentes que transformaram aqueles significados em verdades, vontades e sentimentos próprios¹⁵⁶ de cada um e de todos. As palavras podem perder seus sentidos, os corpos se encontram mediante um ritual musicalizado que permite o extravaso pelo corpo, pela voz, pela presença, pela reverberação do som, pela microfonia, por ecos, filtros, efeitos distorcivos etc.

Esses elementos favorecem um ambiente no qual os corpos são afetados pelas vibrações sonoras e assim participam, quase que sem escolha, dos ambientes comunicacionais criados pelo evento, pelo encontro:

Geram, desse modo, ambientes de afetividade que facilitam o cultivo dos vínculos [...] o universo sonoro possibilita a observação do espaço no sentido físico do termo; sons e vibrações favorecem um espaço de interlocução no qual os corpos envolvidos são afetados quando opcionalmente ou mesmo sem escolher, participam de forma mais ou menos envolvente dos processos comunicativos (MENEZES, 2016, p. 27).

Um show de Música Extrema é uma prática dialógica que coloca no mesmo espaço/tempo emissores e receptores, que se unem como sujeitos sociais na performance e no enunciado comum e que revelam e provocam a identidade do grupo.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **Os gêneros do discurso**. São Paulo: Editora 34, 2016.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

¹⁵⁶ Destacamos a performance da música “Queda Livre” do conjunto capixaba *Dead Fish* na casa *Hangar 110*, em São Paulo. Nessa performance, o vocalista se torna público e o público se torna o vocalista: <https://www.youtube.com/watch?v=j2o5usQlVlw>.

BAITELLO, Norval Jr. **A era da iconofagia** – reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Paulus, 2014.

COGAN, Brian. **The Encyclopedia of punk**. New York: Sterling Publishing, 2008.

FERNANDES, F. A poesia oral à luz da performance: ideias de Ruth Finnegan e Paul Zumthor em perspectiva. In: **Paul Zumthor: memórias das vozes**. Orgs: Luiz Assunção e Beliza Áurea de Arruda Mello. São Paulo: Assimetria Editora, 2018, p. 71 – 90.

HARRIS, Keith Kahn. **Extreme metal: music and culture on the edge**. Oxford: Berg, 2007.

JANOTTI Jr., J. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll** – mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

JANOTTI Jr., J. **Heavy Metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.

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

MENEZES, J. E. de O. **Cultura do ouvir e ecologia da comunicação**. São Paulo: UNI, 2016.

NOGUEIRA, C.; SILVA–SEMIK, Véronique L. D. Poesia oral tradicional e funcionalidade. In: **Paul Zumthor: memórias das vozes**. Orgs: Luiz Assunção e Beliza Áurea de Arruda Mello. São Paulo: Assimetria Editora, 2018, p. 91 – 116.

VOLOCHÍNOV, V. **Marxismo e filosofia de linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na filosofia da linguagem**. 2ª ed. São Paulo: Editora 34, 2018.

VOLOCHÍNOV, V. **A palavra na vida e na poesia: Ensaios, artigos, resenhas e poemas**. São Paulo: Editora 34, 2019.

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

ŽIŽEK, Slavoj. **Violência** – Seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.

ZUMTHOR, Paul. **A letra e a voz: a “literatura” medieval**. 1ª reimpressão. São Paulo: Companhia das letras, 2001.



Rodrigo Barchi

INFER(CE)NO
NA MÚSICA EXTREMA:
das ecologias
e das trevas nas capas
de álbuns grindcore

*Caccianli i ciel per non esser men belli,
né lo profundo inferno li riceve,
ch'alcuna gloria i rei avrebbër d'elli».*

*E io: «Maestro, che è tanto greve
a lor che lamentar li fa sì forte?».
Rispuose: «Dicerolti molto breve.*

*Questi non hanno speranza di morte,
e la lor cieca vita è tanto bassa,
che 'invidiosi son d'ogne altra sorte.*

*Fama di loro il mondo esser non lassa;
misericordia e giustizia li sdegna:
non ragioniam di lor, ma guarda e passa».¹⁵⁷*

(Dante Alighieri, A Divina Comédia, Inferno, Canto III)

*Inhale/exhale
You breathe - To live
You breathe - You die¹⁵⁸*

(Inhale/ Exhale, NASUM, 1998)

<https://www.youtube.com/watch?v=HXh22amWWmo>

<?> “Desdouro aos Céus, os Céus os desterraram;
Nem o profundo Inferno os recebera,
De os ter consigo os maus se gloriam.”

“Que a dor tão viva dele se apodera,
Que aos carpidos motivo dá tão forte?” –
“Serei breve em dizer-to” – me assevera. –.

“Não lhes é dado nunca esperar morte;
É tão vil seu viver nessa desgraça,
Que invejam de outros toda e qualquer sorte.”

“No mundo o nome seu não deixou traça;
A Clemência, a Justiça os desdenharam.
Mas deles não falemos: olha e passa.” (ALIGHIERI, 2019)

158 Inspire/ expire

Você respira – Para viver

Você respira – Você morre. (Tradução própria)

DE INFERNOS, CONDENAÇÕES E ECOLOGIAS

Na célebre peça *Antígona*, de Sófocles, é notório o resultado da negativa de Etéocles em revezar o trono de Tebas com o irmão Polinices, provocando a guerra fraterna que causaria a morte dos dois, sendo o destino definido pela maldição que o pai Édipo havia lhes jogado, após a renegação de ambos.

Como Etéocles era o cidadão tebano – pois após a recusa à troca de poderes, Polinices havia se refugiado em Argos – e herói na defesa da cidade durante a Guerra dos Sete Chefes, foi sepultado e teve todas as honrarias e condecorações após sua morte. Polinices foi condenado por Creonte, irmão de Jocasta e rei de Tebas após a morte de Etéocles, a não receber nenhuma honraria e ter seu corpo jogado ao léu, para ser esvaçado por abutres e hienas.

Antígona, irmã de Etéocles e Polinices, recusou esse destino do irmão, e em segredo deu ao condenado um funeral e um enterro que o permitissem seguir seu destino após a morte. Desvelada essa perfídia, Antígona foi condenada à pena capital por Creonte, como uma traidora da pátria, desobediente às ordens do governante máximo.

Essa história é sempre trazida à tona como forma de se realizar uma discussão ao redor da moral e da ética, principalmente no que diz respeito ao fato de Antígona recusar os ditames do rei, para fazer aquilo que julgava necessário e correto, mesmo que o resultado fosse a própria morte. No entanto, ao dar mais destaque à condenação e ao inferno, este texto mergulhará na dimensão política da tragédia para discutir as ecologias e as trevas.


Por que Antígona condenou a si própria para que o irmão tivesse direito a um funeral e enterro devidos? O que de tão terrível ocorreria com a simples exposição do corpo, no campo de batalha, a um processo de decomposição ao ar livre?

Em primeiro lugar, como sugere Souza (2020), existe a recusa em considerar a importância daquele que morreu – especialmente em batalha – e negar-lhe os louros da “boa morte”, ou seja, das honrarias a um herói da pátria, que deveria ficar na lembrança por sua coragem, dedicação e amor à terra e ao povo. Também pelo fato de o enterramento, com o advento da democracia na Grécia Antiga, passar a ser um direito também dos cidadãos da pólis, buscando garantir a igualdade até o último momento. E, principalmente, o rito junto ao falecido buscava o preparar para a jornada ao mundo dos mortos (SOUZA, 2020).

Souza enaltece justamente o exemplo da tragédia de Antígona para caracterizar a importância do rito fúnebre para a Grécia Antiga e, em seguida, destaca a importância dessa cerimônia:

O sepultamento do indivíduo constitui uma ação fundamental para encerrar as práticas fúnebres enquanto rito de passagem. Trata-se de edificar a morada, o habitat do morto, local físico onde o indivíduo, em sua nova condição social e física, passará a possuir sua existência material e imaterial, por meio da realização de práticas rituais que também fazem parte da estrutura geral das exéquias fúnebres helênicas, os denominados rituais pós-deposicionais, libações e oferendas (objetos em geral, principalmente vasos cerâmicos, sobretudo, lécitos, alabastros e píxides, alimentos e vegetais, como ramos e flores, e ainda, instrumentos de batalha ou tecidos) que são depositados sobre as sepulturas em datas oficiais nos calendários das pólis ou esporadicamente pelos membros familiares e do mesmo grupo do falecido (SOUZA, 2020, p. 336).

Era necessário preparar o morto para cruzar o Estige/Acheronte no barco de Caronte, em especial deixando dentro da urna funerária uma moeda de pagamento da travessia – o Óbolo de Caronte – sob o risco de se ficar vagando nas margens do rio por, no mínimo, cem anos, quando não por toda a eternidade, dependendo da leitura feita dos escritos antigos. O que era um problema, pois muitas vezes esses vagantes poderiam voltar ao mundo dos vivos para atormentá-los e assustá-los. O mesmo aconteceria com quem não tivesse sido velado e enterrado. Uma condenação eterna de vacância junto ao rio das Dores, em cujas




águas, na travessia, se poderiam jogar sonhos, deveres e desejos não realizados. Se a viagem não fosse feita, as memórias e lembranças estariam eternamente acompanhando quem não havia subido ao barco.

Ir ao mundo dos mortos (Hades) não era necessariamente a condenação, visto que após a chegada ao submundo, ainda haveria o julgamento sobre destino dessa alma: o Tártaro, Asfódelos ou os Campos Elísios. Seja o legado de esquecimento nas margens do Aqueronte, quanto a ida ao Tártaro (cuja tarefa eterna era exclusividade dos maiores delinquentes em vida), se não são o inferno que seria popularizado nas obras de Dante Alighieri e de John Milton, acabaram por influenciar toda a perspectiva ao redor do destino dos piores inimigos da lei e da ordem.

E por isso o desespero de Antígona para dar um funeral e enterar Polinices, de modo que ele, por causa de um destempero de um rei sádico e vingativo, não acabasse sofrendo eternamente pela ausência de todo o rito de passagem.

Mais do que uma questão moral, o que se quer trazer à tona, no primeiro momento desse texto, é justamente o fato político da condenação do inimigo ao inferno. A sinédoque sugerida ao redor da imposição de Creonte sobre o filho não submisso de Édipo, é justamente o como se dá um destino infernal a quem não se dobra ao jugo do destempero e do terror ditatorial. E a imagem de Polinices, que não teve direito sequer à “boa morte” – ou seja, ainda vagará, em sua morte-vida – é, no mínimo, adequada às multidões de humanos e não humanos que, apesar de vivos e presentes no planeta, têm uma existência ou de subserviência cega ao trabalho e ditames de um sistema socioeconômico cada vez mais exploratório, ou são julgados à uma vida errática, sem a mínima possibilidade de entrar nos céus do consumo, da ostentação, do luxo, e sequer de um acesso mínimo aos direitos básicos: educação, saúde, transporte, cultura, salubridade...

Em outras palavras, a questão é que há uma produção gigantesca e ininterrupta, em vida, de milhões e bilhões de Polinices,




condenados ao sofrimento constante por não terem aceitado – e mesmo não se adequarem – os ditames da governança e hierarquia impostas pelo regime social, econômico e político vigente. E não só isso. É uma impugnação que cada vez mais se estende àqueles que não são necessariamente humanos. Uma época que impõe uma existência de dor e terror a multidões inteiras, que, como trarei a seguir, cada vez mais pode ser chamada – também – de Infer(ce)no.

E nesse sentido é que este texto se divide em duas partes, além desta introdução: na primeira, dialogo com as propostas ao redor das novas nomenclaturas para a época geo-ecológica na qual vivemos – Antropoceno, Capitaloceno, Plantationceno, Chthuluceno – para depois desenvolver o conceito de Infer(ce)no como um período de trevas, fogo, extermínio, apagamento e terror, o qual, se não se impõe da mesma forma a todos humanos e não humanos, se caracteriza justamente como uma paisagem planetária com as mais diversas câmaras, círculos e intensidades de horror, tal qual sugerido por Dante na *Divina Comédia*. Ou mesmo como o espaço-tempo do apagamento, escuridão e esquecimento, tal qual nos traz a obra máxima de John Milton.

Em seguida, são apresentadas seis capas de bandas de *grind-core*, que consideramos que expõem imagens “infercênicas”, pensando-as muito mais como representações de paisagens e tempos presentes e mesmo pretéritas, a partir do inferno causado pelas próprias ações humanas, do que necessariamente como perspectivas alarmistas futuristas apocalípticas.

INFER(CE)NO

A noção de Infer(ce)no parte de uma premissa distinta tanto daquela que Crutzen e Stoermer (2000) sugeriram ao cunhar o termo Antropoceno, assim como da discussão de Moore (2016) e Malm (2018),



ao redor do Capitaloceno. Ambas sugerem que há um protagonismo tanto do humano, quanto do sistema socioeconômico, na transformação e alteração da própria dinâmica climático-botânica e geológica do planeta. Uma mudança cada vez mais irreversível, a qual acarreta, inclusive, em um maciço processo de extinção de espécies e colapso da biodiversidade. Donna Haraway (2016), seguindo essa proposta, sugere que também podemos chamar esse período geo-ecológico de Plantationceno, visto que as paisagens, para servirem ao capital e ao ser humano (ou alguns), se tornam, ao redor do planeta, cada vez mais homogêneas e destinadas exclusivamente a uma valorização especulativa de seu espaço. Amplas pastagens, gigantescas regiões ocupadas por monoculturas, enormes áreas devastadas pela mineração e um sem-número de lagos artificiais, para servirem tanto ao fornecimento de energia elétrica, como de depósito de rejeitos.

Além disso, a própria produção e reprodução de centros urbanos, cada vez mais semelhantes uns aos outros – propiciando, inclusive, a uniformização dos meios de comunicação, transporte, regimes de trabalho e sistemas de trocas – permite que não se refute, de modo algum, as três nomenclaturas aqui sugeridas. As diferenças são que, enquanto Antropoceno e Capitaloceno se referem ao protagonismo humano e sistemático das mudanças globais, o conceito de Donna Haraway dá conta, em partes, também dos reflexos e configuração paisagística dessa ação.

Mas a própria Haraway propõe uma noção muito interessante, que leva em consideração não somente o protagonismo ou a transformação das paisagens, mas também os processos de resistência e reação do próprio planeta a essas transformações. Quando sugere o conceito de Chthuluceno (HARAWAY, 2016), ela afirma um momento no qual as ações planetárias provocadas pelos seres humanos e pelo capital, promovem também uma reação, na qual não se sabe ao certo quais serão as devidas consequências. Haraway enaltece a fala de Isabelle Stengers (2015), quando a filósofa belga afirma que não se

sabe o que o planeta fará, em um espaço-tempo das catástrofes que se aproximam, já que Gaia não se preocupa com os seres humanos e não humanos, mas somente com a sua potência de existir, nem que para isso dê a resposta mais violenta possível às brutais mutações promovidas por seus habitantes (HARAWAY, 2016).

É nesse sentido que Haraway propõe a noção de Chthuluceno, como um momento de necessidade de conviver com os problemas promovidos pela ação humana/capitalista e a conseqüente reação de Gaia. Para isso, desenvolve a ideia de geração de parentesco entre os seres humanos e os não humanos, em uma troca mais que solidária, mas simbiótica, que permita que seja possível viver, mesmo perante as mais assombrosas e tétricas ruínas, como aponta Tsing (2019).

Os chthônicos de Haraway, fruto de uma “ciência-ficção” ou de uma “fabulação especulativa”, que a antropóloga elabora, vêm do submundo do planeta, mas não sendo necessariamente os demônios ou monstros devoradores de almas ou de corpos, como tanto sugerem as histórias de terror, mas aqueles que estavam confinados no submundo. São os que ressurgem em momentos de estremecimento dos pilares de Gaia:

Chthonic ones are beings of the earth, both ancient and up-to-the-minute. I imagine chthonic ones as replete with tentacles, feelers, digits, cords, whiptails, spider legs, and very unruly hair. Chthonic ones romp in multicritter humus but have no truck with sky-gazing Homo. Chthonic ones are monsters in the best sense; they demonstrate and perform the material meaningfulness of earth processes and critters. They also demonstrate and perform consequences. Chthonic ones are not safe; they have no truck with ideologues; they belong to no one; they writhe and luxuriate in manifold forms and manifold names in all the airs, waters, and places of earth. They make and unmake; they are made and unmade. They are who are. No wonder the world's great monotheisms in both religious and secular guises have tried again and again to exterminate the chthonic ones. The scandals of times called the Anthropocene and the Capitalocene are the latest and most dangerous of these exterminating forces. Living-with and dying-with

each other potently in the Chthulucene can be a fierce reply to the dictates of both Anthropos and Capital. (HARAWAY, 2016, p. 2)

Sem dúvida que, dadas as devidas proporções e contextos, a ascensão dos seres “chthônicos” de Haraway e a reação de Gaia alertada por Stengers acompanham o alerta do xamã Yanomâmi Davi Kopenawa sobre a queda do céu. Aqui, a intensa exploração da terra e do solo pelo homem branco, fará com que a quantidade de gases, fumaça e outros elementos seja tão imensa, que a destruturação do próprio planeta fará com que o próprio firmamento não se sustente (KOPENAWA; ALBERT, 2015).

A diferença entre as noções de Antropoceno/Capitaloceno/Plantationceno e a de Chthuluceno se dá principalmente em relação ao protagonismo da ação. Os três primeiros conceitos sugerem uma Terra submissa e vítima da ação dos humanos e do capital, enquanto que a segunda sugere um planeta não necessariamente vingativo, mas sistemático, cuja reação para a própria sobrevivência inculcará em grandes hecatombes, que ameaçarão a vida presente, para que justamente uma nova dinâmica de existências possa ocorrer. Sugere, nesse sentido, Donna Haraway (2016) que a forma de enfrentar os ditames do Antropoceno e do Capitaloceno são justamente o “viver-com” (*living-with*) e o “morrer-com” (*dying-with*), de forma a compreender que há uma dinâmica de existências compartilhadas e mutuais, quando não, completamente simbióticas.

No entanto, quando se sugere aqui a noção de Infer(ce)no, ou seja, o momento de um “inferno na Terra”, não é necessariamente para sobrepujar ou competir com os conceitos precedentes que até aqui abordamos. O Infer(ce)no proposto neste texto é muito mais uma ferramenta para se compreender e caracterizar o mundo em ruínas e o terror instaurado nessa dinâmica Antrópica/Capital/Plantation *versus* Chthulu, do que necessariamente intencionar uma nova explicação e/ou criar uma perspectiva que substitua as precedentes. É sim uma ferramenta de compreensão outra, que visa registrar e entender o inferno

instaurado nas vidas de humanos e não humanos, e que muitas vezes impede a própria visualização e percepção da situação infernal que é compartilhada pelos condenados. No espírito deste livro sobre a Música Extrema, é justamente a perspectiva das margens...

Há o Infer(ce)no justamente porque existem o Antropoceno, o Capitaloceno, o Plantationceno e o Chthuluceno. O Infer(ce)no está no meio, é um *intermezzo*, é o entre humanos, o capital, as *plantations* – não somente agrícolas, mas das próprias existências – e Chthulu/Gaia. O Infer(ce)no é uma condição criada pelo tempo das catástrofes, e se caracteriza principalmente por não ser nem o mesmo para todos(as), e muito menos ser para todos(as). Afinal de contas, quando não existe o inferno do apagamento total proposto por Milton, o que existe são dimensões, graus e câmaras infernais diferentes, tais quais as presentes no relato da viagem que Dante e Virgílio fizeram na *Divina Comédia*.

Mas, ao invés da condenação a essas paisagens infercênicas – que cada vez mais se espalham pelo planeta – ocorrer por um critério moral, ético e/ou criminal, o veredito é dado pela dinâmica das relações humanas, criteriosamente orquestradas pelo capital, e vice-versa. O motivo maior da condenação não é necessariamente e somente um crime contra a ordem, a moral, os bons costumes e mesmo à propriedade. Não se pune tanto pelo dano no Infer(ce)no, mas sim, pela exclusão inerente ao próprio sistema, causador da fome, miséria, patriarcalismo, machismo, racismo, xenofobia, homofobia, especismo, exploração, pilhagem e incessante necrofagia.

Afinal de contas, quais pecados cometeram os 50 milhões de nativos das Américas para serem submetidos a um inferno de 500 anos de colonização, pilhagem, violência, morte e esquecimento? Quais foram os crimes cometidos pelos milhões de africanos sequestrados, traficados e escravizados nas Américas? Que ofensa aos deuses cometeram os habitantes asiáticos e da Oceania, ao terem suas terras roubadas, seus parentescos execrados e suas vidas comunais vilipendiadas, nos últimos 300 anos?

Qual foi o erro e o dano cometido pelos bilhões de não humanos encarcerados e massacrados todos os anos, criados de forma sistemática, muitas vezes sem ver o sol, assassinados brutalmente já quando filhotes, geralmente em máquinas de extermínio e trituração em massa? Que falta cometeram as espécies já extintas e fadadas ao esquecimento, justamente porque a ação Antropocênica/Capitalocênica/Plantationcênica as fez desaparecer para sempre da face da Terra? Condenação ainda pior com os programas de utilização de DNA para reativar a existência de diversos seres. Além dos círculos de punição, dos demônios torturadores e das temperaturas absurdas, queremos ainda encher o inferno de zumbis, sem memória e sem um processo evolutivo de adaptação ao mundo – em ruínas – como está, só para serem exibidos como troféus de programas científicos que, por outro lado, são incapazes de garantir a existência de outras espécies menores, só porque não são exóticas como o mamute ou os tigres antediluvianos?

O inferno é dantesco, pois são as mais variadas câmaras de tortura, violência e danação. Mas também é miltoniano, visto que também é um espaço de apagamento, onde não há e há, ao mesmo tempo, o nada. O Infer(ce)no é composto das duas dimensões. A dimensão do extremo frio e calor, promotor da coação, do castigo e do flagelo, mas também da obliteração, na qual o condenado não se lembra, e nem é lembrado.

Portanto, e nesse sentido, evocamos o sentido latino de *infernus* para caracterizar – também – o atual período geocológico do planeta. Há Holoceno, mas também há Antropoceno, Capitaloceno, Plantationceno, Chthuluceno. E Infer(ce)no. Que nome melhor a ser dado aos espaços e paisagens onde se multiplicam os fogaréus, nos últimos anos, na Austrália, nos EUA, na Amazônia, no Pantanal? Inferno. Que nome a ser dado à vida de quem toma botes ilegais e atravessa da forma mais precária possível o Mar Mediterrâneo e o Atlântico Leste, refugiados das guerras civis e ditaduras na África e no Oriente Médio, para viver em baracas na Europa? Inferno. Os acidentes de Mariana e Brumadinho, além das últimas chuvas no Estado de Minas Gerais, Bahia e Rio de Janeiro,

promoveram o quê na vida de quem foi afetado, geralmente comunidades pobres e periféricas? Inferno. A condição de trabalho, trânsito, violência, empobrecimento e desilusão nas grandes urbes brasileiras, associada aos dois anos de pandemia de covid-19, que ampliou uma série de dramas já impulsionados pelo avanço do fascismo e da deterioração da condição de vida no Brasil poderia ter outro nome, senão inferno?

Não somente o inferno de angústia por não saber do que ocorrerá com as almas após os soterramentos, naufrágios e carbonizações, mas o próprio sepultamento, seja debaixo da lama, ou no fundo do mar, ou mesmo sob as chamas dos desmatamentos, são indicativos da condição infernal que a ação plantationcênica, capitalocênica e antropocênica estão promovendo em velocidade constante, e em escala cada vez maior. Qual será a dimensão do Infer(ce)no, conforme o Chthuluceno e Gaia vingativa se expandem? A vida em ruínas permitirá algo além daquilo que poderá ser chamado literalmente de “inferno de vida”, a despeito do certo otimismo que carregam Haraway e Tsing?


Para os que acusarem a perspectiva “infercênica” de fatalista e/ou catastrofista, é necessário repetir que a proposta não é teleológica e, portanto, não é base de uma teoria moralista ou condutiva que, se não for ouvida ou atendida, ocasionará o inferno sobre nós, gerando o final dos tempos. Pode ser que haja escatologia, porém não teológica e futura, mas presente e atualizada. A noção de Infer(ce)no propõe que já há infernos instaurados e que outros já foram tão bem-sucedidos, que a própria descrição já se torna impossível de acessar, pois somente aqueles que foram condenados o poderiam fazer. E eles não estão mais entre nós, como é o caso dos povos aimorés, carijós, charruas, potiguares e tamoios, entre outros quase 1500 povos extintos nos últimos 500 anos no Brasil (CIMI, 2001; IBGE, 2007). Além do inferno da invasão, da doença, da pilhagem, da guerra e da escravidão, vieram a extinção e a impossibilidade da memória.

Há um Infer(ce)no justamente porque não há uma condição geral. O inferno é para os condenados. A era é de condenação a quem não

se submeter aos ditames do *antropos*, do capital, da homogeneização. Paisagens que precisam se adequar aos interesses humanos. Vidas e ecologias que só serão protegidas se tiverem um valor de troca para as atividades ecoturísticas, se estiverem sob a tutela de fundações de proteção à natureza de empresas e governos – e as tartarugas-marinhas brasileiras tiveram sorte nesse sentido, até agora – e se garantirem privilégios fiscais ou tributários para aqueles que cercaram as áreas ainda verdes. Algum invertebrado, pequeno roedor ou mesmo alguma população que não for considerada, de alguma forma, “importante”, ou não gere comoção, será apagada sem dó. Não foi o que ocorreu com os ratos e com os trabalhadores candangos na construção de Brasília, combatidos, mortos e apagados da história oficial? (FAUSTO, 2020).

Sendo assim, não poderíamos falar em infer(ce)nos, em vez de Infer(ce)no, no singular? Não são diferentes condições, condenações, violências e apagamentos, de acordo com os contextos, povos, vidas e paisagens condenadas às fomalhas e soterramentos? Nesse sentido, evocamos muito mais uma perspectiva spinozista presente no pensamento de autores políticos como Antonio Negri (1993; 2016), do que nas lógicas de máquina de guerra de Deleuze e Guattari (1997). Isso porque o inferno, apesar das especificidades e distintas problemáticas que o criam, vem se tornando cada vez mais uma condição em comum a quem não se alia aos seus promotores. O sendo também muitas vezes a quem se alia. Para compreender o Infer(ce)no, é necessário compreender como o Antropoceno, o Capitaloceno e o Plantationceno impõem uma lógica destrutiva e normativa às vidas e paisagens que são comuns a humanos e não humanos.

Apesar das resistências chthulucênicas sugeridas por Haraway, elas não são necessariamente repelentes ao inferno. Muitas vezes, e repetindo Stengers, o Chthuluceno pode ser um potencializador e ampliador do Infer(ce)no. As diversas resistências dos povos originários brasileiros que o digam. A constante evocação dos espíritos *xapiris* pelos xamãs ianomâmis não são exclusivamente um ato para se evitar a



queda do céu (KOPENAWA; ALBERT, 2015), mas para também minimizar a condição infernal trazida pelos madeireiros, garimpeiros e grileiros. Muitos descendentes dos povos originários resolveram não resistir, e se adequaram ao padrão ocidental e capitalista de trabalho, em busca do paraíso prometido pelas missões cristãs. Escapa-se da frigideira para cair direto no fogo, visto que a busca pela salvação no Ocidente é mais criadora de infernos dos que qualquer coisa...

No entanto, a perspectiva inferncênica não é um balde de água fria e/ou somente hiper-realista, desmobilizadora, antiutópica (no sentido freiriano da palavra) ou até mesmo exclusivamente tanatológica. Ela pode até ser, mas também é necessária para se entender a necessidade da própria militância contra o inferno promovido por aqueles que o fazem justamente promovendo a busca pelo Éden perdido. E nesse sentido, além da denúncia e da evidência da situação inferncênica, é que quem luta contra o *anthropos*, o capital e a homogeneização é quem acaba, querendo ou não, vestindo a fantasia do demônio, do diabo, do capeta.

A MÚSICA EXTREMA E O INFER(CE)NO: O CASO DAS CAPAS GRINDCORE

A acusação de bruxaria, satanismo e paganismo sobre quem se revoltou e ainda se revolta contra a ocidentalização, a cristianização e o processo civilizatório – que está completamente atrelado ao universo do mercado de trabalho capitalista – é notória, servindo de estratégia de apagamento de resistências ao antropos/capital/uniformização da vida. Porém, a Música Extrema, em especial o *heavy metal* e as suas ramificações, resolveram vestir a carapuça e dizer: “Nós somos o demônio e viemos colocar o dedo na cara de quem destrói!”. Se em nome de Deus, se cria o inferno, quem sabe se o refutar nos traz a vida de volta? Não à toa, as imagens infernais, demoníacas, monstruosas e tétricas sempre

pipocaram nas capas, fanzines, camisetas e material de divulgação das bandas de metal ao redor do globo.

E quando se fala em Música Extrema, é necessário também pensar nas vertentes não somente do metal, mas também do *punk* que, de uma forma ou outra, acabaram recebendo não somente as influências sonoras do mais extremo, mas também diversos elementos de revolta, acusação e senão de desesperança, e da recusa irrefutável da busca pela salvação a partir da submissão e da exploração.

Por isso que a proposta deste texto é mostrar como algumas capas de bandas *grindcore* foram capazes, de diversas formas, de mostrar o quanto o inferno sobre a Terra já está presente, mesmo que ainda não em sua plenitude. Parte-se do pressuposto e se faz uma aposta que o Infer(ce)no, como uma ferramenta de visualização, percepção e diagnóstico da situação ecológica global, foi representado com boa exatidão em diversas capas de bandas *grindcore*, e essa parte do artigo buscará trazer uma amostra dessa exposição.

Antes, é necessário lembrar que, assim como foi sugerido em um texto anterior (BARCHI, 2017), o *grindcore* é uma ecologia menor e infame, ou seja, um estilo de som rápido, cacofônico e desestabilizante de confortos, que ao gritar abertamente sobre questões sociais, políticas, econômicas, culturais e ambientais, se associa e talvez caracterize da melhor forma possível o que estamos sugerindo neste livro como Música Extrema. O *grindcore*, como um herdeiro híbrido do *punk* e do metal, carrega o anarquismo de um e a heresia de outro, a militância do primeiro e a sonoridade do segundo.

O *grindcore*, filho dos anos 80 (MUDRIAN, 2009; RUBIO, 2016; BARCHI, 2017), está prestes a completar seus quarenta anos de história, tendo alguns de seus expoentes e pioneiros ainda em atividade. É o caso do Agathocles, da Bélgica, do Napalm Death, do Reino Unido, e do Rot, do Brasil, bandas que desde seu início sempre mantiveram uma sonoridade extrema e uma perspectiva de denúncia, rebeldia e

contestação. E as capas das bandas *grindcore*, especialmente daquelas que mantêm o discurso político de revolta, sempre trouxeram, de alguma forma, o incômodo perante a condição humana e não humana.

A primeira capa, no sentido da exposição do Infer(ce)no, é do segundo álbum do Napalm Death, intitulado *From Enslavement to Obliteration*. Gravado e lançado em 1988 pela *Earache Records*, marca o fim do primeiro ciclo do conjunto, que nos anos 90 se embrenharia em outras experiências sonoras – produzindo um *death metal* com influências industriais –, voltando a produzir *grindcore* somente a partir de 2000, se mantendo assim até hoje.

Figura 1 – Capa do álbum *From Enslavement to Obliteration* (1988), da banda britânica Napalm Death



Fonte: <https://napalmdeath.bandcamp.com/album/from-enslavement-to-obliteration>.

A capa foi desenhada por Mark Sikora – o mesmo que desenhou a do primeiro álbum, *Scum* – e traz o logo rascado e tremido da banda na parte central superior da imagem. Em primeiro plano, um homem com

as duas mãos na cabeça, em uma nítida expressão de angústia e desespero, cercado por uma série de imagens espelhadas de crianças raquíticas deitadas, de homens sem expressão, aparentemente trabalhadores explorados, se formos levar em consideração a letra da faixa-título. Na parte superior, em azul escuro, as imagens são de paisagens desoladas, industrializadas e destruídas e, na parte inferior, também em azul escuro, o que mais salta aos olhos é a figura do menino negro com deformidade nas orelhas, além das TVs, que eram alvo de intensas críticas há até alguns anos, antes da popularização dos smartphones e das redes sociais.

Apesar de reforçarmos a noção de que o Infer(ce)no não pode somente ser considerado uma sensação em comum dos condenados, mas também a produção ininterrupta e crescente das paisagens infernais, a percepção do inferno em construção na imagem central dessa capa, do homem em visível sentimento de horror perante que o cerca, uma das principais características desse período. Por isso, justamente a escolha desse álbum para iniciar nossa ilustração ao redor do Infer(ce)no.

A segunda capa é do primeiro álbum do conjunto-projeto Terrorizer, *World Downfall*, de 1989, e lançado também pela *Earache Records*. O conjunto que tinha integrantes de outras bandas – Napalm Death e Nausea, de *grindcore*, e Morbid Angel, de *death metal* – e só voltou à ativa durante os anos 2000, mas sem todos os mesmos músicos originais, tem nesse álbum um dos mais importantes do estilo, sendo influente, em sua sonoridade, para muitas bandas que vieram nas décadas posteriores, além de ser aclamado como um dos ícones do *grindcore*.

É menos sugestiva e mais explícita que a imagem-frente do segundo álbum do Napalm Death, o qual carrega pesadamente uma perspectiva infercênica mais melancólica, psíquica e humana, em suas angústias, desesperos e horrores. Além de ser composta de fotos e não necessariamente uma gravura desenhada, a capa de *World Downfall* é uma montagem que traz uma série de elementos representativos do mundo em ruínas, emblemáticas quando se sugere a constituição de paisagens infernais que norteiam a noção de Infer(ce)no.

Figura 2 – Capa do álbum *World Downfall* (1989), da banda-projeto estadunidense Terrorizer



Fonte: <https://terrorizer-band.bandcamp.com/album/world-downfall>.

No alto e ao centro, temos o logo da banda “desenhado em sangue”, e logo abaixo uma grande imagem de Jesus Cristo. Ao redor dos dois, e do nome do álbum, uma série de figuras do horror: usinas nucleares, fotos de homens armados em usinas, manifestantes queimando bandeiras americanas, militantes árabes armados, prisioneiros vendados, *serial killers*, um filhote de foca (provavelmente antes de ser morto por espancamento para o roubo da pele), Margareth Thatcher, a foto da mais notória e divulgada execução a sangue frio da guerra do Vietnã e, no canto esquerdo abaixo, a foto da criança morta soterrada no acidente de Bophal, na Índia.

Há muita morte, sofrimento, violência e indignação na capa de *World Downfall*. A coletânea de imagens presentes forma um mosaico desconcertante e escatológico sobre a presença humana no planeta, e a mensagem é de desesperança, caos e infortúnio, assim como

mostram as composições e letras do álbum, contra as corporações, o Estado, o belicismo, a violência sobre os pobres e trabalhadores, e contra os animais e as periferias.

Mesma perspectiva está presente na capa do álbum *Extreme Conditions Demands Extreme Response*, da banda nova-iorquina de *grindcore* Brutal Truth, lançado em 1992 pela *Earache Records*. Estiveram em atividade nos anos 90, voltando à ativa entre 2006 e 2014, também é um dos conjuntos ícones do gênero – apesar também das marcantes influências *death metal* – teve entre seus membros músicos de bandas *thrash metal* como Anthrax e Nuclear Assault. Neste álbum de estréia, além da sonoridade pesada e rápida, as letras são marcadas por um forte senso de contestação social, tendo até uma composição intitulada *Anti-Homophobe*, de crítica à violência e ao preconceito contra quem não se adequava à heteronormatividade.

Figura 3 – Capa do álbum *Extreme Conditions Demand Extreme Responses* (1992), da banda estadunidense Brutal Truth



Fonte: <https://brutaltruth.bandcamp.com/album/extreme-conditions-demand-extreme-responses>.

A capa tem o logo cinza e tremido na parte central e superior, e o nome do álbum está escrito nas bordas. São diversas imagens de tamanhos distintos, sendo que somente aquela atrás do logo está impossível de ser definida. As duas imagens na parte de cima, mostram duas cidades extremamente urbanizadas, sendo que aquela à direita traz uma situação de aparente calor e secura, com um sol embaçado e uma coloração alaranjada do céu, em uma representação evidente do inferno da vida urbana.

Na parte central, há uma criança negra, provavelmente africana, raquítica e desnutrida, ao lado de uma bomba nuclear que está na frente de uma imagem de um Jesus Cristo aparentemente com o rosto carbonizado. Há também fotos de usinas nucleares, muitos crânios dispostos, gravuras de guerras (uma parece uma pintura representando as Cruzadas), de caça a elefantes, e até da Estátua da Liberdade, tendo ao fundo o *World Trade Center*, ambos em ruínas. Capa que também, em seu conjunto, traz uma série de críticas ao inferno promovido pela ação humana/capitalista/uniforme às paisagens, aos humanos não tão humanos¹⁵⁹, aos animais, e a própria possibilidade de manutenção da vida no planeta. Em especial, a foto da Estátua da Liberdade derretida lembra muito a imagem apocalíptica do final do primeiro filme *Planeta dos Macacos*, de 1968.

Aliás, sobre a questão específica do inferno causado aos animais não humanos, é emblemática a capa do álbum *Human Fraud*, da banda brasileira Deadmocracy, que existiu entre 1994 e 2001. O LP foi lançado em 1998 por três gravadoras brasileiras independentes: Heresia, Absurd e Out of Step. É um *split*¹⁶⁰ com a conhecida e lendária banda belga

159 A crítica feita por Fanon (1968) ao processo de animalização, promovida pelos colonizadores europeus na África, para justificar a exploração e pilhagem dos recursos e do trabalho dos povos africanos, é sempre atual e pertinente.

160 Um *split* álbum pode ser um LP ou um EP, e é quando dois conjuntos dividem a gravação, tendo cada um suas composições em um lado do disco. A banda belga Agathocles tem centenas de pequenos discos (EPs) gravados com bandas do mundo todo, pois consideram que essa é uma forma tanto de divulgar os conjuntos espalhados pelo globo como seu próprio material.

Agathocles, também conhecida por suas críticas pesadas não somente às questões políticas, sociais e econômicas, mas também a toda espécie de exploração e violência aos animais não humanos.

Figura 4 – Capa do álbum *Human Fraud* (1998), da banda brasileira Deadmocracy



Fonte: https://www.discogs.com/pt_BR/release/1612634-Agathocles-Deadmocracy-Pressure-Human-Fraud.

Nenhuma capa das seis escolhidas para caracterizar a posição das bandas *grindcore* sobre os aspectos daquilo que chamamos de Infer(ce)no é tão emblemática quanto a dessa banda de Santos/Guarujá (SP), no que diz respeito ao inferno causado aos seres que compartilham a existência conosco. As imagens trazidas pelo Deadmocracy¹⁶¹ são as mesmas que circulam as redes sociais e páginas de grupos de defesa/proteção animal, e são pesadíssimas no que diz respeito à indignação com aquilo que a indústria de cosméticos, farmacêutica, de alimentos e

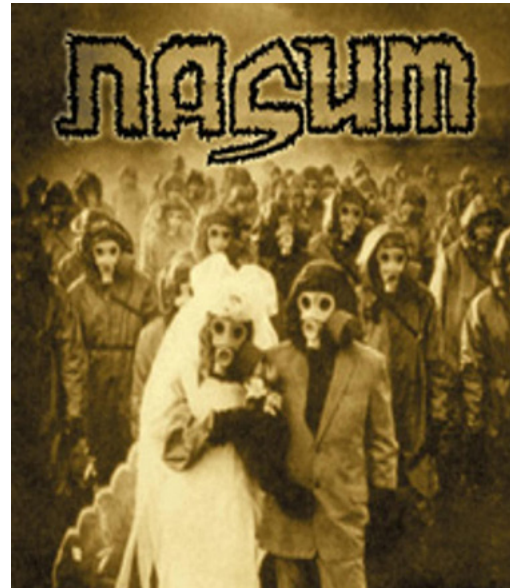
¹⁶¹ O nome da banda, aliás, que pode ser traduzido como "mortecracia", é até convergente com aquilo que Achilles Mbembe (2018) sugeriu recentemente como "necropolítica", ou seja, uma governança/domínio/totalitarização ao redor da produção e reprodução da morte.

de vestimentas fazem com os animais. As fotos de coelhos submetidos a testes de perfumes, macacos e felinos submetidos a pesquisas neurológicas, os maus tratos aos porcos e a carcaça de cães que servem como fornecedores de peles, hoje são até proibidas em algumas redes sociais, devido à violência explícita com a qual são tratados estes seres.

A contestação feita pelo Deadmocracy – que tem entre seus membros militantes ativos ligados ao movimento anarquista da Baixada Santista – é compartilhada por uma série de outras bandas, não somente *grindcore*, mas também de outros estilos ligados ao *punk* libertário, ou mesmo de grupos de metal, cujo caso mais significativo é do vocalista e compositor da banda *thrash metal* Kreator, Mille Petrozza, emblemático defensor de causas sociais e animais, e que sempre expõe essa escolha nas letras e capas da banda. A caça, a pesca, a vivissecção, o abandono, as queimadas, o uso em laboratórios, a indústria de alimentos e de roupas, a indústria de *pets* de raça, entre outras condições infernais aos animais não humanos, são sempre alvo das bandas *grindcore*.

Mas não é somente à condição não humana que o bombardeio *grindcore* é voltado. Tanto a capa como a contracapa do disco *Inhale/Exhale*, da banda *grindcore* sueca Nasum, lançado em também em 1998 pela Relapse Records, trazem uma sarcástica e irônica referência à putrefação do estado do ar que respiramos, seja por causa da poluição urbana, ou mesmo de uma situação mais trágica, como uma atmosfera contaminada por resíduos atômicos. Isso porque o desenho da capa mostra, em primeiro plano, uma pessoa em vestido de noiva e outra com um terno, parecendo ser um casal recém-casado. E, atrás dos dois, diversas outras pessoas, tendo como fundo uma superfície desolada. Todas elas estão com máscaras de gás, típicas ferramentas de guerra para a proteção de ataques químicos e nucleares. Com exceção do noivo e da noiva, todos estão vestidos da mesma forma, inclusive com roupas anticontaminação, utilizadas, por exemplo, em usinas nucleares após acidentes e vazamentos.

Figuras 5 e 6 – Capa e contra-capa do álbum “Inhale/Exhale” (1998), da banda sueca Nasum



Fonte: https://www.nasum.com/discography_info.php?id=12.

A contracapa, ainda mais ácida, mostra uma gôndola veneziana, onde tanto o guia do barco, e uma mulher sentada, sozinha, estão utilizando as mesmas máscaras de gás dos participantes do casamento da capa. Em um planeta, onde a própria existência humana só foi possível com o equilíbrio de gases presentes na atmosfera, que tipo de inferno é esse onde não se pode mais sair com o rosto livre às ruas? Seja por poluição, seja por fumaça de desmatamento, seja por nuvem vulcânica, por ataque à gás ou vazamento de usinas nucleares, há mais de vinte anos parecia que os integrantes do Nasum antecipavam a pandemia, que hoje nos incomoda por nos obrigar a usar “simples” máscaras de pano e/ou cirúrgicas.

Para fechar esse registro, a capa de um lançamento mais recente, de 2015, de uma banda *grindcore* da “nova safra” do estilo, chamado *The Anthropocene Extinction*, do Cattle Decapitation, lançado pela Metal Blade Records. Conjunto estadunidense formado no final dos anos noventa, na Costa Oeste, e na ativa até hoje, é considerado por muitos uma banda de *deathgrind*, ou seja, tem suas composições sempre alternando elementos de *death metal* e de *grindcore*. A temática das capas e letras geralmente está ao redor da misantropia e da crítica à destruição do planeta pelos seres humanos, em uma contestação profunda ao inferno trazido pelo Antropoceno (Capitaloceno, Plantationceno, Chthuluceno). Inclusive, nesse mesmo álbum, em diversas composições, há justamente algumas referências sobre o inferno trazido ao planeta, e a perda do paraíso, como na sugestiva *Mammals in Babylon*:

We had it all/ The whole of Eden in our hands
The privilege of existence/ The ubiquitous lay of the land

We suffocate ourselves/ We defecate on the product line
Fell under our own spell/ Carelessly crafted hell

You can't escape your own rape when you're not the only rapist

Too many people in this world/ To simply forgive, to only forget

Obsessive procreators¹⁶² (CATTLE DECAPITATION, 2015)

Figura 7 – Capa do álbum *The Anthropocene Extinction* (2015), da banda estadunidense Cattle Decapitation



Fonte: <https://cattledecapitation.bandcamp.com/album/the-anthropocene-extinction>.

Diferente das capas expostas anteriormente, a frente de *The Anthropocene Extinction* talvez seja a mais profética, no sentido de aterrozar sobre o futuro. No entanto, e ao mesmo tempo, há paisagens no planeta já semelhantes a diversos elementos do desenho. Além disso, já é um álbum gravado após a popularização do conceito de Antropoceno.

Há uma praia. Em primeiro plano, um homem, com a parte de trás da cabeça e mais da metade do braço enterrados na areia. Está morto de boca aberta e seu ventre está parcialmente aberto e decomposto. Dele, sai uma pilha de lixo, semelhante àquelas encontradas em diversos estômagos de baleias e aves marinhas encontradas mortas no litoral.


162 Nós tínhamos tudo/ Todo o éden em nossas mãos/ O privilégio da existência/ Os leigos onipresentes da terra/ Nós sufocamos a nós mesmos/ Nós defecamos na linha de produção/ Caímos em nosso próprio feitiço/ Inferno negligentemente conquistado/ Você não pode escapar de seu estupro quando não é o único estuprador/ Pessoas demais neste mundo para simplesmente perdoar, para apenas esquecer/ Procriadores obsessivos. (Tradução própria)

No meio da imagem, há uma mulher de lado, morta, cujo ventre tem a mesma situação da do homem. Atrás dela há um duto, lançando o que parece ser esgoto no mar. Atrás dele, montanhas de lixo e edificações industriais. A capa é toda azulada e cinzenta e talvez seja uma das melhores representações daquilo que sugerimos como paisagem “infercênica”.

Isso porque, aparentemente, o planeta continua a existir, pessoas continuam a realizar suas atividades econômicas e produtivas, mas há um ambiente, na imagem, senão completamente morto, arruinado. E a partir dele, várias outras imagens reais e existentes atualmente, vêm à memória. Há Sobradinho e Mariana; há Cubatão; há Ilha das Flores; há as montanhas de lixo ao redor das grandes urbes; há um sem-número de cidades que lançam diretamente seus resíduos no mar. E como não observar as duas pessoas mortas na praia, sem lembrar da criança síria que foi encontrada morta na praia da Turquia, em uma imagem que rodou o mundo? Detalhe: o álbum foi lançado em meados de agosto de 2015. A criança, encontrada sem vida em dois de setembro do mesmo ano...

LIÇÕES INFERCÊNICAS DO GRINDCORE

Condenada, a alma de Polinices estaria fadada não necessariamente ao inferno, mas ao apagamento e esquecimento, sob o risco de se tornar temerária ao mundo dos vivos, devido à possibilidade de se retornar como espírito condenado. E é neste trecho da obra *Antígona* que é necessário observar não somente a questão ética ao redor da desobediência da filha de Édipo, mas principalmente o fato político, que independentemente de aceitação ou não das normas, leis ou ordens hierárquicas, leva o inferno às multidões e indivíduos. A decisão de Creonte é o trivial no capital. A condenação dos irmãos tebanos é a condenação diária de massas humanas e não humanas...




Admitir a existência de uma época de trevas, ou um Infer(ce)no não é somente uma sensação individual e/ou coletiva. Não é somente perceber uma vida infernal, criada por si ou pelos outros, que caracteriza o Infer(ce)no. Ele é um momento de criação de paisagens infernais, sobre as quais muitos seres vivos ainda caminham e sobrevivem, e outros já foram sepultados e esquecidos. Quando se evoca aqui tanto a produção de Dante, quanto de John Milton, não é necessariamente sob um escopo ético, religioso e moral que se dá a condenação às trevas. Mas muito mais sob um escopo social, político, econômico, cultural e, sobretudo, ecológico. Em um espaço/território/lugar infernal, é com muito menos potência que se podem criar, como sugeria Godoy (2008), múltiplas ecologias. Em uma paisagem em ruínas, apesar de ainda haver possibilidades de surgimentos, entrelaçamentos e conexões, há uma gama muito menor de diversidade, fazendo com que a fornalha se torne mais quente ou a luz mais escura.

Mas diagnosticar e perceber a existência dessa época de trevas, que coexiste às outras e presentes épocas (Antropoceno, Capitaloceno, Plantationceno, Chthuluceno), sendo também, ao mesmo tempo, denominador e resultado delas, é necessário para entender-se não somente a ação promovida pelos agentes da destruição, mas também para entender como é possível e necessário o escape a essa condenação.

Como demônios que acusam Deus e os anjos de traição, totalitarismo e autoritarismo, as bandas de Música Extrema justamente vestem a carapuça do diabo para não somente denunciar a barbárie, mas também para fugir à pena brutal, a qual, na maior parte das vezes, se dá justamente pelo fato da não aceitação aos ditames divinais. Em outras palavras, somente vestindo a carapuça do capeta é que a Música Extrema se faz ouvida e mostra o quanto os agentes hegemônicos, através das corporações, do Estado, da religião e da hierarquização da vida são os responsáveis pela criação e expansão do Infer(ce)no.

E se a crítica tem um alto teor daquilo que podemos chamar de pensamento ecológico de defesa da diversidade e da sustentação da



vida no planeta, a própria exposição desse Infer(ce)no nas capas das bandas *grindcore* é uma prática didática de mostrar o que se faz com as paisagens, como os humanos e não humanos, em sua individualidade e coletividade. E, principalmente, e de forma distinta à literatura, fazer perceber que não são mais as almas levadas ao inferno, mas o inferno é trazido às suas moradas na Terra.

É caro dizer que o que as bandas *grindcore* fazem é também uma forma de educação ambiental. Mas as capas, as letras, as conversas em *gigs* e shows, os zines, os livros, as revistas e todo material de divulgação que circulam nos espaços e nas redes daqueles que se envolvem com a sonoridade, carregam consigo uma série de alertas ambientais e possibilidades/sugestões de intervenção, para que essa a situação seja bloqueada, antes que sobre somente o inferno.

As imagens horríveis, a cacofonia e os urros guturais não são somente uma expressão do horror, mas uma série de lições ao redor do inferno que se implanta. E elas influenciaram de modo muito emblemático na criação da noção de Infer(ce)no, porque, se as situações são infernais, não é um inferno pleno que ainda se impõe. O Infer(ce)no não é o inferno. É uma produção do mesmo. E é dessa instauração das paisagens e vidas infernais que as capas que trouxemos aqui, entre centenas de outras, estão a realizar o alerta, na esperança – talvez freireana – que se possa, a partir do barulho e das imagens do horror, impedir a transformação do planeta nas próprias trevas plenas.

REFERÊNCIAS

ALIGHIERI, Dante. **A Divina Comédia**. Trad. Ítalo Eugênio Mauro. 5ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2019.

BARCHI, Rodrigo. O ruído infame das ecologias menores: o *grindcore* e as relações entre meio ambiente e educação. **Revista do Lhiste**, Porto Alegre, num.6, vol.4, jan/dez. 2017. p. 179-200. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/revistadolhiste/article/view/84969/48950> Acesso em 23 de outubro de 2019.

CIMI (Conselho Indigenista Missionário). **Outros 500: construindo uma nova história.** São Paulo: Editora Salesiana, 2001.

CRUTZEN, Paul J.; STOERMER, Eugene F. ““The ‘Anthropocene’” (2000)”. **The Future of Nature: Documents of Global Change**, edited by Libby Robin, Sverker Sörlin and Paul Warde, New Haven: Yale University Press, 2013, pp. 479-490.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, vol. 5. Trad. Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Ed. 34, 1997.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra.** Trad. José Laurênio de Melo. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FAUSTO, Juliana. **As cosmopolíticas dos animais.** São Paulo: n-1 edições, 2020.

GODOY, Ana. **A menor das ecologias.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

HARAWAY, Donna. **Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene.** Durham; London: Duke University Press, 2016.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu: palavras de um xamã yanomâmi.** São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

IBGE. Centro de documentação e Disseminação de informações. **Brasil: 500 anos de povoamento.** IBGE: Rio de Janeiro, 2007.

MALM, Andreas (2018). A perspectiva da Dominica: Antropoceno ou Capitaloceno? **O Correio da Unesco**, n. 2, abr-jun. 2018, p. 23-25. <https://pt.unesco.org/courier/2018-2/perspectiva-da-dominica-antropoceno-ou-capitaloceno> Acesso em 27 de set de 2021.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** Trad. Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MILTON, John. **Paraíso Perdido.** Trad. Daniel Jonas. 3ª ed. São Paulo: Ed. 34, 2021.

MOORE, Jason. **Introduction: Anthropocene or Capitalocene? Nature, History and the Crisis of Capitalism.** Oakland: PM Press, 2016.

NEGRI, Antonio. **A anomalia selvagem: poder e potência em Spinoza.** Trad. Raquel Ramalheite. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1993.

NEGRI, Antonio. **Espinosa subversivo e outros escritos.** Trad. Herivelto Pereira de Souza. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

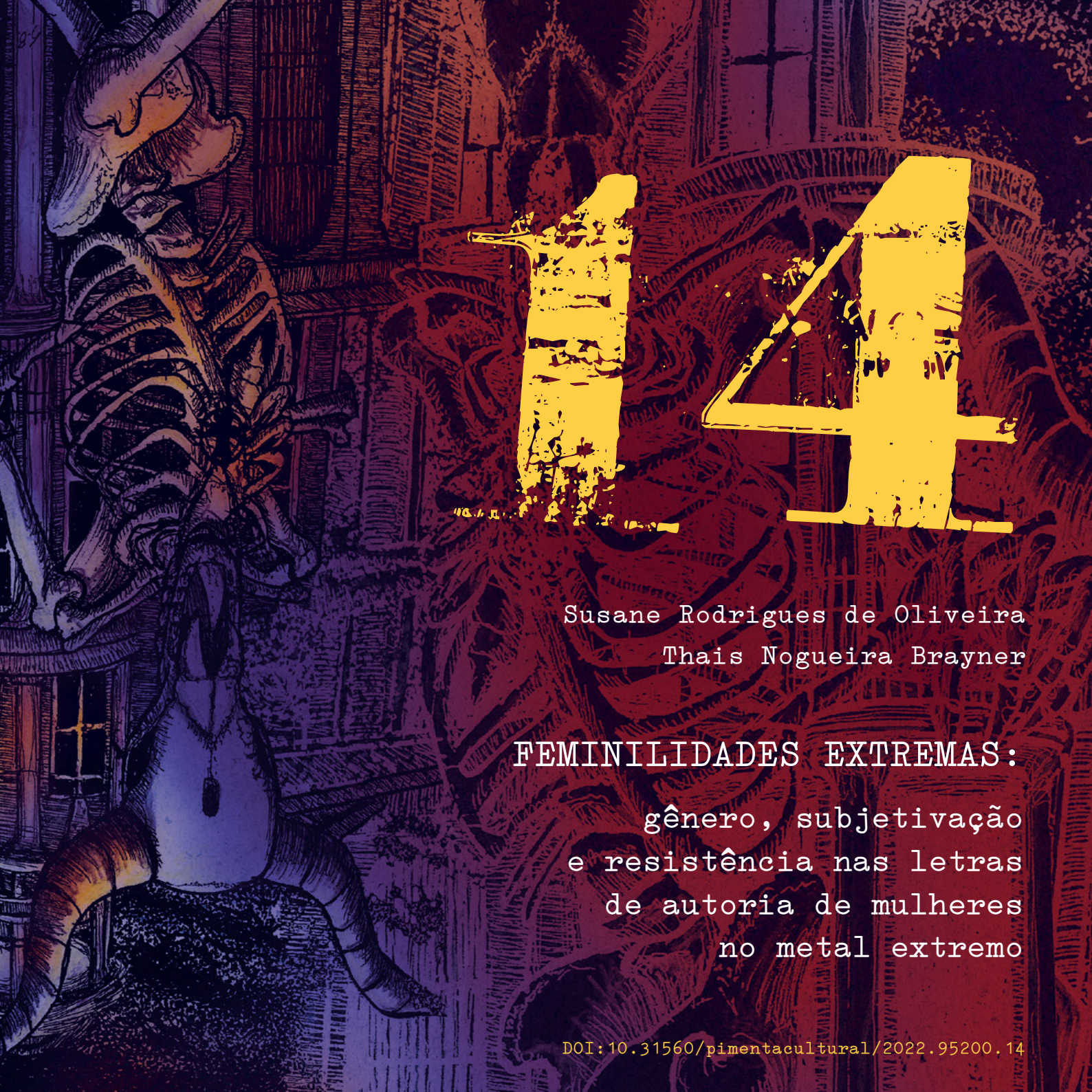
MUDRIAN, Adrian. **Eligiendo Muerte: La improbable história del death metal y grindcore**. New York: Bazillion Points Books, 2009.

RUBIO, Salva. **Metal Extremo: 30 años de oscuridad (1981-2011)**. 5ª ed. Lleida: Editorial Milenio, 2016.

SOUZA, Camila Diogo de. Os rituais funerários na Grécia Antiga: construindo a memória (i)material. SOUZA; Camila Diogo de; SILVA, Maria Aparecida de Oliveira. **Morte e Vida na Grécia Antiga: Olhares Interdisciplinares**. Teresina: EDUPI, 2020.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes: resistir à barbárie que se aproxima**. Trad. Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosacnaify, 2015.

TSING, Anna Lowenhaupt. **Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno**. Trad. Thiago Mota Cardoso et al. Brasília: IEB Mil Folhas, 2019.



Susane Rodrigues de Oliveira
Thais Nogueira Brayner

FEMINILIDADES EXTREMAS:

gênero, subjetivação
e resistência nas letras
de autoria de mulheres
no metal extremo

*Who am I?!... What am I?!... As a storm
I see you, mother... give me back!
Illusions, restrictions, redemption...
Binamorph... My transformation!*

Ao som de "Binamorph – Part II" do Hokmoth
https://youtu.be/TzPkv_cHRn4

INTRODUÇÃO

A presença massiva de homens na cena de metal extremo¹⁶³ e, especialmente, a centralidade das representações de uma hipermasculinidade¹⁶⁴ branca nas letras de grande destaque no *Death* e *Black Metal* parecem tornar esse espaço bastante estranho e hostil para a nossa presença como mulheres. Não por acaso, nossas colegas feministas acadêmicas nos veem com certo estranhamento e curiosidade, questionando-nos sobre as razões de continuarmos a apoiar e atuar em uma cena¹⁶⁵ tão machista e misógina como a do metal extremo. Estes questionamentos nos acompanham há mais de 25 anos, dentro e fora da cena. Como apreciadoras e artistas de metal extremo, vivenciamos também várias situações de sexismo e misoginia que nos

163 O termo *metal extremo* é utilizado de maneira muito ampla para abarcar uma série de subgêneros do *heavy metal* caracterizados pela "transgressão sonora, verbal e visual" (Kahn-Harris 2007, p. 29): *Death Metal, Black Metal, Doom Metal, Thrash Metal, Grindcore, Pornogrind, Slam, Splatter, Gothic Black Metal, Pagan Black Metal, Metalcore, NSBM*, etc.

164 "Hipermasculinidade" é um termo utilizado em referência aos comportamentos masculinos exagerados e estereotipados baseados na força física, agressão, violência e sexualidade; especialmente relacionados a "atitudes sexuais insensíveis face às mulheres", "a crença de que a violência é viril" e a "experiência do perigo como excitante" (MOSHER; SERKIN, 1984).

165 "Cena musical é um modo de construir cidades e músicas: mesmo que essas sejam *urbes* imaginárias e as sonoridades agregados musicais disformes. A noção de cena está diretamente relacionada aos modos como certos movimentos culturais projetam mundos e rotulam afazeres musicais. Antes de ser um conceito, uma proposição acadêmica: para se entender a música em seus processos de territorialização, as cenas surgiram das autorreferências que críticos, fãs, músicos e produtores se valem para transformar espaços em lugares, sonoridades dispersas em uma noção de si tanto para quem circula nas cenas como para quem as percebe de fora" (JANOTTI; SÁ, 2013, p. 05).

envolveram em brigas, tensões, discussões e divergências dentro da cena, mas ainda assim continuamos e resistimos nesse espaço.

Certamente, como feministas não teríamos continuado a ouvir ou tocar metal extremo se não fosse possível intervir de alguma maneira nesse cenário e extrair dessa música algum tipo de força, poder e resistência que nos favorecesse enquanto mulheres. Estas vivências no metal extremo brasileiro marcam também nossas subjetividades e lutas por um mundo livre da violência sexista e racista. Por isso mesmo, a escrita deste texto acadêmico nasce de um incômodo diante do apagamento e incompreensão das formas de representação das feminilidades neste espaço, especialmente, nas letras produzidas por mulheres em bandas de *death* e *black metal* (e seus variados subgêneros) de várias partes do mundo, especialmente no Brasil, EUA, Europa, América Latina, Irã e Austrália, entre os anos 1990 e a atualidade¹⁶⁶.

A centralidade das representações de uma hipermasculinidade branca tanto na cena, como nos estudos do metal, tende a apagar as contribuições das mulheres, especialmente suas expressões artístico-musicais de confronto ao sexismo e misoginia (HOAD, 2021, p. 245-256). Além disso, as abordagens das representações femininas no metal extremo como meras reproduções de imagens sexistas dominantes ou como simples replicações de um modelo de “masculinidade normativa”, parecem não deixar alternativas ou espaços para a percepção de outras estéticas de feminilidades dentro da cena, apagando até mesmo a possibilidade de se perceber como as próprias mulheres, de maneira muito variável, complexa e subjetiva, buscam através disso uma forma de experimentação de força, poder, transgressão e resistência.

166 Boa parte de nossa busca inicial por estas representações se concentrou em nossos acervos pessoais e nos mecanismos de pesquisa fornecidos pelos sites *Encyclopaedia Metallum: The Metal Archives* (*Encyclopaedia Metallum*), *Rate your music*, *Bandcamp*, *ReverbNation* e *Last.Fm*.

Este texto apresenta os primeiros resultados de uma pesquisa que nos permite discutir o modo como algumas mulheres estão projetando “feminilidades extremas” em suas letras de metal extremo, ou seja, imagens femininas transgressoras e abjetas que ultrapassam os limites do aceitável dentro do sistema de gênero moderno/heteropatriarcal, permitindo-nos desnaturalizar a associação do metal extremo com o sexismo e a misoginia. As reflexões e problemáticas aqui apontadas são apenas o ponto de partida de um projeto de pesquisa que está em andamento e que pretende ainda se direcionar para estudos mais específicos e locais que favoreçam o reconhecimento da diversidade e diferença das experiências das mulheres neste campo.

Ao selecionarmos aqui como objeto de estudo as representações de feminilidades identificadas em algumas letras de autoria de mulheres que atuam em bandas de *death* e *black metal*, nos apoiamos não só nos estudos de Hall (2016), Baczko (1985), Agamben (2005) e Foucault (1984) para justificar a sua importância como dispositivos de subjetivação (de construção de sujeitos), mas também nas teorias feministas que compreendem o gênero como uma representação (LAURETIS, 1994; BUTLER, 2018; HUTCHEON, 2002). De acordo com Hall, as representações – como elementos constitutivos das linguagens e das comunicações – se manifestam no modo como concedemos sentidos às coisas: “as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos” (2016, p. 21). Como matrizes e efeitos de práticas e imaginários sociais (BACZKO, 1985), as representações funcionam também como dispositivos de subjetivação (FOUCAULT, 1984) pela “capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres viventes” (AGAMBEN, 2005,


p. 13), oferecendo modelos ou referências identitárias com as quais as pessoas podem se reconhecer ou se posicionar na vida social¹⁶⁷.

Partindo dessa noção, tratamos aqui as masculinidades e feminilidades como partes de um sistema de gênero, ou seja, de um “sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, *status* dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade” (LAURETIS, 1994, p. 212). Esta produção histórica e cultural das diferenças é variável e se dá também na articulação simultânea e interseccional do gênero com a raça, a classe, a etnia, a região, a idade, a orientação sexual e outros marcadores de diferença social (COLLINS; BILGE, 2020), resultando num conjunto complexo e dinâmico de representações que constituem o arsenal de dispositivos de subjetivação que circulam em nossa sociedade.

Nessa perspectiva, Butler (2018) nos ensina que o gênero enquanto representação se revela como um “ato performativo” produzido na repetição estilizada dos corpos através de falas, imagens, palavras, gestos, movimentos, encenações, atitudes, relações sociais etc. Essa “performatividade” do gênero se manifesta não só no modo como as pessoas falam, andam, agem, se vestem ou se comportam, mas também no modo como os corpos performam nas artes em geral (música, pintura, ficção, cinema, literatura etc) e nos mais variados discursos (científicos, intelectuais, midiáticos, religiosos, jurídicos etc.) (LAURETIS, 1994, p. 209).

Na crítica às representações que estabelecem padrões normativos e essencialistas de feminilidades e masculinidades, os estudos feministas chamam atenção para os perigos políticos das dicotomias


¹⁶⁷ Como bem explica Foucault, a subjetivação é um “processo pelo qual se obtém a constituição de um sujeito, mais exatamente de uma subjetividade, que evidentemente é uma das possibilidades dadas de organização de uma consciência de si” (1984, p. 137), pois toda experiência que concretiza uma subjetividade envolve modos historicamente peculiares de se fazer a “experiência de si”. Para o autor, as relações de poder criam modos de subjetivação, mas também de resistência a esses processos, pois a vida é efeito de um campo de possibilidades marcado por jogos de verdade que potencializam determinadas maneiras de nos constituirmos como sujeitos.



hierárquicas (sexo/gênero, masculino/feminino, natureza/cultura, humano/não humano), destacando a necessidade de problematizá-las, desnaturalizá-las e superá-las (HUTCHEON, 2002). Além disso, tais teorias nos inspiram a investigar e conferir visibilidade a outros modos de subjetivação (tanto de mulheres como de homens) que permitam romper com os discursos pautados na determinação biológica (sexual/racial) das subjetividades.

Ao colocar representações femininas (fictícias, mitológicas, reais ou históricas) em movimento nos conteúdos líricos de suas produções musicais, o metal extremo fornece-nos também elementos importantes para uma compreensão e discussão do modo como o gênero é construído e performado nas suas práticas estéticas mais agressivas, obscuras, violentas e satânicas, promovendo modos diversos de subjetivação de mulheres e homens. Ao desvelar o modo como estas representações se inscrevem na história cultural do Ocidente, mas também na história particular do *rock* e do metal, podemos perceber o metal extremo como uma prática complexa e dinâmica de comunicação e de reapropriação cultural das representações de gênero, especialmente no modo como mulheres artistas se apropriam e ressignificam símbolos femininos transgressores e abjetos que há muito tempo povoam o nosso imaginário social, com a finalidade de comunicar sentimentos, visões de mundo, crítica social e outras estéticas de existência para as mulheres.

Este texto está organizado em duas partes: na primeira apresentamos alguns modelos dominantes de representação de feminilidades nas letras de autoria de homens no metal extremo, problematizando brevemente a violência sexista e misógina nas representações líricas de hiper-masculinidades; já na segunda parte apresentamos a análise e discussão de uma pequena amostra de trechos de letras de autoria de mulheres onde feminilidades extremas – de reação e resistência à violência patriarcal – performam como assassinas, criminosas, insubmissas, livres, armadas, revolucionárias, guerreiras, indígenas, anticristãs, bruxas e amantes




de demônios. Importante dizer que não temos a pretensão de traduzir o ponto de vista ou a intenção dessas mulheres com suas músicas, até porque isso seria uma tarefa ingênua e impossível, pois as representações lírico-musicais são suscetíveis a diferentes tipos de recepção e interpretação. O que fazemos aqui é um exercício de interpretação destas representações, baseado não só em nossas próprias percepções e vivências no campo do metal extremo, mas, sobretudo, no diálogo entre uma historiadora e uma antropóloga que partem de teorias e estudos acadêmicos com o objetivo de “ouvir” essas representações de outra maneira, situando-as no fluxo histórico dos imaginários e práticas sociais, com um claro interesse de conferir importância e historicidade ao que as mulheres estão “gritando”, há muito tempo, dentro das cenas de *death* e *black metal*¹⁶⁸

Finalmente, com este estudo a nossa busca pelas “histórias do possível” para o gênero e as mulheres (OLIVEIRA, 2012) chega também ao metal na elucidação do modo como algumas mulheres “brincam com o gênero” ao se apropriar de estéticas e temáticas agressivas, horrendas, insanas, obscuras, mórbidas, satânicas e pagãs, projetando também feminilidades extremas que tensionam as imagens hegemônicas – brancas, vitimizadoras, submissas, angelicais ou hipersexualizadoras do feminino – amplamente difusas no metal extremo.

VIOLÊNCIA CONTRA MULHERES NA PROJEÇÃO DE HIPERMASCULINIDADES

O metal extremo, diferente de outros subgêneros do *heavy metal*, se caracteriza pela transgressão de fronteiras sonoras, temáticas e visuais (KAHN-HARRIS, 2007; SCHAAP; BERKERS, 2014). Em termos sonoros,

168 Metodologicamente, trata-se de uma abordagem discursiva das representações de feminilidades – atenta aos sentidos, significados, valores, imaginários sociais e modos de subjetivação que elas informam – com o objetivo de elucidar a historicidade de suas elaborações e o modo como se relacionam com o poder e constroem identidades e subjetividades (HALL, 2016, p. 27).



se caracteriza por altos níveis de distorção e peso nas guitarras, vocais rasgados e guturais (*growling*), além de andamentos rápidos no domínio de técnicas de *blast beat* e dois bumbos ou pedal duplo na bateria. Em termos visuais/performáticos, a sua transgressão se revela no uso de roupas pretas, calças camufladas, coturnos, cintos de bala, encenações teatrais com sangue, *corpse paint* (pinturas faciais com aspectos dramáticos ao estilo de cadáveres, monstros, demônios ou guerreiros tribais), *spikes*, armaduras *vikings* ou medievais, vestes litúrgicas, capuzes etc.

Já em relação à temática lírica e artística, a transgressão do metal extremo se revela nas referências aos aspectos mais sombrios da existência humana, especialmente nos subgêneros derivados do *death* e *black metal*, que abordam temas considerados socialmente desagradáveis ou fora dos limites do aceitável como a morte, o satanismo, o paganismo, o niilismo, a misantropia, a insanidade, o suicídio, a depressão, a prostituição, o canibalismo, o sexo, o sadismo, a necrofilia e o estupro, envolvendo várias vezes temas de extrema misoginia e sexismo (WALSER, 1993; KAHN-HARRIS, 2007; PURCELL 2003). Apesar de o *heavy metal* ser acusado de sexismo e misoginia, raramente apresenta declarações tão explícitas de violência contra mulheres como se observa no metal extremo, em que o corpo feminino é dominado ou profanado (VASAN, 2010). Não por acaso, alguns estudiosos afirmam que o metal extremo é ainda mais extremo quando se trata das representações de gênero, pois as mulheres estão – tanto numericamente como simbolicamente – sub-representadas (SCHAAP; BERKERS, 2014, p. 103. Tradução nossa).

Desde os anos 1980, uma parte das bandas de *death metal* (especialmente nas suas vertentes *brutal*, *slam*, *gore*, *grind*, *core* e *porn-grind*) privilegia em suas composições líricas cenários de morte, sangue e horror onde corpos femininos e feminizados aparecem esquartejados, estuprados, prostituídos, sepultados, adoecidos ou apodrecidos, como vítimas da crueldade e da erotização de um desejo ou fantasia masculina

pelo estupro, dominação e destruição do feminino [ex. Cannibal Corpse em *Fucked with a knife* (1997) e *Entrails ripped from a virgin's cunt* (1992); Death em *Mutilation* (1987); Kraanium em *Sodomize her headless corpse* (2015) e *Rusty knife defloration* (2015); Vulvodynia em *Mangled fucking slut* (2016)]. Em alguns casos, essas representações líricas chegam ao ponto de romper com sanções morais¹⁶⁹, conferindo visibilidade a comportamentos desviantes e criminosos que incluem, especialmente, atos de estupro, perversão sexual e pornografia¹⁷⁰.

Porém, como observa Purcell (2003), para alguns apreciadores e artistas de *death metal*, as letras parecem não ter tanta importância quanto a qualidade sonora que, acima de tudo, deve ser pesada, agressiva e obscura. Nessa perspectiva, o tratamento das letras como algo inofensivo ou simples fantasia e brincadeira esconde a face perversa de um sistema que consegue penetrar sutilmente na arte extrema, subjetivando homens e mulheres de maneira desigual. Como bem analisa Catherine Hoad (2012), esse tipo de transgressão observada nas letras de estupro, tortura e assassinato de corpos femininos apenas reafirma os limites da dominação masculina e do corpo feminino escravizado, como parte de uma noção de controle e poder que se obtém na subjugação e desumanização de um “outro” mais fraco e vitimizado.

No campo das representações heteropatriarcais, o estupro simboliza uma relação de poder que estabelece vítimas (femininas) e agressores (masculinos), funcionando em alguns contextos como uma forma de comunicação e expressão da superioridade e poder

169 Não por acaso, as obras do Cannibal Corpse chegaram a ser censuradas nos anos 1990 nos EUA, porém num cenário polêmico, iniciado na década de 1980, marcado por fortes disputas e interesses políticos e morais em torno da regulação do mercado fonográfico (CAETANO, 2016).

170 Rosemary Hill observou que a hipermasculinidade e as letras misóginas no *rock* e no *metal* foram alvo não só de críticas de alguns setores conservadores, particularmente nos EUA, mas também de algumas feministas que na década de 1970 consideravam a música *rock* como algo ruim e opressor para as mulheres por promover imagens negativas e sexualmente objetificadas de mulheres como vítimas e merecedoras da violência masculina, mas também como seres destinados a enganar e prejudicar homens inocentes (2013, p. 170).

dos homens (BOURKE, 2009). Rejeitando as concepções do estupro como um fenômeno a-histórico, expressas na afirmação de que, por natureza, todos os homens são esturpadores em potencial, podemos perceber as conexões do estupro com questões históricas, políticas, econômicas e culturais concretas.

Já o *black metal* dos anos 1980, mesmo tendo surgido de bandas cujas temáticas satânicas e luciferistas remetiam à contestação e oposição à ordem dominante, encenando revoltas contra o cristianismo (ex. Venom, Hellhammer e Bathory) (SCIENZA, 2021, p. 157), tornou-se a partir dos anos 1990 o subgênero mais polêmico, incompreendido, controverso e diversificado pelo modo de expressão do anticristianismo em suas poéticas e estéticas que variam entre: satanismo de Anton LaVey; crítica à moral e dominação religiosa cristã; defesa da misantropia e do elitismo; defesa do socialismo satânico; luta anticolonial e antifascista; idealização hiperbórea de uma hipermasculinidade guerreira; glorificação de povos, mitologias e religiões pagãs; exposição da depressão, loucura e suicídio; ocultismo e esoterismo pós-moderno; e até mesmo a afirmação de valores eugênicos, nacionalistas, neonazistas, conservadores e políticos de extrema-direita na reivindicação de uma supremacia racial.

Em 1987, o Bathory já evocava uma imagem feminina diabólica e sexual em *Woman of Dark Desires* lembrando as histórias sangrentas e criminosas da condessa Elizabeth Bathory que na Hungria do século XVI se banhava no sangue de mulheres jovens e virgens, vítimas de sua obsessão por beleza. Já em 1990, ao lançar o álbum *Hammerheart*, que se tornou influente no que viria a ser o *viking metal* em sua fusão com o *black metal*, o Bathory se apropria de outra representação de feminilidade com a função de exaltar uma masculinidade guerreira de força, dominação e luta contra o cristianismo. Ao articular mitologia escandinava e temática anticristã, apoia-se num imaginário de fábulas e lendas em torno da cultura *viking* em que a figura de antigos homens nórdicos, fortes, viris e honrados se projetava contra

o inimigo cristão, visto de maneira feminilizada (SPRACKLEN, 2020). A sua valorização da cultura nórdica pagã nos remete à construção lírica e imagética de uma hipermasculinidade branca/ariana, superior, forte e anticristã que, associada ao nacionalismo romântico e conservador se opõe ao feminino, – identificado com o estrangeiro, o sul e a religião da paz¹⁷¹, – dentro de um pensamento binário/hierárquico/etnocêntrico. Essa imagem irá reverberar posteriormente, de maneira muito mais radical, nas letras de bandas de *black metal* que passaram a glorificar uma Europa branca ancestral, especialmente aquelas abertamente identificadas como *NSBM* ou *Black Metal Nacional-Socialista*.

Essa tendência de associação do cristianismo com o feminino também aparece nas letras de *black metal* satânico e luciferista expressando o ódio anticristão na forma de misoginia ao retratar: freiras violadas, ensanguentadas e crucificadas; a Virgem Maria estuprada ou atormentada por demônios; o corpo de Jesus Cristo sodomizado ou estuprado como forma de profanação e imposição de poder [ex. Sarcófago em *Desecration of virgin* (1987); Blasphemy em *Goddess of perversity* (1990); Archgoat em *Jezebel's Black mass orgy* (2018); Profanatica em *Altar of the virgin whore* (2018); Von em *Devilwhore* (2013); Bewitched em *The Ripper's Return* (2002)]. Ainda como expressão de misoginia, identificamos imagens de corpos femininos em cenários de sadismo, satanismo, maldade, ocultismo, militarismo, guerra, suicídio, canibalismo, orgias, escravidão sexual, sodomia, pedofilia, prostituição e rituais anticristãos [ex. Mayhem em *Chainsaw Gutsfuck* (1987); Nattefrost em *Preteen Deathfuck* (2005); Carpathian Forest em *Black Shining Leather* (1998)].

Já nas vertentes mais recentes de *pagan* e *folk black metal*, as imagens hiperbóreas de homens brancos/nórdicos/guerreiros incluem algumas figuras femininas idealizadas como deusas, mães,

171 "The entire album, then, dwells on the negative changes brought by outsiders and those not of the race or nation. Quorthon is unhappy that the warrior masculinity and the code of honour of the Vikings was replaced by the foreign, southern, feminine religion of peace" (SPRACKLEN, 2020, p. 99).

filhas, amantes, feiticeiras ou sacerdotisas, baseando-se nas antigas tradições nórdicas e pagãs que conferem um certo poder às mulheres apenas na ordem do pai e sua linhagem patriarcal, mantendo ainda uma concepção essencialista e binária do gênero [ex. Månegarm em *Hervors arv* (2019); Satyricon em *Mother North* (1996); Ensiferum em *Rum, Women, Victory* (2020)].

Ainda na “terceira onda” do *black metal*, identificada como transcendental, esotérica, ocultista, niilista e neopagã, Jasmine Shadrack (2021, p. 103) destaca a representação de um feminino transcendental, cósmico, pagão, primordial, obscuro, abismal e divinizado que, pautado na associação da feminilidade com a natureza e o cosmos [ex. The Howling Wind, em *Of Babalon* (2012)], tende também a remover a humanidade das mulheres, já que a possibilidade de experimentação de força e poder se restringe a um feminino não humano.

Já em outras vertentes, o *black metal* de autoria masculina se apropria de imagens de mulheres diabólicas, cruéis, mitológicas, deusas, bruxas, feiticeiras, hereges, sedutoras, luxuriosas, monstruosas, vampiras, rainhas sanguinárias, loucas, bruxas, mães, virgens, predadoras sexuais ou prostitutas de Satã [ex. Dimmu Borgir em *A Succubus In Rapture* (1997); Gehenna em *A Witch Is Born* (2008); Enthroned em *Dance of a Thousand Knives (Moksha Bhakti)* (2004)]. Esse tipo de imagem é também marcante nas fantasias de *femme fatale* que povoam as letras de *gothic black metal* [ex. Moonspell em *Vampiria* (1995); Cradle Of Filth em *The Black Goddess Rises* (1994) e *Nymphetamine* (2004)]. Na ruptura com as imagens de feminilidades cristãs – passivas, dóceis, amorosas, frágeis, submissas, maternais, servis e recatadas – estas imagens podem representar subversão e resistência, ao evocar um velho acervo de imagens femininas ameaçadoras dos padrões de sexualidade feminina dentro da família cristã. Por outro lado, podem também reforçar os velhos estigmas que causaram e ainda causam violência contra mulheres acusadas de “naturalmente” propensas à traição, maldade e luxúria, como corpos hipersexualizados,

sempre prontos para o deleite e o pecado e que, por isso, precisam ser constantemente vigiados, punidos e agredidos.

Dentre várias outras representações líricas de feminilidades nas letras de autoria masculina, não podíamos deixar de mencionar as apropriações de imagens de bruxas na projeção de outros modelos de masculinidades anticristãs dentro do *black metal* [ex. Atritas¹⁷² em *Where Witches Burnt* (2004)]. Na rejeição ao cristianismo, o *black metal* também se apoia nas velhas imagens femininas desviantes, transgressoras e pagãs que povoaram o acervo imagético de seres abjetos, abomináveis e repudiáveis na cultura cristã. Além disso, vale destacar as raras expressões masculinas de rejeição ao patriarcado e de posicionamento feminista dentro do *black metal*, como vemos em *Sex with Satan* da Operation Volkstod (2021)¹⁷³, numa vertente antifascista que associa o satanismo à liberdade sexual, ao feminismo e à igualdade de gênero. Como veremos adiante, este tipo de expressão é bem mais presente nas letras de autoria das próprias mulheres que usam do *death* e *black metal* para projetar feminilidades extremas de reação agressiva contra a misoginia, o estupro e a opressão cristã/patriarcal.

REPRESENTAÇÕES LÍRICAS FEMININAS DE REAÇÃO À OPRESSÃO PATRIARCAL

Não há nada de natural na forma como homens e mulheres produzem música. A noção comum de que o *rock* e o *metal* são naturalmente masculinos pelo seu virtuosismo e controle é uma interpretação (HILL, 2013, p. 178). Rosemary Hill (2013), atentando para o modo

172 "I wish to die where witches burnt / And my ashes scattered / To gather with their shadows / Follow the dark side of nature / Take the path of druids and witches" (ATRITAS, 2004).

173 "Be free to be what you want to be / Satan smash the fucking patriarchy / This is the end of old white mans ideology / Sex with Satan means gender equality" (OPERATION VOLKSTOD, 2021).

como estes significados são construídos, inventados e não inerentes ao sexo, nos instiga também a desnaturalizar essa noção do metal como uma música masculina, mostrando como as próprias mulheres artistas também se inscrevem neste cenário artístico-musical projetando feminilidades extremas dentro de temáticas líricas do *death* e *black metal* que foram mais associadas à violência contra as mulheres e aos modos hipermasculinos de experimentação de força e poder.

Nos anos 1970, e mais notadamente nos anos 1980, várias mulheres artistas (ex. Coven, Plasmatics, Wendy O. Williams, Bitch, Rock Goddess, Girlschool, The Runaways, Joan Jett, Vixen, Lita Ford, Blacklace, Warlock e Doro Pesch) já abordavam certas temáticas concebidas como masculinas na projeção de feminilidades rebeldes, transgressoras e dominadoras. Em alguns casos, estas bandas se apropriaram mesmo de imagens sexistas, *sexy* e eróticas na projeção de imagens de força e de libertação sexual das mulheres na crítica à moralidade cristã, porém elas foram e ainda são interpretadas de maneira problemática. Isso também acontece nas representações líricas de feminilidades produzidas pelas mulheres dentro do metal extremo, o que torna bastante complexa e desafiadora as análises e discussões em torno de seus significados histórico-culturais. Nem sempre essas representações se dão em contraposição ou resistência ao que foi convencionalmente identificado como masculino, por isso mesmo os agenciamentos femininos nas letras e sonoridades não podem ser tratados de maneira homogênea, pois estão conectados à nossa diversidade de experiências, subjetividades, perspectivas e posicionamentos não só no mundo da música, mas na sociedade como um todo (JANOTTI JR, 2013).

Na busca pelo modo como as mulheres projetam feminilidades de reação à violência e opressão patriarcal dentro do metal extremo, o primeiro conjunto de representações líricas que nos chama atenção deriva de bandas de *brutal death metal* que projetam mulheres em cenários de extremo terror, assassinato e vingança contra homens estupradores

e abusadores. Dentre elas destacamos a banda do Reino Unido Venom Prison (2016) que, na voz de Larissa Stupar, nos traz imagens femininas insurgentes contra homens estupradores em *Perpetrator Emasculation*:

Estuprador, morra porra / Você merece morrer em agonia / Desperdício de vida, / Eu odeio suas tripas / Seu pedaço de merda inútil / Você estupra, bate e degrada / (...) Você se acha forte? / Eu ouvirei você chorar / Quando eu amputar sua genitália¹⁷⁴ (In: *Animus*, 2016. Tradução nossa).

Também no terror aos estupradores, a banda feminina americana Castrator dedica um EP intitulado *No Victim* (2015), onde um trecho da música *The Emasculator* diz o seguinte:

Mulheres vigilantes à solta / Instrumentos de vingança / Restauradores de equilíbrio / O caçador será caçado / Os espíritos de suas vítimas se regozijarão / Já não suportarão / Com força ela segura a lâmina / Com a qual o estuprador será estuprado / [Refrão] Castração (Do estuprador) / Emasculação (Pegue sua arma) / Castração (Esmague e corte as bolas) / Emasculação (Orchiectomia)¹⁷⁵ (In: *No Victim*, 2015. Tradução nossa).

A banda holandesa Izegrim também revela essa insurgência, especialmente, no videoclipe da música *Victim of honor*, em que a própria vocalista Marloes Voskuil encena teatralmente junto à outra mulher que, oprimida por um homem, chega ao final amarrando-o e ateando fogo nele vivo: “Queimada com ácido por um parente / Não é possível recuperar das cicatrizes / Reservamos o direito de retaliação / Morto por própria carne e sangue”¹⁷⁶. (In: *Code of Consequences*, 2011. Tradução nossa).

174 “Rapist, fucking die / You deserve to die in agony / Waste of life / fucking hate your guts / You worthless piece of shit / You rape, beat and degrade / (...) You think you’re strong? / will hear you cry / When I amputate your genitalia” (In: *Animus*, 2016).

175 “Vigilante women on the loose / Instruments of vengeance / Balance restorers / The hunter will be hunted / Spirits of their victims rejoice / No longer will they endure / Tightly she holds the blade / With which the rapist will be raped / [Chorus] Castration (Of the rapist) / Emasculation (Take his weapon) / Castration (Crush and cut the balls) / Emasculation (Orchiectomy)” (In: *No Victim*, 2015).

176 “Burned with acid by a relative / Can’t recover from the scars / Subject to retaliation / Died by own flesh and blood” (In: *Code of Consequences*, 2011).

Já a banda feminina porto-riquenha de *death black metal* *Matriarch*, em *The Damsel of Death*, lembra de Aileen Wuornos, prostituta e assassina em série, julgada e executada no EUA em 2002 pela morte de sete homens e que afirmava agir em legítima defesa para se proteger dos clientes que tentaram estuprá-la. O “eu lírico” desta música, na voz de Aileen, destaca seus sonhos e luta pela sobrevivência para reafirmar as razões de sua vingança contra os homens que ela assassinou: “(...) Eu matei onde os corpos não deixarão nenhum rastro / (...) Porque as ações que me trouxeram até hoje são / os sabores da Vingança que envenenam minhas veias¹⁷⁷ (In: *Revered Unto the Ages*, 2007. Tradução nossa).

Estas letras não podem ser tratadas como de simples expressão de “misandria” (ódio generalizado aos homens), pois o ódio e a vingança se direcionam apenas aos homens estupradores (o “caçador”), agressores ou manipuladores como uma maneira de contestar e desnaturalizar a imagem de mulheres como vítimas passivas e frágeis, mas também de confrontar a impunidade deles em nossa sociedade. Nestas letras as mulheres não são corpos inertes que sangram, sofrem e morrem brutalmente. Ao ressignificar cenários de estupro e de abusos que projetam masculinidades fortes, agressivas e dominadoras, elas se apropriam das estéticas de medo, terror e vingança para projetar feminilidades de força e confronto brutal à violência contra mulheres.

Estas representações de feminilidades extremas subjetivam as mulheres como sujeitos capazes de se rebelar e derramar sangue, torturar e matar com frieza e crueldade, mas não de maneira gratuita e muito menos como um “crime passionai”, porque há um fundamento social atravessando estas imagens. No imaginário social estas representações de mulheres no crime também ultrapassam os limites da aceitabilidade. De um ponto de vista ético, estas representações

177 “I killed were the bodies / Won't leave any trace / (...) Cause the actions / That led me to this day / The tastes of Vengeance / That poisons my veins!” (In: *Revered Unto the Ages*, 2007).

podem até ser vistas como negativas e enviesadas pela violência, porém são bastante significativas sob o espectro da criação imaginária de mulheres como sujeitos dos próprios atos. Elas se inscrevem, portanto, no fluxo das representações, quebrando as amarras e desnaturalizando imagens femininas hegemônicas, na medida em que criam novas formas de resistir e se impor, como o crime.

No Ocidente cristão, o crime e, especificamente, os assassinatos estão quase sempre relacionados ao masculino como ação pública, viril e violenta. Só os homens, como detentores deste espaço, seriam capazes de tanta violência, já que as mulheres, especialmente brancas, heterossexuais e burguesas são consideradas anatomicamente frágeis, doces, instintivamente maternais e confinadas ao espaço privado da casa, sem motivações fortes para se envolver no espaço público e muito menos em problemas como a violência, sendo, portanto, vistas como incapazes de matar (ALMEIDA, 2001). Não por acaso, a presença real de mulheres que matam homens agressores ainda causa certo estranhamento e é interpretada de maneira bastante problemática.

Outros modos de reação ao estupro também aparecem nas letras de bandas femininas brasileiras como Nervosa, em *Cultura do Estupro* (2018), e Eskröta, em *Crime Hediondo* (2018). No *death metal*, é possível também identificar outras representações líricas de mulheres que renunciam à subordinação e manipulação masculina assumindo um espírito livre, autônomo e guerreiro. Expressões de revolta e raiva diante da constante reafirmação do controle dos homens sobre as mulheres também emergem na letra de *Little Shits*, da banda holandesa Sisters of Suffocation: “Foda-se, sim, sou mulher / E eu vou te vencer a qualquer hora / Porque eu sei o que eu valho / (...) E fodam-se todos vocês / Quem disse que eu não conseguiria / Com base no meu gênero / Seus merdinhas machistas”¹⁷⁸ (In: *Humans Are Broken*, 2019).

178 “Fuck yes, I’m a woman / And I’ll beat you anytime / For I know what I’m worth / (...) And fuck all of you / Who said I wouldn’t make it / Based on my gender / You sexist little shits” (In: *Humans Are Broken*, 2019).

Tradução nossa). Já numa reação agressiva às imagens de mulheres puras, fúteis e interesseiras que devem ser controladas pelos homens, a banda Mortad (2012) também se manifesta em *I'm not interested in being interesting*, opondo-se à opressão na voz de Somi Arian.

Em *Raimunda Honório* (2012), a vocalista Ludmila Gaudad, da banda brasileira feminina Estamira, também expõe todo o ódio que a violência doméstica contra as mulheres nos desperta:

Tanta coisa além da dor... / Tanta brutalidade! / Qual é a sua recompensa? / Tanta coisa atrás dos olhos inchados. / Porém, o que mais perturba é conviver com o agressor / e ter a certeza de que as promessas não irão se cumprir. / Medo, vergonha... / Você não sabe o ódio que a sua violência desperta em mim! / Libertar o seu grito. / Libertar! (In: *Se Conhecem, Se Apoiam e Se Organizam*, 2012).

Em *Grab 'em by the dick* (2017), a banda Female Smegma de *death metal pornogrind* feminista e anarquista do Irã revela imagens femininas de recusa ao Hijab e ao governo, lançando um grande foda-se ao patriarcado e aos homens. Já a banda de *black metal* americana anti-imperialista e antifascista Sarpapast nos traz imagens de mulheres reais que pegam em armas na luta contra a opressão patriarcal e capitalista em *The Red Council*:

Mande-os para o inferno / Este é o Conselho de Resistência / Mulheres em armas, contra forças de ocupação / Protegendo os perseguidos daqueles que os coagiram / Organizando massas, sindicalizando trabalhadores, / Protegendo cidades de assassinos e corruptores / (...) Mande-os para o inferno / Esmaguem os seus crânios / Deixe-os pendurados nas árvores / Mande-os para o inferno / Lugar de uma mulher / É na revolução / Seu lugar é ao lado dela¹⁷⁹ (Single, 2018. Tradução nossa).

179 "Send them to hell / This is the Council of Resistance / Women in arms, against occupying forces / Protecting the hunted from those who coerced them / Organizing masses, unionizing workers / Shielding towns from murderers and corrupters / (...) Send them to hell / Crush their skulls / Let them hang from the trees / Send them to hell / A woman's place / Is in the revolution / Your place is by her side" (Single, 2018).

Algumas vertentes de *death* e *black metal* trazem também expressões de feminilidades extremas de reação à dominação religiosa cristã patriarcal. Em *Goddess of Freedom* (2020), a vocalista Any Scarlet, da banda brasileira Dakhmas, canta sobre a grande deusa da liberdade, um primeiro símbolo de liberdade que foi demonizado por não se submeter às ordens do homem, sendo por isso mesmo expulsa do paraíso e tendo sua real história ocultada¹⁸⁰. Já numa vertente *feminist black metal*, a banda sueca Matriarkathum evoca a figura divinizada e primordial da mãe profana na rejeição ao evangelho em *Don't Fuck Me Jesus*:

Ensinamentos de homens não significam nada para mim / Far-
sa injustificável / A escuridão surgiu / Do poço primordial / Da
mãe divina profana / Eu te amaldiçoo / Falso profeta estigmá-
tico / Símbolo fálico da redenção / Olhem e vejam / Seu débil
evangelho / Aniquilado e esmagado / Eu abomino e rejeito / Tua
adoração fálica / Eu recuso o sangue de Jesus / E seu sêmen
doutrinador¹⁸¹ (In: *Curse You All Men!*, 2020. Tradução nossa).

A banda brasileira de *pagan black metal* Miasthenia, ao se apropriar de estéticas e expressões anticristãs, amplia as “hordas do anticristo” projetando também feminilidades extremas de rejeição à dominação cristã patriarcal em cenários históricos de luta e resistência anticolonial. De maneira poética, feminista e decolonial, a vocalista Susane Hécate subverte as imagens históricas hegemônicas (cristãs, misóginas e eurocêtricas) que inferiorizam e vitimizam os povos indígenas do passado, projetando-os como protagonistas insurgentes, demoníacos e selvagens numa guerra heróica de vingança e rebelião contra a dominação colonial e a evangelização do continente nos séculos XVI e XVII. Em seu último álbum *Antípodas* (2017), o Miasthenia traz imagens de guerreiras indígenas na resistência à dominação de seus corpos em letras como *Coniupuyaras*, *Ossário das Amazonas* e

180 Cf. <https://dakhmas.com/banda.html>.

181 “Teachings of men / Mean nothing to me / Unjustifiable hoax / The darkness within / Sprung from the primal well / Of the unholy mother divine / I curse thee / False stigmatic prophet / Phallic symbol of redemption / Lo and behold / Your feeble gospel / Annihilated and crushed / I abhor and reject / Your phallic worship / I refuse the blood of Jesus / And his indoctrinative semen” (In: *Curse You All Men!*, 2020).

1542. Historicamente, essas imagens femininas assombram o imaginário social pela sua negação absoluta da norma, por isso mesmo foram negadas e relegadas ao domínio das lendas, mitos e fábulas, como algo a-histórico (NAVARRO-SWAIN, 2007).

Apoiando-se em fontes históricas coloniais, o Miasthenia celebra em *Coniupuyaras* o legado das amazonas, unindo-se “ao círculo de poderosas guerreiras” que lutam e resistem por suas próprias leis: “contra a idolatria de um deus inimigo” (*In: Antípodas*, 2017). Já a música *Ossário das Amazonas* nos leva a um cenário obscuro e perturbador de sacrifícios à grande deusa, dominado por mulheres que recusam a se submeter à ordem cristã/colonial:

Imagens de deusas guerreiras / Soldados inimigos / Recusam acreditar / Num mundo tribal / De ordem matriarcal / (...) São as lendas demoníacas / Que nascem do temor / E do desejo de dominar / Um mundo tribal / Insubmisso e perturbador / Que não irá se ajoelhar diante da cruz (*In: Antípodas*, 2017).

Apropriando-se de elementos estéticos do *black metal* para retratar um cenário histórico de guerra anticolonial, de onde emergem representações de feminilidades indígenas de resistência ao patriarcado cristão/colonial, o Miasthenia redireciona a agressividade, a guerra e o ódio anticristão para interpretar criticamente o processo histórico de conquista e colonização européia da América, um processo que se caracteriza também pela transformação/colonização e apagamento das concepções de gênero que em tempos pré-coloniais se abriam para o “possível”, permitindo que as mulheres indígenas pudessem atuar com poder, sabedoria, respeito e influência na vida social, como guerreiras, cacicas, “rainhas”, “deusas”, curandeiras, “sacerdotisas” ou oficiantes de rituais sagrados ou políticos etc. (OLIVEIRA, 2012). Desse modo, o Miasthenia se apropria da estética de valorização de guerreiros e guerreiras anticristãs, rompendo com imagens de hipermasculinidades ou de superioridade étnico-racial de um povo, projetando mulheres indígenas/guerreiras na luta implacável contra a dominação colonial, numa

narrativa produtora de outros sentidos para a história das relações de gênero com a introdução do colonialismo cristão na América.

Ainda no Brasil, a banda feminina Amurians também segue essa tendência na projeção de mulheres indígenas guerreiras na luta contra os colonizadores cristãos, especialmente, na letra que leva o nome da banda:

Pele vermelha, canto de sereia / São filhas da terra que o homem invadiu / Amurians, seu legado chegou / Amurians, icamiaba eu sou / No calor da batalha nossa lança feriu / Os olhos do homem de fé / Sentiram a fúria diante da luta / As guerreiras ainda estão de pé / (...) Amazônia ninguém vai nos tirar (*In: Amurians*, 2018).

Imagens de bruxas, feiticeiras, deusas e mulheres em rituais satânicos e pagãos também se fazem presente nas letras de algumas artistas de *death* e *black metal* [ex. Cadaveria, em *Spell* (2002); Astarte, em *Mutter Astarte* (2007); Matriarkathum, em *Devilcunt* (2020)], revelando também esse movimento de apropriação das imagens femininas mais extremas e subversivas que povoam o imaginário cristão ocidental, além de jogar também com as percepções e medos mais comuns de mulheres que desafiam os padrões de feminilidades cristãs, ao mesmo tempo em que tensionam as imagens misóginas de feminização do cristianismo dentro do *death* e *black metal*.

Apropriando-se da imagem histórica da bruxa que retorna para a vingança, Vanessa Hexe, vocalista da banda americana Wooden Stake, escreve em *Curse of the Cauldron Countess*: “Embora não inocente, ela foi morta em vão / Aqueles que a sacrificaram sofrerão a dor / De uma vingança destinada a derrotar inimigos / Ela veio por sua alma, caia de joelhos!”¹⁸² (*In: Feast of Virgin Souls*, 2015. Tradução nossa). Assim também a banda australiana de *funeral doom metal* Murkrat entoa em *The*

182 “Though not innocent, she was killed in vain / The ones who sacrificed her will suffer the pain / Of a revenge meant to vanquish enemies / She has come for your soul, fall to your knees!” (*In: Feast of Virgin Souls*, 2015).

Mighty Spires: “Vejam só a bruxa! A mulher que ousou desafiar / Agora deve construir um poderoso pináculo / E ela deve construir muito mais alto para ser livre / O destino da bruxa / É a emulação do homem / Pois ela não é nem madonna nem prostituta”¹⁸³ (*In: Drudging the Mire*, 2011. Tradução nossa). Até mesmo quando a bruxa é morta, as mulheres conferem a ela o poder de vingar de seus algozes, como observamos em *Witchburned*, da banda americana de *death/doom metal* Derkêta:

Amarre-me à estaca / Acenda as varas aos meus pés / Agora você me vê queimar / Você apenas fica parado e observa / Enquanto eu me retorço de dor / Ventos do leste / Espalho meus restos / Minhas cinzas inaladas / Agora eu sou uma parte de você / Você será o próximo / Aqueles que acusaram / A bruxa viverá / Dentro daqueles que tiraram minha vida / Agora você vai morrer, queimado na fogueira¹⁸⁴ (*In: In Death We Meet*, 2012. Tradução nossa).

Assim também a banda feminina russa Blackthorn de *gothic black metal* se apropria da imagem de mulheres que associadas ao mal, à culpa e ao pecado foram torturadas e queimadas vivas, comunicando o não esquecimento e a imortalidade de suas almas em *Bestial Satan of Grottesque Beauty* (*In: Codex Archaos*, 2011). Já em *Satanic Feminism*, a banda italiana Skulld, através dos gritos assustadores da vocalista Pam, nos remete também a esse desejo de não esquecimento de mulheres condenadas e assassinadas por bruxaria no passado:

Vida, morte, miséria e desgraça / Milhares de anos de opressão / Mil anos de dor / Viva, mas morta, lutando para sobreviver / Rebeldes do passado, sua raiva surgirá / Elas foram enterradas vivas, deixadas no chão, chamadas em sua carne, cinzas de dor / Milhares de anos sofrendo em nome do nada / Sinfonia de dor, violência, morte e mentiras / A natureza era temida, mas seus

183 “Remark the witch! / The woman who dared defy / Now must build a mighty spire / And she must build much higher to be free / The fate of the witch / Is emulation of man / For she is neither madonna nor whore” (*In: Drudging the Mire*, 2011).

184 “Tie me up to the stake / Light the sticks at my feet / Now you watch me burn / You just stand and watch / As I twist in pain / Winds from the east / Spread my remains / My ashes inhaled / Now I am a part of you / You will be next / Those that accused / The witch shall live on / Inside those who took my life / Now you will die, burned at the stake” (*In: Death We Meet*, 2012).

dons não foram perdidos / Olhos arregalados. Bocas gritam / Ainda posso ouvir aquelas almas gritando nos caminhos/ Seus corpos se foram, mas suas vozes sobreviverão...¹⁸⁵ (In: *Reinventing Darkness*, 2019. Tradução nossa).

Estas imagens de bruxas comunicam que, por mais que se busque eliminá-las, elas permanecem terríveis e fortes, resistindo. As almas, vozes e memórias de mulheres assassinadas no passado sobrevivem também no metal extremo, comunicando uma forma de resistência e não esquecimento à violência patriarcal cometida contra as mulheres acusadas de bruxaria no passado.

Historicamente, o movimento de sobreposição do cristianismo ao paganismo no Ocidente operou um apagamento e estigmatização das mulheres como bruxas e das divindades pagãs como demônios, contribuindo no longo processo histórico de subordinação e exclusão das mulheres dos espaços de poder, conhecimento e sacralidade¹⁸⁶. Não por acaso, a memória das bruxas queimadas pela Inquisição é reapropriada também pelos movimentos feministas contemporâneos na crítica ao heteropatriarcado cristão e seus fundamentos históricos.

As imagens de bruxas e feiticeiras se constituíram em poderosos dispositivos de subjetivação de mulheres cujos comportamentos e identidades pareciam ameaçar a instalação de uma sociedade cristã/patriarcal baseada na crença num deus único, supremo e masculino, e

185 "Life, Death, Misery and disgrace / Thousands years of oppression / Thousand years of pain / Alive but dead, struggling to survive. / Rebels of the past, your anger shall arise. / They were buried alive, left in the ground, flames in their flesh, ashes in pain. / Thousand years of suffering in the name of nothing. / Symphony of pain, violence, death and lies. Nature was feared, but their gifts were not lost. / Eyes burt. Mouths shout. / I can still hear those souls screaming in the paths/ Their bodies are gone, but their voices will survive..." (In: *Reinventing Darkness*, 2019).

186 Estas mulheres eram não só identificadas com os inimigos internos de suas comunidades, como "bodes expiatórios" de afirmação do poder e privilégio masculino na sociedade, mas em sua maioria foram também identificadas com as antigas crenças, práticas e saberes de comunidades pagãs onde as concepções de gênero e sexualidade eram outras (e se chocavam fortemente com os valores cristãos em torno da família e da heterossexualidade). Em muitas destas comunidades pagãs o feminino tinha um lugar de importância, poder, prestígio e sacralidade, como deusas, sacerdotisas, parteiras, curandeiras, mas também como guerreiras ou líderes políticos de suas comunidades.

onde só os homens devem tomar conta das funções clericais e políticas (OLIVEIRA, 2012, p. 72). Estas imagens, que serviram de base para o maior episódio de feminicídio na história da humanidade – a “caça às bruxas” na Europa moderna – irão ressoar também na colonização europeia da América, na perseguição de mulheres indígenas e africanas cujo poder, sabedoria e influência social foram vistos como algo demoníaco e perverso que devia ser combatido e extirpado (FEDERICI, 2017). A “caça às bruxas” que ocorreu na Europa foi, portanto, “uma tentativa definitiva de eliminar a mulher de qualquer veleidade de poder – seja religioso, econômico ou político”, promovendo “a naturalização de uma imagem aviltada e desprezível, retomada no discurso social e oficial como a ‘natureza’, a ‘essência’ do feminino” (NAVARRO-SWAIN, 1995, p. 54).

Vendo as mulheres como perigosas, mas também como “agentes de satã” (DELUMEAU, 2002), os juízes e os padres arquitetaram uma teoria da conspiração satânica para punir as mulheres que pudessem sair da linha, daí os abusos e perseguições promovidos pela Inquisição contra as mulheres (BARSTOW, 1995). Nessa perspectiva, as religiões cristãs criaram mecanismos que visavam manter todas as mulheres num estado de dependência e controle dos homens (OLIVEIRA, 2000). Nele, as mulheres não podem nunca firmar sua plena identidade como algo à imagem e semelhança de Deus, uma experiência livremente disponível somente para os homens de sua cultura (SANDAY, 1981). Nesse sentido, até hoje, a imagem da bruxa como um ser abominável e luxuriante que atua em conluio com o demônio, assombrando e colocando em risco a paz e o “caminho da salvação”, é capaz de mobilizar muito ódio e violência extrema contra as mulheres. Por isso mesmo, a imagem das bruxas ainda é evocada como forma de rebelião contra o patriarcado (FAXNELD, 2017).

Não por acaso, a imagem das bruxas é bastante presente no *rock* e no *metal* desde os anos 1960. Em 1969, a banda Coven, que conta com a presença da vocalista Jinx Dawson (também praticante

de ocultismo), lançava o álbum *Witchcraft Destroys Minds & Reaps Souls*, um clássico precursor da abordagem de temas de bruxaria, feitiçaria, ocultismo e satanismo, no qual já projetava imagens femininas diabólicas, obscuras, *sexy* e maldosas. Esse fascínio pelas bruxas vem também da literatura e do cinema, acompanhando também os movimentos, ao longo do século XX, de religiões femininas neopagãs que se apoiam no culto às antigas deusas como forma de recuperação de um poder feminino perdido com a imposição do culto ao deus pai cristão. Assim, a imagem da bruxa ganha centralidade na busca por outras espiritualidades que contemplem a sexualidade, a criação, a sacralidade e o poder feminino no cosmo.

A própria vocalista da banda inglesa Denigrata interpreta a sua apropriação da imagem da bruxa ou da sacerdotisa de chifres satânicos como um posicionamento “feminista restaurador” dentro do *black metal*. A bruxa, para ela, encarna a imagem de uma mulher poderosa que existe e resiste em uma rede de significações masculinas (SHADRACK, 2021, p. 116). Denigrata usa essa imagem nas suas performances no videoclipe da música *Kyrie Eleison*, evocando uma imagem feminina matrifocal, ativa, aterrorizante e poderosa para o *black metal*, como uma maneira de existir e atuar naquele espaço, mobilizando estrategicamente símbolos que confrontam e corroem os discursos e regras patriarcais que se inscrevem naquele espaço.

A imagem da bruxa segue assim como um recurso simbólico poderoso para falar também de mulheres heroínas de outras épocas, como fez Nata Nachthexen, da banda brasileira Manger Cadavre?, ao retratar as mulheres soldados/aviadoras soviéticas que bombardearam alvos nazistas na Segunda Guerra Mundial, na letra de *Bruxas da noite*: “Elas voaram e cantaram canções (libertar) / Elas viram mais do que viam em padrões (articular) / Elas planaram em suas posições (preparar) / Elas brilharam e criaram ilusões (bombardear) / (...) Bruxas da noite / Vassouras na escuridão” (*In: Revide*, 2017).

Como expressão de um satanismo feminista, algumas letras de mulheres do *black metal* evocam também imagens de mulheres aterradoras, deusas, malévolas e rebeldes que se unem em cópula com demônios ou se dedicam à prostituição de seus corpos para Satã, manifestando ódio, rebelião, rejeição e revolta contra os preceitos morais e sexuais cristãos que oprimem e assujeitam sexualmente as mulheres. A banda brasileira Divine Pain, na voz de Taty Klingel, evoca essa imagem em *Scarlet*: “Eu sou a mulher, eu sou a prostituta / Meu sangue purifica / Minha existência perturba as almas / Eu sou a carnalidade / O Sol está morrendo / Oh, abominações, venham curar esta Terra (...)”¹⁸⁷ (*In: Immortality*, 2013. Tradução nossa).

A banda feminina de *black metal* holandesa Asagraum também se apoia nessa estética satânica, projetando feminilidades perturbadoras da moral sexual cristã, especialmente em *Abomination's Altar*: “(...) Eu quero sentir o calor de muitos demônios / Nesta igreja clandestina do diabo / Eu quero ser a amada meretriz de suas legiões / Que force suas luxúrias sobre mim em nome do mal”¹⁸⁸ (*In: Dawn of Infinite Fire*, 2019. Tradução nossa). Imagens de mulheres que livremente desejam ou fazem sexo com demônios, como forma de rejeição ao cristianismo, projetam também feminilidades extremas que impactam agressivamente o imaginário cristão/patriarcal [ex. Ankerkeria, em *Mother of horror* (2021); Lullaby, em *My master Lucifer*; Myrkur, em *The Serpent* (2017)]. Essas imagens sexualmente ofensivas, provocadoras e perturbadoras apontam para outros eixos de sexualidade e espiritualidade femininas; por isso mesmo são mobilizadas como recurso de oposição e rejeição extrema aos valores sexuais e de gênero cristãos.

Longe de conceber essas imagens femininas como meras reproduções do sexismo e do poder sexual masculino (diga-se do demônio)

187 “I’m the woman, I’m the whore / My blood purifies / My existence disturbs souls / I’m the carnality / The Sun is dying / Oh, abominations, come heal this Earth (...)” (*In: Immortality*, 2013).

188 “I want to feel the heat of many demons / In this clandestine church of the devil / I want to be the cherished whore of his legions / That force their lusts upon me in the name of evil” (*In: Dawn of Infinite Fire*, 2019).

sobre o corpo das mulheres, nossa leitura sobre estas imagens aponta para o modo como elas reproduzem de maneira extrema, agressiva e assustadora o desejo e a libertação sexual das mulheres, sem romper com as estéticas satânicas do *death* e *black metal*. A imagem da relação sexual das mulheres com Satã, Lúcifer ou demônios evoca os estereótipos que se articularam na produção da “caça às bruxas” na Europa Moderna. Ao se apropriarem dessas imagens, as mulheres no *black metal* entram num jogo de reafirmação agressiva e extrema daquilo que foi usado para atacar e controlar nossa sexualidade: a ideia de que as mulheres são “naturalmente” mais propensas ao sexo e ao pecado carnal. Para mulheres cuja liberdade sexual, social e reprodutiva ainda é limitada pela influência de igrejas fundamentalistas/cristãs, essas imagens parecem incrivelmente fortes, atraentes e subversivas. Por outro lado, a interpretação simplista dessas imagens como meras expressões sexistas de reafirmação do poder sexual dos homens sobre as mulheres tende a ser reducionista, apagando o seu conteúdo fortemente subversivo e de resistência dentro do metal extremo, até porque Satanás é também a representação histórica subversiva e libertária daquilo que é diferente e que escapa ao controle e ordenamento patriarcal/cristão.

Cabe ressaltar que os modelos de feminilidades extremas de reação à opressão patriarcal, projetadas nas letras de autoria de mulheres no *death* e *black metal*, não se esgotam nessas representações de mulheres assassinas, guerreiras, bruxas e amantes de demônios. O estudo das representações líricas de deusas, figuras mitológicas, rainhas, princesas, amantes, revolucionárias, ativistas, feministas, doentes, infiéis, drogadas, alcoólatras, suicidas, loucas ou atormentadas mentalmente nas letras produzidas por mulheres podem nos revelar também outros modos de subjetivação das mulheres no metal extremo.

A imagem de Kali, a deusa hindu da destruição e da preservação, por exemplo, é também uma destas referências de feminilidades extremas que acompanham a busca por imagens transcendentais capazes de abarcar as contradições e dimensões infinitas da alma nas

letras de *death* e *black metal* de autoria feminina e também masculina [ex. Dissection em *Maha Kali* (2006)]. Elas denotam também outro tipo de resposta mais extrema às inúmeras “situações-limite da experiência humana na qual os parâmetros normais do mundo se rompem, frequentemente na esperança de algo melhor ou mais adequado às ricas e muitas vezes paradoxais texturas de nossas vidas (e mortes)”¹⁸⁹ (MCDERMOTT; KRIPAL, 2003, p. 15. Tradução nossa). Como expressão de libertação e transformação da alma ou do ego, Kali pode encarnar diferentes forças que escapam a uma visão dualista/reducionista típica das imagens femininas inscritas nas tradições cristãs. Essa imagem feminina complexa, poderosa e perturbadora é assim evocada na voz de May Undead Puertas, vocalista da banda brasileira Torture Squad em *Blood Sacrifice* (2017). Já a banda feminina brasileira de *death metal* Crypta, na voz de Fernanda Lira, projeta essa imagem em um cenário de terror e obscuridade, ao expressar um rito de expurgação da maldade, das ilusões e das mentiras na música *Kali* (2021).

Acreditamos que os poucos e significativos exemplos de representações de feminilidades extremas reunidos neste texto revelam que estamos há muito tempo negociando e criando espaços, existências, experiências e “histórias do possível” dentro do metal extremo. Dessa maneira, estamos desafiando as representações monolíticas e hegemônicas de mulher, feminino e feminilidade na projeção lírica de feminilidades extremas, subversivas e indomáveis.

Desde a formação do *heavy metal* com o Black Sabbath, em letras de música como *Dirty Woman* (1976), até lançamentos mais recentes de bandas antigas como Nunslaughter, em *To a Whore* (2021), e bandas relativamente novas como SküllFükk Satānik Slüts, em *Nunslüt Göattfökk* (2021), vemos imagens femininas instrumentalizadas, objetificadas e reduzidas sem muita complexidade. Quando nós

189 “For all of these figures and all of their Ka`li`s can be seen to represent together a kind of radical response to those many limit-situations of human experience in which the normal parameters of the world break down, frequently in the hope of something better or more adequate to the rich, often paradoxical textures of our lives (and deaths)” (MCDERMOTT; KRIPAL, 2003, p. 15).

mulheres participamos na cena de metal extremo, somos afetadas por todas essas representações, por isso reagimos a elas de diferentes maneiras. As letras de autoria feminina nesse campo revelam também outras possibilidades de sentir, imaginar, criar, compor, escrever, tocar, cantar e ouvir no metal extremo. Estamos fazendo tudo isso dentro da cena, ampliando e criando possibilidades. Estamos também disputando, negociando e promovendo outros espaços e possibilidades de narrativas, representações e existências¹⁹⁰.

PARA FINALIZAR...

Compreendemos que a luta das mulheres por representação dentro da cena envolve não só o modo como projetamos nossas próprias performances visuais/corporais ou nos relacionamos com os homens dentro da cena como artistas ou fãs, mas também o modo como nos apropriamos audaciosamente das linguagens líricas e artísticas do metal extremo para nos posicionar, compor e se comunicar musicalmente. Essas linguagens, ainda marcadas por representações sexistas e misóginas que projetam masculinidades extremas – viris, fortes, poderosas e agressivas – tendem a ser vistas como expressões “naturalmente” masculinas, apagando ou reduzindo a compreensão da complexidade e dinamismo das formas como as próprias mulheres também se expressam neste campo e produzem “outras” e extremas representações de feminilidades.


A pequena e breve análise aqui empreendida das representações femininas nas letras de autoria de mulheres nos permite também

190 Como disse Sherry Ortner (1995, p. 174), a resistência nem sempre é o 'outro lado da moeda', o contrário de dominação ou, essencialmente, uma 'oposição organizada ao poder institucionalizado': "(...) só se pode apreciar as formas em que a resistência pode ser mais que oposição, pode ser verdadeiramente criativa e transformadora, se se aprecia a multiplicidade de projetos em que os seres sociais estão sempre envolvidos, a multiplicidade de maneiras em que esses projetos se alimentam e bem como colidem uns com os outros" (1995, p. 191).

perceber tensões, disputas, negociações, rupturas e resistências dentro do próprio campo das representações de gênero que conformam as estéticas de *death* e *black metal*, ajudando-nos a desnaturalizar a associação ainda reinante entre masculinidades, violência e agressividade, percebendo o modo como as próprias mulheres também reivindicam para o feminino essa associação com o poder, a liberdade, a força, a dominação, a violência e a agressividade.

Como bem aponta Sarah Kitteringham (2014), “condições extremas exigem respostas extremas”, por isso mesmo o metal extremo não é uma cena tão misógina quanto a literatura existente sugere. Afinal, as mulheres, assim como os homens, utilizam o metal para expressar pertencimentos, identidades, interesses, visões de mundo e, especialmente, rejeição a valores dominantes (KITTINGHAM, 2014, p. 36). Embora reconheça que as mulheres são, frequentemente, vítimas e perpetuadoras da misoginia, a autora ressalta que este estigma e tratamento estão diminuindo e que, desse modo, a presença das mulheres no metal extremo vem sendo interpretada de maneira muito mais positiva do que antes (KITTINGHAM, 2014, p. 122).

Nessa perspectiva, os escritos de Jasmine Shadrack (2021) e Laina Dawes (2012) mostram também como as mulheres são capazes de responder ao sexismo e racismo no metal, rearticulando valores na afirmação de seus lugares na cena. Shadrack (2021) se volta para a interpretação de sua própria performance feminista no *black metal*, num estudo autoetnográfico que mostra como ela mesma se apropriou do *black metal* num processo de autoconhecimento e superação da dor e do trauma provocados pelo sexismo dentro e fora da cena. Já Laina Dawes (2012) nos apresenta um belíssimo estudo sobre como as mulheres negras puderam encontrar libertação no metal e no *hardcore*, canalizando a raiva para algo positivo, sendo capazes de expressar também suas individualidades e simplesmente serem elas mesmas como participantes ativas nesses espaços.



Muitas pesquisas mostram que o metal não é uma saída apenas para a raiva de homens brancos, anglos, europeus e heterossexuais. Como bem observaram Brian Hickam e Jeremy Wallach (2011, p. 266), em todo o mundo, o metal é uma música muito significativa para aqueles que passam por dificuldades e estão alijados do poder, como uma forma de afirmação de subjetividades, de forças para resistir e de defesa perante ataques e coerções. Por isso, a presença de mulheres, pessoas racializadas e homossexuais não pode ser lida como um mero desvio desse padrão, pois o metal é uma música que celebra a liberdade e que convida mundialmente a todos (HICKMAN; WALLACH, 2011, p. 268).

E para finalizar, deixamos aqui as palavras inspiradoras de Gloria Anzaldúa, para aquelas que desejam se aventurar na escrita de letras de metal extremo:

(...) Escrevam com suas línguas de fogo. Não deixem que a caneta lhes afugente de vocês mesmas. Não deixem a tinta coagular em suas canetas. Não deixem o censor apagar as centelhas, nem mordanças abafar suas vozes. Ponham suas tripas no papel. Não estamos reconciliadas com o opressor que afia seu grito em nosso pesar. Não estamos reconciliadas. Encontrem a musa dentro de vocês. Desenterrem a voz que está soterrada em vocês. Não a falsifiquem, não tentem vendê-la por alguns aplausos ou para terem seus nomes impressos (2000, p. 235).

Ponham suas tripas no metal!

REFERÊNCIAS

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

ALMEIDA, Rosemary de Oliveira. **Mulheres que matam**: universo imaginário do crime no feminino. Rio de Janeiro: Relume Dumará, UFRJ, Núcleo de Antropologia da Política, 2001.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Trad. Édina de Marco. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, p. 229-236, 2000.

BACZKO, Bronislaw. A imaginação social. In: Leach, Edmund et Alii. **Antropos-Homem**. Lisboa, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

BARSTOW, Anne Llewellyn. **Chacina de Feiticeiras**: Uma revisão histórica da caça às bruxas na Europa. Rio de Janeiro: Editora José Olympio, 1995.

BOURKE, Joanna. **Los violadores**: historia del estupro de 1860 a nuestros días. Barcelona: Crítica, 2009.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. **Cadernos de leitura**, n. 78. Belo Horizonte: Chão da Feira, p. 1-16, 2018.

CAETANO, Ricardo Correia Carramillo. **Representações de “Perversões” no Heavy Metal**. Dissertação de Mestrado, PPGCS/UFRRJ, 2016.

COLLINS, Patricia Hill; BILGE, Sirma Bilge. **Interseccionalidade**. Tradução Rane Souza. São Paulo: Boitempo, 2020.

DAWES, Laina. **What Are You Doing Here? A Black Woman’s Life and Liberation in Heavy Metal**. NY: Bazillion Points Press. 2012.

DELUMEAU, Jean. **A história do medo no ocidente: 1300-1800**. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

FAXNELD, Per. **Satanic Feminism: Lucifer as the Liberator of Woman in Nineteenth-Century Culture**. EUA: Oxford University Press, 2017.

FEDERICI, Silvia. **O Calibá e a Bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. Tradução: Coletivo Sycorax. São Paulo: Elefante, 2017.

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

HUTCHEON, Linda. **A incredulidade a respeito das metanarrativas: articulando pós-modernismo e feminismo**. *Labrys*: Estudos Feministas. Brasília, n. 1-2, jul./dez. 2002.

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

HICKMAN, Brian; WALLACH, Jeremy. Female authority and dominion: discourse and distinctions of heavy metal scholarship. **Journal for Cultural Research**, v. 15, n. 3, p. 255-277, 2011.

HILL, Rosemary. **Representations and Experiences of Women Hard Rock and Metal Fans in the Imaginary Community**. PhD Thesis, The University of York, 2013.

HOAD, Catherine. "Scream Bloody Gore" – The Abject Body and Posthuman Possibilities in Death Metal. **Neo: Journal for Higher Degree Research in the Social Sciences and Humanities**, 5, p. 1-14, 2012.

HOAD, Catherine. **Heavy Metal Music, Texts, and Nationhood: (Re)Sounding Whiteness**. Switzerland: Palgrave MacMillan, 2021.

JANOTTI JUNIOR, Jeder S. Rock With The devil: notas sobre gêneros e cenas musicais a partir da performatização do feminino no heavy metal. In: **XXXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação Intercom**, 2013, Manaus. Anais do XXXVI Intercom Grupos de Pesquisa. São Paulo: Intercom, 2013. v. 1, p. 0-1.

JANOTTI JUNIOR, Jeder S; SÁ, Simone Pereira de (orgs.). Apresentação. In: **Cenas Musicais**. São Paulo: Anadarco, 2013.

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

KITTERINGHAM, Sarah. **Extreme Conditions Demand Extreme Responses: The Treatment of Women in Black Metal, Death Metal, Doom Metal, and Grindcore**. Dissertação de Mestrado. University of Calgary, Calgary, AB, 2014.

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

MCDERMOTT, Rachel Fell.; KRIPAL, Jeffrey J. Introducing Kaṭliṭ Studies. In: **Encountering Kaṭliṭ: In the Margins, at the Center, in the West**. University of California Press, Ltd, 2003. p. 1-19.

MOSHER, Donald L.; SERKIN, Mark. Measuring a Macho Personality Constellation. **Journal of Research in Personality**, v. 18, n. 2, p. 150-163, 1984.

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

NAVARRO-SWAIN, Tânia. De deusa à bruxa: uma história de silêncio. **Revista Humanidade**. Brasília: Edunb, v. 9, n. 1, 1995.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. **Por uma história do possível: representações das mulheres Incas nas crônicas e na historiografia**. Jundiaí: Paco Editorial, 2012.

OLIVEIRA, Susane Rodrigues de. O Outro Maligno: pagãos, bruxas e feiticeiras? Uma análise das representações da alteridade cristã (século XIII-XVII). **Em Tempo de Histórias**, Universidade de Brasília, v. 4, n.4, p. 111-118, 2000.

ORTNER, Sherry. Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal. **Comparative Studies in Society and History**, v. 37, n. 1, p. 173-193, 1995.

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

SANDAY, Peggy R. **Poder feminino y dominio masculino**. Barcelona, Ed. Mitre, 1981.

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

SCIENZA, Roberto. O antipátria: ensaio de uma transvalorização dos valores no Black Metal. In: BARCHI, Rodrigo (Org.). **Diálogos com a Música Extrema**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021,

SHADRACK, Jasmine Hazel. **Black Metal, Trauma, Subjectivity and Sound**. Emerald Publishing Limited, UK. 2021.

SPRACKLEN, Karl. **Metal Music and the Re-imagining of Masculinity, Place, Race and Nations**. UK: Emerald Publishing Limited, 2020.

VASAN, Sonia. Den Mothers and Band Whores: Gender, Sex and Power in the Death Metal Scene. In: HILL, Rosemary; Spracklen, Karl. **Heavy Fundamentals: Music, Metal and Politics**. Oxford: Inter-Disciplinary Press, 2010.

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

DISCOGRAFIA

AMURIANS. **Amurians**. Brasil: Independente, 2018.

ANKERKERIA. **Matriarch**. Digital. Brasil: Independente, 2021.

ARCHGOAT. **The Luciferian Crown**. França: Debemur Morti Productions, 2018.

ASAGRAUM. **Dawn of Infinite Fire**. Noruega: Edged Circle Productions, 2019.

ASTARTE. **Demonized**. EUA: Season of Mist, 2007.

- ATRITAS. **Where Witches Burnt**. Alemanha: Cartel Media, 2004.
- BATHORY. **Under the Sign of the Black Mark**. Reino Unido: Under One Flag, 1987.
- BATHORY. **Hammerheart**. Alemanha: Noise Records, 1990.
- BEWITCHED. **Rise of the Antichrist**. França: Osmose Productions, 2002.
- BLACK SABBATH. **Technical Ecstasy**. EUA: Warner Bros. Records, 1976.
- BLACKTHORN. **Codex Archaos**. Rússia: MSR Productions, 2011.
- BLASPHEMY. **Fallen Angel of Doom....** EUA: Wild Rags Records, 1990.
- CADAVERIA. **The Shadows' Madame**. Itália: Scarlet Records, 2002.
- CANNIBAL CORPSE. **The Bleeding**. EUA: Metal Blade, 1997.
- CANNIBAL CORPSE. **Tomb of the Mutilated**. EUA: Metal Blade, 1992.
- CARPATHIAN FOREST. **Black Shining Leather**. Itália: Avantgarde Music, 1998.
- CASTRATOR. **No Victim**. EP. EUA: Horror Pain Gore Death Productions, 2015.
- COVEN. **Witchcraft Destroys Minds & Reaps Souls**. EUA: Mercury Records, 1969.
- CRADLE OF FILTH. **Nymphetamine**. EUA: Roadrunner Records, 2004.
- CRADLE OF FILTH. **The Principle of Evil Made Flesh**. Reino Unido: Cacophonous Records, 1994.
- CRYPTA. **Echoes of the Soul**. Áustria: Napalm Records, 2021.
- DAKHMAS. **The Pague**. Brasil: Independente, 2020.
- DEATH. **Scream Bloody Gore**. EUA: Combat Records, 1987.
- DERKÉTA. **In Death We Meet**. EUA: Independente, 2012.
- DIMMU BORGIR. **Enthroned Darkness Triumphant**. Alemanha: Nuclear Blast, 1997.
- DISSECTION. **Reinkaos**. Suécia: Black Horizon Music, 2006.
- DIVINE PAIN. **Immortality**. Brasil: Eternal Hatred Records, 2013.
- ENSIFERUM. **Thalassic**. EUA: Metal Blade, 2020.
- ENTHRONED. **XES Haereticum**. Áustria: Napalm Records, 2004.

- ESTAMIRA. **Se Conhecem, Se Apoiam e Se Organizam.** Brasil: Independente, 2012.
- ESKRÖTA. **Eticamente Questionável (Deluxe Edition).** Brasil: Marquee Records, 2018.
- FEMINAZGÛL. **No Dawn for Men.** Digital. EUA: Independente, 2020.
- FEMALE SMEGMA. **Cause You're Still Cute, Even When You Poop!** Independente, 2017.
- GEHENNA. **First Spell.** EP. Noruega: Indie Recordings AS, 2008.
- IZEGRIM. **Code of Consequences.** França: Listenable Records, 2011.
- KRAANIUM. **Chronicles of Perversion.** EUA: Comatose Music, 2015.
- LULLABY. **My Master Lucifer.** EUA: Wild Rags Records, 1993.
- MÅNEGARM. **Fornaldarsagor.** Áustria: Napalm Records, 2019.
- MANGER CADAVRE? **Revide.** EP Digital. Brasil: Independente, 2017.
- MATRIARCH. **Revered unto the Ages.** Porto Rico: Independente, 2007.
- MATRIARKATHUM. **Curse You All Men!** Demo. Suécia: Independente, 2020.
- MAYHEM. **Deathcrush.** Norway: Posercorpse Music, 1987.
- MAISTHENIA. **Antípodas.** Brasil: Mutilation Production, 2017.
- MORTAD. **The Myth of Purity.** Reino Unido: Metal Hammer, 2012.
- MOONSPELL. **Wolfheart.** Germany: Century Media Records, 1995.
- MURKRAT. **Drudging the Mire.** Reino Unido: Aesthetic Death, 2011.
- MYRKUR. **Mareridt.** EUA: Relapse Records, 2017.
- NATTEFROST. **Terrorist (Nekronaut Pt. I).** França: Season of Mist, 2005.
- NERVOSA. **Downfall of Mankind.** Áustria: Napalm Records, 2018.
- NUNSLAUGHTER. **Red Is the Color of Ripping Death.** EUA: Hells Headbangers Records, 2021.
- OPERATION VOLKSTOD. **Sex with Satan.** Alemanha: Independente, 2021.
- PROFANATICA. **Altar of the virgin whore.** EUA: Hells Headbangers Records, 2018.
- SARCÓFAGO. **I.N.R.I.** Brasil: Cogumelo Records, 1987.

SARPARAST. **The Red Council**. EUA: Independente, 2018.

SATYRICON. **Nemesis Divina**. Norway: Moonfog Productions, 1996.

SEPULCHRAL RITES. **Death and Bloody Ritual**. Alemanha: Dunkelheit Produktionen, 2021.

SISTERS OF SUFFOCATION. **Humans Are Broken**. Áustria: Napalm Records, 2019.

SKULLD. **Reinventing Darkness**. Itália: Independente. Digital, 2019.

SKÜLLFÜKK SATÄNIK SLÜTS. **Uncut Speed**. Cassete. Alemanha: Corrupted Flesh Records, 2021.

THE HOWLING WIND. **Of Babalon**. Canadá: Profound Lore Records, 2012.

TORTURE SQUAD. **Far Beyond Existence**. Reino Unido: Secret Service Records, 2017.

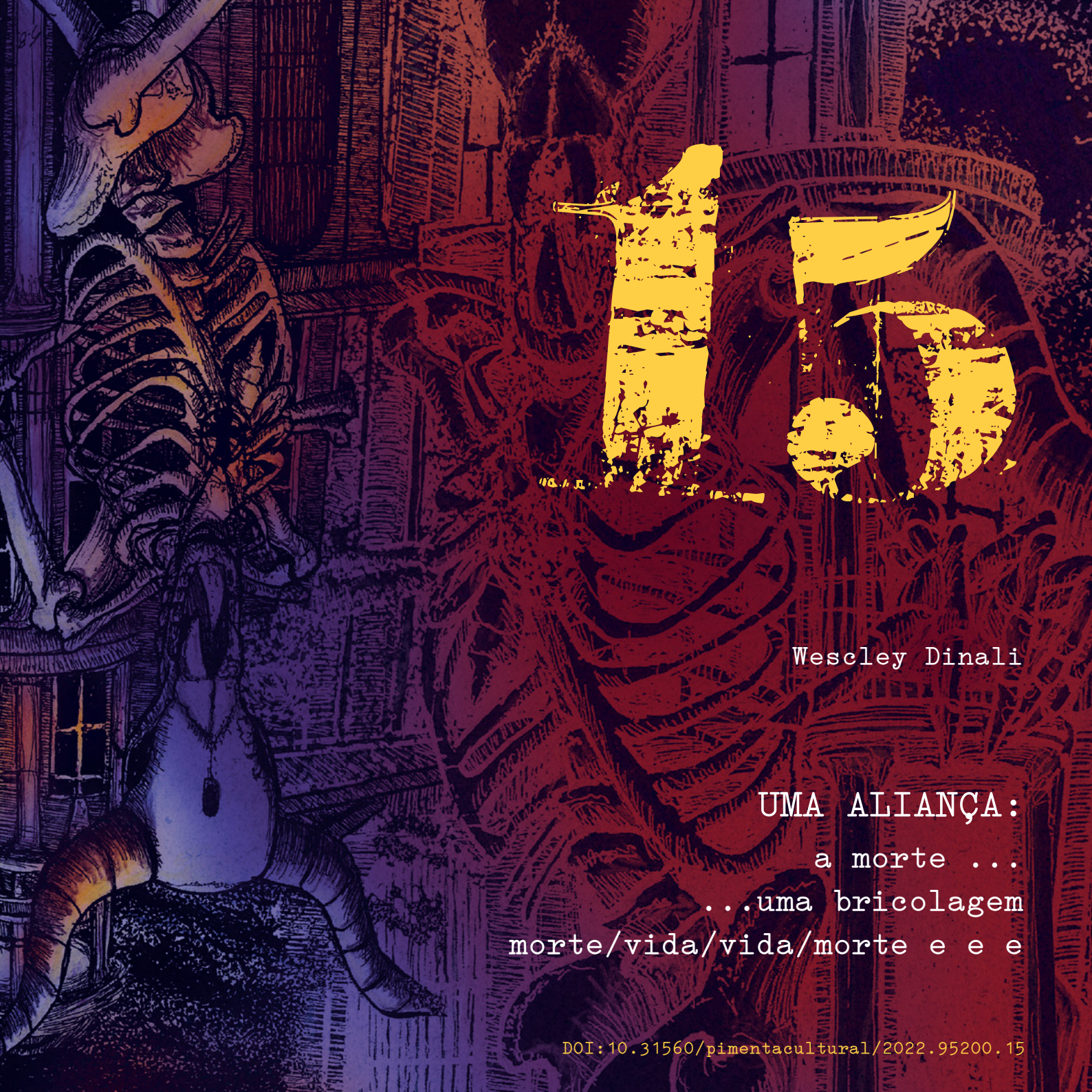
VALHALLA. **...In The Darkness of Limb**. LP. Brasil: Sub Way, 1994.

VENOM PRISON. **Animus**. EUA: Prosthetic Records, 2016.

VON. **Dark Gods: Seven Billion Slaves**. EUA: Von Records, 2013.

VULVODYNIA. **Psychosadistic Design**. República Tcheca: Lacerated Enemy Records, 2016.

WOODEN STAKE. **A Feast of Virgin Souls**. EUA: Razorback Recordings, 2015.



Wescley Dinali

UMA ALIANÇA:
a morte ...
...uma bricolagem
morte/vida/vida/morte e e e

*Yes that's right, punk is dead,
It's just another cheap product for the consumers head.
Bubblegum rock on plastic transistors,
Schoolboy sedition backed by big time promoters.
CBS promote the clash,
But it ain't for revolution, it's just for cash.
Punk became a fashion just like hippy used to be
And it ain't got a thing to do with you or me.*

*Movements are systems and systems kill.
Movements are expressions of the public will.
Punk became a movement cos we all felt lost,
But the leaders sold out and now we all pay the cost.
Punk narcissism was social napalm,
Steve jones started doing real harm.
Preaching revolution, anarchy and change
As he sucked from the system that had given him his name.*

*Well i'm tired of staring through shit stained glass,
Tired of staring up a superstars arse,
I've got an arse and crap and a name,
I'm just waiting for my fifteen minutes fame.
Steve jones you're napalm,
If you're so pretty (vacant) why do you swarm?
Patti smith you're napalm,
You write with your hand but it's Rimbaud's arm.*

*And me, yes i, do i want to burn?
Is there something i can learn?
Do i need a business man to promote my angle?
Can i resist the carrots that fame and fortune dangle?
I see the velvet zippies in their bondage gear,
The social elite with safety-pins in their ear,
I watch and understand that it don't mean a thing,
The scorpions might attack, but the systems stole the sting.*

*Punk is dead. punk is dead. punk is dead.
Punk is dead. punk is dead. punk is dead.
Punk is dead. punk is dead. punk is dead.*

Ao som de Crass – "Punk is Dead"
<https://www.youtube.com/watch?v=ycBTNdk0mN8>

INTRODUÇÃO

O punk está morto? O punk morreu? Ele sempre morrerá? O punk existe ou mesmo já existiu? Seria a morte uma estratégia de guerra do movimento punk? Morte? O que é Punk?¹⁹¹

Bem, as problematizações em questão fazem parte da minha pesquisa de doutorado “Pesquisar em educação: um passeio estético-anarcoesquizonoisepunk”, defendida no primeiro semestre de 2020 pelo Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Juiz de Fora. Inicialmente essa pesquisa se fez a partir de uma inquietação que surgiu juntamente com Foucault e minha vivência no movimento *punk* no geral, no *crust*, no *hardcore*, no *anarcopunk*, no *grindcore*, no *noisecore* etc. Como fazer da vida uma obra de arte? Modos de existir como arte de viver? Criar outras formas de vida em meio às subjetividades impostas, em meio às subjetividades normatizadoras¹⁹². Ora, de forma representativa, pode-se dizer que os *punks* promovem práticas que negam os padrões vigentes no que se refere aos modos de pensar o tempo, o espaço, o comportamento, a educação, o sujeito, a própria existência. Sobretudo, pelo seu caráter subversivo, pela sua potência de resistência política na contemporaneidade, pelo curioso modo de vida dos punks.

Perguntas e respostas orgânicas? Territórios prontos? Linhas molares? Um rosto punk? Esse quadro, essa imagem foi se transformando, se decompondo, morrendo no seu fazer-se. Múltiplos encontros se fizeram contágios: com Foucault, com Deleuze, com Guattari, com Nietzsche, com o Travessia¹⁹³... A morte potencializando vidas. O que ocorreu foram desvios sucessivos, turbilhões de dúvidas, de escoamentos, perguntas e mais perguntas. Deformações anárquicas?

191 Para saber “o que é” e o que, talvez, não é punk, confira Bivar (2007).

192 Sobre tais questões cf. Foucault (1998, 2006a, 2006b); Ortega (2008).

193 Travessia Grupo de Pesquisa, Faculdade de Educação (FACED) da Universidade Federal de Juiz de Fora.

Portanto, este texto povoa com muitos, opera com as multiplicidades. Tem a ver com vida, com vidas que se cruzam, com vidas que se fabulam. Tem a ver com movimentos (lentidão, velocidade). Esquizo... o passeio esquizo? Esquizoanálise. Fabular a vida cotidiana como força de criação resistindo às significâncias, às imagens prontas, às imagens postas que despotencializam a vida enquanto fluxo, enquanto resistência, enquanto devir. Escapar às subjetividades, fazer mundos outros, fazer vidas outras. Muito mais que falar do punk é estar com ele, como aliança. Punxs em devir. Experimentar uma vida inventiva que reverbera no âmbito ético, estético, político. Que conexões possíveis? Escrita que segue produzindo com o barulho da vida, com o noise cotidiano, com educações. Escrita fluxo inventando e criando modos de viver que operam potências revolucionárias. Vida, vidas...

QUANTO DE VIDA CABE NUMA MORTE?

Movimentarcruzarsairatravessardeslocarvoltarsaircruzarterritorializardesterritorializarmorrerviverexperimentarmorrervivermorrervivermorrermorrermorrermorrervivermovimentarcruzarsairatravessardeslocarsaircruzarterritorializardesterritorializarmorrervivermorrerviver e e e...

CECI N'EST PAS UNE MORT¹⁹⁴

Deleuze e Guattari: *Toda intensidade é portadora, em sua própria vida, da experiência da morte, e a envolve. E, sem dúvida, toda intensidade se extingue ao final, todo devir devém ele próprio um devir-morte!*¹⁹⁵

194 O Texto/som/ruído/diálogo em questão, foi composto a partir de várias leituras e de múltiplas perturbações que povoaram meu corpo durante sua produção. As falas que seguem em itálico são citações diretas (será?). Por uma questão estética e para seguir o fluxo da escrita, optei por colocar as referências de tais citações nas notas de rodapé.

195 (DELEUZE; GUATTARI, 2017, p.437).

Foucault: [...] e inquietar por aí todas as relações tradicionais da linguagem e da imagem¹⁹⁶.

Muitos: A vida é composta de barulhos....

... Seria a morte uma estratégia de guerra do próprio movimento punk? Não que isso seja racionalmente acenado, pensado no interior mesmo dele. Ora, penso que não se trata disso. Talvez, pode-se pensar em uma tática de resistência do próprio punk, como sabotagem, forças potenciais que surgem de sua própria incoerência, incompetência, infidelidade como movimento possivelmente (des)organizado. O punk está morto? O punk morreu? Ele sempre morrerá? O punk existe ou mesmo já existiu? Perguntas que parecem movimentar verdades.

Tantas e tantas vezes capitalizado, capturado pela moda, pela mídia, por tantos outros segmentos da indústria de entretenimento mundial. Condenado e generalizado muitas vezes como um movimento estritamente juvenil, violento, drogado, alcoolizado, suburbano, incoerente, inconsequente, sem propósitos, sem perspectiva, sujo, cru, feio, sem futuro. *No future. No future. Punks no future.*

Alguém do Travessia: e os punks? O punk anda sumido, né?

Wesley: não sei cara, não sou punk.

Outro travessia: vou te mostrar o que é um punk de verdade.

Eu?: sim, mostra mesmo.

No seu aparente surgimento nos anos de 1970, não durou nada mais que um ano. Gênese colérica, suburbana, articulando uma furiosa música sem precedentes contra o rock certinho, virtuoso e complexo que imperava na época. Filho rebelde da ascensão dos conservadores ao poder, da recessão econômica que teria

196 (FOUCAULT, 2002, p. 24).

provocado o desemprego e aumentado as desigualdades sociais, a discriminação e a falta de liberdade que afetou principalmente os jovens e fomentou a desesperança¹⁹⁷.

Ironicamente abriu um sorriso com seus dentes podres e posteriormente cuspiu um escarro fétido, cheirando a cerveja e vinho barato, na cara da sociedade conservadora, moralista, religiosa, normatizadora.

Frágil, magro, raquítico, desnutrido, fundou moda oriunda do lixo com roupas rasgadas, sujas, velhas, decadentes, feias, maltrapi-lhas. Feias? O que a indústria da moda diria hoje em dia? Anarquia planetária nas passarelas mundiais.

Ratos *undergrounds* que são, transitaram por diversas partes escuras das cidades: becos, esquinas, bares, guetos, subúrbios, lugares sujos, tantos espaços possíveis. Seus amigos: gays, travestis, lésbicas, traficantes, prostitutas, drogados, bêbados e tantos outros substantivos possíveis.

O punk foi drogado, esfacelado, violentado, mutilado, prostituído. Tantos exageros, tantos excessos. Ah, esse punk masoquista!!!

Morreu muito jovem de overdose de heroína, de sua própria incapacidade de viver organizadamente, incorporando, se sujeitando a forças que ele próprio negava... O punk é mesmo indisciplinado.

Foi massificado de uma forma tão desgastante que suas forças foram renegadas a serem esvaziadas e entrarem no sistema de mercadorias capitalistas. Notoriamente como apenas mais um produto disponível ao consumo, em termos, sua forma de vestir sendo copiada e principalmente sua música entrando no mercado de grandes gravadoras musicais da época. Morreu, acabou, o punk morreu, durou pouco. *Punk is dead!*

197 Cf. Abramo (1994); Bivar (2007). Citação indireta, por uma questão estética, optei por colocar a referência na nota.

O que restou? Toda uma caricatura medíocre que foi capturada dessas representações. Um rosto punk.

Talvez, cansado dessa visibilidade do poder que caricaturou suas potencialidades revolucionárias, suas diferenças, ele, o punk, se inventou radicalmente na própria morte. Com a mesma velocidade de seu óbito prematuro, nos anos 1980, se fez *hardcore* (caroço-duro, resistência interna), sobretudo mais barulhento, político, recluso, desconfiado. Esses novos ratos anarquistas desceram para os esgotos da cidade, subterrâneos que são, se fizeram mais sujos, feios, malvados e agressivos eticamente, esteticamente, politicamente.

Recusaram e combateram a mídia violentamente, criaram seus próprios esquemas de gravação e organização de shows com equipamentos rudimentares, o que tornou o som mais sujo, mais rápido e bem mais agressivo se comparado ao som punk dos anos 1970.

Órfão anarquista, andou pelo mundo afora: Finlândia, Noruega, Suécia, Brasil, Peru, Chile, Bolívia, Japão e por aí se foi...

Morreu novamente capturado. Suicidou-se. Punk, o “suicidado pela sociedade”. Posteriormente se reinventou na sua própria infidelidade, se fez multiplicidades, se fez *hardcore*, *anarco-punk*, *crust*, *grindcore*, *noisecore*, *harshnoisepunk*, *noise*, *noise*, *noise*, *noise*, *anarconoise* ou nada¹⁹⁸. Aqui, talvez, pode-se dizer que o precário se reverberou em um intenso absoluto como forças de resistência.

Com a morte, o punk se inventa, entra em ressonância para criar e não sucumbir às estratégias das forças dominadoras que insistem em sujeitá-lo. Com e na morte, o punk tenta ou busca se esgueirar das representatividades, das capturas, das forças de sujeição cotidiana. Das capturas... capturas?

198 Sobre o *hardcore*, *crust*, *grindcore*, *noisecore* etc. cf. “Inventário knup” In: Dinali (2020).

Figura 1 – Na sala de espera de algum lugar em algum dia de 2017



Fonte: revista Marie Claire (2016).

Esse necrófilo anarco-punk, anarconoise fez amor com o punk morto, fez amor com outras forças buscando, quem sabe, uma multiplicidade, um punk múltiplo para criar com a morte respiros de vida, respingos de vida, de criação, de fuga. Pequenas mortes para se criar vidas cotidianas. Sabotagens, fugas, como um rizoma que foge, esconde, confunde, sabota, corta caminho, não enraíza.

O punk não teme a morte, ao contrário, ele experimenta com ela, ele vive dela, faz amor com ela. Ele brinca, joga com a morte, com

todo seu frescor, seu amargor, sua acidez, seu cheiro, seu espanto, seu horror, sua violência, em termos, suas representatividades.

O punk potencializa a morte simbolicamente como uma expressão estética, política. Um jogo de estranheza para chocar a sociedade e da mesma forma romper com os padrões estéticos da beleza que são impostos pela sociedade. Um jogo que lança para uma reflexão do significante da morte em nossa sociedade. O aspecto sombrio da morte como uma estética de confronto social cotidiano. A morte como uma força, um fluxo provocativo e perturbador da ordem social cotidiana aos olhos da sociedade. A morte é sua Aliada, é sua Aliança.

Deleuze e Guattari: *A aliança ou o pacto são a forma de expressão, para uma infecção ou epidemia que são forma de conteúdo*¹⁹⁹.

A: morte...

Schroeter: *Olhar a morte de frente é um sentimento anarquista perigoso contra a sociedade estabelecida. A sociedade joga com terror e o medo*²⁰⁰.

Alguém: Vamos matar?

Deleuze e Guattari: *Um das características essenciais do sonho de multiplicidade é a de que cada elemento não para de variar e modificar sua distância em relação aos outros*²⁰¹.

Foucault: *Sou partidário de um verdadeiro combate cultural para re-ensinar as pessoas de que não há uma conduta que seja mais bela, que, por conseguinte, mereça ser refletida com tanta atenção, quanto o suicídio. Seria necessário trabalhar seu suicídio por toda a sua vida*²⁰².

199 (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 30-31).

200 Entre o amor e os Estados de paixão: conversa com Werner Schroeter. Disponível em: <espaço michel foucault – www.filoesco.unb.br/foucault>. Acesso em: 13 ago. 2010.

201 (DELEUZE; GUATTARI, 2014, p. 57).

202 *Idem*.

Álvares de Azevedo: *Morrer! E pensas no morrer! Insensata! Descer do leito morno do amor à pedra fria dos mortos! Nem sabes o que dizes. Sabes o que é essa palavra: morrer? É a dúvida que afana a existência, é a dúvida, o pressentimento que resfria a fronte do suicida, que lhe passa nos cabelos como um vento de inverno e nos empalidece a cabeça como Hamlet! Morrer! É a cessação de todos os sonhos, de todas as palpitações do peito, de todas as esperanças! É estar peito a peito com nossos antigos amores e não senti-los! Doida! É um noivado medonho o do verme, um lençol bem negro o da mortalha! Não fales nisso: por que lembrar o Coveiro junto ao leito da vida?*²⁰³.

Um Psiquiatra: *Desejo trazer ao conhecimento o caso de BGL, 49 anos, solteiro, sexo masculino, aposentado e interno do Hospital de Custódia e Tratamento Psiquiátrico de Franco da Rocha-SP. Segundo consta no inquérito policial, ele violou uma sepultura e vilipendiou o cadáver de uma mulher de 82 anos de idade introduzindo um cabo de vassoura na vagina dela no mesmo dia que a vítima foi sepultada. O acusado se encontrava embriagado e foi visto com uma garrafa de aguardente durante o sepultamento da vítima. No meio policial e entre os moradores de sua cidade era conhecido como necrófilo e tinha o hábito de violentar cadáveres homens. Ao delegado de polícia, o acusado confessou o delito e disse que tinha atração sexual por pessoas mortas e que poderiam ser homens ou mulheres, não importava a idade, e que não se sentia atraído por pessoas vivas. Havia sido preso anteriormente por ter abusado sexualmente de um homem e uma mulher falecidos e, inclusive, praticou sexo anal com o cadáver masculino. Sentia-se muito excitado sexualmente diante de um cadáver e se masturbava. Os irmãos relataram que o interno não conseguiu ter aprendizagem na escola e nem trabalhar ou ter vida socioeconômica independente. Aos 15-16 anos de idade furtou algumas vezes caixões de crianças de uma funerária, colocava-os na sala de sua casa, chamava as pessoas para um velório e então se descobria que os caixões estavam vazios. Houve menção de que tentava violentar o cadáver de uma pessoa que lhe provocava raiva quando viva. Em casa era calmo e cooperativo, não*

203 (AZEVEDO, 2011, p. 57).

ingeria bebida alcoólica de modo frequente e nem usava drogas. Tinha tendência para homossexualidade e nunca teve namoradas. Quando jovem, teria sido violentado sexualmente por outro homem. Anteriormente, não se submeteu a tratamento psiquiátrico de forma regular. O exame físico revelou distorção da face, biotipo displásico e obesidade. O exame psíquico revelou déficit de inteligência como transtorno significativo em associação com perversão sexual. Necrofilia é uma rara e bizarra parafilia caracterizada por atração e gratificação sexual por pessoas mortas²⁰⁴.

A: morrer com...

Deleuze e Guattari: *E cada vez que se come um morto, pode-se dizer: mais um que o Estado não terá*²⁰⁵.

Figura 2 – No gods no masters



Fonte: elaborado pelo autor, 2022.

204 (MOSCATELLO, 2010, p. 320).

205 (DELEUZE; GUATTARI, 2015a, p. 72).

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis: Punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo: Scritta, 1994.
- AZEVEDO, Álvares. **Noite na taverna**; Macário. São Paulo: Martin Claret, 2011.
- BITTENCOURT, João Batista de Menezes. **Nas encruzilhadas da rebeldia: uma etnocartografia dos *straightedges* em SÃO PAULO**. 2011. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2011.
- BIVAR, Antônio. **O que é punk**. São Paulo: Brasiliense, 2007.
- CAIAFA. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.
- CRASS. Quando o Crass voluntariamente atingiu a si mesmo. In: MARGINAL, Imprensa; MASTERS, No gods no (org.). **Eles nos devem uma vida**, Crass: escritos, diálogos e gritos. São Paulo: Imprensa Marginal e No gods no Masters, 2017, p. 29-56.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, v. 5, 1. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, v. 4, 2. ed., 4ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2012.
- DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, v. 1, 2. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2014.
- DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, v. 2, 2. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2015a.
- DELEUZE, Gilles. **Mil Platôs: Capitalismo e esquizofrenia**, v. 3, 2. ed., 1ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2015b.
- DELEUZE, Gilles. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**, 2. ed., 2ª reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2017.
- DELEUZE, Gilles; PARNET, Claire. **Diálogos**. São Paulo: Escuta, 1998.
- FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II; uso dos prazeres**. Rio de Janeiro: Graal. 8. ed. 1998.
- DINALI, Wesley. **Pesquisar em educação: um passeio estéticoanarcoesquizo-noisepunk**. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação. Programa de Pós-graduação em Educação. Universidade Federal de Juiz de Fora, 2020.

DINALI, Wescley. **Isto não é um cachimbo**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

DINALI, Wescley. **O que é um autor?** 3. ed. Lisboa: Passagens/veja, 2002b.

DINALI, Wescley. **Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

DINALI, Wescley. **Ditos e escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. v. 5 (Ética, Sexualidade, Política).

DINALI, Wescley. **Ditos e Escritos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. v. 3 (Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema).

DINALI, Wescley. (Entrevista). **Entre o amor e os estados de paixão**. Disponível em: <espaço Michel Foucault <www.filoesco.unb.br/foucault> . Acesso em: 07 ago. 2010.

MELÃO, César Augusto. **O punk sobre o olhar da mídia: um estudo léxico-discursivo**. 2012. Dissertação (Mestrado em Filologia e Língua Portuguesa) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

MOSCATELLO, Roberto. Necrofilia: uma rara parafilia. **Revista Brasileira de Psiquiatria**, v. 32. n. 3. set. 2010.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e Estética da Existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

DEATH PISS
HISTÓRIA E ARTE DE HENRY JAEPELT 1

NADA IMPEDE VOCÊ CHORAR
SOBRE A CACHAÇA
DERRAMADA...

É O QUE EU FAÇO...
ALGUMAS VEZES, COM
RAZÃO... OUTRAS, NEM
TANTO...



EU SOU...

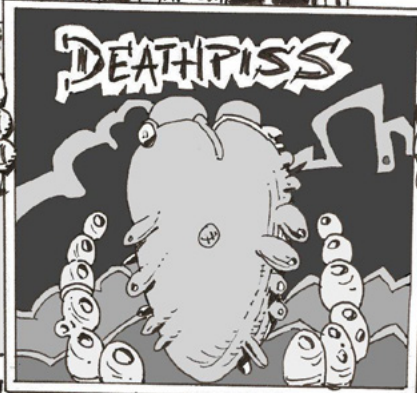
**LUCIUS
RANTZ**

HENRY
JAEPELT

HOJE TEMOS ALGO
OBSCURO NA PAUTA...



UMA ENTRE
TANTAS OUTRAS.



UMA BOLACHA LANÇADA
NO JÁ LONGÍNQUO ANO
DE NOSSO SENHOR DE
1986 !

DEATHPISS
AUTO-INTITULADO,
AUTO-PRODUZIDO,
INDEPENDENTE...

BOTA
OBSCURO
NISSO!!



PORÉM,
DIGNO DE
INVEJA!!!



YUKO T.
VOCAIS

DANISZA K.
THEREMIN E
BAIXO

TIMURR J.
BAIXO E 500
PEDAIS

SEM AS LETRAS
AS FOTOS NÃO
PODERIAM SER
MAIS
HORRÍVEIS!

PENSA
NUM
TIMBRE...

DESDE O PRIMEIRO
SEGUNDO DO
REGISTRO...

T. GIOTTO
PERCUSSÃO.



50 TONELADAS DE PESO E
TENTÁCULOS SONOROS ...

2

E ENTÃO...

A SENSÇÃO DE QUE TODOS OS
INSTRUMENTOS ESTÃO DEBAIXO D'ÁGUA...

SE INSINUA MALIGNAMENTE
NO TEU CÉREBRO...

E YUKO ABRE
A BOCA...

O TIMBRE É
ESTRANHÍSSIMO,
O ALCANCE É
ALGO
SOBRENATURAL...

NENHUMA VOZ
HUMANA É
CAPAZ
DAQUELAS
ENTONACÕES.

A PRIMEIRA VEZ
QUE OUVI ESSE
DISCO... FIQUEI
QUASE
CATATÔNICO...

YUKO PARECE
MIJAR A MÚSICA
DIRETAMENTE NOS
TEUS CANAIS
AUDITIVOS...
NÃO HÁ OUTRA
MANEIRA DE
DESCREVER...

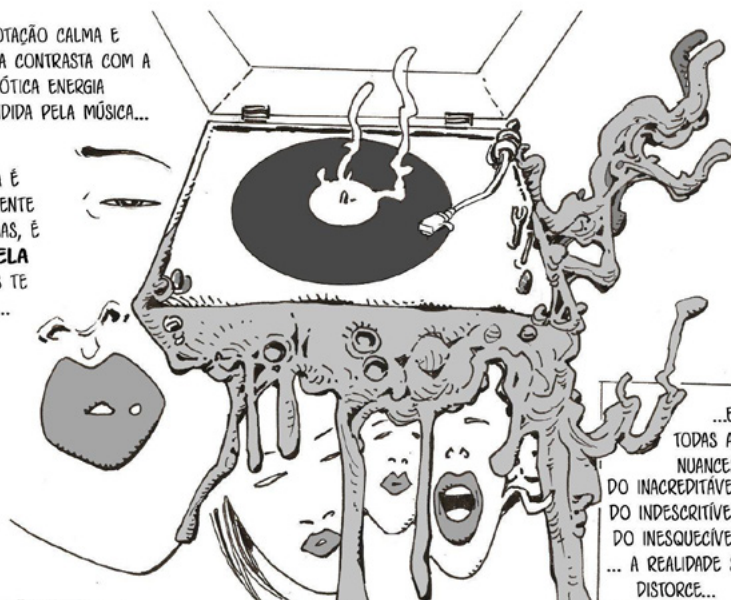
A MASSA SONORA DA BANDA
É ASSUSTADORA...

SULCOS
ARREPIAM...

3

A ROTAÇÃO CALMA E
HIPNÓTICA CONTRASTA COM A
CAÓTICA ENERGIA
DESPRENDIDA PELA MÚSICA...

A BANDA É
EXTREMAMENTE
COESA... MAS, É
A VOZ **DELA**
QUE MAIS TE
MARCA...



...EM
TODAS AS
NUANCES
DO INACREDITÁVEL,
DO INDESCRITÍVEL,
DO INESQUECÍVEL
... A REALIDADE SE
DISTORCE...

E VOCÊ JUNTO
COM ELA...
DEATHPISS...



...E CASO
VOCÊ
ENCONTRE A
BOLACHA POR
AÍ, NÃO
HESITE:
COMPRE !!
HEHEHE

MESMO COM
TODA A
ESTRANHEZA E
BIZARRICE, É UM
ÁLBUM GENIAL E
REVIGORANTE
COMO **CHUTAR**
A BOCA DE
UM FASCISTA !

**MAS, AINDA
NÃO ENTRA
NO MEU
TOP 10 !!**



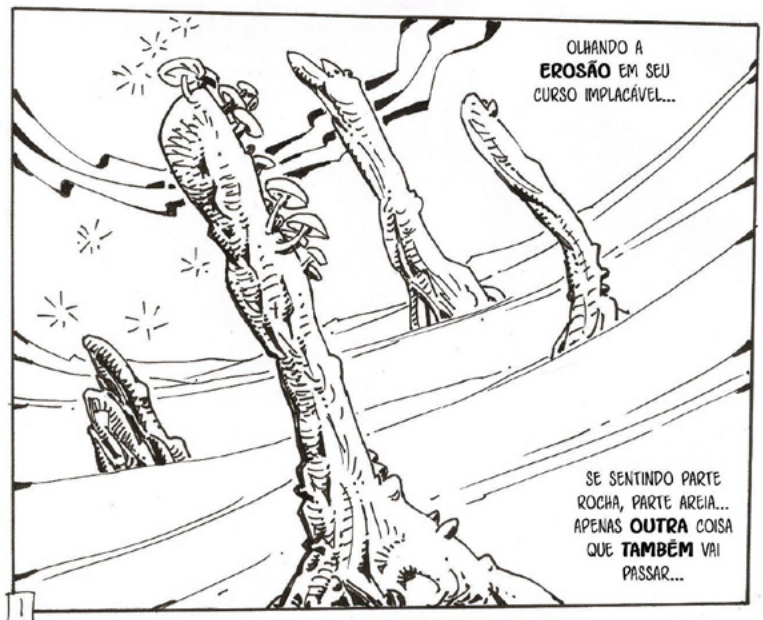
Fim

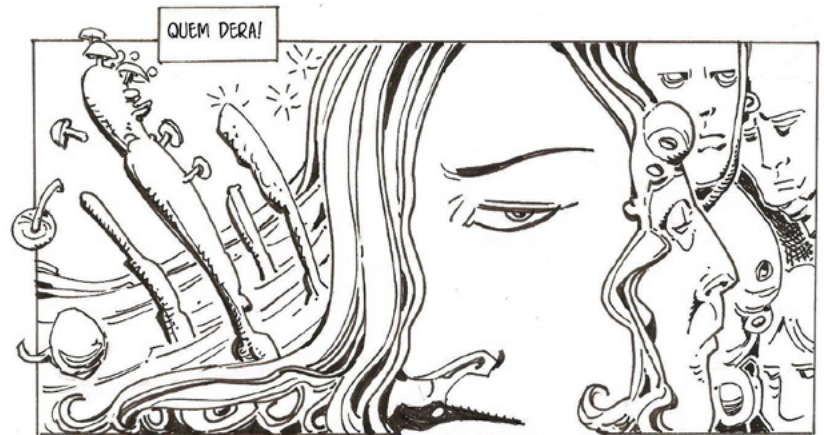
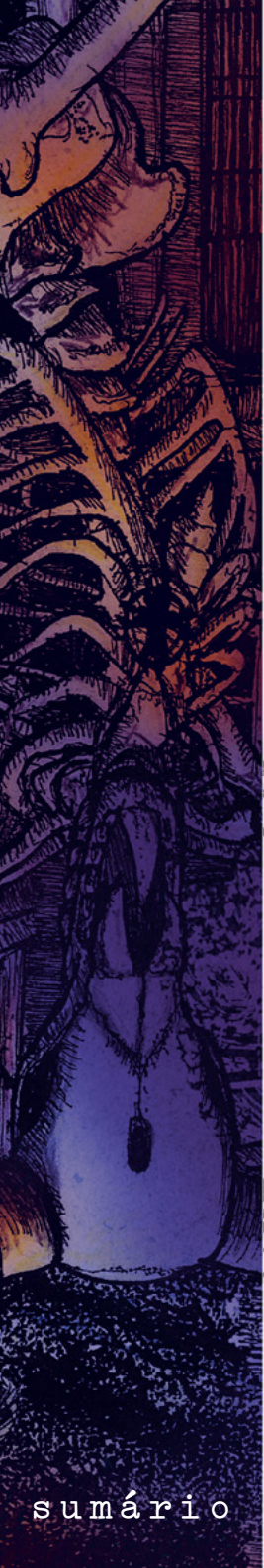
NUM QUARTO NO MEIO
DO DESERTO
HISTÓRIA E ARTE DE HENRY JAEPELT 2



NUM QUARTO NO MEIO DO 
DESERTO 

E FICAR O DIA INTEIRO LÁ...





QUEM DERA!



A MÚSICA ROLA,
EMBALA, ME
FAZ VIAJAR...
LOONGE...

AQUELES 16
MINUTOS
REALMENTE
ACALMAM A
TEMPESTADE...

MAS, ENTÃO
O **LADO**
ACABA...



E AQUILO **VOLTA.**

POIS É...

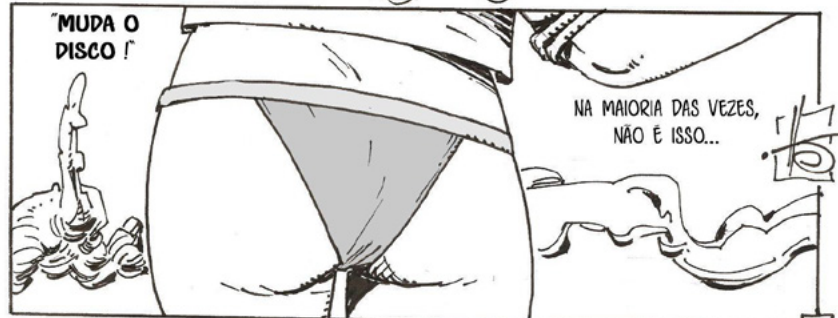


"AH, MUDA
ESSE
DISCO,
JULLI..."



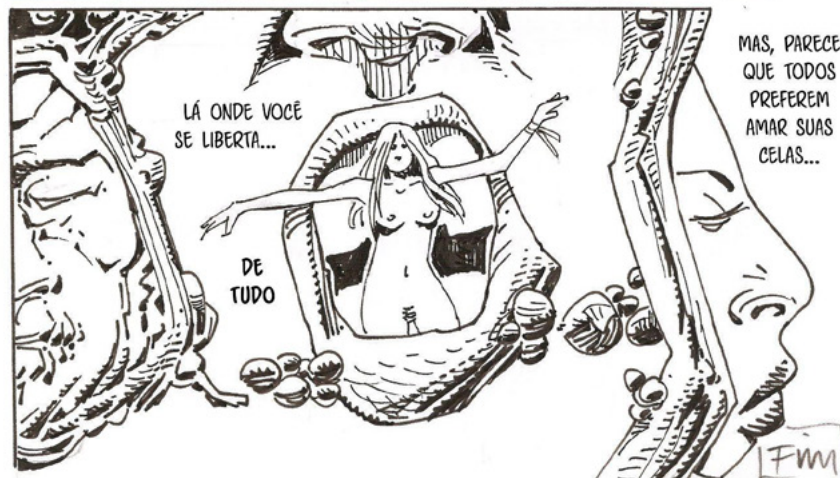
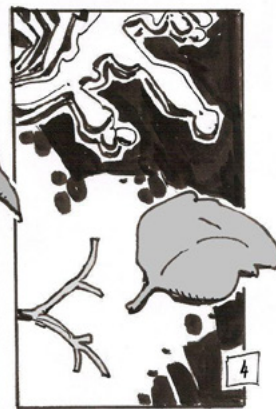
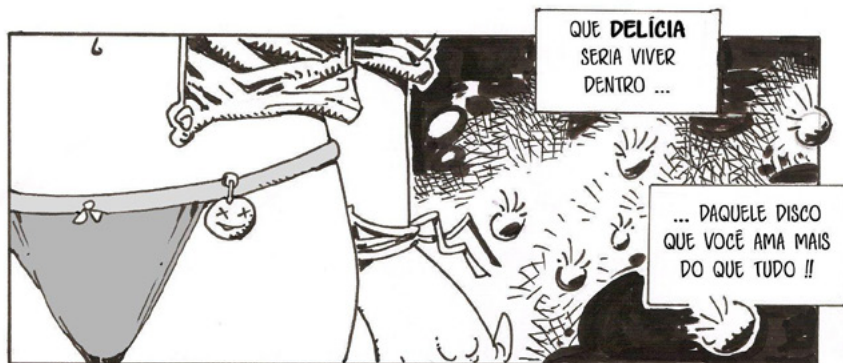
CANSEI DE
OUIR ISSO!!

VOCE
TAMBEM ?



"MUDA O
DISCO !"

NA MAIORIA DAS VEZES,
NAO E ISSO...



UMA GRANDE INCÓGNITA
HISTÓRIA E ARTE DE HENRY JAEPELT 3

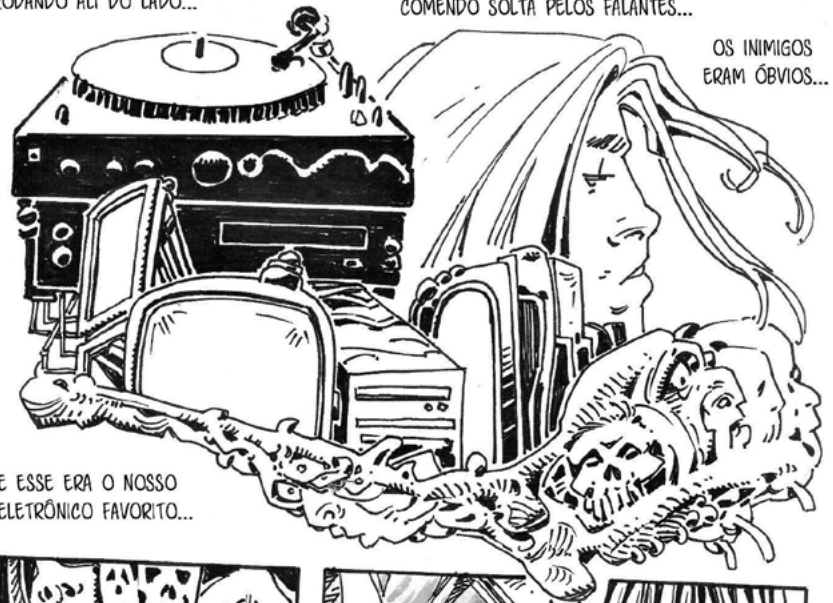


NO ORIGINALMENTE PUBLICADA NO ZINE CULTURA ALTERNATIVA (JUNDIAÍ - SP) - FACEBOOK : GUSTAVO REBELLO DE ALMEIDA

... E A COMPANHIA SONORA DA VEZ,
RODANDO ALI DO LADO...

A INDIGNAÇÃO, A CONTESTAÇÃO ... A REVOLTA
COMENDO SOLTA PELOS FALANTES...

OS INIMIGOS
ERAM ÓBVIOS...



E ESSE ERA O NOSSO
ELETRÔNICO FAVORITO...

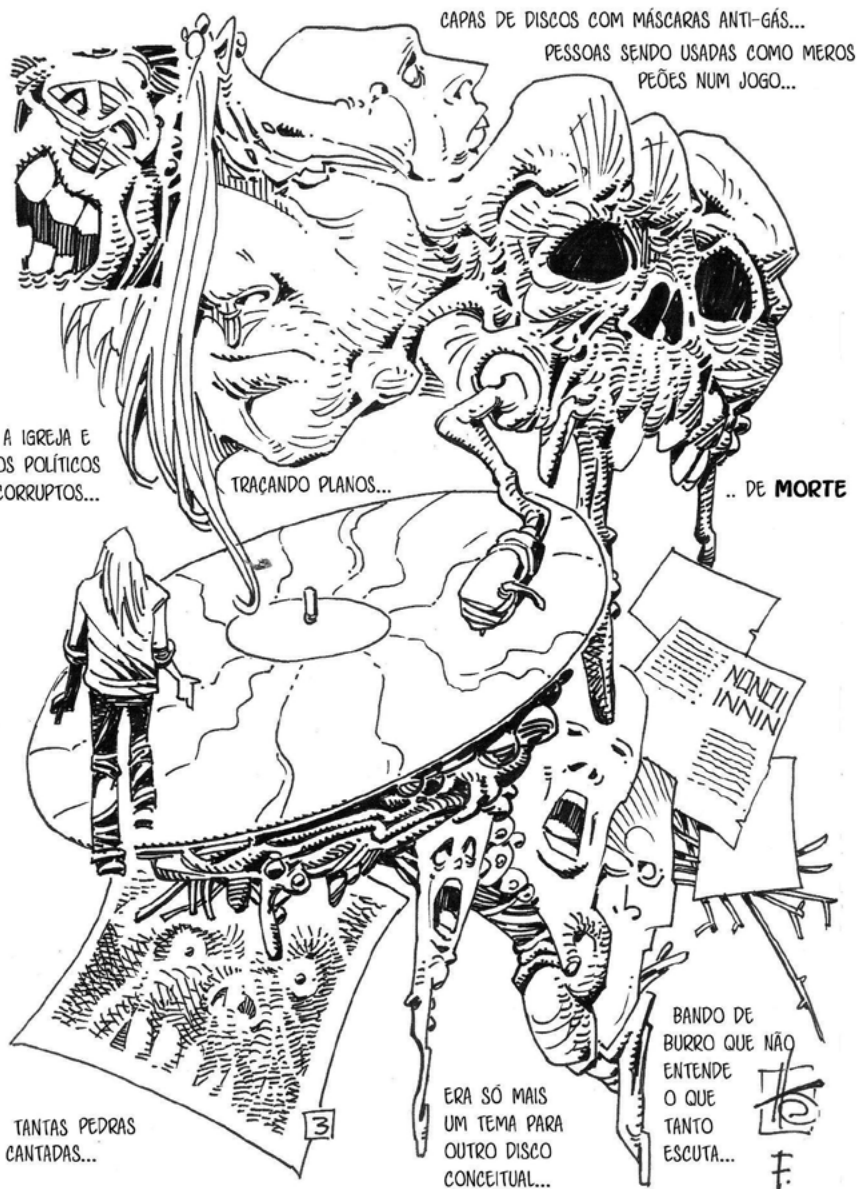
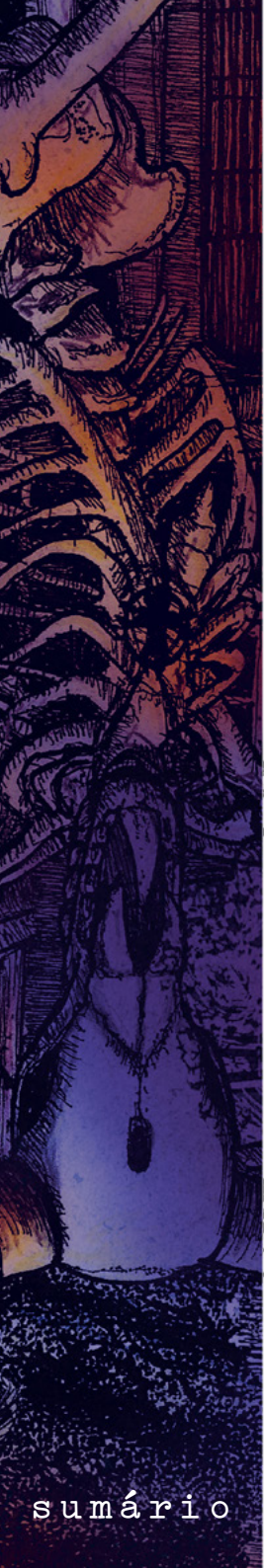


MORTES
EM
MASSA...

ERA SÓ UM
TEMA...



... SÓ
UM
TEMA...



Sobre a organizadora e os organizadores

POR ELA MESMA E ELES MESMOS

Cristiane Bahy

É mestra em Estudos de Gênero, Sexualidade e Cultura pela Birkbeck – University of London e licenciada em História pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Atualmente é doutoranda no Programa de Estudos de Gênero pelo consórcio das universidades ULisboa – ISCSP, Universidade NOVA de Lisboa – FCSH e NOVA *School of Law*. Possui como interesses de pesquisa mulheres na cena Metal e Metal Extremo, *New Wave of British Heavy Metal* (NWOBHM) e práticas de masculinidades na cena Metal. Apesar da falta de habilidade, promete para si mesma, todos os anos como resolução de Ano Novo, aprender a tocar bateria.

E-mail: crisbahy@gmail.com

Endereço acadêmico: <https://www.cienciavivae.pt/portal/3618-7042-CCC7>

Cristiano dos Passos

Nascido em 1973, em Florianópolis/SC, envolvi-me desde cedo com *punk/HC* e metal extremo, leque que foi se ampliando para outros territórios sonoros. Vocalista das bandas Necrobutcher e Subversive Reek Mute Perturbation entre 1988 e 1993, além de ter tocado em diversos projetos paralelos nesse período, me tornei baterista em meados dos anos 2000. Nessa função, toquei com Antichrist Hooligans (2010-2018) e Dbregas Drama Band (2008 em diante) e atualmente toco com a banda *grindcore* Sengaya. No mundo acadêmico, me graduei em Letras em 1995, na UFSC, e fui professor durante 12 anos. Em 2009, defendi o mestrado em Teoria Literária e, desde 2018, curso o doutorado em Estudos da Tradução, pesquisando o metal e outras formas extremas de música, bem como a intersecção desta com a Literatura e outras artes.

E-mail: cristianosteps@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5234076049616465>

Lucas Martins Gama Khalil

Nascido em Porto Velho-RO, é professor do Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia – UNIR. Nessa instituição, leciona disciplinas da área de Linguística e Língua Portuguesa na graduação e no mestrado, além de liderar o grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Análise do Discurso e Ethos – NEADE. É mestre e doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de

Uberlândia – UFU, tendo realizado pesquisas que articularam o estudo do discurso a objetos do âmbito da música, em especial, ao rock e ao metal extremo. Já foi guitarrista em bandas de thrash metal e hardcore (preferência esta que, com o tempo, foi se ampliando bastante no terreno da Música Extrema).

Email: lucas.khalil@unir.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5480323509113727>

Rodrigo Barchi

Realizou estudos de Pós-Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Educação em Ciências na Universidade Federal do Rio Grande (FURG), é Doutor em Filosofia e História da Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Educação pela Universidade de Sorocaba (UNISO), especialista em Educação Ambiental pela EESC-USP, e em Gestão da Educação Pública pela UNIFESP, licenciado em Pedagogia pela UNICID e em Geografia pela UNISO. É professor convidado do Doctorado en Educación, Cultura y Arte da Universidad Autónoma “Benito Juárez” de Oaxaca (UABJO). Professor-Pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Educação pela Universidade Ibirapuera, na Linha de Pesquisa em Educação, Cultura e Subjetividade, e também professor adjunto da Universidade de Sorocaba (UNISO). Membro da Associação Nacional de Pós-Graduação em Educação (ANPED), vinculado ao GT-22, de Educação Ambiental. Além das pesquisas em educação e cotidiano escolar, desenvolve e publica investigações e ensaios ao redor da temática da Música Extrema e suas conexões com as educações ambientais e a ecologia política. Organizou o livro “Diálogos com a Música Extrema”, publicado em 2021. Foi baterista da banda de *death metal* “Hippie Hunter”, de Sorocaba, entre 2001 e 2003, e ainda anseia por sua própria banda de *grindcore*.

E-mail: depoisdafloresta@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4330160748846226>

Sobre as autoras e autores

POR ELAS MESMAS E ELES MESMOS

Anderson Lima

Bahiano de Vitória da Conquista, bolsista/cotista na UFSCAR-Sorocaba no curso de Licenciatura em Geografia, membro fundador do coletivo Prolecast sendo atualmente seu secretário de organização.

E-mail: anderson.ls1998@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5567379440299707>

Arilson Paganus

Arilson Paganus é Pós-Doutor em Sociologia da Religião (PUC-SP), Doutor em História Social (USP), Doutor em Sociologia (UFPB), Mestre em Sociologia (USP) e Bacharel e Licenciado em História (USP). Atualmente é Professor Associado do Curso de Ciências Sociais da UFCG, membro da ABHR (Associação Brasileira de História das Religiões), membro da ANPUH (Associação Nacional de História) e pesquisador do Laboratório de Estudos da Ásia (LEA – USP). Tem experiência na área de Teoria Sociológica Clássica, Sociologia da Religião e Indologia. Autor de “Max Weber e a Índia” e “Litanias de um Profano” (livro de poesia). Foi idealizador de um dos primeiros zines de black metal do Brasil, o “Lucifer Venerabilis”, membro cofundador das hordas paraibanas Gore Vomit e Abaddon, e atualmente é vocalista do Agnideva.

E-mail: arilsonpaganus@yahoo.com.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8705941582455267>

Cristiano Borges Lopes

Cursa licenciatura em História (PARFOR – UVA) na turma de Pacujá/CE. Editor dos Fanzines Cangaço Rock Informativo e Exumação Divina, idealizador da Cangaço Rádio Rock e do selo Cangaço Distrito. Colaborador do site Headbangers BR. Musicalmente falando, é um apreciador da boa música que abrange o Rock/Metal e suas vertentes sonoras, além de dedicar grande parte do seu tempo livre na pesquisa de assuntos pertinentes ao cenário underground do Brasil. Sempre em busca de conhecer novas bandas. Tem se dedicado a pesquisar a História Local e História Ambiental de Pacujá, já tendo publicado o livro “Pacujá-CE, entre o campo e a cidade: o roçado agroecológico e a ecologia sonora da Cangaço Rádio Rock” (2021) e teve o texto “Roçado agroecológico: plantio com sustentabilidade em solo pacujaense no Ceará”, na coletânea de textos: REFLEXÕES, PRÁTICAS INOVADORAS E RELATOS DE EXPERIÊNCIA PARFOR (UVA) (VOL. 1). (2022).

E-mail: cristianoborgeslopes@gmail.com

Francisco Dênis Melo

nascido em Sobral-CE, professor do Curso de História da Universidade Estadual Vale do Acaraú. Leciona na graduação História Medieval e Prática Educativa em Arquivos. No Parfor leciona História Medieval e História e Historiografia Local. Lidera o Grupo de Estudos Histórias, Cidades e Outras Artes, com participação de acadêmicos, professores e comunidade. É Mestre e Doutor em História do Norte Nordeste pela Universidade Federal de Pernambuco-UFPE. Pesquisa temas ligados ao Ensino de História, Cidade e Cultura, relações entre História e Literatura, Música e História, especialmente o chamado Brok-Brasil. Nos últimos anos tem pesquisado a Paisagem Sonora da cidade de Sobral e suas implicações na constituição da história da cidade a

partir do entendimento do conceito de arquivos sonoros, aproximando-se assim do campo musical de Sobral, que tem uma longa relação com o campo político.

E-mail: melo_denis@uvanet.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/7659445933313039>

Edgar Franco Ciberpajé

O Ciberpajé é Edgar Franco, um ser mutante como o Cosmos, em constante transmutação. Livre de dogmas e verdades, mago psiconauta pronto a experimentar a novidade, focado em viver o único momento que existe: o agora. Artista transmídia com premiações nas áreas de quadrinhos, ficção científica, e arte e tecnologia. Criador do universo ficcional da Aurora Pós-humana com o qual tem realizado obras em múltiplas mídias e suportes como quadrinhos, ilustração, poesia, aforismo, conto, música, vídeo, cinema, animação, instalação, web arte, gamearte e performance. É um dos pioneiros brasileiros do gênero poético-filosófico de quadrinhos, e mentor da banda performática Posthuman Tantra e do Projeto Musical Ciberpajé. Pesquisador criador do termo HQtrônicas, autor de 4 livros acadêmicos e dezenas de artigos, pós-doutor em arte, quadrinhos e performance pela UNESP, pós-doutor em arte e tecnologia pela UnB, doutor em artes pela USP, mestre em multimídias pela UNICAMP, arquiteto e urbanista pela UnB. Desde 2008 atua como professor permanente do Programa de Mestrado e Doutorado em Arte e Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás, em Goiânia. Desde 2011 coordena o Grupo de Pesquisa CRIA_CIBER na FAV/UFG. Sua obra artística tem sido estudada por pesquisadores do Brasil e do exterior de múltiplas áreas, tendo gerado 4 livros dedicados a ela, inúmeros artigos científicos, um dossiê completo para a revista acadêmica Cadernos Zygmunt Bauman (UFMA), além de TCCs, dissertações e teses que analisam diversos aspectos de suas criações. Blog "A Arte do Ciberpajé Edgar Franco": <http://ciberpaje.blogspot.com.br/>

E-mail: ciberpaje@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/8415486629956081>

Fábio Alexandre Tardelli Filho

Professor de História na rede pública estadual de São Paulo, mestre em Educação pela UFSCar Sorocaba, militante-delegado estadual da APEOESP (Sindicato de professores da rede pública estadual) pelo coletivo APEOESP na Escola e na Luta. Possui especializações em Fanon e a Revolução Argelina, História da China, Poder Popular, Pedagogia Histórico-Crítica e Prática Transformadora. Atua como pesquisador nas áreas de Educação e História. Integrante fundador e editor do Prolecast.

Email: f.a.tardelli@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0345122645229407>

Ketelyn Rocha Rodrigues

Professora de História na rede pública estadual, membro do Prolecast e coordenadora do Cursinho Popular pré-vestibular “Darcy Ribeiro” em Piedade/SP.

Email: rodrigues.ketelyn@outlook.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9756512400410204>

Guga Burkhardt

Nascido em Recife – Pernambuco, com formação em Licenciatura em Desenho e Artes Plásticas pela UFPE. A partir da década de 80, participou de diversas exposições. Dentre essas, as mostras individuais, “Revoluções Circulares”, “As Tríades do Universo”, “O Traço Hostil”. Essa última percorreu diversas cidades, como Caruaru, Salvador, Feira de Santana, Rio de Janeiro, Recife, com um apanhado de ilustrações voltadas para a música pesada, como capas de discos, estampas de camisas de bandas, capas do fanzine Acclamatur, criado por ele em 1986 e ativo até hoje. Tem preferência pela forma oldschool de fazer arte, usando pouquíssimos recursos digitais.

Contato: gugailustrador2020@gmail.com

Página: https://www.instagram.com/hostil_burkhardt/

Leonardo Carbonieri Campoy

Graduado em ciências sociais, mestre e doutor em antropologia. Atualmente, professor na PUC-PR e no PROFSOCIO-UFPR. Amante da Música Extrema desde os 9 anos, quando escutou Burzum e Sarcófago pela primeira vez, ao acaso, em uma loja de discos. Apesar da origem *black metal*, prefere *death* – sobretudo a primeira geração norte-americana, como Cannibal Corpse, Deicide, Death e Morbid Angel – e *doom*. Ama de paixão Memento Mori (menos o “La Danse Macabre”, que ficou uma bosta sem os vocais do Messiah Marcolin e a bateria do Snowy Shaw). Hoje, está mais aberto a variações e mudanças estilísticas no *heavy metal*, mas, por muito tempo, recusou-se a aceitá-las, a ponto de achar que o Slayer havia nascido e morrido em “Show no Mercy”. Até consegue escutar outros estilos musicais, mas, ainda assim, sempre fica achando que falta peso e distorção em qualquer som que não seja metal extremo.

E-mail: leocampoy@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/1866424837813155>

Manuela Belén Calvo

Manuela Belén Calvo começou a se definir como headbanger aos 14 anos. Aos 18 anos, foi apresentadora do programa de rádio “El Ritual, solo metal” na cidade de Tandil (Bs. As., Argentina). Aos 23 anos descobriu que o metal tam-

bém poderia ser um tópico poderoso para estudar questões sociais e culturais. Assim, investigou Almafuerite e seu público para o Mestrado em Culturas Comparadas (FL-UNC); e sobre Hermetica e seu impacto na cena metal de Buenos Aires para o Doutorado em Comunicação (FPyCS-UNLP). Além disso, ela foi vocalista gutural da banda de death metal Mal Karma.

E-mail: nuna.calvo@gmail.com

Endereço acadêmico: <https://orcid.org/0000-0002-5704-3656>

Marcelo Henrique Fiusa

Não Professor de História na rede pública municipal de Sorocaba e militante do Levante Popular da Juventude e da Consulta Popular.

Email: fiusamarcelo88@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5046327832979753>

Moacir Oliveira de Alcântara

Doutorando em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (PPGHIS/UnB), pesquisador associado à rede Punk Scholars Network Brasil (PSN/Brasil) e membro do grupo de pesquisa “Histórias do possível, histórias dissidentes: representações, subjetivação e resistência”. Desenvolve pesquisa que relaciona a história com as representações, identidades, processos de subjetivação, raça e racismo no âmbito das contraculturas, em especial o punk. Participa ativamente do cenário punk da capital federal desde os anos 1990. É editor dos zines Estiletos Na Mente e Ranho, colaborador do espaço Casa Punk (São Paulo) e integrante das bandas *raw punks* Síndrome Letal e Subúrbio 99.

E-mail: moa7782@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9598423029267637>

Rafaella Fraga Barbosa

Trabalhadora assalariada e militante comunista. Integrante fundadora e coordenadora da seção de artes gráficas do Prolecast.

E-mail: rafaellafraga@gmail.com

Renan Marchesini de Quadros Souza

Formado em Comunicação Social e Filosofia, mestre e doutor em Comunicação Social. Todas formações pela Universidade Metodista de São Paulo. Ainda novo me interessei por rock e metal. Trabalhei em revistas do segmento e após contato com a banda Ratos de Porão desenvolvi gosto pela arte política, principalmente aquelas que fazem parte da resistência e da cultura contra he-

gemônica disputando espaços importantes em tempos difíceis, de repressão e perseguição, como os que vivemos hoje. Foda-se Jair Messias Bolsonaro! Lutar! criar! poder popular!

E-mail: marchesinirenan@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3606305750141287>

Susane Rodrigues de Oliveira

É historiadora e Professora Associada na área de Teoria e Metodologia do Ensino de História do Departamento de História da Universidade de Brasília (UnB). É graduada em História pelo Centro de Ensino Unificado de Brasília (1997). Possui mestrado (2001) e doutorado (2006) em História pela Universidade de Brasília. Realizou pós-doutorado no Programa de Pós-Graduação em História da Unicamp (2018) e no Instituto de Investigaciones Feministas da Universidad Complutense de Madrid (Espanha, 2018-2019). É orientadora na Linha de Pesquisa “História Cultural, Memórias e Identidades” do Programa de Pós-Graduação em História da UnB. É líder do grupo de pesquisa “Histórias do possível, histórias dissidentes: representações, subjetivação e resistência”. Suas publicações recentes, dedicadas à história das representações de gênero e da violência contra as mulheres, se apoiam nas teorias feministas pós-estruturalistas, pós-coloniais e decoloniais. Na cena de *metal extremo* atua com o pseudônimo Susane Hécate. É fundadora, vocalista, compositora e tecladista da banda Miasthenia, desde 1994.

E-mail: susanero@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5973203155533160>

Thais Nogueira Brayner

É professora de Sociologia (SEDF), mestre (2013) e doutoranda em Antropologia Social pela UnB, e especialista em Sociologia Política pela IUPERJ/UCAM. Curte *metal* desde meados dos anos 1990 e foi editora do fanzine *Luciferous Eden* de 1998 a 2007.

E-mail: thais.sociologia@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2453119940326872>

Wescley Dinali

Doutor em Educação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre em Educação pela UFJF. Graduado em Pedagogia pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Agitador (contra)cultural e zineiro de carteirinha. Autor do blog “Ocupa Guerrilha Noise Zine. Atuou nos projetos undergrounds: Genital Tumour (splatternoisegrinder) e Anarco Vomit Noise (harsh noise caos).

Atualmente mantém vivo o micro selo Depressive Noise Records e as bandas: Alice Psicodélica (HNW) e RBC (espaceruralblacknoisepunk).

E-mail: wescleydinali@yahoo.com.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5131927257149426>

Sobre os artistas

ILUSTRADORES, POR ELES MESMOS

Carlos Lopes

Desde 2018, Carlos Lopes é editor da revista em quadrinhos *Tupinambah* sobre história e política brasileiras. Lançou *A História da Dorsal em Quadrinhos*, *Guerrilha*, *O Segredo J* e *Mágica Vida Mágica*. A *Dorsal Atlântica*, fundada em 1981, uma das primeiras bandas de *heavy metal* brasileiro, tocou com Venom, Exciter, Nasty Savage, Testament, Motörhead, Cradle Of Filth, Anathema, Manowar, Saxon, Glenn Hughes, Megadeth, Savatage, Slayer e Dream Theater. Lopes deu o seu depoimento ao documentário canadense *Global Metal* de Sam Dunn e Scot McFadyen em 2007. A *Dorsal* retornou em 2012 para gravar álbuns de estúdio, financiados através de campanhas de *crowdfunding*: 2012; Imperium (2014); Canudos (2017) e Pandemia (2021).

Contatos:

<https://www.instagram.com/dorsalatlanticaoficial/>

<https://www.instagram.com/carloslopesartista/>

<http://dorsalatlantica.com.br/>

<https://www.facebook.com/dorsalatlantica/>

<http://www.tupinambah.com.br/>

<https://www.facebook.com/carloslopestupinambah/>

Henry Jaepelt

Nascido em Timbó(SC) em 1966, iniciou atividades no underground nacional em 1987, publicando em fanzines, jornais alternativos e similares. A partir de 1989, passou a colaborar no underground europeu e das três Américas. Em 1991 foi colaborador da Rock Brigade traduzindo e adaptando para quadrinhos alguns clássicos do metal mundial. Continua em plena atividade underground no novo século.

Contato Instagram: [@henryjaepelt](https://www.instagram.com/henryjaepelt)

Luis Felipe Loyola

“LF Voideath” é o pseudônimo de Luís Felipe Loyola, formado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia, no momento concluindo mestrado em História, também pela Universidade Federal de Uberlândia. Na música, atualmente está na Deadtrack, banda de *Crust/Death Metal* de Uberlândia, que fundou em 2014. Também fez parte de bandas de metal e hardcore na cidade, bem como a realização de alguns eventos de metal e punk ao longo dos anos. Como ilustrador, faz trabalhos como capas de discos, merch e cartazes para algumas bandas e marcas da cena de Uberlândia e também de outras localidades. Ilustrou as capas dos livros “A Voz Demoníaca Encenada: uma análise do discurso do Death Metal”, de Lucas Martins Gama Khalil, e “Dialogos com a Música Extrema”, organizado por Rodrigo Barchi.

E-mail: luisfelipe183@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9151347478302318>

Sandro Andrade

Nascido em Pelotas, Rio Grande do Sul, 48 anos. Na aurora da infância, o encanto pelas trajetórias fantásticas e pelos mundos impossíveis das histórias em quadrinhos deu início a uma pujante necessidade de se expressar através das imagens. Desde então, tem produzido regularmente e atuado no meio profissional com ilustrações, capas de CD's, histórias em quadrinhos, material publicitário, livros, etc., publicados em diferentes mídias e plataformas. Paralelo a isso, desenvolve seus projetos autorais em quadrinhos e literatura fantástica. Sandro é Mestre em Artes Visuais pela Universidade Federal de Pelotas e professor de desenho.

Contato: [instagram.com/sandroandradearte/](https://www.instagram.com/sandroandradearte/)

Facebook.com/sandroandradearte/

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/3741382309594789>

Valdecir da Silva

Eu não saberia precisar quando e como a arte começou a fazer parte da minha existência, pois isso me acompanha desde sempre. O envolvimento com o Rock/Metal e posteriormente todas essas subdivisões mais underground e extremas maximizaram ainda mais minha paixão pela arte, trazendo consigo um novo universo criativo. Foi o canal perfeito por onde meu traço disforme poderia transitar livremente, na contra mão de toda forma de opressão, moralismo e idéias conservadores dentro e fora da cena. Não tenho apego por esse ou aquele trabalho, todos foram importantes, pois possibilitaram me expressar. Só lhes garanto que o pior está por vir, muita tinta vai rolar nessa vala e o chorumbe irá incomodá-los por muito tempo! A Arte Liberta!

E-mail: valsil1971@gmail.com

Índice remissivo

A

álbuns grindcore 33, 312
 anticolonialismo 156, 159
 apocalíptico 33
 arte 14, 16, 18, 28, 30, 56, 61, 62, 76, 113,
 114, 115, 131, 135, 138, 139, 143, 144, 146,
 148, 153, 158, 160, 161, 163, 170, 172, 173,
 176, 180, 182, 187, 188, 189, 190, 191, 192,
 193, 194, 196, 197, 198, 199, 200, 213, 307,
 350, 381, 392, 396, 406, 407, 408, 411
 Arte extrema 185, 200
 artes plásticas 14, 157, 273
 ativismo político 267, 274, 287
 ativistas 28, 48, 51, 67, 164, 368

B

banda 29, 31, 39, 50, 52, 60, 76, 78, 86, 96,
 99, 106, 107, 111, 122, 124, 125, 126, 127,
 128, 136, 137, 138, 139, 156, 162, 163, 166,
 168, 172, 174, 175, 177, 180, 186, 187, 188,
 189, 190, 191, 192, 194, 195, 196, 198, 200,
 202, 203, 205, 209, 213, 214, 231, 232, 237,
 238, 239, 240, 242, 247, 249, 250, 251, 252,
 256, 258, 270, 299, 300, 301, 303, 306, 307,
 309, 310, 327, 329, 330, 331, 332, 333, 334,
 335, 336, 356, 357, 358, 359, 360, 362, 363,
 365, 366, 367, 369, 403, 404, 406, 408, 409,
 411
 Black Metal 72, 117, 186, 188, 232, 343, 352,
 374, 375
 Brasil 14, 21, 22, 25, 26, 29, 46, 52, 92, 93,
 96, 97, 99, 100, 101, 104, 106, 107, 108, 112,
 123, 131, 136, 137, 138, 141, 142, 145, 148,
 156, 157, 158, 166, 170, 171, 172, 175, 184,
 188, 197, 198, 208, 209, 212, 215, 216, 218,
 222, 240, 241, 247, 270, 272, 281, 294, 323,
 326, 340, 344, 362, 375, 376, 377, 378, 385,
 405, 406, 408

C

capitalismo 27, 40, 45, 65, 105, 155, 157, 158,
 160, 166, 182, 245, 340, 390

capitalismo genocida 40
 Certo niilismo 284
 Ciberpajé 21, 30, 133, 134, 135, 136, 137,
 138, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148,
 149, 406
 ciência 18, 23, 24, 28, 46, 47, 59, 60, 114,
 135, 156, 319
 classe trabalhadora 30, 80, 155, 157, 158, 167,
 182, 270
 comunidade heavy metal 26
 contaminação 29, 109, 111, 112, 114, 116,
 119, 126, 130, 131, 194
 contracultural 248, 267, 268, 288
 correntes 59, 70, 119, 165, 186, 187, 221,
 279, 280
 COVID-666 134, 140, 142, 143, 144
 crença 17, 18, 58, 79, 190, 192, 343, 364
 criminalidade 266, 267, 268, 270, 273, 274,
 280, 285, 290, 292
 cultura underground 30, 134, 154
 Cultura Visual 136, 144, 406

D

das trevas 33, 312
 demoníacos 220, 360
 diabo 38, 147, 200, 231, 325, 338, 367
 Diabo veste verde 28
 diferentes mídias 272, 411
 disco Brasil 29, 92, 93, 96, 99, 100, 101
 ditadura militar 14, 29

E

ecologias 33, 312, 314, 324, 338, 339, 340
 epistemológico 23, 268, 291
 esdrúxulas 269
 estereotipadamente 77, 79, 80, 87, 88, 89
 estereótipos produzidos 266
 estilo 16, 39, 48, 52, 67, 69, 76, 78, 80, 81,
 85, 118, 126, 128, 139, 157, 158, 162, 186,
 203, 205, 212, 213, 216, 231, 267, 277, 299,
 301, 326, 328, 335, 349
 estilos musicais 120, 136, 270, 407

evolução natural 114
excomungadas 41
experimentação livre 111
expressões simbólicas 28

F

fanoniana 30, 154, 156, 157, 177
fazer música 14, 17, 211
Feminilidades 33, 342
Feminilidades extremas 342
filosofia romântica 40
funcionamento homogêneo 220
futuro apocalíptico 33

G

gênero 29, 32, 33, 50, 52, 77, 79, 80, 81, 85, 86, 87, 88, 89, 94, 95, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 125, 126, 127, 128, 136, 157, 165, 236, 240, 286, 294, 299, 309, 311, 330, 342, 345, 346, 347, 348, 349, 353, 354, 358, 361, 362, 364, 367, 371, 373, 374, 406, 409
genocida 40, 50, 148
grupos culturais 76

H

heavy metal 16, 26, 30, 31, 51, 57, 60, 67, 76, 78, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 110, 111, 117, 118, 119, 121, 125, 127, 128, 130, 138, 141, 163, 164, 165, 166, 180, 182, 201, 202, 203, 208, 209, 218, 234, 241, 246, 254, 260, 325, 343, 348, 349, 369, 373, 374, 407, 410
heteronormativo 29, 77, 253
hipermasculino 29, 77, 86, 89
hipermasculinos 77, 80, 85, 355
hipertecnologia 136
História Cultural 93, 94, 108, 268, 409

L

lado sombrio 62, 186
luta revolucionária 156, 159, 161

M

manifestações acadêmicas 22
masculinizantes 77

Metal Extremo 29, 33, 80, 120, 131, 132, 341, 403
misoginia 33, 214, 343, 344, 345, 349, 352, 354, 371
morte 34, 62, 64, 76, 82, 145, 146, 190, 198, 206, 213, 215, 218, 313, 314, 315, 316, 321, 329, 332, 349, 357, 363, 379, 381, 382, 383, 385, 386, 387
morte/vida/vida/morte 34, 379
movimento punk 53, 272, 273, 286, 287, 291, 300, 381, 383
mulher 29, 42, 75, 86, 89, 254, 335, 337, 356, 358, 359, 363, 365, 366, 367, 369, 388
música 14, 15, 16, 17, 18, 27, 28, 29, 40, 52, 60, 62, 67, 76, 78, 80, 81, 82, 84, 85, 87, 94, 95, 98, 101, 102, 103, 105, 107, 108, 110, 118, 120, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 135, 138, 139, 146, 157, 159, 166, 175, 176, 186, 187, 199, 200, 202, 203, 208, 209, 211, 212, 215, 216, 217, 218, 231, 232, 233, 234, 237, 238, 241, 245, 246, 249, 250, 251, 252, 254, 259, 260, 269, 273, 274, 294, 296, 297, 298, 300, 301, 303, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 312, 343, 344, 346, 350, 354, 355, 356, 357, 361, 366, 369, 372, 383, 384, 403, 404, 405, 406, 407, 411
música clássica 15
música extrema 296, 312
musical Ciberpajé 30, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 142, 147
música pesada 125, 187, 199, 200, 202, 203, 407

N

nanotecnologia 134
niilismo 52, 58, 148, 214, 284, 349
novas tecnologias 134

P

palavra punk 268
pandemia 30, 134, 142, 144, 145, 198, 323, 335
passado presente 29, 92
patches 186
pedagogias anarquistas 15

performance dialógica 32, 296
 perspectiva fanoniana 156
 piercing 165, 186
 Plantationceno 33, 317, 318, 320, 321, 322,
 324, 335, 338
 político anarquista 267, 274
 posição vegetariana/vegana 28
 prática discursiva 31, 219, 220, 221, 222, 223,
 224, 225, 227, 228, 229, 230, 231, 233, 234,
 237, 238, 239, 240, 241, 275
 práticas ativistas 28
 prolecast 154
 publicação acadêmica 21
 punk 21, 28, 32, 34, 43, 48, 49, 50, 51, 53, 67,
 71, 78, 98, 99, 101, 110, 111, 119, 120, 122,
 123, 125, 127, 130, 174, 193, 195, 205, 247,
 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273,
 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 283,
 284, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293,
 294, 295, 300, 301, 304, 311, 326, 333, 380,
 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 390, 391,
 403, 408, 411
 Punk Rock 187
 punks anarquistas 270, 281

R

realidade virtual 134
 religião 18, 95, 182, 198, 338, 352

S

sexismo 33, 40, 343, 344, 345, 349, 367, 371
 similaridades estéticas 281
 sistemas representacionais 32, 266
 skinheads 32, 273, 277, 278, 279, 281, 282,
 283, 284, 285, 290, 291, 295
 sonoridades extremadas 36
 street punks 277, 278, 279, 281, 282, 283,
 284, 285, 286, 288, 289, 290
 subcultura 40, 59, 77, 80, 88, 89, 281
 subjetivação 32, 33, 265, 266, 268, 269, 272,
 275, 276, 292, 293, 342, 345, 346, 347, 348,
 364, 368, 408, 409
 sujeito punk 266, 269, 276, 280, 288, 289,
 291, 292

T

tatuagens 186
 tecnologias 134, 211, 212, 272, 276
 telemática 134
 trabalhadora britânica 157, 158
 transgressão 75, 76, 81, 82, 83, 87, 88, 112,
 216, 234, 236, 343, 344, 348, 349, 350
 transgressiva 29, 77
 trevas 33, 312, 314, 317, 338, 339

U

underground 21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30,
 31, 32, 36, 38, 42, 55, 69, 72, 99, 118, 123,
 126, 127, 128, 130, 131, 134, 141, 154, 162,
 163, 168, 172, 201, 208, 209, 210, 211, 212,
 213, 214, 215, 216, 217, 218, 231, 233, 234,
 236, 241, 245, 250, 271, 405, 410, 411
 uniformidades zumbificadas 25

V

vandalismo 259, 268, 269, 292
 veganismo 40, 43, 48, 49, 52, 55, 67, 175,
 177, 299
 vegetarianismo 28, 38, 40, 42, 43, 45, 46, 47,
 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 59, 60, 62,
 67, 69, 175, 177, 299
 vestimenta punk 281
 vestimentas esdrúxulas 269
 vida 26, 34, 42, 44, 47, 48, 52, 53, 54, 58, 61,
 64, 69, 82, 93, 97, 148, 160, 162, 188, 192,
 204, 205, 206, 207, 213, 214, 216, 224, 225,
 260, 266, 268, 270, 271, 292, 293, 299, 307,
 311, 316, 320, 322, 323, 325, 331, 337, 338,
 339, 346, 356, 361, 363, 379, 381, 382, 383,
 386, 387, 388, 390
 violência atribuída 272
 visissecções 39

Z

Zines 30, 154, 176
 zona cinza 109, 119, 121, 123, 124, 125, 128,
 129, 130
 zumbificadas 25

www.pimentaocultural.com

Música Extrema

ruídos,
imagens
e sentidos