



Universidade de Brasília

Instituto de Ciências Humanas

Programa de Pós-Graduação em História

Área de Concentração: História Cultural

Linha de pesquisa: Identidades, Tradições, Processos

Dissertação de Mestrado

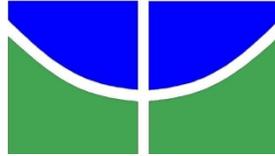
Orientadora: Prof^ª Dr^ª Eleonora Zicari Costa de Brito

Entre a sanfona e a guitarra

Hibridismos e identidades no *rock'n'roll* e *heavy metal* nacionais dos anos 90

Jorge Alexandre Fernandes Anselmo Sobrinho

Brasília, março de 2013



Universidade de Brasília

Entre a sanfona e a guitarra

Hibridismos e identidades no *rock'n'roll* e *heavy metal* nacionais dos anos 90

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília, na área de concentração de História Cultural, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em História.

Jorge Alexandre Fernandes Anselmo Sobrinho

Brasília, março de 2013

Banca Examinadora

Profa. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito (PPGHIS/UnB – Orientadora)

Profa. Dra. Marcia de Melo Martins Kuyumjian (PPGHIS/UnB)

Prof. Dr. Guilherme Bryan (Centro Universitário Belas Artes – SP)

Prof. Dra. Nancy Alessio Magalhães (PPGHIS/UnB – Suplente)

À mais linda, com seu amor, apoio e paciência infinitos.

*Too many hands on my time
Too many feelings
Too many things on my mind
When I leave, I don't know what I'm hoping to find
When I leave, I don't know what I'm leaving behind*

Muitas mãos no meu tempo / Muitos sentimentos / Muitas coisas em minha mente /
Quando partir, não sei o que espero encontrar / Quando partir, não sei o que deixo para
trás.

(Rush – The Analog Kid, 1982)

Agradecimentos

Antes de tudo, gostaria de agradecer a todos aqueles e aquelas que tornaram este trabalho possível. Seja pela leitura, pelas revisões, discussões – por vezes acaloradas – ou simplesmente por sentarem-se para *compartilhar* a música, ouvindo-a e conversar a respeito dela.

À Ana Cláudia, minha esposa, o maior agradecimento de todos. Ela foi extremamente paciente e soube dosar o apoio e os puxões de orelha quando eu achava que não daria conta da tarefa diante de mim. Como se não bastasse, por inúmeras vezes ela cuidou de todas as responsabilidades que compartilhamos, realizando todas as tarefas do cotidiano para que eu tivesse tempo e disponibilidade para pesquisar e escrever. Foi, e é, a maior parceira, amiga e cúmplice em todas as horas, em qualquer situação. Considero-me sortudo de ter ao meu lado uma pessoa desse tipo, que se coloca de lado para atender as necessidades de outra.

Um agradecimento especial para a minha tia Wânia. Foi ela que, sem saber, plantou a semente do *rock and roll* em mim. Lembro-me de visitar a casa dela para os almoços familiares de domingo quando era garoto. Em um deles, no final de 1991, ela simplesmente resolveu não sair de dentro do próprio quarto. Disseram-me que uma pessoa de quem ela gostava muito havia morrido. Imaginei que fosse alguém da família, mas não dei pela falta de ninguém. Quando entrei em seu quarto vi que, além dela, estavam todos os primos e primas deitados ou sentados na cama ou em torno da mesma, com olhar fixo na tela da televisão. A TV mostrava vários videoclipes de um cantor com um gigantesco bigode. Em meio às lágrimas, ela explicava o que estávamos vendo e se perguntava por que ele havia *ido embora*. Então entendi que o tal sujeito era Freddie Mercury e que aqueles clipes eram de um grupo inglês chamado *Queen*. As várias semanas seguintes mantiveram o padrão de almoço de domingo, mas eu havia trocado a piscina e as brincadeiras com as demais crianças pelos videoclipes: *The Miracle*, *Breakthrough* e *A Kind of Magic* eram os meus favoritos. Quando a fita – pois eram os tempos do VHS – chegava ao fim, era imediatamente rebobinada para começar tudo de novo. Do topo dos meus 9 anos de idade, senti uma fagulha se acender, era como se as melodias do Balão Mágico e Trem da Alegria tivessem perdido o sentido. *Aquilo* era música. Aquele grupo era cheio de personalidade, energia, convicção e nunca tinha medo de rir de si mesmo. A aquisição de alguns discos do *Queen* não demorou a

acontecer. Ao mesmo tempo, os álbuns dos Beatles que pertenciam até então à minha mãe mudaram de dono. A partir daí vieram também *Pink Floyd*, *Black Sabbath* e *Iron Maiden*. Como se o legado deixado pelo Freddie não se bastasse apenas na obra do *Queen*, ele me abriu as portas para outra maneira de ouvir música. Então, olhando para trás, também devo agradecimentos a ele.

E se falamos de músicos, não poderia deixar de lado três bons amigos: Tiago Valença, Nando Lima e Júlio Augusto. Ainda que estejamos distantes, pois a pressão do tempo é sempre incessante, eles foram figuras fundamentais no desenvolvimento da minha diminuta habilidade musical. Foi o Tiago quem me acompanhou na compra do meu primeiro instrumento (um contrabaixo de 4 cordas) e amplificador. Eu queria um que fosse tão potente quanto a minha carteira pudesse pagar, mas ele acertadamente sugeriu um que falasse menos alto, mas que tivesse controles de equalização melhores. Foram os seus conselhos, sempre sóbrios e com vistas para o futuro, que nortearam os meus primeiros passos como instrumentista. Ao Nando, que chamo carinhosa e verdadeiramente de mestre, agradeço pelo companheirismo e pelas muitas conversas e aventuras musicais compartilhadas. E também pelo fato de ter me ensinado a tocar para valer, de maneira mais solta, nas conversas que se transformavam em aulas antes e depois dos ensaios. Ao grande Júlio, sentado atrás da bateria que carregamos, montamos e desmontamos várias vezes, mando um abraço por ter encontrado um baterista que acompanhou minhas viagens, devaneios (Assim não, que tal um pouco mais rápido? E mais pesado! E mais intenso!) e, como se não bastasse, com quem tive o prazer e a honra de dividir o palco (em menos ocasiões do que eu gostaria).

Agradeço também ao meu quase irmão, o *mano* Ricardo Pastore. Foi quem me apresentou não somente ao *Angra* e ao *Sepultura*, mas a todo um universo de bandas de *heavy metal* que eu desconhecia: dos americanos do *Iced Earth*, passando pelo alemães do *Blind Guardian*, os israelenses do *Orphaned Land*, os japoneses do *Loudness* e por aí vai. Trocamos muitos discos, curtimos shows juntos e fizemos bons achados na Galeria do *Rock*, em São Paulo.

Um grande abraço também a todos os meus professores e amigos da Universidade de Brasília que, desde os tempos da graduação, sempre mantiveram uma combinação imbatível de espírito crítico e abertura ao diálogo. Abraços especiais, sem ordem ou distinção entre discentes e docentes, para Mateus Pacheco, Thereza Negrão, José Otávio, Fabrício (Santos e Santanna!), Nancy Alessio, José Walter, Robson Nunes,

Martin Adamec, Luiz Ferreira Makl, Marcelo Carvalho, Lizandra Borges e Simone Amaral.

Agradecimentos especiais aos colaboradores da banca de qualificação: Márcia Kuyumjian e Guilherme Bryan. Seus comentários e insights apontaram novos rumos e fizeram surgir perguntas e inquietações. Mais que isso, o que eles fizeram foi mostrar como o conhecimento é construído dentro de um ambiente acadêmico saudável.

Um muito obrigado para o maior sorriso e a risada mais gostosa do Departamento de História e de seu respectivo programa de pós-graduação: professora Eleonora Zicari. Pela orientação, leitura atenta, carinho, bom humor generalizado, sugestões e dicas sempre valiosas e por acreditar que um trabalho sobre *heavy metal* não apenas era possível, como necessário. Sei que essa dívida é impossível de ser paga, mas espero fazer o mesmo pelos meus próprios alunos no futuro.

Ao CNPq pelo apoio financeiro, sem o qual essa pesquisa não seria viável.

Agradeço, por fim, a todos os músicos que, com sua arte, fazem a vida valer a pena. É à música que recorremos quando estamos felizes ou tristes, é com ela que celebramos, choramos, comemoramos, criamos memórias e estabelecemos laços. Enfim, é com a música que *vivemos*.

Resumo

O presente trabalho investiga as interações entre Música e História. O que pode uma ensinar à outra? É possível investigar uma época tendo uma canção como ponto de partida? Nossa proposta, portanto, é compreender como os grupos *Angra*, *Sepultura* e *Raimundos* representaram o Brasil em seus trabalhos da década de 1990. Tratou-se de investigar o choque entre o local (a música brasileira) e o global (os estilos de *rock* e *metal* de cada grupo), atentando para as novas identidades e efeitos de conhecimento que ele gera. Além disso, discutimos a performance em seus variados aspectos: capas de discos, usos de intervalos e escalas musicais, postura de palco, arranjos e assim por diante. Em suma, tratou-se de compreender o fazer musical desses grupos e o jogo de representações que ele engendra.

Palavras-chave: música, História, identidade, representação, *rock and roll*, *heavy metal*, *Angra*, *Sepultura*, *Raimundos*.

Abstract

This work investigates the interactions between Music and History. What can one teach the other? Is it possible to investigate an era having a song as a starting point? Thus, our proposal is to understand how the groups Angra, Sepultura and Raimundos portrayed Brazil in their work during the 1990's. We have investigated the shock between local (Brazilian music) and global (the groups' respective rock and metal stylings), focusing on the new identities and possibilities for knowledge that emerge from such a point of view. We have also discussed the groups' performances in the following aspects: album covers, uses of musical intervals, scales and arrangements, stage demeanor and so on. In short, we have tried to understand not only the music, but the myriad of portrayals it engenders.

Keywords: music, History, identity, portrayal, *rock and roll*, *heavy metal*, Angra, Sepultura, Raimundos.

Sumário

Introdução	1
Para entender o metal	6
Cap. 1 – Por uma interface entre História e Música	17
Cap. 2 – Raízes, sangrentas raízes	40
Cap. 3 – Questões da performance	54
Cap. 4 – Construção e desconstrução do forró-core	83
Bis, ou considerações finais	99
Anexos	106
<i>Corpus</i> documental	108
Referências bibliográficas	119

Introdução

*I wonder why
My mind is tight
Like stormy weather
And so it seems
That little steps
Will take forever*

Angra – Never Understand, 1993.¹

Este texto nasceu da curiosidade do autor. Apreciador de *rock'n'roll* desde muito jovem – as primeiras memórias da infância tem como trilha sonora três grandes grupos britânicos: *Beatles*, *Queen* e *Pink Floyd* –, não demorou muito para descobrir o *heavy metal* tocado por bandas como o *Iron Maiden* ou *Metallica*. Se este era o espaço privado do quarto de casa, os eventos familiares que aconteciam na sala e na varanda eram geralmente embalados por uma mistura de MPB, samba e ritmos nordestinos que eram – e ainda são – os preferidos da família.

Inicialmente, era como se houvesse uma espécie de hiato, um fosso intransponível entre o *rock* e os ritmos brasileiros. As guitarras velozes da dupla Adrian Smith e Dave Murray, junto com o baixo galopante de Steve Harris, jamais seriam encontradas num disco de Elis, Caetano, Chico, Alceu, Gonzagão e tantas outras figuras ilustres que compunham o acervo da vitrola de casa. Ao mesmo tempo, parecia não haver espaço para nenhum deles no som decididamente britânico, ainda que multifacetado, dos *Beatles* ou do *Queen*.

Mas essa situação começou a ganhar novos contornos em meados da década de 1990. Mais precisamente, os anos de 1993 e 1994 viram o lançamento de alguns discos de *rock/metal*² com um tipo de sonoridade híbrida. Foi nesse intervalo que o *Angra* mostrou uma espécie de baião *heavy metal* na música *Never Understand*; os *Raimundos* nos mostrariam o *farró-core*, colocando em diálogo o trabalho do sanfoneiro Zenilton com a sonoridade do *punk/hardcore*; por fim, o *Sepultura* implementou alguns ritmos nacionais no disco *Chaos A.D.* (1993), culminando na faixa acústica *Kaiowas*. Esta última foi descrita por Max Cavalera, guitarrista e vocalista do grupo, como “uma

¹ Tradução livre: Me pergunto por que / Minha mente está tensa / Como o clima tempestuoso / e então parece / Que pequenos passos / Vão levar para sempre.

² Optamos pela utilização do itálico para todos os nomes de grupos, discos, músicas e anglicanismos. Apesar disso, “metal”, a versão aportuguesada de *heavy metal*, não será italizada.

mistura de *Led Zeppelin*, *Sonic Youth* e *Olodum*”³. Os três grupos citados mostram, com razoável fidelidade, a paisagem sonora que caracterizava o *Sepultura* de meados da década de 1990: a experimentação acústica dos anos finais do *Led Zeppelin*, as sonoridades alternativas e o conceito de *noise rock* do *Sonic Youth*, e os ritmos afro-brasileiros do *Olodum*. Em 1994, *Chico Science e Nação Zumbi*, tiveram papel de destaque na fundação do mangue bit com o disco *Da Lama ao Caos*. No mesmo ano, o grupo *Mundo Livre S/A* lançava seu *Samba Esquema Noise*. Estava estabelecida uma ponte entre vertentes musicais inicialmente desconexas.

Misturar estilos musicais ao *rock* não parecia ser algo novo. Os habilidosos músicos dos *rock* progressivo já vinham atuando dessa maneira desde a virada da década de 1960/70. No Brasil, grupos como *Os Mutantes* cruzaram a bossa nova e o samba com o *blues-rock* psicodélico de Jimi Hendrix. Se a ideia de fusão já era conhecida, a novidade estava nos grupos de sonoridade mais pesada: poderiam o *heavy metal* (em suas versões *death/thrash* do *Sepultura* e *speed/power* do *Angra*) ou o *punk/hardcore* (aqui representado pelos *Raimundos*) ser combinados aos ritmos geralmente identificados como brasileiros? Em caso de resposta afirmativa, como se dá esse processo de fusão? Quais são seus referenciais dentro do *rock/metal*? E dentro dos ritmos brasileiros? Como eles representam esses respectivos estilos? Existem processos de formação de identidade envolvidos? Esses artistas acham que sua música é brasileira, estrangeira ou híbrida? Evidentemente, não formulamos essas questões em meados dos anos 1990. Muito pelo contrário, elas surgiram cerca de vinte anos depois, quando das primeiras pesquisas para um possível pré-projeto de mestrado.

Ao mesmo tempo em que essas questões pareciam estimular os debates e o raciocínio acerca do tema, elas também fomentaram novos questionamentos. Como identificar e delimitar um problema histórico? Simplesmente mapear nomes de grupos e discos seria como caçar e colecionar borboletas. Cria-se um banco de dados, classifica-se em escaninhos, separam-se tipos, mapeiam-se características, mas não há análise. Ainda faltava, portanto, a construção da intriga, uma pergunta capaz de incomodar autor e leitor, cuja resposta – ainda que não seja estática e nem acabada – seja encontrada após inúmeros desdobramentos. Nossa intriga, portanto, está na característica híbrida desses grupos, num fazer musical que faz tocarem juntas as guitarras distorcidas e velozes em parceria com zabumbas, sanfonas e triângulos. Esse fazer musical suscita

³ CAVALERA, Max. Apud: BARCINSKI, André e GOMES, Sílvio. *Sepultura*. Toda a história. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 128.

outras questões, colocadas no parágrafo anterior e sintetizadas na seguinte questão: como esses grupos articulam essas vertentes musicais distintas e que ideia de Brasil/brasilidade eles representam/apresentam em sua arte?

Definida a questão da intriga, ainda restava saber como abordar a música, vista como diferente das séries documentais tradicionais, das estatísticas, dos registros de jornais, dos meandros das discussões historiográficas conceituais. Um primeiro vislumbre das paisagens habitadas por Música e História está em perceber que a música carrega consigo determinados sentidos e representações. Já se sabia que montar uma linha do tempo e simplesmente narrar a sucessão de álbuns e grupos não era suficiente. O salto qualitativo está, portanto, em ler as camadas de sentido presentes numa obra, nesse caso musical. Resignificadas constantemente ao longo dos anos, as músicas nos dizem algo diferente a cada audição, adquirem novas cores de acordo com a situação na qual são ouvidas ou lembradas.

Encontramos na leitura de E. P. Thompson mais uma chave de compreensão para a interface entre música e história. Ao discutir a importância da *rough music* [forma musical da Inglaterra de fins do século XVII composta por rimas acompanhadas de instrumentos de percussão improvisados – chaleiras, panelas e utensílios domésticos em geral – e um desfile para zombar ou intimidar aquele ou aquela que transgredisse determinado conjunto de regras], o autor destaca que a música pode ser um indicador de códigos de grupos e, como tal, investigada ao longo de um eixo temporal.⁴ Portanto, produz-se música não apenas pelo prazer estético do som, mas por que se quer dizer *alguma coisa* – verbalmente ou não.

Tratou-se então de entender os arranjos, estruturas de acordes, relação entre as letras e a dinâmica do som como partes de um discurso. Mas esse discurso extrapola a esfera puramente auditiva, ele também inclui as capas dos discos, os videoclipes, as políticas de relançamento dos discos tidos como clássicos pelas gravadoras, as performances dentro e fora dos palcos, as entrevistas e comentários dos artistas sobre seus trabalhos ou de outros e assim por diante.

Num brevíssimo esforço de mapeamento, antes mesmo do primeiro capítulo encontraremos uma definição geral, propositalmente frouxa, do que seria o *heavy metal*. Ela é especialmente valiosa para aqueles que não estiverem familiarizados com este gênero musical, pois ajuda a posicioná-los diante de questões que serão levantadas mais

⁴ THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 382.

tarde. Os *headbangers* de carteirinha, como se costuma dizer, poderão reciclar seu conhecimento e refrescar a memória enquanto prepararam-se para mergulhar de cabeça nas páginas seguintes.

O capítulo um trabalha algumas possíveis interações entre Música e História. O que uma pode ensinar à outra? Será possível, a partir da música, encontrar chaves de compreensão para um tempo que não é o nosso? Mas se essa música foi produzida no passado, que relações ela mantém com ele e como ela é transformada pelo presente? Essas foram alguma das perguntas que nortearam as discussões desse capítulo. Também abordamos as noções de representação e construção da memória. Não nos escapou a ideia de cânone ou patrimônio, ao passo que também foi esboçada uma ponte entre representações e performances.

Tema do capítulo dois, as raízes nos serviram como ponto de partida. Verificamos o impacto de aspectos biográficos, à primeira vista insignificantes, na produção musical dos artistas escolhidos. As biografias nos levaram à busca de um determinado solo histórico, ou seja, uma tentativa de contextualizar locais e tempos. Mas se buscamos o local específico, que relações ele tem o global? Haveria um problema de identidades cambiantes ou em choque entre as características globais e locais?

O terceiro capítulo retoma a ponte entre representações e performance. Tratou-se de aprofundar a discussão sobre as diferentes formas de cantar e tocar e que carga de significado elas carregam consigo. Analisou-se o uso de determinados arranjos, intervalos e escalas musicais. Há também um desvio para a estética. Não há *rock* ou metal sem apreciação do som em alto volume, criando uma experiência tátil e sonora.

O quarto capítulo debate a construção e a desconstrução do conceito de *forró-core*. Essa discussão foi feita a partir de entrevistas, filmagens de shows e uso de imagens dos logotipos. Há um último aceno a uma das maiores pautas da década de 1990, a legalização da maconha, e sobre a posição do *rock* dentro do quadro geral da música brasileira.

Diante disso, esperamos que este trabalho seja lido não somente como um debate acadêmico com seus autores e categorias de pensamento, mas como parte da nuvem de discurso que circunda o *rock and roll* de maneira geral. Ou seja, ao mesmo tempo em que ele é um documento institucional de um programa de pós-graduação, fruto de uma pesquisa e assim por diante, também é uma carta de amor ao *rock* e à sua capacidade de romper barreiras, de estabelecer diálogos onde antes havia apenas silêncio.

Para entender o metal

O *heavy metal* é filho do *rock* dos anos 1960 e tem como avô o *blues* eletrificado das décadas anteriores. Ao invés da psicodelia e da utopia *hippie* de paz e amor, o *heavy metal*, ou simplesmente metal, é sempre inquieto. Ele quer apontar e discutir problemas, tem um quê de não-conformismo e gosta de fazer as coisas à sua maneira. Isso não significa que inexistam regras dentro desse gênero musical. Pelo contrário. Como qualquer estilo, há um determinado código, mais ou menos definido de acordo com o tempo e o espaço, do que exatamente constitui o metal. O que tentaremos fazer a seguir é um levantamento rápido daquelas que acreditamos ser as características principais do estilo. É evidente que haverá grupos que se encaixam em todos, alguns ou poucos desses aspectos, mas nossa proposta não é catalogar e categorizar, mas traçar um pano de fundo, algo que sirva como base especialmente para os leitores que tem pouca familiaridade com o estilo.

A característica primordial do metal é o volume. E por volume, entenda-se volume alto, tão alto quanto possível. Ouvir, tocar e participar de um show de metal é frequentemente feito em volumes altos. É uma experiência ao mesmo tempo tátil e sonora: sente-se a bateria e o baixo batendo no peito enquanto guitarras distorcidas – geralmente em alta velocidade – fazem solos virtuosos que devem pouco, ou nada, aos melhores violinistas do planeta. Por cima disso tudo, ou melhor, em parceria com esse arranjo, frequentemente encontraremos um vocalista com grande alcance – quase sempre 3 ou 4 oitavas – entoando melodias que versam sobre os mais diversos temas.

No que diz respeito aos arranjos, a formação mais tradicional é composta por baixo, guitarra, bateria e voz. De acordo com as necessidades do grupo ou subgênero, também podemos encontrar teclados e, com bastante frequência, uma segunda guitarra. Nesse caso, costuma-se dizer que uma das guitarras faz as bases – trocas de acordes e/ou riff principal, mais preocupada com harmonia e ritmo do que melodia – e a outra faz os *leads* (linhas melódicas) e solos. Esses instrumentistas costumam executar obras em alta velocidade, embora as exceções e variações bruscas dentro de uma mesma canção existam. Os instrumentos de corda são plugados a diversos pedais de efeito – aparelhos capazes de moldar os sinais elétricos recebidos adicionando-lhes novas cores ou timbres – e a amplificadores de alta potência. O uso de *palm muting* (abafamento feito com a palma da mão próxima à ponte do instrumento, resultando num som percussivo que minimiza a vibração das cordas) também é bastante comum. Esse

recurso também é usado em outros estilos musicais, mas é uma das marcas definidoras do metal. Inúmeras bandas fazem uso dessa técnica em seus solos e bases. Optamos por destacar grupos como *Iced Earth* (EUA), *Megadeth* (idem), e *Judas Priest* (Inglaterra).

As músicas de metal costumam girar em torno de um *riff*, que é uma frase cíclica executada pela guitarra ou contrabaixo. Esse padrão de notas que se repetem dentro de um ou mais compassos marca uma das maiores rupturas em relação à música *pop*. No *pop*, a melodia costuma ser estabelecida pela voz, sendo que o restante da banda preocupa-se com as trocas de acordes e a montagem de uma rede que dê apoio à melodia principal. No metal, o *riff* pode ou não ter acompanhamento e se caracteriza como a unidade básica de discurso. Herança direta do rock de finais dos anos 1960, é dele que nos lembramos, antes mesmo da voz, quando pensamos em uma determinada música. Talvez o maior exemplo esteja nos pioneiros ingleses do *Deep Purple* e sua *Smoke on the Water*. Outros bons exemplos incluem *Back in Black* (AC/DC), *Rock You Like a Hurricane* (Scorpions), *Sad But True* (Metallica) ou *Cowboys from Hell* (Pantera).

Se a música pop tem o refrão como destaque – a parte da qual nos lembramos – o heavy metal monta uma estrutura tríplice: *riff* principal, refrão e solo de guitarra. Expandindo a ideia do *bluesman* solitário que dominava todas as possibilidades de seu instrumento, os guitarristas de metal encontram nos solos o seu momento de destaque. Aqui, não resta dúvida, toda a banda trabalha em prol de um membro, montando estruturas que valorizem e dialoguem com as melodias frequentemente improvisadas que surgem durante os solos. Alguns dos maiores solistas dos anos 1970 incluem Ritchie Blackmore (*Deep Purple*), Michael Schenker (*UFO* e *Scorpions*) e Jimmy Page (*Led Zeppelin*). A virada para os 80 veria Eddie Van Halen (*Van Halen*), Yngwie Malmsteen (artista solo/*Rising Force*), K.K. Downing e Glen Tipton (*Judas Priest*) e Randy Rhoads (*Ozzy*). A alvorada da década seguinte trouxe Marty Friedman (*Megadeth*), Dimebag Darrell (*Pantera*), Zakk Wylde (*Ozzy* e *Black Label Society*). Cada geração trouxe consigo não apenas novas técnicas, mas também um novo modo de enxergar o instrumento e suas possibilidades.

A unidade básica de consumo do metal é a banda, não o álbum ou a canção. Dentro do estilo, elas se tornam instituições, monstros sagrados que resumem um conjunto de atitudes dentro e fora dos palcos. São a todo momento comparadas e discutidas pelos fãs numa busca incessante pela mais rápida, mais pesada, de técnica mais apurada e assim por diante. A representação gráfica dos nomes – os logotipos –

possui papel de destaque. O tipo de letra, cor e arranjo das mesmas são fundamentais não apenas para compor a identidade da banda, mas também para posicionar os ouvintes. O logotipo de um grupo de *black metal*, por exemplo, será praticamente incompreensível para qualquer um que não esteja familiarizado com o subgênero.



Imagem 1



Imagem 2



Imagem 3

A partir do canto superior esquerdo, em sentido horário, as imagens mostram os logotipos dos grupos *Iron Maiden* (Inglaterra), *Black Label Society* (EUA) e *Ashdautas* (idem).

Os logotipos são o complemento visual para a dimensão verbal do nome dos grupos. Atuando em parceria, eles possuem a capacidade de resumir ou cristalizar determinadas características presentes – ou esperadas – na obra de uma banda. De fato, a grande maioria dos nomes carrega consigo uma carga de significado. Por exemplo, o grupo *Iron Maiden* retira seu nome da *donzela de ferro*, instrumento medieval de tortura. Por serem contemporâneos à Margareth Thatcher, primeira ministra da Inglaterra entre 1979 e 1990, houve várias interpretações de que o grupo parodiava o apelido dela, *Iron Lady* [dama de ferro]. Esse viés ganhou importância depois do lançamento do single *Sanctuary*. Em sua capa, Eddie, o mascote da banda, havia acabado de assassinar a dama de ferro. Mas tudo não passava de um golpe de marketing. O gerente de negócios do grupo, Rod Smallwood, havia sugerido à gravadora EMI que o rosto de Thatcher fosse censurado. Segundo ele, isso traria atenção e publicidade gratuita à banda.⁵

⁵ WALL, Mick. *Iron Maiden: Run to the Hills, the Authorised Biography*. Londres (Inglaterra): Sanctuary, 2004, p. 148.

Se o nome do *Maiden* remetia à Idade Média, o *Megadeth* focava no presente. O ano era 1983 e Dave Mustaine havia sido expulso do *Metallica* devido a seus problemas com alcoolismo. Enquanto enfrentava uma viagem de ônibus de 4 dias, de Nova Iorque à São Francisco, ele rabiscava letras de músicas e nomes interessantes para bandas num pedaço de papel. O tal papel, na verdade, era um panfleto político no qual um senador chamado Allan Cranston discutia os conflitos da guerra fria usando a expressão *megadeath* para caracterizar a morte de 1 milhão de pessoas causada pela detonação de uma bomba nuclear. O nome caiu como uma luva para os temas das canções que se tornariam o primeiro disco: *Killing is my bussiness... and bussiness is good!* [Matar é o meu negócio... E os negócios vão bem].⁶

Ao contrário de uma primeira leitura que sugeriria algum tipo de posicionamento religioso, o nome *Judas Priest* veio de uma canção de Bob Dylan chamada *The Ballad of Frankie Lee and Judas Priest*. Formado ainda em 1969, o grupo tinha membros e propostas musicais totalmente diferentes das que conhecemos do *Priest* atual.⁷

Além dos nomes e logotipos, as capas dos discos também podem nos dar uma boa ideia do que esperar de seu conteúdo. Para além de simples padrões geométricos ou uma foto do grupo, as capas frequentemente querem dizer alguma coisa, de tal modo que o estilo só pode ser compreendido na junção entre música, letra (mais sobre isso adiante) e arte visual.



Imagem 4: capa do álbum *...And Justice for All*, do *Metallica*, de 1988.

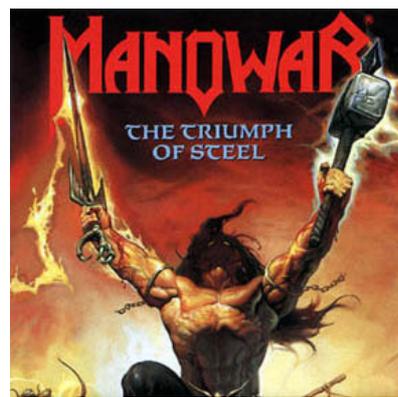


Imagem 5: capa do álbum *The Triumph of Steel*, do *Manowar*, de 1992.

⁶ *Megadeth.com* – *Scorpion*. 07/01/2008 – Band name? Disponível em: http://www.megadeth.com/scorpion_archive.php?scorpion_id=76. Acesso em: 15/01/2013, 23h37min.

⁷ O início da história do grupo pode ser lida com detalhes a partir de um artigo escrito por seu primeiro vocalista e fundador, Al Atkins. Ele narra os anos iniciais do grupo e faz uso de fotografias, contratos, setlists e outros materiais de época. ATKINS, Al. *Al Atkins ex-singer in Judas Priest. Judas Priest 1969 - 1973*. Disponível em: <http://www.allanatkins.pwp.blueyonder.co.uk/judaspriest.html>. Acesso em: 15/01/2013, 23h50min.

A capa do *Metallica* condensa referências visuais e textuais. Primeiro, vemos a estátua da Justiça despedaçada, sugerindo sua ineficácia. Os dizeres “... And Justice for all” [... E justiça para todos] remetem ao juramento de lealdade, inicialmente escrito por Francis Bellamy em 1892, à bandeira e aos Estados Unidos da América.⁸ O grupo aponta, então, para uma crise não somente no sistema judiciário, mas na escala que valores que norteava a sociedade americana à época do seu lançamento. De fato, discute-se a guerra, a fome, corrupção e a burocracia. Tal como o exemplo do *Megadeth* de 1983, o *Metallica* de 1988 também estava preocupado com o seu presente.

Os igualmente estadunidenses do *Manowar* preferem adentrar num universo mitológico. De fato, a maioria de seus discos trata de guerreiros, combates, dragões, espadas e outras imagens que não estariam fora de lugar na literatura fantástica. Antes que imaginemos que essa fuga signifique indiferença, talvez seja melhor interpretá-la como necessidade de uma válvula de escape. Insatisfeito com o cenário do período, o grupo preferiu criar um mundo paralelo habitado por guerreiros e ladrões. Cabe ressaltar que um dos trabalhos mais interessantes de toda a carreira do grupo está no álbum *Triumph of Steel* [Triunfo do Aço]: *Achilles, Agony and Ecstasy (in eight parts)* [Aquiles, Agonia e Êxtase (em oito partes)]. Ao longo de oito atos e quase 29 minutos de música, o grupo narra o combate de Heitor e Aquiles. A professora de estudos clássicos da Universidade de Bolonha, Eleonora Cavallini, escreveu o seguinte a esse respeito:

As a matter of fact, DeMaio's lyrics imply a careful and scrupulous reading of the Iliad. The songwriter has focused his attention essentially on the crucial fight between Hector and Achilles, has paraphrased some passages of the poem adapting them to the melodic structure with a certain fluency and partly reinterpreting them, but never altering or upsetting Homer's storyline. The purpose of the lyrics (and of the music as well) is to evoke some characteristic Homeric sceneries: the raging storm of the battle, the barbaric, ferocious exultance of the winner, the grief and anguish of the warrior who feels death impending over him. (...) Furthermore, differently than in the irreverent and iconoclastic movie Troy, in AAeE the divine is a constant and ineluctable presence, determining human destinies with inscrutable and steely will: and, despite the generic reference to “the gods”, the real master of human

⁸ O juramento de lealdade diz: *I pledge allegiance to the Flag of the United States of America, and to the republic for which it stands, one Nation under God, indivisible, with liberty and justice for all.* [Tradução livre: Juro lealdade à bandeira dos Estados Unidos da América, e à república que ela representa, uma nação sob Deus, indivisível, com liberdade e justiça para todos].

lives is Zeus, the only God to whom both Hector and Achilles address their prayers.⁹

Portanto, verificamos que os grupos de metal fazem uso de uma vasta rede de referências para montar seus trabalhos. O rápido passeio feito pelos temas desses dois discos nos serve de ponte para um voo panorâmico sobre a diversidade de letras que podem ser encontradas dentro do metal. De maneira geral, discute-se amor e sexo, drogas (lícitas ou não), guerra e morte, problemas sociais, questões religiosas (com o inferno e o diabo sendo bastante recorrentes) e também universos fantásticos, baseados na ficção medieval ou futurista. Veremos alguns exemplos de cada tema a seguir e pedimos desculpas antecipadas aos fãs ardentes do estilo caso uma determinada banda ou disco não tenha sido citado.

No que diz respeito a amor e sexo, encontramos duas tendências. Uma delas é a do sexo fácil e sem compromisso, eventualmente transformado numa afirmação de poder masculino. Há pouco ou nenhum espaço para o amor romântico, idealizado ou adocicado. De fato, o foco parece estar nas proezas sexuais, no prazer e na objetificação das mulheres. Esse é o caso de *Whole Lotta Rosie*, do *AC/DC*: *Wanna tell you a story / About a woman I know / When it comes to loving / She steals the show / She ain't exactly pretty / She ain't exactly small / 32, 49, 56 / You can see she's got it all* [Quero lhe contar uma história / Sobre uma mulher que conheço / Quando o assunto é sexo / Ela rouba a cena / Ela não é exatamente bonita / Ela não é exatamente pequena / 81, 124, 142¹⁰ / Você pode ver que ela está com tudo. Outros exemplos incluem faixas de grupos como *Motörhead* (*Watching all the roadcrew attacking little girls / Joined the mile high club going around the world – Going to Brazil*)¹¹, *WASP* (*I start to howl, I'm in heat / I moan and growl and the hunt drives me crazy / I fuck like a beast – Fuck like*

⁹ CAVALLINI, Eleonora. “Achilles in the age of metal” In: *Mythimedia* – Greek myths in today's culture. Disponível em: http://www.mythimedia.org/Achilles_age_of_metal.html. Acesso em 22/01/2013, 22h58min. Tradução livre: De fato, as letras de DeMaio [refere-se a Joey DeMaio, baixista e letrista do grupo] sugerem uma cautelosa e detalhada leitura da *Ilíada*. O letrista focou sua atenção essencialmente no combate crucial entre Heitor e Aquiles, parafraseando algumas passagens do poema e adaptando-as para a estrutura melódica com certa fluência e parcialmente reinterpretando-as, mas nunca alterando ou perturbando a história de Homero. A finalidade das letras (e também da música) é a de evocar algumas paisagens tipicamente homéricas: o calor da batalha, a feroz exaltação do vencedor, o pesar e angústia do guerreiro que sente a morte à espreita. (...) Além disso, ao contrário do irreverente e iconoclasta filme *Troia*, na música o divino é uma presença constante e inescapável, determinando o destino dos humanos com vontade ferrenha e impenetrável: e, apesar da referência genérica “aos deuses”, o real mestre das vidas humanas é Zeus, o único deus a quem ambos Aquiles e Heitor dirigem suas preces.

¹⁰ Convertemos as medidas do corpo de polegadas para centímetros.

¹¹ Tradução livre: Observando os assistentes da banda atacando as meninas / Nos filiamos ao clube de uma milha de altura viajando por todo o mundo – Indo para o Brasil.

a beast)¹², *Krokus* (It's a bad joke the way in which he died / He did choke on a lady's sanitary pad / Oh you lucky angels heaven will be fine / Havin' lots of fun with Mr. Sixty-nine – Mister Sixty-nine)¹³ e *Bullet for my Valentine* (She hits the stage / She makes me crave / So come and get my money / I can feel your fever taking over – Fever)¹⁴, entre outros.

A outra tendência segue o caminho oposto: idealiza e romantiza os relacionamentos. Ouviremos amor infinito em *In These Arms*, do grupo *Bon Jovi* (If you were in these arms / I'd love you / I'd please you / I'd tell you that I'd never leave you / And love you till the end of time)¹⁵, corações partidos e uma tentativa de reconciliação em *Still Loving You*, dos alemães do *Scorpions* (If we'd go again / All the way from the start / I would try to change / The things that killed our love)¹⁶, o sentimento de ser arrebatado por uma paixão em *Is this Love?*, do britânico *Whitesnake* (Is this love that I'm feeling? / Is this the love that I've been searching for? / Is this love or am I dreaming? / This must be love / 'Cause it's really got a hold on me)¹⁷ e as dores de um relacionamento que não deu certo em *Every Rose Has Its Thorn*, do *Poison* (But now I hear you found somebody new / And that I never meant that much to you / To hear that tears me up inside / And to see you cuts me like a knife).¹⁸

O próximo tópico diz respeito ao segundo componente da tríade sexo, drogas e *rock and roll*. Existem diversas alusões a todos os tipos de drogas, lícitas ou não. Os pioneiros do *Black Sabbath* discutiriam o consumo e efeitos da maconha e cocaína em *Sweet Leaf* e *Snowblind*, respectivamente. Outros exemplos vão além da descrição. O vício em heroína é retratado de maneira crítica em *Use the Man*, do *Megadeth*: I've seen the man use the needle / Seen the needle use the man / I've seen them crawl from the

¹² Tradução livre: Eu começo a uivar, estou no cio / Eu gemo e urro e a caçada me deixa louco / Eu fodo como um animal – Foda como um animal.

¹³ Tradução livre: A maneira como ele morreu é uma piada ruim / Ele de fato se engasgou no absorvente de uma moça / Oh, seus anjos sortudos, o céu vai ficar bem / Se divertindo a valer com o Senhor Sessenta e Nove – Senhor Sessenta e Nove.

¹⁴ Tradução livre: Ela sobe no palco / Ela me faz desejar / Então venha e pegue o meu dinheiro / Posso sentir sua febre tomando conta – Febre.

¹⁵ Tradução livre: Se você estivesse nesses braços / Eu a amaria / Eu a agradaria / Eu lhe diria que nunca lhe deixaria / E lhe amaria até o fim dos tempos.

¹⁶ Tradução livre: Aqui vamos nós de novo / Desde o começo / Eu tentaria mudar / As coisas que mataram o nosso amor.

¹⁷ Tradução livre: É amor que estou sentindo? / É o amor que estou procurando? / É o amor ou estou sonhando? / Deve ser o amor / Por que ele me me físgou.

¹⁸ Tradução livre: mas agora ouvi dizer que você encontrou outra pessoa / E que eu nunca signifiquei tanto assim para você / Ouvir isso me rasga por dentro / E vê-la me corta como uma faca.

cradle / To the gutter on their hands.¹⁹ Operação semelhante é realizada pelo *Queensrÿche* em *The Needle Lies*: Now every time I'm weak / words scream from my arms / Don't ever trust / Don't ever trust the needle / It lies.²⁰ Outros grupos ironizam a situação e atacam a indústria musical ao mesmo tempo. É o caso, por exemplo, de *Feel-good hit of the summer* [O hit para se sentir bem do verão], do grupo *Queens of the Stone Age*. A letra é composta por dois versos que se repetem ao longo de toda a canção e dispensa tradução: Nicotine, Valium, Vicodin, Marijuana, Ecstasy and Alcohol / C-c-c-cocaine.

Aproveitando o gancho da tríade, façamos uma rápida passagem pelo seu último elemento: o *rock and roll*. Independente do subgênero de rock, vários grupos escrevem odes ao estilo, declarando seu amor por ele e celebrando a música. Esse é o caso de canções como *Long Live Rock and Roll* [Vida longa ao *Rock and Roll*] (*Rainbow*), *For those about to rock, we salute you* [Para aqueles prestes a curtir o *rock*, nós os saudamos] (*AC/DC*). Talvez um dos casos mais interessantes seja o do *Kiss*, que coloca o *rock* como presente divino em *God gave Rock and Roll to you*:

You don't have Money for a fancy car / And you're tired of wishing on a falling star / You gotta put your Faith in a loud guitar / God gave rock and roll to you / gave rock and roll to you / Gave rock and roll to everyone / God gave rock and roll to you / gave rock and roll to you / Put it in the souls of everyone.²¹

O tópico seguinte diz respeito a guerras e conflitos sociais de toda espécie. As formas mais pesadas, especialmente o *thrash* da década de 1980, são pródigas nesse tipo de narrativa. Utilizemos, portanto, exemplos do *Big 4*, os quatro maiores grupos de *thrash metal* da *Bay Area*, em São Francisco, Califórnia. Em *One* (1988), o *Metallica* narra a situação de um ex-combatente em primeira pessoa. Vítima de uma mina terrestre, ele está preso à cama do hospital e sobrevive graças a aparelhos descritos como uma “*wartime novelty*” [uma das novidades da guerra]. Na música *Holy Wars* [Guerras Santas], o *Megadeth* afirma que “*Brother killing brother / Spill blood cross the*

¹⁹ Tradução livre: Tenho visto o homem usar a agulha / Visto a agulha usar o homem / Tenho visto-os engatinhar do berço para a sarjeta.

²⁰ Tradução livre: Todas as vezes em que estou fraco / As palavras gritam dos meus braços / Jamais confie / Jamais confie na agulha / Ela mente.

²¹ Tradução livre: Você não tem dinheiro pra um carrão / E está cansado de fazer desejos para estrelas cadentes / Você tem que botar fé numa guitarra bem alta / Deus deu o *rock and roll* para você / Deu o *rock and roll* para você / deu o *rock and roll* para todos / Deus deu o *rock and roll* para você / Deu o *rock and roll* para você / Colocou-os nas almas de todas as pessoas

*land / killing for religion / something I don't understand.*²² Em *Indians* [Índios], o *Anthrax* dá a sua visão sobre os conflitos por terra e a transformação dos nativos americanos em cidadãos de segunda classe. Por fim, em *Angel of Death* [Anjo da Morte], o *Slayer* faz uma releitura dos atos de Joseph Mengele em Auschwitz. Por causa disso, o grupo foi visto como simpatizante do nazismo e questionado constantemente a respeito da música em entrevistas. Kerry King, um dos guitarristas do grupo, comentou o seguinte a respeito dessa situação:

Yeah, Slayer are Nazis, fascists, communists – all that fun shit. And of course we got the most flak for it in Germany. I was always like, 'Read the lyrics and tell me what's offensive about it. Can you see it as a documentary, or do you think Slayer's preaching fucking World War II?' People get this thought in their heads – especially in Europe – and you'll never talk them out of it.²³

Os conflitos seculares também se estendem para conflitos religiosos. Afinal, o metal trabalha dentro do quadro de referências culturais dadas pelo cristianismo. As imagens do paraíso e do inferno, incluídos aí anjos, demônios, cruzes e o próprio diabo, fazem parte de um dispositivo retórico. Muitos grupos fazem uso deliberado dessas imagens para chocar e atrair a atenção da mídia – esperando que isso se converta em vendas de discos – outros as utilizam por seu apelo estético (decoração de palco, capas de disco, roupas com bordados ou tachas) ou pela ideia de se aproximar e controlar poderes sagrados ou profanos. Alguns exemplos desses usos incluem *The Number of the Beast* [O Número da Besta] (*Iron Maiden*), *Highway to Hell* [Auto-estrada para o inferno] (*AC/DC*), *Heretic* [Herege] (*Morbid Angel*), *To hell with the Devil* [Ao inferno com o Diabo] (*Stryper*), *Saints Battalion* [Batalhão de Santos] (*Guardian*) e *Cosmic Christ* [Cristo Cósmico] (*Bride*).

Não por acaso, a posição de determinados grupos acerca de sua religiosidade gerou vertentes musicais que, ainda que possuam arranjos semelhantes, ficam em lados diferentes do espectro quando falamos de cristianismo. Estamos, evidentemente, nos referindo aos grupos de *white/christian* e *black metal*. Michael Sweet, vocalista e

²² Tradução livre: Irmão matando irmão / Derrama-se sangue por toda a terra / matar por religião / é algo que eu não compreendo.

²³ KING, Kerry. Apud: BENNETT, J. *An exclusive oral history of Slayer*. Disponível em: http://web.archive.org/web/20060813155123/http://www.decibelmagazine.com/features_detail.aspx?id=4566. Acesso em 22/01/2013, 7h50min. Tradução livre: É, nós do Slayer somos nazistas, fascistas, comunistas – todas essas merdas divertidas. E é claro que nós nos queimamos mais com isso na Alemanha. Eu sempre dizia algo tipo “Leia as letras e me diga o que há de ofensivo. Você pode vê-las como um documentário, ou você acha que o Slayer está sendo favorável à porra da Segunda Guerra Mundial?” As pessoas tem essa ideia na cabeça – especialmente na Europa – e você nunca consegue convencê-las do contrário.

guitarrista do grupo *Stryper*, um dos pioneiros do metal cristão, diz que gostaria que o trabalho do grupo fosse lembrado da seguinte forma:

To know that even if it's in a small, tiny, tiny way, we helped people through life. That we encouraged people and directed them to "the crutch," if you will, to help them walk through life... which is Christ. We are here to tell people about that and music is our tool to do that. If we can walk away knowing that we had a small effect on a few lives, then we can go to sleep at night saying, "We did it! We did our job!"²⁴

Por outro lado, a proposta dos grupos de *black metal* está geralmente pautada no ateísmo e na negação da cristandade como um todo. A música produzida por essas bandas seria apenas um dos diversos canais de comunicação pelos quais eles divulgam seu posicionamento a respeito dessas questões. Numa afirmação de paganismo e vingança contra o processo histórico de cristianização do país, diversas igrejas na Noruega foram incendiadas por músicos e por gente envolvida com o *black metal* de alguma maneira na década de 1990²⁵. Gaahl, vocalista do grupo *Gorgoroth* se posicionou da seguinte maneira a esse respeito:

Church burnings and all these things are, of course, things that I support 100 percent and it should have been done much more and will be done much more in the future. We have to remove every trace from what Christianity and the Semitic roots have to offer this world.²⁶

A declaração de Gaahl, no entanto, também estende a discussão para o anti-semitismo, componente que é, por vezes, parte integrante da retórica *black metal*, especialmente nos grupos de tendência neonazista. Outros elementos desse discurso incluem a utilização de elementos da literatura escandinava e, especialmente em nomes

²⁴ SWEET, Michael. Apud: DAVID Felix. *Rock Eyez – Interview with Michael Sweet*. Disponível em: http://www.rockeyez.com/interviews/int-stryper_sweet.html. Acesso em: 25/01/2013, 10h35min. Tradução livre: saber que mesmo que seja de uma maneira pequena, bem pequenininha mesmo, ajudamos pessoas diante da vida. [Saber que] encorajamos pessoas e as direcionamos para "a muleta", por assim dizer, para ajuda-las a andar pela vida... que é Cristo. Estamos aqui para contar às pessoas sobre isso e a música é a nossa maneira de fazer isso. Se pudermos chegar ao fim sabendo que tivemos uma pequena diferença em algumas poucas vidas, então podemos ir dormir pensando "Conseguimos! Fizemos o nosso trabalho!"

²⁵ Uma investigação mais aprofundada sobre as representações e identidades na cena *black metal*, contando com trechos de entrevistas, narrações detalhadas dos eventos ocorridos na Noruega dos anos 1990 e um debate historiográfico proveitoso podem ser lidos em Admilson Siqueira e Silva Júnior. *Identidade e representações na cena Black Metal*. TCC. Departamento de História da UnB, 2008, orientada pela Prof^a Eleonora Zicari Costa de Brito.

²⁶ DUNN, Sam e MCFADYEN, Scott. *Metal: A Headbanger's Journey*. Canadá: Banger Productions, 2005. Tradução livre: Incendiar igrejas e todas essas coisas são, é claro, coisas que eu apoio cem por cento e deveriam ser feitas muitos e serão feitas muito mais no futuro. Temos que remover todo traço daquilo que a cristandade e as raízes semíticas tem a oferecer a esse mundo. Além disso, uma boa referência para tentar compreender a série de eventos citados é a obra MOYNIHAN, Michael e SODERLIND, Didrik. *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*. Port Townsend (EUA): Feral House, 2003.

dos grupos, seus membros integrantes e gravadoras, a utilização da língua negra de Mordor, criação do filólogo, professor e escritor J. R. R. Tolkien, autor de *O Senhor dos Anéis*, *O Hobbit* e *O Silmarillion*, entre outros. Esse idioma fictício é utilizado pelas tropas malignas de Sauron como uma espécie de língua franca para substituir os dialetos de cada tipo ou raça de criatura que compõe seu exército.²⁷ O idioma está presente, por exemplo, no nome dos grupos *Burzum* (Escuridão) e *Gorgorth* (as Ered Gorgoroth são as Montanhas do Terror), ou da gravadora *Burznazg* (Anel da Escuridão).²⁸

Além do *black metal*, vários outros subgêneros utilizam universos fantásticos e buscam inspiração na literatura. Decidimos destacar três grupos: *Rhapsody [of Fire]* (Itália), *Iced Earth* (EUA) e *Blind Guardian* (Alemanha). O primeiro criou a saga da Espada de Esmeralda, na qual o Guerreiro do Gelo luta contra Akron, o senhor das trevas. Ao longo de cinco discos, as histórias de heróis e vilões são narradas/cantadas/tocadas pelo grupo, contando inclusive com a participação do ator Christopher Lee para fazer o papel de narrador, o mago Aresius.

Os estadunidenses do *Iced Earth* também criaram sua própria saga, chamada de *Something Wicked* [Algo Sinistro]. Eles fazem uma leitura distópica da história da humanidade como um todo, sugerindo que forças ocultas moldaram grandes eventos históricos. Além disso, já abordaram a literatura renascentista: parte d' *A Divina Comédia*, de Dante, foi adaptada para a música *Dante's Inferno*. Outro trabalho interessante foi a adaptação musical para as histórias em quadrinhos *Spawn*, de Todd McFarlane. O disco recebeu o nome de *The Dark Saga* e segue os temas centrais abordados pelos quadrinhos. Foca a vida após a morte do personagem principal, Al Simmons, que foi levado a vender a própria alma e se tornar um *Hellspawn* (soldado nas tropas do demônio Malebolgia) para rever sua esposa.

O terceiro grupo, *Blind Guardian*, é pródigo em sua leitura do já citado Tolkien. Há referências a personagens e eventos tolkienianos em diversas músicas, tais como *Lord of the Rings* e *The Bard's Song*, e até num disco inteiro: o álbum *Nightfall in Middle Earth* transforma os eventos de *O Silmarillion* em 22 faixas.

²⁷ TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis. O Retorno do Rei*. Apêndice F, seção I, "Das línguas e povos da Terceira Era". São Paulo: Martins Fontes, 2000, p.424.

²⁸ As traduções foram realizadas com a ajuda dos apêndices e glossários de TOLKIEN, J. R. R. *O Silmarillion*. São Paulo: Martins Fontes, 1999. Uma investigação mais detalhada das ligações entre o *black metal* e a obra de Tolkien pode ser lida em COGGINS, Owen. *JRR Tolkien's Mystical Evil in Black Metal*. O trabalho foi apresentado, em 10/09/2011, quando da Conferência Acadêmica sobre Ficção Científica e Fantasia Canadenses, em Toronto. A comunicação de Coggins está disponível em: http://www.academia.edu/1718000/JRR_Tolkiens_Mythical_Evil_in_Black_Metal. Acesso em: 25/01/2013, 13h42min.

Independentemente do subgênero ou vertente, todos os grupos citados até aqui partilham um DNA comum: o metal. Portanto, eles podem ser abrigados debaixo da grande categoria guarda-chuva que é o *heavy metal*. Ainda assim, cada subcategoria fará a sua própria leitura do conjunto geral de regras, ou melhor, das noções, sempre em construção, daquilo que compõe o que cada grupo ou estilo chama de metal. Não se trata de estabelecer contornos rígidos, mas de entender que as linhas divisórias são, na melhor das hipóteses, esboços. Portanto, de acordo com o álbum, ou até dentro de uma mesma faixa, algumas características serão enfatizadas, outras serão diminuídas, e ainda outras serão totalmente subvertidas. Um exemplo nos salta à mente: *The Odyssey*, de 2002, do grupo estadunidense *Symphony X*. Conhecida como uma das maiores representantes do metal progressivo, a banda fez algo semelhante ao já citado *Manowar*: ao invés da *Ilíada*, o grupo releu a *Odisseia* de Homero na canção e disco que possuem o mesmo nome. Ao longo dos 24 minutos da música dividida em sete atos, os ouvintes são levados a experimentar a introdução executada pela banda em parceria com instrumentos de orquestra, baladas nas quais Odisseu e sua esposa falam de saudade e distância, *riffs* pesados na visita à ilha dos ciclopes, o labirinto de sons e texturas usados para narrar a transformação em porcos pelas mãos de Circe e o triunfo final de Odisseu em sua própria casa durante a competição de arco e flecha, entre outros momentos, tudo recheado solos de guitarra e teclado dos exímios instrumentistas Michael Romeo e Michael Pinnella, bem como pela voz de Russell Allen.

Esperamos, enfim, que esse rápido quadro geral tenha servido como o primeiro passo para conhecer as maiores questões e elementos básicos do *heavy metal*. É evidente que um mesmo grupo pode se afastar ou aproximar do que foi exposto aqui ao longo de sua carreira, ou até mesmo dentro de um mesmo álbum. Mas caso a arte não seja múltipla, não expanda sua capacidade de criação abordando novas ou diferentes questões temáticas e sonoras – mesmo que eles sejam conflitantes com as de seus trabalhos anteriores – ela perderia sua característica plural, resultando em empobrecimento. Em suma, ainda que as generalizações que fizemos a respeito do estilo estejam sujeitas a falhas e simplificações, elas possuem um poder condensador que não pode ser ignorado, seja por recurso didático ou capacidade de síntese.

Capítulo 1 – Por uma interface entre História e Música

Life makes us feel
the time we cannot hold
Time makes us live
A tale already told
Time makes us heal
A feeling inside
A feeling that lies in our hearts
That we stole away

Angra – *Time*, 1993²⁹

No começo de 1970 o grupo britânico Black Sabbath, um dos precursores do que hoje se conhece como *heavy metal*, lançou seu primeiro e homônimo disco. A primeira faixa desse álbum também foi batizada com o nome do grupo. Ao iniciar a audição, os ouvintes são submetidos a quase um minuto de sons de chuva, trovões e sinos. Sem que exista qualquer aviso prévio, como uma bateria contando o tempo para a entrada dos instrumentos, ou um *slide* nos braços da guitarra ou do baixo, por exemplo, o grupo toca, de surpresa, no volume máximo e com andamento baixo, a seguinte sequência de notas: *powerchord* de sol (sol, ré e sol, uma oitava acima), a nota sol novamente, mas dessa vez uma oitava acima e, finalmente, dó sustenido/ré bemol ocupando todo o



Imagem 6: Trítone utilizado na introdução da música *Black Sabbath*.

segundo compasso e usando vibrato, de modo a destacar a sonoridade criada. A distância entre as notas sol e ré bemol é de tônica para quarta aumentada ou quinta diminuta, ou seja, configura o intervalo musical conhecido como trítone.

Esse intervalo foi revestido de um determinado significado, já que “do século

XV ao século XIX era considerado um intervalo perigoso, apelidado de *Diabolus in Musica*”.³⁰

²⁹ MATOS, André e BITTENCOURT, Rafael. *Time*. In: ANGRA. *Angels Cry*. São Paulo: Rock Brigade/Paradoxx, 1993, faixa 3. Tradução livre: A vida nos faz sentir / o tempo que não podemos deter / O tempo nos faz viver / Um conto já contado / O tempo nos faz curar / Um sentimento por dentro / Um sentimento que descansa nos nossos corações / que deixamos sair secretamente.

³⁰ MED, Bohumil. *Teoria da Música*. 4ª edição, Brasília: Musimed, 1996, p. 72.

Abrir os trabalhos do primeiro disco do grupo cantando sobre uma figura vestida de preto e com olhos flamejantes, fazendo uso consciente dessa sonoridade era, para dizer o mínimo, apropriado para “uma banda de blues que tinha decidido escrever música de medo”.³¹ Soma-se a isto a data de lançamento do álbum: o dia 13 de fevereiro de 1970, que caiu numa sexta-feira.

Sua capa, mostrada a seguir, é composta por uma mulher pálida vestida de preto junto a folhas e galhos secos. Ao fundo, há uma casa de campo inglesa e um pequeno lago. No topo, o nome “*Black Sabbath*” com letras estilizadas que parecem remeter ao barroco. A proposta musical e visual do grupo se torna ainda mais evidente quando nos lembramos que no encarte do disco há um crucifixo invertido e preenchido por um poema que retrata árvores retorcidas, animais mortos, escuridão e chuva.



Imagem 7: Interior do vinil *Black Sabbath*, de 1970, com o crucifixo invertido e o poema *Still Falls the Rain* [Paralisada cai a chuva].

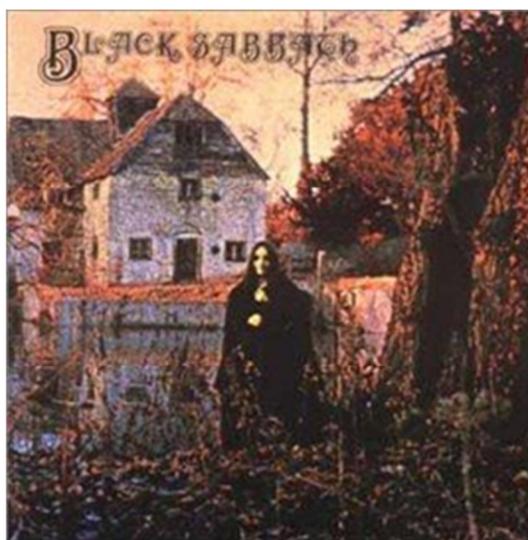


Imagem 8: Capa do álbum homônimo do grupo britânico *Black Sabbath*.

Para o jornalista Ian Christie, autor de *Heavy Metal – A História Completa*, o *Black Sabbath* é a banda primordial desse estilo de música. O autor destaca a importância do *Sabbath* como símbolo de uma geração paz e amor cansada e frustrada que marca o fim das esperanças do *flower power* e o colapso da utopia *hippie* na virada dos anos 1960/1970.³²

Os contornos iniciais do *heavy metal* parecem ter surgido como resposta aos eventos do fim da década de 1960. Era como se a revolução cultural proposta pelas camadas mais jovens da população de diversos países tivesse falhado. Março de 1968 havia ficado para trás sem que houvesse ganho significativo para a maior parcela da população. Os grandes festivais de Woodstock e da Ilha de Wight, por exemplo, já não passavam de memórias distantes; ao mesmo tempo, o futuro de festivais semelhantes

³¹ OSBOURNE, Ozzy. *Eu sou Ozzy*. São Paulo: Saraiva, 2010, p. 93.

³² CHRISTIE, Ian. *Heavy Metal – A História Completa*. São Paulo, Arx, Saraiva, 2010, p. 20.

parecia incerto após o incidente do *Altamont Free Festival* (saldo de quatro mortos, dezenas de feridos e milhares de dólares perdidos em danos materiais). Os heróis da geração paz e amor estavam mortos logo após a virada da década: o guitarrista Jimi Hendrix havia falecido em 18/09/1970; Jim Morrison, vocalista do *The Doors*, em 03/07/1971 e Janis Joplin em 04/10/1970.

Com gosto amargo na boca, os jovens do período abandonaram o *folk*, geralmente acústico, e não somente se voltaram para o som eletrificado e mais rápido da psicodelia e do *blues-rock*, mas levaram seus experimentos com pedais de efeitos um passo à frente. Não demorou muito para que grupos nascessem dos cursos de arte nas universidades britânicas dando origem ao que se tornaria o *rock* progressivo dos anos seguintes com sua mistura entre *jazz*, *blues*, música erudita e *rock*.³³ Enquanto os EUA experimentavam o Verão do Amor da São Francisco de 1967, os jovens das classes trabalhadoras britânicas, especialmente nas cidades industriais, onde os garotos recebiam salários baixos pelos seus empregos que exigiam pouca ou nenhuma instrução formal, trocavam as flores no cabelo pelas ervas daninhas crescendo pelos cantos, botinadas, fumaça tóxica das fábricas e brigas de rua.³⁴ Se havia discurso anti-guerra, ele estava pautado na descrição da mortandade dos campos de batalha, não nos apelos à paz. Se havia músicas sobre o amor, elas não abordavam os namoros adolescentes, mas os relacionamentos passageiros onde os envolvidos não conseguem entrar em acordo. Essa mudança de paradigma, da esperança e utopia *hippie* ao pragmatismo da era Nixon, do *folk* acústico às guitarras distorcidas em fúria, recebeu, posteriormente, o nome de *heavy metal*.



Imagem 9: capa do álbum *Chaos A. D.*, do grupo brasileiro *Sepultura*, de 1993.

Vinte e três anos após a estreia do *Sabbath*, em 1993, os brasileiros do *Sepultura* lançariam seu quinto disco, *Chaos A.D.*. Os tempos certamente já eram outros, os

³³ ANSELMO SOBRINHO, Jorge Alexandre Fernandes. *Ópera rock. O rock progressivo sob as lentes da história cultural*. TCC. Departamento de História da UnB, 2006. Trabalho realizado sob a orientação da Profª Drª Eleonora Zicari Costa de Brito.

³⁴ RODLEY, Chris. *Heavy Metal Britannia*. Londres (Inglaterra): BBC Productions, 2010. Informação obtida no segmento “The beast awakens”, cerca de 25 minutos após o início do filme.

hippies e o Verão do Amor de 1967 em São Francisco foram esmagados pelos diversos conflitos armados em todo o planeta. Haigh-Ashbury, Timothy Leary, Woodstock e tantos outros marcos da virada para a década de 70 pareciam ter desaparecido ou se tornado irrelevantes. Os olhos de 1993 focavam a Guerra do Golfo, conflitos na Bósnia e a Indonésia de Suharto, entre outros. Apesar da distância temporal que separa o *Sabbath* e o *Sepultura*, o diálogo musical é, como veremos a seguir, evidente.

A primeira faixa de *Chaos A.D.*, cuja capa apresentamos acima, chama-se *Refuse/Resist*. O tema é o conflito armado, com descrições de tanques nas ruas, multidões lutando com a polícia, carros em chamas e sangue jorrando. Os primeiros sons são provenientes das batidas aceleradas do coração de Zyon, filho de Max Cavallera, então vocalista e guitarrista do grupo. A seguir, a banda usa uma estrutura de pergunta e resposta que intercala *power chords* de mi bemol e ré (primeiro compasso),³⁵ com “uma batucada bem brasileira”.³⁶ O interessante é que o próximo trecho musical baseia-se no uso do trítono, mesma estrutura adotada pelo *Black Sabbath*. Mas aqui ele encontra-se no espaço entre ré e sol sustenido (notas no segundo compasso) e com andamento quase dobrado: de 68 para 120 batidas por minuto, conforme o trecho abaixo:



Imagem 10: trecho inicial de uma das guitarras em *Refuse/Resist*.

Ainda nesse trecho, o trítono é dobrado: guitarra rítmica e baixo tocam essas notas nas regiões mais graves possíveis. A guitarra solo faz o mesmo, mas duas oitavas acima e com pedal de *wah-wah*.³⁷ A intenção aqui não nos parece ter sido criar “música de medo” nos padrões do *Black Sabbath*, mas de gerar tensão a partir das dissonâncias, criando um movimento sonoro que é conflituoso. A dissonância é ressaltada na medida

³⁵ Os *power chords* são acordes formados, geralmente, pela tônica e a quinta justa. Apesar de não exclusivos ao *rock* e do *metal*, seu uso nesses gêneros é extremamente marcante. Além disso, o intervalo de segunda menor/supertônica não nos passou despercebido. Seus possíveis significados e usos serão discutidos em outro momento.

³⁶ BARCINSKI, André e GOMES, Sílvia. Op. Cit., p. 126.

³⁷ Esse tipo de pedal altera o som de instrumentos modificando algumas frequências do som emitido pelos mesmos a partir de um mecanismo de “abrir e fechar”. De acordo com a posição do mecanismo, algumas frequências são acentuadas, ao passo que outras são atenuadas.

em que o grupo justapõe o conflito (evidente no título e temas abordados pela música, bem como pela escolha de intervalos musicais utilizados) e a celebração da nascente vida de Zion. Para o *Sepultura* desse período, existir era lutar.

Os demais temas de *Chaos A.D.* esclarecem essa luta. O disco aborda conflitos étnicos (*Territory*, sobre o conflito árabe-israelense), massacres (*Amen*, sobre a seita de David Koresh e o massacre em Waco, no Texas; e *Manifest*, sobre a chacina no Carandiru em outubro de 1992), refugiados (*Nomad*) e censura (*Slave New World*). O mesmo disco ainda aborda os riscos da biotecnologia (*Biotech is Godzilla*, escrita por Jello Biafra, do grupo *Dead Kennedys*) e possui uma peça acústica: *Kaiowas* (sobre um grupo indígena brasileiro que cometeu suicídio como forma de resistir e protestar contra as investidas governamentais para desapropriar sua terra).

Traçamos acima um paralelo rápido entre duas músicas de dois grupos diferentes. Tal operação de análise ilustra bem a proposta teórico-metodológica de nosso trabalho. Contrastar situações aparentemente díspares, estabelecendo um diálogo entre tempos, é mister do historiador. Por sua natureza múltipla, a música sugere diálogos e caminhos não só entre as letras e arranjos, mas também na relação com os encartes dos discos e eventos (reais ou imaginários) que ela narra. Mais que isso, a música articula tempos diferentes num debate sempre aberto a novas perspectivas e incursões. Ela tem especial valor para os historiadores na medida em que pode servir de termômetro – e nunca espelho ou representação fiel – de uma determinada época, indica fios a serem puxados para que, a partir deles, possamos desenhar uma determinada trama. Para tanto, é necessária familiaridade com as duas operações: historiográfica e musical. É disso que nos informa Eric Hobsbawm:

(...) há um elemento – um tanto forte – de conhecimento, de experiência, de simplesmente possuir uma familiaridade ampla e concreta com o objeto real. Isso nos capacita a eliminar hipóteses obviamente inúteis. (...) Se acontecer de não sabermos, por exemplo, que no século XIX o termo “artesão” na Inglaterra era empregado quase que exclusivamente para definir um trabalhador assalariado qualificado, e o termo “camponês” geralmente significava um trabalhador rural, poderíamos afirmar consideráveis disparates sobre a estrutura social britânica do século XIX.³⁸

Isso não significa, todavia, que para trabalhar as ligações entre história e música tenhamos necessariamente que ser músicos. Conhecer o *métier* musical certamente pode abrir novos caminhos de investigação, mas desconhecê-lo não incapacita o trabalho de

³⁸ HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p. 225.

pesquisa. Mais do que habilidade musical, é necessário ter familiaridade, por exemplo, com os tipos de instrumentos mais comuns no estilo, tanto em design quanto em sonoridade; ou com a maneira como cada grupo estudado se aproxima ou se afasta de determinados elementos ou aspectos considerados como típicos dos gêneros que escolhemos. Como nos informa Marc Bloch, não basta apenas fixar um evento a seu local cronológico, mas também prestar contas disso, ou seja, compreender o que aconteceu e como esse evento dialoga com os demais. Se cada acontecimento sugere e repele associações, historiar exige uma determinada parcela de fardo. Não somente para traçar associações, mas especialmente para investigar aquilo que está esquecido, apagado ou considerado pouco provável. Entendemos então, com Bloch, que historiadores e *luthiers*³⁹ possuem um traço comum, já que ambos têm como requisito de suas profissões a “sensibilidade do ouvido e dos dedos”.⁴⁰

Há várias maneiras de ouvir e pensar a música. Um ouvinte-leitor de grande capacidade técnica certamente poderá compreender os movimentos entre os acordes, o jogo entre tensão e relaxamento ao longo de um solo, o uso de interlúdios para ir de um trecho a outro de uma peça musical e assim por diante. Por outro lado, um ouvinte-leitor sem qualquer treinamento musical digamos, “formal”, fará uso de habilidades e competências diferentes. É o que nos ensina o historiador estadunidense Paul Friedlander, que propõe duas maneiras de perceber a música sem que exista uma hierarquia entre elas: postura intuitiva e analítica. Em sua relação com a História, o primeiro aspecto pode nos informar, por exemplo, a carga de significado das músicas que ouvimos na adolescência, as que marcaram um namoro ou um período de férias. Ou a música que é cantada numa passeada de trabalhadores, a que é usada como trilha sonora em um evento cívico e assim por diante. Esse aspecto volta-se não somente para a emoção, mas também para as lembranças evocadas por um trabalho musical e, portanto, constrói pontes entre a memória e a História. O segundo aspecto nos alerta sobre a necessidade de mapeamento das características técnicas de uma obra musical, que podem revelar como ela se encaixa ou foge de determinados parâmetros (fórmula de compasso, andamento, arranjo, instrumento utilizados e assim por diante). Quando unidas, elas “potencializam nossa capacidade de saber, sentir e entender, e fazem da

³⁹ Profissional especializado na construção, reparo e ajuste de instrumentos de corda tais como guitarras, violões, contrabaixos, banjos e assim por diante.

⁴⁰ BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001, pp. 54-55.

audição da música que amamos uma experiência mais rica.”⁴¹ Pensar como os grupos que elegemos para nossa análise, *Angra*, *Sepultura* e *Raimundos*, constroem uma determinada ideia de Brasil e como a representam é pensar na interseção entre as duas abordagens propostas por Friedlander.

Perseguir esse objetivo significou empreender uma série de atividades. Nos pusemos a pensar na trajetória pessoal dos integrantes dos grupos e no impacto desses percursos nas composições. Foi também necessário nos debruçarmos sobre o Brasil dos anos 1980 e 1990, sobre as políticas das gravadoras para lançar/relançar discos, os processos de construção da identidade, compreensão do que é *heavy metal* e por que (e como) ele é diferente dos ritmos regionais brasileiros. Além disso, ainda é preciso enxergar a música não somente enquanto letra, mas também enquanto arranjos e texturas criadas pelos instrumentos formando uma espécie de *paisagem sonora*. Mas um disco não é apenas áudio, ele também inclui um projeto gráfico para o encarte, capa e foto de divulgação de grupo. Veremos, num momento posterior, que o som e as imagens das capas e encartes estabelecem um diálogo entre si e com outras obras. Foi necessário, por fim, analisar o momento da execução das obras musicais, o que exigiu foco nas performances ao vivo e suas eventuais transformações em videoclipes ou gravações de shows. Nesse caso, aquilo que o grupo faz e diz antes, durante ou ao fim de cada peça deve ser levado em consideração, já que eles se posicionam e posicionam a plateia diante das obras musicais. Todos esses aspectos terão seus momentos privilegiados de análise nas páginas seguintes. Em suma, foi necessário escrever um trabalho de *História*.

Diante dos avisos e perspectivas de trabalho apresentadas, foi necessário começar de algum lugar, definir um ponto de partida e começar a desfiar a trama. Encontramos refúgio nos conselhos de Edward Said. Amplamente conhecido pelo seu trabalho como antropólogo, ele encontra comunhão com os historiadores já que se preocupa em mostrar abertamente seu processo de pesquisa e coleta de dados, oferecendo-o para análise e crítica de seus pares. Expondo os bastidores da obra que viríamos a conhecer como *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*, postulou:

Uma lição capital que aprendi e tentei apresentar foi que não há um ponto de partida meramente dado ou simplesmente disponível: *o início de cada projeto tem de ser feito de maneira a permitir o que se segue.* (...) A ideia do início, o

⁴¹ FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll – Uma História Social*. São Paulo: Record, 2006, p. 14.

ato de começar, implica necessariamente um ato de delimitação pelo qual algo é cortado de uma grande massa de material [grifo nosso].⁴²

Escolher um aspecto para começar não significa, ressaltamos imediatamente, colocar os demais em segundo plano. Queremos dizer apenas que é necessário começar de algum lugar para, a partir daí, darmos prosseguimento à argumentação. Outros pesquisadores certamente poderiam ter feito escolhas diferentes, partido de outras perspectivas, ou mesmo banhado o tema com outras luzes e referências.

Com Said, vimos que o começo implica num recorte. Para Certeau, escrever a História é, antes de mais nada, uma *operação*, ou seja, uma série de procedimentos e cuidados. Para o historiador francês,

... em História, tudo começa com o gesto de *separar*, de reunir, de transformar em “documentos” certos objetos distribuídos de outra maneira. Esta nova distribuição cultural é o primeiro trabalho. Na realidade, ela consiste em *produzir* tais documentos, pelo simples fato de recopiar, transcrever ou fotografar estes objetos mudando ao mesmo tempo o seu lugar e o seu estatuto.⁴³

Não se trata de recopiar ou retranscrever criando listas e inventários. O trabalho historiográfico, ao mesmo tempo em que dá um novo arranjo aos documentos, os coloca sob a luz de determinadas ferramentas de análise, que estão voltadas para sua área de interesse ou erudição. Assim, um documento é fruto de um trabalho de transmutação. Nesse sentido, seria possível escrever uma história das vendas dos discos tomando como base as tabelas da *Billboard Hot 100*, por exemplo, ou da imagem que um grupo cria das mulheres ao longo de determinados álbuns tendo como base os grupos de *lite/glam/hair metal* da Los Angeles de meados dos anos 1980, ou das capas de discos de *heavy metal* num dado período e assim por diante. Ora, os discos não foram feitos com esses propósitos. Pelo contrário, essas são perguntas feitas *a posteriori*, de acordo com as necessidades e foco de cada pesquisa. É importante ressaltar que variam os enfoques e, com eles, a abordagem e o instrumental teórico necessário para enfrentar as questões suscitadas. Em suma, nos parece que “a principal tarefa do historiador não é julgar, mas compreender”⁴⁴ a partir do universo de escolhas e recortes que faz.

⁴² SAID, Edward. *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007, p. 45.

⁴³ CERTEAU, MICHEL de. “A operação Historiográfica” em *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982, p. 81.

⁴⁴ HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p. 15.

Portanto, nossa meta principal é entender como os grupos de *rock* e *metal* brasileiros que fazem uso de elementos entendidos como pertencentes à música regional brasileira em suas composições enxergam o mundo em torno deles, definem para si uma identidade a ser partilhada com seus seguidores, e constituem, na mesma operação, o outro. Dessa forma, as noções de história, cultura e de representação se mostram como peças fundamentais. Na já bastante conhecida definição de Chartier, temos que

a história cultural, tal como a entendemos, tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler.⁴⁵

Tratamos aqui fundamentalmente da noção de representação. Para Carlo Ginzburg, esse termo possui um sentido duplo. “Por um lado, a representação faz as vezes da realidade representada e, por tanto, evoca a ausência; por outro, torna visível a realidade representada e, portanto, sugere a presença.”⁴⁶ A presença dos ritmos e arranjos vinculados à música regional brasileira em grupos de *heavy metal* pode ser encarada com a mesma duplicidade: ela não é o real, mas está no lugar dele, representa-o. Ainda que, em dados momentos sua sonoridade nos remeta ao *Olodum*, o *Sepultura* não se transformou no grupo musical baiano. O diálogo encurta a distância, mas ela não deixa de existir. A partir desse diálogo musical é que são ajustadas as incoerências, conferidos significados plurais. De acordo com Brito:

As representações, então, são formas que encontramos de dar significado às tramas do mundo social, de maneira a torná-las compreensíveis. É por esse mecanismo que nos ajustamos ao mundo, nomenando-o e definindo a realidade do dia-a-dia. Portanto, as representações constroem sentidos para a realidade e, por sua natureza social, são sempre plurais, muitas vezes contraditórias, representativas dos interesses dos grupos que lutam para dar à realidade o sentido resultante de sua leitura do mundo social.⁴⁷

Observamos um constante jogo de atribuição de sentido pois, uma vez que qualquer trabalho seja concluído, ele será reapropriado pelo público, passando por inúmeros filtros e lentes, assumindo significados distintos do original. Tenta-se, então, compreender as representações enquanto verossimilhança, “versões da realidade

⁴⁵ CHARTIER, Roger. *História Cultural. Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel/Bertrand Brasil, 1990, p. 16-7.

⁴⁶ GINZBURG, Carlo. “Representação – A palavra, a ideia, a coisa”. In: GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira – nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p. 85.

⁴⁷ BRITO, Eleonora Zicari Costa. “História, historiografia e representações”. In: KUYUMJIAN, Márcia e MELLO, Thereza Negrão de. (orgs.). *Os espaços da história cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008, p. 33.

encarnadas por imagens ou condensadas por palavras.”⁴⁸ Ou seja, uma espécie de regime de verdade uma vez que a mesma não é, jamais, uma recriação perfeita do real.⁴⁹

Para empreender esse projeto, buscaremos identificar as representações de si e do outro (ou outros) no trabalho dos nossos três grupos selecionados. As várias produções de cada grupo serão investigadas, analisando os seguintes aspectos de cada um: letras e parte instrumental das músicas, bem como a interação entre ambos; encartes e capas dos discos; videoclipes e shows; entrevistas filmadas e impressas; músicas cover e referências ou citações de outras obras musicais. Nesse sentido, a performance assume um lugar privilegiado. Uma possível ponte entre a história e a antropologia está no trabalho de Richard Bauman, que pensa performance como um modo de uso da linguagem, como se o artista dissesse ao público “*interpret what I say in some special sense; do not take it to mean that the words alone, taken literally, would convey*”⁵⁰, em outras palavras, na performance o artista está representando algo. Trata-se, então, de verificar o timbre da voz e dicção dos cantores, tipo e equalização dos instrumentos e a postura dos músicos no palco, especialmente a parte gestual. Se “cada canção, cada gênero musical, apresenta um tipo de voz característica, bem como um tipo de uso característico para esta voz”,⁵¹ uma investigação que trate dos processos de fusão – hibridação – de gêneros musicais e suas características entre si é necessária.

Vejam os exemplos: os Raimundos se apresentaram no *Philips Monsters of Rock*, no estádio Pacaembu, em 24 de agosto de 1996. O *setlist* incluiu os sucessos da banda até então: *Eu quero ver o oco*, *Puteiro em João Pessoa*, e *Palhas do Coqueiro*. Entretanto, a execução de *Esporrei na Manivela* merece atenção especial. A canção tem autoria desconhecida, mas era certamente popular junto ao público, especialmente considerando que Rodolfo iniciou os primeiros versos e a plateia cantou o restante da música. A mesma tem início com o guitarrista e *backing vocal* Digão incitando a plateia: “A galera da capoeira! Agora quero ver como é que é!”. Seguem-se as palmas com ritmo utilizado pelas rodas de capoeira e o triângulo de Rodolfo. Dessa vez o

⁴⁸ JODELET, Denise. Representações sociais: um domínio em expansão. In: JODELET, Denise (org.). *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 21.

⁴⁹ Uma das possíveis chaves de compreensão estaria, portanto, no debate em torno da mimesis e do ato de tocar canções cover. Nos debruçaremos sobre esses temas mais tarde.

⁵⁰ BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Illinois (EUA): Waveland Press, 1977, p. 9. Tradução livre: “interpretem o que digo de maneira especial, há um significado além do que as palavras, literalmente, querem dizer”

⁵¹ DANTAS, Danilo Fraga. "A dança invisível: sugestões para tratar das performances nos meios auditivos". In: *Anais XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação* - UERJ. Rio de Janeiro, 2005, p. 9. Não só a voz, mas características como o figurino, decoração do palco, afinação e tipo dos instrumentos, entre outras, devem ser levadas em conta.

guitarrista posiciona a plateia junto a uma determinada ideia de nacionalidade e identidade: “Vamos ver se vocês são brasileiros ou não!”. A partir daí, acrescenta-se o baixo de Canisso e, tão logo um *groove* esteja estabelecido, Rodolfo canta os dois primeiros versos e pede para que o público presente cante o restante. A música seguiria o formato estético pelo qual os *Raimundos* ficaram conhecidos: a fusão entre os ritmos regionais nordestinos e o *hardcore* estadunidense. De fato, o restante da canção não tardou a receber guitarras distorcidas e bateria com marcação que não estaria fora do lugar em discos dos *Ramones*, *Black Flag* ou *Dead Kennedys*, vocais agressivos e um andamento muito mais rápido.⁵²

Mergulhar no estudo de uma apresentação como esta significa colocar em diálogo não apenas o instrumental teórico fornecido pelos pensadores da História (representação, cultura, identidade, e a noção de processo), mas também aqueles da Música (em seus aspectos formais de andamento, métrica, harmonia, melodia) e dos estudos da performance (como, por que e para quem se canta ou toca, grão da voz, linguagem corporal e assim por diante). É este o nosso desafio.

Informados por essa perspectiva de como escrever um trabalho de História, nos pusemos a buscar respostas para a nossa questão central: para além da forma de enxergar o mundo e definir sua própria identidade, que representações esses grupos fazem do Brasil? Para tanto, foi necessário aprofundar-se nas relações entre a História e a Música bem como em todos os aspectos que elas engendram. Antes de tudo, foi necessária atenção redobrada no trato com as fontes documentais. Sem documentos para testar seus limites e sugerir novos rumos, a teoria não frutifica, não encontra novos debates e fronteiras para sua aplicação. Ainda assim, não nos enganemos pensando que o documento é um soberano inquestionável e infalível. Ou seja, é necessária uma crítica dos mesmos para que eles não sejam interpretados de maneira leviana, como se fossem portadores de alguma verdade absoluta. É Jacques Le Goff quem nos mostra que um documento é,

antes de mais nada, o resultado de uma montagem, consciente ou inconsciente, da história, da época, da sociedade que o produziu, mas também das épocas

⁵² A apresentação em questão não foi lançada oficialmente pelo grupo, mas vários trechos da mesma estão disponíveis na Internet. Infelizmente, as versões encontradas cortam quase todos os intervalos entre as músicas, momentos privilegiados nos quais o grupo de dirigia à plateia. Uma discussão mais aprofundada dessa apresentação – bem como aquela do *Hollywood Rock*, no mesmo ano – será realizada mais adiante. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=y_SbFR8uzfQ. Acesso em; 15/12/2012, 15h32min. Trecho descrito ocorre a partir dos 20 minutos.

sucessivas durante as quais continuou a viver, talvez esquecido, durante as quais continuou a ser manipulado, ainda que pelo silêncio.⁵³

Tomando essa citação como ponto de partida para trabalhar com documentos musicais, veremos que eles possuem um processo de composição que nos serve como índice para outros contextos. Dessa forma, uma música indica não apenas aspectos da época em que foi produzida, mas também dos usos e desusos que ela sofreu em períodos subsequentes. Marcos Napolitano parece complementar o raciocínio de Le Goff. Para esse historiador, os pesquisadores que têm as interações entre História e música como campo de estudo devem “mapear as camadas de sentido embutidas numa obra musical, bem como suas formas de inserção na sociedade e na história (...)”.⁵⁴

Chamaremos de fontes os trabalhos dos três grupos que escolhemos. O foco encontra-se em seus trabalhos de meados da década de 1990, mas isso não significa que deixaremos de observar momentos anteriores e posteriores. Nosso entendimento de História é inseparável da noção de processo, de tal modo que qualquer objeto a ser analisado não se encontra solto, alheio a um cenário ou contexto. Pelo contrário, há continuidades e rupturas, raízes que podem ser mais ou menos profundas e diversos desdobramentos.

Além dos três grupos escolhidos, ressaltamos que existem, ainda, vários outros que trabalham a partir de uma perspectiva híbrida, tal como o já citado *Chico Science e Nação Zumbi*. Mas há também *Mundo Livre S/A* (de Fred Zero Quatro, que ajudou a fundar o mangue bit), *O Rappa* (em sua fusão de reggae e hip hop com tempero decididamente brasileiro), o *rap/rock/hip hop* do *Planet Hemp* e assim por diante. No entanto, os nossos três selecionados possuem uma característica que os separam dos demais: são grupos que, antes de mais nada, fazem música pesada. A saber: o *Sepultura* é conhecido por seu estilo que oscila entre o *death* e o *thrash metal* de origens europeias. Essa é a sonoridade de bandas como *Celtic Frost*, *Motörhead*, *Kreator* e *Venom*, entre outras. No caso do *Angra*, grande parte das composições está pautada em padrões estéticos do *power/speed metal*. Estilo conhecido pelas guitarras em alta velocidade, utilizando arranjos que remetem à música erudita, o *speed metal* é bem representado por grupos como *Helloween* e *Gamma Ray*, com raízes que certamente remetem ao *Judas Priest* e *Iron Maiden*. Tal como o *Sepultura*, o pedigree musical do

⁵³ LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. Em: LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990, p. 547.

⁵⁴ NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p. 77.

Angra também está baseado numa maneira europeia de fazer *heavy metal*, ainda que de tipos distintos. A situação dos *Raimundos* é semelhante no que se refere aos padrões musicais advindos de grupos estrangeiros, mas suas principais referências parecem ser estadunidenses: os já citados *Dead Kennedys*, *Black Flag* e *Ramones*. Ao invés de metal, eles pautam-se no *punk rock* e no *hardcore*.

Apesar das diferentes abordagens e concepções musicais de cada grupo, eles possuem outra característica comum: fazem música que é essencialmente híbrida, ponto de cruzamento de várias estéticas, aí incluída a dos ritmos regionais brasileiros. Por esse motivo, nosso texto está centrado nos estilos musicais e na maneira como eles dialogam entre si, nos cenários desenhados por letras e encartes, nos diálogos que surgem entre os diversos instrumentos, nas perspectivas históricas e sociais que abrangem esses grupos e seus respectivos fazeres. Não nos interessa se a representação que fazem do Brasil é correta ou não, ou se a identidade que constroem não é fiel quando comparada a algum grande original. Importa a leitura que fazem de suas realidades utilizando a música como veículo de expressão, importam os sentidos que são construídos em torno da música, importa que, *da capo al fine*, um texto de História é escrito sobre pessoas e aquilo que elas fizeram.

Todo trabalho de História é, de certa forma, um trabalho de memória. É dever do historiador “lembrar o que os outros esquecem”.⁵⁵ Partindo dessa perspectiva podemos pensar a história do *rock* brasileiro, especialmente aquele produzido a partir dos anos 1980, como um período rico em lacunas. Os trabalhos voltados para este tema costumam destacar os grupos de Brasília, nomes como *Legião Urbana*, *Capital Inicial*, *Plebe Rude* e assim por diante. Também há bastante espaço para bandas do restante do país, tais como *Barão Vermelho*, *Ultraje a Rigor*, *Blitz*, *RPM*, *Engenheiros do Hawaii*, *Titãs* e *Paralamas do Sucesso*, dentre outros. Por outro lado, grupos de *heavy metal* como *Centúrias*, *Viper*, *Stress*, *Dorsal Atlântica* e *Sarcófago*, por exemplo, estão geralmente ausentes das obras literárias, listas de grandes álbuns do período, reportagens ou discos de compilações de músicas montados pelas gravadoras. O mesmo é válido para os grupos de *punk/hardcore*: *Ratos de Porão*, *Inocentes* e *Garotos Podres*. Excluídos da memória do *rock* brasileiro, é como se esses grupos não tivessem existido.

Sabemos que, tal como a memória, a criação do cânone e do patrimônio passa por diversos processos de seleção. Tais processos, não podemos deixar de ressaltar,

⁵⁵ HOBSBAWM, Eric. *A Era dos Extremos*. Op. Cit., p. 13.

incluem necessariamente a lembrança e o esquecimento. O que dizer da construção do “rock brasileiro” enquanto categoria de pensamento? Quem, como e por quais motivos constrói essa categoria? Ela pode ser (re)afirmada e trabalhada numa determinada direção: firmar um determinado consenso daquilo que tem valor histórico e que, portanto, merece ser conservado. Por outro lado, podem existir resistências e oposições, tentando mostrar aquilo que foi deixado de fora ou que, segundo seus partidários, não foi valorizado ou focado de maneira adequada. Esse parece ser o caso do *heavy metal*. Ricardo Michaelis, conhecido como Micka, guitarrista do grupo *Santuário*, está capitaneando um documentário chamado *Brasil Heavy Metal*, que tem como objetivo expresso “um resgate histórico com o objetivo de apresentar um retrato fiel de todos os caminhos percorridos em âmbito nacional”.⁵⁶ Ora, só se resgata aquilo que está perdido ou esquecido, só se busca retrato fiel se o que se vê é considerado distorcido. A proposta do documentário, portanto é colocar em discussão os conflitos de memória.

Diante das situações narradas acima, seria difícil não pensar em Walter Benjamin e nas questões da memória. Pensar a História e a Memória transpassadas pelos mecanismos de seleção que apontamos anteriormente nos aproxima da proposta de trabalho de Georges Duby. Para o historiador francês, a História é construída sobre os *farrapos* da memória.⁵⁷ O grifo é proposital. Os farrapos são pedaços de tecido que, um dia, já foram completos. No entanto, foram degradados pelo uso e pela passagem do tempo, tornando-se esburacados e descontínuos. Inclusive, é o próprio Duby quem nos chama a atenção: nem todos esses buracos são acidentais. Os jogos entre os fios mais ou menos conservados, entre a trama que resistiu ao tempo e aquela que se perdeu, carregam consigo uma determinada intencionalidade. Ainda que seu foco seja a Europa da Idade Média,⁵⁸ seu raciocínio é de grande valia para qualquer período histórico. Ele nos evidencia a existência do crivo, uma espécie de mecanismo fixador da memória. É precisamente a partir do crivo que um determinado patrimônio é construído. Entram em cena as guerras não somente pela memória, mas também por aquilo que será ou não será “conservado para a posteridade”. A partir daqui, torna-se possível retomar o

⁵⁶ Site oficial do *Brasil Heavy Metal*. Disponível em:

http://www.brasilheavymetal.com/bhm/bd1/?page_id=328. Acesso em 15/10/2011, 13h21min.

⁵⁷ DUBY e LARDREAU, “A memória, e o que ela esquece – A história da memória”. In: *Diálogos sobre a nova História*. Lisboa: Dom Quixote, 1989, pp. 61-74.

⁵⁸ Ressaltamos que não desconhecemos os debates em torno da expressão “Idade Média” enquanto caracterização de um período histórico. Por exemplo, a ideia de longa Idade Média proposta por Jacques Le Goff que se expande muito além do século XV. Utilizamos a expressão aqui meramente como balizador temático, já que uma discussão aprofundada a respeito desse tema está fora do escopo do presente texto.

pensamento benjaminiano, especialmente suas teses sobre o conceito de História. Trata-se fundamentalmente de uma concepção de memória pautada no dinamismo. Os narradores do passado estão no presente, mas são outros, reconfigurados, transmutados pelo tempo que passou. Tempo esse que, aliás, está longe de ser linear. No jogo entre *chronos* e *kairos*, o tempo linear e homogêneo, que ruma ao progresso, é interrompido por um tempo múltiplo, fundado na memória e na experiência, capaz de discutir e atualizar o passado no presente. Além de ser o tempo do agora, rico em possibilidades, *kairos* é também o nome de um disco lançado pelo *Sepultura* em 2011. Quando questionado sobre o nome do disco, Andreas Kisser, guitarrista do grupo, respondeu:

The whole theme of the album is the concept of the time, and the title reflects that — it's like one concept of time which is not chronological, from one to two; it's like a an instant in time, it's a special time of change. Everyone's life is written by [their] choices — you have many 'kairos' moments, like if you go [from] point A [to point] B [to point] C, you are driven by your choices or your guidance; you have to go either one way or the other. And that's the kind of time we talked about — not about aging or getting old or going back [in time]; it's just [about those important] moments that can change everything. We thought about [that in regards to] *Sepultura* itself — 26 years of history and the moment where we are now; why we're here; why we're doing this album and why we have what we have; the changes we have inside and outside the band. It's a collection of 'kairos' [moments] that [got us] here. It's being inspired by our own biography, but mostly [focusing] on what *Sepultura* is today.⁵⁹

⁵⁹ Conforme entrevista concedida ao site *Blabbermouth*. Disponível em: *SEPULTURA: Video message from North American tour*. <http://www.blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=158635>. Acesso em 26/12/2012, 21h25min. Publicação original em 26/05/2011. Tradução livre: O tema do álbum é o conceito de tempo, e o título reflete isso – é como um conceito de tempo que não é cronológico, de um para dois; é como um instante no tempo, é como um tempo especial de mudança. A vida de todos é escrita pelas escolhas que fazem – temos muitos momentos *kairos*, como se você vai do ponto A para o B para o C, você é guiado por suas escolhas ou por sua capacidade de orientação; você tem que ir para um lado ou para outro. E esse é o tipo de tempo que discutimos – não é sobre ficar velho e voltar no tempo; é apenas sobre os momentos importantes que podem mudar tudo. Pensamos sobre isso no que diz respeito ao *Sepultura* em si – 26 anos de história e o momento em que estamos agora, por que estamos aqui, por que estamos fazendo esse disco e por que temos o que temos; as mudanças que temos dentro e fora da banda. É uma série de momentos *kairos* que nos trouxe aqui. Está sendo inspirado pela nossa própria biografia, mas principalmente focando no que o *Sepultura* é hoje.

O anjo na capa do disco, bem como seu título, não nos escaparam. De costas para o futuro, pois olha sempre para trás, o anjo da História descrito por Benjamin parece não ter tempo de compreender o passado, pois é impelido adiante pelo progresso ininterrupto. Ele tenta, em vão, juntar fragmentos e acordar os mortos. Não há espaço para a noção folheada de tempo por que não há diálogo entre tempos. O progresso, tempestade que sopra dos céus e força as asas do anjo, não permite a análise ponderada, não permite freios.⁶⁰



Imagem 11: Capa do álbum Kairos, do Sepultura, lançado em 2011.

As trocas de e-mails que realizamos com Erich Sayers, artista responsável pela capa, explicitam parte do processo criativo da capa do álbum Kairos. Nas palavras de Sayers:

The design was basically...me researching Kairos and the various ways of finding symbols or visual ways to represent time. Time is a difficult thing to describe but I thought the hourglass was pretty cool. I guess I like to show extremes, change, yin and yang in my artwork and the body changing from light and dark/life and death is shown especially in the hands. Andreas Kisser wanted a "gel skull" and I made him one ☺. So that's pretty much it and really proud to work with this legendary band.⁶¹

A ilustração da capa e as declarações de Andreas parecem estabelecer um diálogo com o pensador alemão. A figura do anjo com rosto de caveira, em nosso caso, parece ser muito cara ao *heavy metal*. A socióloga estadunidense Deena Weinstein destaca a dimensão verbal desse estilo musical que, para ela, está pautado em temas dionisíacos (prazeres e excessos mundanos, ainda que os mesmos sejam identificados em várias culturas e tempos e jamais possam ser lidos como exclusividades do *rock* ou

⁶⁰ BENJAMIN, Walter. "Sobre o Conceito de História". In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas – Volume I*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 226.

⁶¹ Acervo de correspondências pessoais do autor. Mensagem recebida em 05/01/2013. Tradução livre: O design era basicamente... eu pesquisando Kairos e as várias maneiras de encontrar símbolos ou maneiras visuais de representar o tempo. O tempo é uma coisa difícil de descrever, mas achei que a ampulheta era bem legal. Acho que eu gosto de mostrar extremos, mudanças, yin e yang no meu trabalho e o corpo mudando de luz e sombra/vida e morte é mostrado especialmente nas mãos. Andreas Kisser queria uma "caveira de gel" e eu fiz uma para ele ☺. Então é basicamente isso e estou muito orgulhoso de trabalhar com essa banda lendária.

metal) e caóticos (confusão, anomalias, morte e violência).⁶² Atenção especial deve ser dada para os braços e asas. O autor refere-se no texto ao conceito de *yin-yang* do taoísmo. A representação visual está na asa direita (preta) e no braço direito (vivo). Do lado esquerdo, temos uma asa em tons de branco e cinza e um braço cadavérico. Joga-se com os contrastes e com a ideia de dualidade. O jogo entre vida e morte é representado pelas mãos que se encontram na ampulheta, que marca a passagem do tempo.

Uma última informação está na construção atrás do anjo e na areia. É Sayers, mais uma vez, quem elucida este ponto:

You might be interested in another very cool but unintended connection with this artwork. It has to do with the background of the image. I took the photos of the desert scene you see at the bottom and the mosque archway you see at the top in Morocco. A metal fan that lives in Tangier, Ossama Benallouch, recognized the archway from the Mosque I visited. The inscription in the arch way like the title Kairos has to do with time. Basically the inscription is about the times of prayer, morning, midday and that evening is the most important.⁶³

Assim, a imagem do anjo, bem como sua ligação com o tempo e o tema do disco, encaixa-se não somente nos códigos e linguagem própria do metal, mas servem como nova leitura do trabalho de Benjamin. O anjo olha para frente enquanto apresenta a ampulheta, tempo que não pode ser interrompido. Boquiaberto, ele encara a pessoa que tem o disco ou encarte em mãos, intriga, urge pela fruição do conteúdo – não apenas musical – do disco.

Com Kisser, Sayers e Benjamin, vemos o papel fundamental que o tempo exerce na atividade humana. Destacamos que a memória e a História são, portanto, espaços de luta, campos que de reconstrução constante. Constante por que a passagem do tempo não deixa nada incólume, monumentos, documentos e memórias são transformados e reconfigurados por ele. De acordo com Benjamin, “também os mortos não estarão seguros diante do inimigo, se ele for vitorioso.”⁶⁴ De fato, os vencedores – não

⁶² WEINSTEIN, Deena. *Heavy metal. The music and its culture*. Cambridge/EUA: Da Capo Press, 2000, pp. 35-43.

⁶³ Acervo de correspondências pessoais do autor. Mensagem recebida em 05/01/2013. Tradução livre: Você deve estar interessado em mais uma legal mas não-intencional conexão com esta peça de arte. Tem a ver com o pano de fundo da imagem. Tirei as fotos da cena de deserto que você vê na parte de baixo e do arco de uma mesquita que você vê no topo no Marrocos. Um fã de metal que vive em Tangier, Ossama Benallouch, reconheceu o arco da mesquita que visitei. A inscrição no arco, como o título Kairos, tem a ver com o tempo. Basicamente, a inscrição é sobre os tempos das orações, manhã, meio-dia e a da noite que é a mais importante.

⁶⁴ BENJAMIN, Walter. Op. Cit., p. 224-5.

necessariamente exércitos, mas certamente combatentes – criam um modelo dominante que falsifica, esquece e apaga os registros dos vencidos.

Desse modo, pensar a formação de um determinado patrimônio, cânone ou categoria é tentar entender aquilo que uma sociedade, ou quem nela tem o poder de dizer o que é, considera como representativo de si ou que seja tido como valioso e digno de ser conservado para as gerações futuras. A construção da História, nesse caso transmutada no patrimônio ou cânone, não se faz somente nos museus e livros didáticos, mas também nos rádios, salas de cinema, discos, revistas e nas televisões do mundo todo. Documentários, (cine)biografias, filmes de ficção histórica, minisséries, telenovelas e tantos outros gêneros participam decisivamente dessa construção.

Relembrando os meados dos anos 1980, o empresário, músico, produtor e jornalista, Celso Barbieri, narra as dificuldades que encontrou:

Nesse período teve várias dificuldades. E uma... Duas grandes dificuldades. Uma, as emissoras de TV, né? A Globo em particular, que criou a ideia de metaleiro. Metaleiro para mim é quem mexe com metal, tem ligação com funileiro. Nada contra os funileiros, mecânicos, nem nada disso. Mas dá uma impressão de baixar o nível, é como um apelido pejorativo que, realmente, as bandas nem entenderam e deviam ter... Muita banda aceitou isso, por que a Globo fala, então aceitou. E na verdade é *headbanger* e... devia ser *rockeiro* mesmo, e pronto. Não deviam ter aceitado esse rótulo. Foi muito pejorativo e continua sendo pejorativo até hoje. (...) O outro problema que eu tive foi o que eu defino como os *poposos*. *Poposos* é assim... Você tinha uma banda *pop* na Folha de São Paulo. O cara da banda na Veja, o cara da banda no Jornal da Tarde. Então... Eu não vou citar os nomes, certo, das bandas... (...) Mas esse povo que tava nessa, um falava do outro, elogiando, e o *pop* tava ali o tempo todo.⁶⁵

Barbieri se refere a dois problemas: a criação de um sistema de moto-perpétuo para garantir a perpetuação de determinados artistas ou grupos e o poder da mídia na elaboração de categorias. Selecionamos duas reportagens veiculadas pela Rede Globo durante o primeiro *Rock in Rio*. Uma delas, que foi ao ar no Jornal Hoje de 19/01/1985, e durou pouco mais de um minuto, caracteriza os metaleiros como “barulhentos” por mais de uma vez.⁶⁶ Dias antes, em 11/01/1985, o Jornal Nacional os descreveu da

⁶⁵ BARBIERI, Celso. Podcast Wiki Metal, número 29, publicado em 04/08/2011, a partir dos 43:52. Disponível em: <http://www.wikimetal.com.br/2011/07/029-celso-barbieri-agora-no-wikimetal.html>. Acesso em 24/08/2011, 08h30min.

⁶⁶ Disponível em: *Jornal Hoje – Dia de Heavy Metal no Rock in Rio 19/01/1985*. <http://www.youtube.com/watch?v=vqFW4cBMm7A> Acesso em 06/10/2011, 11h42min. Inicialmente houve dúvida para confirmar a data de veiculação da reportagem. A jornalista no estúdio diz “Hoje no Rock in Rio depois dos brasileiros Baby, Pepeu e Erasmo Carlos (...)”. Observando o cronograma do festival, vemos que o único dia em que essas três apresentações ocorreram foi em 11/01/1981. No

seguinte maneira: “Fã-clube mais numeroso, a torcida mais agitada e barulhenta é a dos chamados metaleiros, gente que gosta de rock pesado e curte um visual agressivo.”⁶⁷ Quase trinta anos depois, em 2011, a editora-emissora publicaria a obra *Rock in Rio – A história do maior festival de música do mundo* repete a caracterização do *heavy metal*. A apresentação do grupo *Whitesnake* no primeiro dia do festival foi descrita como “estreia do *barulho*”, cuja “missão era satisfazer a *turba* de metaleiros que aguardavam avidamente por *barulho*”. O grupo alemão *Scorpions* é referido como “sucesso do demônio”, a abertura do show do *Judas Priest*, na qual o vocalista Rob Halford anda numa moto Harley-Davidson no palco, foi capaz de “arrancar uma profusão de *urros* da plateia”. *The Number of the Beast*, uma das mais significativas canções da história do *Iron Maiden*, teve sua introdução “*berrada* pelos fãs” (grifos meus).⁶⁸

Foi nesse cenário de uma mídia pouco especializada e hostil ao *heavy metal* – basta um pouco de atenção aos vocábulos utilizados pelos jornalistas em 1985 e 2011 – que surgiram os primeiros trabalhos do *Sepultura* e plantaram-se as raízes do *Angra*, especialmente no grupo *Viper*, e dos *Raimundos*, que já fazia shows na Brasília ao fim dos anos 1980. Enquanto os brasileiros lutavam pelas Diretas Já e choravam a morte do primeiro presidente civil, Tancredo Neves, após 21 anos de ditadura, em 1984 e 1985, o *Sepultura* lançava o *EP Bestial Devastation*, caracterizado por um estilo de *death/thrash metal* essencialmente europeu. Foi o mecanismo de trocas de fitas entre os fãs de metal que possibilitou a divulgação do trabalho do grupo no exterior, onde eles se popularizaram antes mesmo de ficarem razoavelmente conhecidos no Brasil. A importância desse tipo de rede é destacada por Ian Christie: “Na medida em que os

entanto, as referências a Ozzy Osbourne, *AC/DC* e *Scorpions* inserem a matéria no dia 19/01/1981. Pepeu Gomes e Baby Consuelo tocaram nas duas datas. Erasmo iria fazer o mesmo, mas sua apresentação do dia 19/01 foi transferida para o dia seguinte. A justificativa oficial foi pautada em “motivos técnicos”, mas nos bastidores a produção do festival admitiu o erro na escalação diante da incompatibilidade entre o Tremendão e as demais atrações. Conforme: CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock in Rio – A história do maior festival de música do mundo*. São Paulo: Globo, 2001, p. 152.

⁶⁷ *Jornal Nacional*, 11/01/1981. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bjrweld5GwM>. Acesso em 06/10/2011, 12h09min. Foi possível confirmar a data de veiculação quando Cid Moreira disse “Bem antes de Ney [Matogrosso], a primeira atração a subir ao palco”. Esta foi a única data em que o cantor mato-grossense-do-sul se apresentou no festival. Além disso, o repórter *in loco* afirma que o público está lá para ver o *Iron Maiden*, grupo que se apresentou na mesma data.

⁶⁸ CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock in Rio – A história do maior festival de música do mundo*. Op. Cit. Respectivamente, páginas 60, 61, 116, 247 e 359. Além disso, a obra conta com diversos erros de digitação e informações trocadas nos nomes de diversos grupos e músicas. O então baterista do *Whitesnake*, Cozy Powell, teve seu primeiro nome grafado com dois Zs numa possível confusão com o nome de Ozzy Osbourne. Rick Wakeman, tecladista do *Yes*, foi chamado de Ricky. Em janeiro de 2001, Rob Halford estava em carreira solo, mas o livro afirma que sua apresentação no *Rock in Rio 3* foi feita com o *Judas Priest*. Nesse período, o *Priest* contava com Tim “Ripper” Owens nos vocais e provavelmente estava ocupado com as gravações que se tornariam o disco *Jugulator*, lançado julho do mesmo ano.

metaleiros agrupavam-se como enxames de abelhas, fitas cassete caseiras eram o pólen pelo qual se passava adiante o código genético necessário para a expansão da colmeia”.⁶⁹ A dificuldade de acesso aos discos de vinil importados em meados da década de 80 no Brasil intensificou a troca de fitas cassete e *fanzines*. De acordo com Ricardo Alexandre, esse processo foi “um formigueiro de camisas negras trocando informações por todo o Brasil”.⁷⁰

O maior de todos os formigueiros, com diversas lojas especializadas, gravadoras, sedes de *fanzines*, casas de show, selos especializados, ponto de parada de praticamente quaisquer turnês que incluíssem a América do Sul e um prédio inteiro dedicado ao *rock* e todas as suas vertentes, é São Paulo. Foi lá que os infantes irmãos Cavaleira compraram suas bolachas importadas,⁷¹ foi lá que o *Angra* se formou a partir de “uma grande constelação” dos músicos de *metal* da cidade,⁷² foi para lá que os *Raimundos* se mudaram – meio a contragosto – para realizar as gravações de seu primeiro disco e, ao mesmo tempo, buscar exposição no eixo midiático Rio-São Paulo.⁷³

O trabalho das nossas formigas de camiseta preta foi essencial para a divulgação do trabalho de vários grupos de *rock* e *metal*. De fato parecia haver uma rede de divulgação subterrânea (por estar afastada da grande mídia), atuando como catalisadora da expansão e possibilitando os seis discos que elegemos como fundamentais para a nossa análise: o hibridismo entre o *death/thrash* e a polirritmia brasileira do *Sepultura* em *Chaos A.D.* (1993) e *Roots* (1996); o *Angra* com os álbuns *Angels Cry* (1993) e *Holy Land* (1996); e os *Raimundos* em seu disco homônimo (1994) e no álbum *Lavô Tá Novo* (1995). Enquanto a *axé music* e o sertanejo chegavam ao topo das paradas na transição Itamar Franco/Fernando Henrique, os três grupos corriam praticamente por fora do páreo⁷⁴ enquanto definiam identidades para si mesmos, para os grupos a que se filiavam e para o Brasil, em seus próprios termos.

⁶⁹ CHRISTE, Ian. Op. Cit.. São Paulo: Arx/Saraiva, 2010, p. 70.

⁷⁰ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: Dórea Books and art, 2002, p. 349

⁷¹ BARCINSKI, André e GOMES, Sílvia. Op. Cit., p. 26-7.

⁷² MATOS, André. Podcast Wikimetal, número 36, publicado em 22/08/2011. Disponível em: <http://www.wikimetal.com.br/2011/08/036-andre-matos-agora-no-wikimetal.html>. Acesso em 23/08/2011. Trecho aos 18:40.

⁷³ Clayton Aguiar entrevista *Raimundos*. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=aepzpdIMZoc>. Acesso em 02/01/2013, 20h03min. Entrevista originalmente realizada em novembro de 1995.

⁷⁴ Dos três grupos, os *Raimundos* certamente tiveram a maior quantidade de discos vendidos nesse período. O *Angra* teve um pequeno sucesso fora da comunidade *headbanger* com o videoclipe de *Make Believe*, ao passo que o *Sepultura*, já consagrado no cenário internacional, finalmente recebeu grande exposição na mídia brasileira com o disco *Roots*.

Por vezes, temas, artistas e aspectos de seus trabalhos aparecerão separadamente, ainda que estejam intimamente relacionados. As separações refletem apenas uma necessidade didática, jamais uma propensão do autor a entender que quaisquer aspectos possam ser plenamente isolados uns dos outros. Desse modo, analisar uma letra de música, por exemplo, nos remeterá àquilo que Ian Inglis chama de “componentes metamusicais”. Trata-se das expressões faciais, movimentos do corpo, maneira de interagir com instrumentos e microfones, uso do espaço do palco, interação com a plateia e roupas.⁷⁵ Mas os componentes de Inglis nos parecem mais voltados para situações de palco ou filmagens de apresentações ao vivo (feitas com playback ou não). Além do palco, é preciso pensar nos estúdios de gravação: os arranjos, ao modo de cantar, aos timbres dos instrumentos, processos de equalização, masterização e assim por diante. Mais que isso, é necessário entender como todos esses elementos dialogam entre si, já que formam uma teia. Ou seja, a tentativa de compreender uma obra musical é pensar a música além da música, além dos aspectos puramente sonoros, integrando no trabalho analítico o gestual e roupas dos músicos no palco ou em videocliques, o trabalho gráfico na capa e encarte dos discos, o tipo de letra utilizado para escrever o logotipo ou cartazes de divulgação e assim por diante. Veremos que um desses aspectos vai sempre nos remeter aos demais, tamanha é a conexão entre eles. A escolha da ordem dos fios a serem puxados, conforme já mencionado, não deve ser entendida como hierarquia. Partiremos, em cada caso, a partir daquilo que nos chamou a atenção primeiro.

Uma última observação sobre os documentos se faz necessária antes de prosseguirmos. Pesquisas com auxílio da *internet* revelaram-se fundamentais a ponto de viabilizarem grande parte de nosso trabalho. Por outro lado, a grande rede também trouxe consigo um novo grupo de problemas. Seu nível de credibilidade científica é, muitas vezes, desconhecido. Vários textos não são assinados, boa parte deles não possui data⁷⁶ e não há como saber se eles obtiveram o crivo de algum tipo de editor ou revisor. Ainda que existam lacunas nas fontes, isso não implica num descarte automático do documento. Mas se “a magia da acessibilidade de dados distantes, somada à juventude

⁷⁵ INGLIS, Ian. “Introduction – History, place and time; the possibility of the unexpected”. In: INGLIS, Ian. *Performance and popular Music*. Hampshire (Inglaterra): Ashgate Publishing, 2006, p. XV.

⁷⁶ Esse questão é especialmente presente nos vídeos do *YouTube*. Foi possível encontrar, por diversas vezes, programas de televisão, videocliques, entrevistas e vasto material sobre os grupos. No entanto, em poucos casos os vídeos continham a data na qual os programas foram originalmente exibidos e/ou gravados. Quanto aos demais websites, o autor encontrou na assinatura de *feeds* RSS a melhor opção para manter-se atualizado em relação à notícias sobre os grupos escolhidos.

do meio de informação, prejudica em parte o olhar potencialmente crítico”,⁷⁷ por outro lado, entrecruzando dados é possível esclarecer um documento que, numa primeira leitura, tinha sido considerado problemático. Quando possível, optou-se por buscar material em *sites* “grandes”, como portais de provedores de acesso, *sites* oficiais dos grupos ou nas contrapartidas eletrônicas de publicações impressas.

No que diz respeito à pesquisa bibliográfica, procurou-se alguma espécie de apoio em sites de instituições acadêmicas. Pesquisas realizadas pelo autor na plataforma Lattes do CNPq trouxeram historiadores e acadêmicos de diversas áreas interessados na música brasileira. No entanto, a maior parte deles está voltada para a tríade MPB, samba e tropicalismo, geralmente abordando o Brasil sob a ditadura militar. Há também alguns interessados na juventude brasiliense dos anos 1980, investigando grupos como o *Aborto Elétrico*, *Legião Urbana*, *Capital Inicial* e tantos outros. Há alguns poucos trabalhos voltados para o metal e as formas mais pesadas de rock. Nesses, faltam pesquisas aprofundadas e discussões teórico-metodológicas de maior fôlego.

Vejamos um exemplo:

Varias (sic) histórias em torno de bandas e músicos famosos contribuem para manter essa lenda. É o caso do envolvimento do guitarrista da banda *Led Zepplin* (sic), Jimmi (sic) Page, com a magia negra ou da banda *Black Sabbath*, que já trás (sic) em seu próprio nome sua ligação com demônios “Sabbath (que vem do hebreu) em português sabá: conciliábulo noturno de bruxas e bruxos, segundo superstição popular medieval, se reunia à meia noite de sábado sob a presidência da satanás.”

O mundo medieval também tem grande influência no metal. A idade das trevas é vista como uma era onde o sonho se confundia com a realidade. Bruxas, cavaleiros com armaduras, demônios, dragões e todo o simbolismo sagrado da igreja católica, criam um mundo recheado de lendas e mistérios, tema muito prezado pelos *headbangers*.⁷⁸

Pesquisas em enciclopédias musicais, entrevistas ou documentários sobre o *Black Sabbath* revelariam que o nome do grupo surgiu, ao contrário do que se afirmou no fragmento acima, a partir do filme homônimo estrelando Boris Karloff. Além disso, há problemas na caracterização do medievo como uma “Idade das Trevas” pautada no fantástico e no onírico, muito diferente daquela que é discutida pelos medievalistas de carreira. Por fim, falta uma delimitação clara para os *headbangers*. Sabe-se que o termo

⁷⁷ ROLLAND, Denis. “Internet e história do tempo presente: estratégias de memória e mitologias políticas”. Em: *Tempo*. Revista do Departamento de História da UFF, nº 16, Rio de Janeiro: EdUFF, 2004, p. 60.

⁷⁸ BRITO, Antônio Sérgio Andrade de. *Heavy Metal: a imagem distorcida*. Trabalho de conclusão de curso para a obtenção do título de Bacharel em Jornalismo. Salvador: UFBA, 1996, p. 10-11.

é utilizado em referência aos fãs de heavy metal, mas o autor não estabeleceu um intervalo de tempo, local, subgênero de metal e assim por diante. Por outro lado, incursões na Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da Universidade de Brasília⁷⁹ resultaram em textos um pouco mais próximos do nosso objeto. Esse foi o caso dos trabalhos publicados por Idelber Avelar e Jeder Janotti Jr.⁸⁰

Buscas por pesquisadores e obras internacionais, especialmente em língua inglesa, revelaram resultados mais animadores. Foram encontradas enciclopédias dedicadas ao *heavy metal*, dezenas de (auto)biografias de artistas e grupos, livros de fotografias, guias com os instrumentos e equipamentos utilizados em cada disco, dissertações e artigos acadêmicos que abordam a história do gênero, aspectos da produção musical e técnicas de masterização de música pesada, musicologia (o intervalo de segunda menor como característica fundadora do heavy metal, mapeamento das escalas mais comuns, por exemplo) e estudos da performance.⁸¹

Dessa forma, entende-se que estamos diante de um trabalho que é, ao menos em língua portuguesa, pioneiro. As produções encontradas que colocaram em diálogo a História Cultural e a música certamente forneceram boas referências e instrumental teórico interessante. Rememoremos algumas discussões já realizadas: o jogo para estabelecer um determinado patrimônio ou cânone daquilo que é clássico ou típico da identidade da música nacional, os mecanismos, discursos e práticas da memória, os usos e desusos de elementos musicais – sejam eles líricos, rítmicos ou melódicos –, as representações que os artistas fazem de si e o sentido que conferem ao mundo em torno deles, as questões de recepção pelo público e imprensa, dentre tantas outras. Acreditamos, portanto, estar instalados em campo fértil, abertos para o debate entre autores, textos e obras de diversas outras áreas.

⁷⁹ Respectivamente, estão disponíveis nos endereços <http://bdtd.ibict.br/> e <http://bdtd.bce.unb.br/>. Pesquisas realizadas pelo autor entre 25 e 30 de outubro de 2010 e repetidas entre 12 e 16 de outubro de 2011. Outra pesquisa a ser lembrada, mesmo que já citada, é a de Admilson Siqueira e Silva Júnior. *Identidade e representações na cena Black Metal*. TCC. Departamento de História da UnB, 2008, orientada pela Prof^a Eleonora Zicari Costa de Brito.

⁸⁰ AVELAR, Idelber. “Heavy metal music in postdictorial Brazil: Sepultura and the coding of nationality in sound”. In: *Journal of Latin American Cultural Studies*. Londres: Routledge. Volume 12, número 3, 2003. Ver também: JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Editora E-papers, 2004.

⁸¹ Vários desses trabalhos receberão citações e menções nas páginas seguintes, de tal modo que se tornaria exaustivo compilar todas as informações nesta nota para depois repeti-las isoladamente.

Capítulo 2 – Raízes, sangrentas raízes

I'll take you to a place where we shall find our
 Roots bloody roots
 Rain bring me the strength to get to another day
 And all I want to see
 Set us free⁸²

De acordo com Alfredo Bosi, as datas são icebergs, revelam informações submersas caso tenhamos a curiosidade de mergulhar e investigar aquilo que está abaixo da superfície.⁸³ A metáfora do iceberg pode ser expandida. Tal como os blocos de gelo escondem a maior parte de sua massa sob a água, eles também flutuam, viajam, mudam de forma, se partem e se unem, em suma, reconfiguram-se. Essa perspectiva nos indica a existência de uma estrutura de tempos múltiplos, folheados, na qual é possível dialogar entre os diversos regimes de temporalidade. Pensando dessa forma, é possível ouvir aquilo que uma fotografia, imagem fugidia e instantânea (será?),⁸⁴ tem a dizer para as estruturas supostamente imutáveis. Ou, como prefere Jacques Revel, é variando as escalas de observação que modificamos e enriquecemos as tramas nas quais nossos objetos estão inseridos.⁸⁵ Que tal pensar um determinado disco em contraste com todos os outros do mesmo artista? E se ele fosse visto diante de outros do mesmo gênero musical? E que tal o nosso disco ladeado por obras de outros gêneros, mas que lhe sejam contemporâneas? E por obras em outras mídias e suportes? Para cada uma dessas perguntas, obteríamos respostas diferentes e potencialmente enriquecedoras.

Escolher perguntas e enfoques é um processo deliberado, proposital. Concordamos com Certeau quando ele afirma que a escrita da História é uma operação arbitrária, que seleciona conscientemente determinados eventos e enfoques. Tomamos, portanto, a liberdade de eleger nosso marco zero naquilo que diz respeito ao *heavy metal* nacional: a realização do primeiro *Rock in Rio*, em 1985.

⁸² SEPULTURA. *Roots Bloody Roots*. In: *Roots*. Nova Iorque: Roadrunner Records, 1996. Tradução livre: Vou levá-lo a um lugar onde vamos encontrar nossas / Raízes sangrentas raízes / Chuva traga-me a força para chegar a um outro dia / E tudo que eu quero ver / Liberte-nos.

⁸³ BOSI, Alfredo. “O tempo e os tempos”. In: NOVAES, Aduato (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras, 1992, p. 19-32.

⁸⁴ Sobre o assunto, ver: BRITO, Eleonora Zicari. C. de “Fotografia, testemunho, documento (2º comentário)”. *Textos de História* (UnB), v. 16, p. 37-39, 2009.

⁸⁵ REVEL, Jacques. “Microanálise e construção do social”. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, p. 19-20.

Não resta dúvida que esse festival foi um dos eventos mais importantes da década de 1980 no Brasil. Para Idelber Avelar, “é virtualmente impossível superestimar o significado do Rock in Rio”, já que o mesmo marca o retorno à democracia e a inserção definitiva do Brasil no circuito internacional de megashows.⁸⁶ Ao mesmo tempo, surgiram as primeiras gravadoras e revistas especializadas, o envio de *fanzines* e as trocas de fitas se intensificaram. Em suma, este festival contribuiu para dar fôlego para a formação e profissionalização de grupos e do cenário não apenas do *rock*, mas também do *heavy metal* no Brasil.

É o que nos conta André Matos, vocalista do grupo Angra entre 1991 e 2000, se referindo ao grupo britânico Iron Maiden: “Alguns anos antes, eu tinha visto eles no *Rock in Rio*. Foi o que me deu um pique eu falei: pô, é isso que eu quero ser. É isso que eu quero fazer”.⁸⁷

A coincidência entre do *Rock in Rio* em 1985 e o fim da ditadura militar brasileira também é lembrada pelos membros de grupos de metal. Carlos Lopes, conhecido como Carlos Vândalo, do grupo *Dorsal Atlântica*, nos explica:

As pessoas nos anos 70 viviam numa ditadura no Brasil. A gente teve uma ditadura de quase 25 anos. Durante uma ditadura não é muito fácil você ter acesso ou liberdade a qualquer tipo de informação. (...) No Brasil a ditadura acabou em 1985. Nesse momento, as bandas estavam começando a lançar os primeiros discos de *heavy metal* brasileiros. E o que isso quer dizer é que o heavy metal veio junto com a democracia.⁸⁸

A situação descrita por André Matos é semelhante:

Naquela época, qualquer coisa que chegasse nas nossas mãos era um tesouro, né? A gente vivia num país recém-saído de ditadura militar, um negócio fechado, um negócio isolado (...). Não havia comunicação instantânea como internet, celular e fax. Nem fax! Não havia nada. E pra chegarem as coisas aqui, tipo assim, na base, você se correspondia por carta. Às vezes com um cara que morava na Bélgica que mandava uns lances. (...) Nessa época, qualquer disco que chegasse a gente curti. Assim, não interessava se era *Mötley Crüe*, se era *Sodom*, se era *Demon*, se era *Iron Maiden*, ou *Dio*.⁸⁹

⁸⁶ AVELAR, Idelber. “Heavy metal music in postdictorial Brazil: Sepultura and the coding of nationality in sound”. In: *Journal of Latin American Cultural Studies*. Londres: Routledge. Volume 12, número 3, 2003, p. 344. [Texto original: it is virtually impossible to overestimate the significance of Rock in Rio].

⁸⁷ MATOS, André. Podcast Wikimetal, número 35, publicado em 16/08/2011, a partir dos 51:00. Disponível em: <http://www.wikimetal.com.br/2011/08/035-andre-matos-agora-no-wikimetal.html>. Acesso em 17/08/2011, 17h53min.

⁸⁸ LOPES, Carlos. In: DUNN, Samuel e MCFADYEN, Scott. *Global Metal*. Canadá: Banger Productions, 2008.

⁸⁹ MATOS, André. Podcast Wikimetal, número 35. Op. cit., a partir dos 15:50.

Esses comentários encontram alguns paralelos no que dirá Rafael Bittencourt, um dos guitarristas do *Angra*, ainda que a visão sobre a ditadura seja diferente:

On that period, when we were teenagers, it was very hard to find good instruments, the market was very closed for everything that comes from abroad. (...) I wouldn't say that metal came to free us. But I'd say it was something we were begging for. We were begging to have that atmosphere of freedom of speech, freedom of communication.⁹⁰

Diante do exposto, nosso solo histórico começa a ficar mais firme. Dentre os três grupos que selecionamos, apenas o *Sepultura* já tinha se estabelecido nos anos 1980. Se o álbum de estreia do grupo (*Morbid Visions*, 1984) foi caracterizado por um estilo de *death/thrash metal* centralmente europeu, no qual o diálogo com os ritmos regionais brasileiros inexistia, grupos como o *Angra* e os *Raimundos*, ambos surgidos na primeira metade da década de 1990, mostrariam em seus trabalhos iniciais (*Angels Cry*, 1993 e *Raimundos*, 1994) uma sonoridade marcada pela fusão de estilos e ritmos. Por volta do mesmo período, sempre em mudança constante, o *Sepultura* já teria incorporado alguns ritmos brasileiros ao seu som, especialmente nos discos *Chaos A.D.* (1993) e *Roots* (1996).

Mas recortar uma década, ou qualquer intervalo de tempo, não implica em pensá-la isoladamente. Ainda que focados nos anos 1990, frequentemente nos remeteremos a períodos anteriores e posteriores. Como entender o tipo de heavy metal feito pelo *Angra* nos anos 1990 sem passar por grupos que lhe são anteriores e citados como influências? Pensar o *Angra* sem ter grupos como *Iron Maiden*, *Queensrÿche* e *Judas Priest* em mente seria como colocá-lo numa espécie de vácuo, como se tivesse surgido pronto, acabado e formatado dentro de uma determinada concepção musical. É Kiko Loureiro, guitarrista do grupo, quem narra a influência que essas bandas tiveram na formação do *Angra*:

Eu queria ver algumas bandas [no Rock in Rio 2, em 1991]. Assim, tinham... *Judas Priest*, que foi na época do *Painkiller*, que eu acho que é um dos álbuns mais marcantes do *Judas Priest*, por exemplo. É... *Queensrÿche*, que era uma banda que eu, que a gente adorava. O *Angra* estava... começando o *Angra*. O *Angra* estava na fase da [fita] demo. E o *Queensrÿche* era uma referência

⁹⁰ BITTENCOURT, Rafael. In: DUNN e MCFADYEN, Op. cit.. Tradução livre: Naquela época, quando éramos adolescentes, era muito difícil encontrar bons instrumentos, o mercado era muito fechado para qualquer coisa que viesse de fora. (...) Eu não diria que o metal veio para nos libertar. Mas eu diria que era algo pelo qual implorávamos. Estávamos implorando por uma atmosfera de liberdade de expressão, liberdade de comunicação.

fortíssima para o *Angra*. Ainda é. Mas assim, naquela época principalmente. E ver os caras ao vivo foi inesquecível.⁹¹

O impacto dos aspectos biográficos dos membros de um grupo em seus trabalhos posteriores não pode ser subestimado. Parte dos membros do *Angra* esteve na plateia do *Rock in Rio 2* (anos mais tarde retornariam como atração do palco *Sunset*, no *Rock in Rio 4*, em 2011, numa apresentação que teve como convidada especial Tarja Turunen, ex-vocalista do grupo *Nightwish*) e destaca o papel fundamental das apresentações que assistiram. Além do *Angra*, Igor Cavalera, baterista do *Sepultura* entre 1984 e 2006 e torcedor do Palmeiras,⁹² costumava ir aos estádios para ver seu time jogar. Foi nas arquibancadas que ele conheceu as charangas e os grupos de percussão das torcidas que teriam grande influência em suas composições futuras, especialmente no que diz respeito à polirritmia, síncopes e modo de uso dos tom-tons.⁹³ Essa experiência seria descrita por Max, também frequentador de estádios, como fundadora, explicando que as charangas podem ser mais altas que uma banda de *metal*.⁹⁴ No caso dos *Raimundos* as famílias de origem nordestina de parte dos integrantes gerou festas regadas à Zenilton, Luiz Gonzaga e outros artistas regionais. A exposição a essa música desde cedo foi um fator decisivo na posterior identidade musical do grupo, na qual o *punk/hardcore* é combinado aos ritmos nordestinos.

Ao realizar uma viagem panorâmica sobre a carreira de Elvis Presley, Ian Inglis nos fornece uma das possíveis chaves de compreensão para pensar nos detalhes das biografias de um artista ou grupo diante do solo histórico onde os mesmos se encontravam.

In fact, many of the biographical details included in analyses of Presley's career only become meaningful when they are seen as indices of the wider social and cultural contexts in which they were embedded, and/or as signposts to the consequences which followed.⁹⁵

⁹¹ Vídeo disponível em: <http://www2.musical-express.com.br/portal/especial-rock-in-rio-kiko-loureiro/>. Acesso em 01/10/2011, 09h53min.

⁹² Em parceria com Branco Mello e Simoninha, Igor fez uma gravação do hino do grupo em versão *rock*. A percussão ficou a cargo da torcida Mancha Verde. Ela está disponível em: Vários Intérpretes/Autores. *CD dos Hinos Placar*. Santa Música: São Paulo, 2004, Faixa 3.

⁹³ BARCINSKI, André. Op. cit., p. 14.

⁹⁴ CAVALERA, Max. Apud: AVELAR, Idelber. "Otherwise national. Locality and power in the art of Sepultura". In: WALLACH, BERGER e HARRIS (orgs.). *Metal rules the globe. Heavy metal music around the world*. Duke University Press: Durham (EUA), 2011, p.157

⁹⁵ INGLIS, Ian. "The Road not taken – Elvis Presley: Comeback Special, NBC TV Studios, Hollywood, December 3, 1968". In: INGLIS, Ian. *Performance and popular music*. Ashgate: Hampshire (Inglaterra), 2006, p. 41. Tradução livre: De fato, muitos dos detalhes biográficos incluídos em análises da carreira de

O que Inglis sugere é que somente a “fonte pura” ou a “biografia” exclusivamente centrada na trajetória pessoal não são suficientes. Torna-se necessário enxergá-las como índices e/ou sinalizadores para, a partir daí, compreender os quadros mais amplos nas quais se encaixam ou ajudam a configurar.

Esse raciocínio se aproxima do entendimento de micro-história de Jacques Revel, para quem é possível não apenas enxergar o macro no micro, mas encontrar riqueza na variação entre as escalas, já que essa mudança de lentes traria consigo novas intenções e efeitos de conhecimento. Trata-se, como já mencionado, de perceber que variar o enfoque implica em inserir nosso objeto de estudo em diferentes tramas/contextos.⁹⁶ Nesse sentido, detalhes aparentemente sem importância podem ter grande impacto na carreira de um artista ou grupo.

Essa rápida incursão na biografia desses músicos nos remete a um debate sobre a noção de caso-limite. Partindo de Carlo Ginzburg e seu Menocchio, veremos que

(...) mesmo um caso-limite (e Menocchio com certeza o é) pode se revelar representativo, seja negativamente – porque ajuda a precisar o que se deva entender, numa situação dada, por “estatisticamente mais frequente” –, seja positivamente – porque permite circunscrever as possibilidades latentes de algo (a cultura popular) que nos chega apenas através de documentos fragmentários e deformados, provenientes quase todos de ‘arquivos da repressão’.⁹⁷

Dizendo de outro modo, o caso-limite levantado por Ginzburg é interessante por dois motivos. Primeiro, por estabelecer um limite daquilo que pode ser “normal” ou “aceitável” numa sociedade em um determinado período. Embora a cultura popular do renascimento fosse notadamente pluralista em suas referências, a síntese cosmológica realizada por Menocchio extrapolava um determinado campo de possibilidades, ou até de tolerância das autoridades e, por isso mesmo, o motivo de sua investigação pela Inquisição. A geração de uma burocracia investigativa nos leva ao nosso segundo ponto. Ela produziu documentos expondo seus próprios limites daquilo que era ou não era aceitável. Ou seja, fez com que os limites pudessem ser rastreados historicamente e comparados com os de outras sociedades e tempos. Um exemplo certamente contribuirá para elucidar essa questão. No início de sua carreira, os *Beatles* usavam cortes de cabelo

Presley só se tornam significativos quando vistos como índices de contextos sociais e culturais mais amplos nos quais estão inseridos, e/ou como sinalizadores das consequências.

⁹⁶ REVEL, Jacques. “Microanálise e construção do social”. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998, pp. 19-20.

⁹⁷ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 21.

com formato de cogumelo e ternos pretos. Os cabelos foram vistos, à época, como rebeldes, uma “afronta à moral e aos bons costumes”, por assim dizer. Anos depois, essa fase inicial do grupo foi pensada não apenas como inocente, mas também inofensiva, com suas músicas que narravam amores platônicos e adolescentes.

Como vimos acima, a presença dos músicos do *Angra* na plateia do primeiro *Rock in Rio* contribuiu decisivamente para a formação do grupo, solidificando inclusive seus planos de construir uma carreira no ramo musical. Exemplo semelhante se deu com Igor Cavaleira, para quem aspectos biográficos ajudaram a compor um quadro de referências do qual ele pode lançar mão no futuro. Se Menocchio reconfigurou textos da tradição cristã, Igor realizou operação semelhante com aquilo que aprendeu nos estádios.

No caso do *Sepultura*, o ápice desse processo está no disco *Roots*. Sucesso de crítica e público à época de seu lançamento, o álbum é considerado pela mídia especializada como um marco dentro da história do *heavy metal* graças à bem sucedida fusão entre percussão brasileira, com uma inusitada participação de Carlinhos Brown, e guitarras distorcidas com afinação grave. De fato, podemos ouvir berimbaus, diversos tambores e padrões rítmicos que nos remetem à música brasileira. Para tanto, o grupo viajou para visitar os Xavante (Aldeia Pimentel Barbosa, no Mato Grosso). Lá, registraram a faixa *Itsari*, que significa “raízes” na língua Xavante, na qual os cânticos e percussão da tribo se encontram com o violão de Andreas Kisser, guitarrista do grupo. A experiência foi descrita da seguinte maneira por Igor Cavaleira:

And for us, it couldn't get any deeper as far as the root to go and record with the Xavantes. That was like the biggest root of Brazilian music ever. Doesn't go any further than that.⁹⁸

Igor é claro em mencionar a ideia de raiz, de modo a dar autenticidade a seu trabalho, numa espécie de busca ou reencontro com as origens. A raiz, aqui, toma duas direções: o suposto essencialismo do que na opinião do grupo seria a forma mais primitiva de música brasileira e o aceno, no título da faixa *Roots bloody roots*, ao álbum *Sabbath Bloody Sabbath*, lançado pelos pais fundadores do *heavy metal*, o *Black Sabbath*, em 1973. Reencontrar as raízes parece ser um processo que marcou a trajetória

⁹⁸ CAVALERA, Igor. Apud: CHIRAZI, Stephan. “The Xavantes Experience”. In: SEPULTURA. *Roots – Roadrunner 25th Anniversary Edition*, 2005, p. 5. Tradução livre: E para nós, não há como ir mais fundo do que a raiz além de gravar com os Xavantes. Isso era como a maior raiz da música brasileira. Não dá para ir mais fundo que isso.

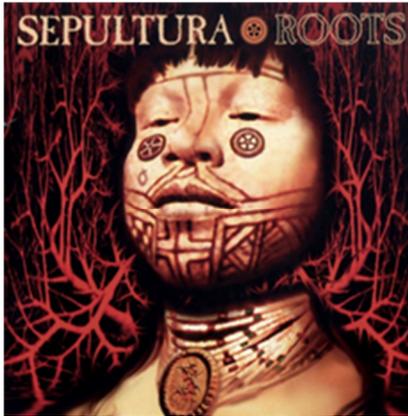


Imagem 12: Capa original do álbum *Roots*, de 1996.

uma banda brasileira fazendo música estrangeira em solo hostil para se transformarem

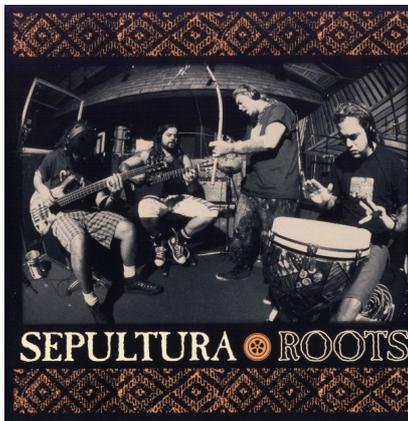


Imagem 13: capa do relançamento de *Roots* em edição comemorativa de 25 anos da gravadora Roadrunner, 2005.

do *Sepultura*. Nos primeiros discos, o grupo buscava distância do Brasil, pois eles “listened to heavy and black metal and found everything made in Brazil to be shitty. We didn’t like samba, we didn’t like national rock, we didn’t like any of that crap”⁹⁹ e, portanto, faziam música de conformidade com padrões estéticos que lhes eram apropriados (as formas de *death/thrash* europeias). Dez anos após o primeiro registro oficial do grupo, o *Sepultura* redescobriu o Brasil. Deixaram de ser

em artistas internacionais. Ainda que empunhassem bandeiras brasileiras no palco e não escondessem a nacionalidade, o *Sepultura* de meados dos anos 1990 havia se tornado um dos grandes heróis no panteão do *heavy metal* mundial. Nesse sentido, um grupo global, mas também local, volta para casa buscando reler suas próprias origens. A partir dessa perspectiva fica mais fácil compreender o álbum *Roots*. A mistura de sonoridades já havia começado no disco anterior, *Chaos A.D.*, de 1993 (especialmente em músicas como *Kaiowas* e trechos de *Refuse/Resist* e *Territory*), mas ela

tomou novas proporções em *Roots*, a começar pelo projeto gráfico do álbum.



Imagem 14: Cédula de 1000 cruzeiros.

Nas imagens, vemos a capa do disco, uma das fotos do encarte e uma cédula de 1000 cruzeiros do início da década de 1990. A imagem de capa foi adaptada pelo artista gráfico Michael R. Whelan, que

⁹⁹ KISSER, Andreas. Apud AVELAR, Idelber. “Heavy metal music in postdictatorial Brazil”. In: *Journal of Latin American Cultural Studies*, Vol. 12, No. 3, 2003, p. 13. Tradução livre: [a gente] ouvia heavy e black metal e achava que tudo feito no Brasil era uma bosta. A gente não gostava de samba, a gente não gostava de rock nacional, não gostávamos de nada dessas porcarias.

trocou as cores, inseriu o medalhão com o logotipo do “S” tribal e colocou as raízes como fundo para a imagem. A outra, advinda do encarte do disco, mostra uma banda que havia abandonado a combinação de jeans, couro e taxás, indumentária típica do *metal*, enquanto experimentava novas sonoridades.

As mudanças na sonoridade e na apresentação visual do grupo apontam não somente para uma nova identidade interna, mas também para como os mesmos deveriam ser lidos pelo público e crítica. O novo Sepultura transitava em locais que antes lhe eram proibidos, passou a figurar nas listas de discos mais vendidos não apenas de *heavy metal*, mas também de *world music*. De fato, *Roots* chegou à 27ª posição da Billboard 200 em 1996 e recebeu certificações de disco de ouro em diversos países ao redor do globo.¹⁰⁰ Críticas favoráveis nos jornais *The New York Times* e *Los Angeles Times*, bem como nas revistas *Rolling Stone* e *Kerrang* pareciam confirmar o novo status não só de vanguardistas do metal, mas de músicos capazes de transcender gêneros e rótulos. Em sua retrospectiva de final de ano, o colunista musical Jim Farber, do *New York Daily News*, disse: “[t]he Brazilian thrash act Sepultura pummeled rhythms from the rainforest into Anglo-speed metal on “Roots”, making world beat relevant to the mosh pit.”¹⁰¹

Declarações desse tipo deixam claro o jogo entre local e global não apenas do *Sepultura*, mas do mundo da música como um todo. Artistas negociam as fronteiras e limites de seus estilos num jogo entre a norma e a transgressão. Mas quando falamos num mundo globalizado, as linhas por vezes claras e bem definidas das fronteiras tornam-se borrões. O que antes era um debate interno dentro de cada subgênero musical se torna um cabo de guerra entre o local e o global.

Para Jeder Janotti Jr., professor do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas da UFBA,

[o] *rock* é um mapa reconstruído constantemente, sujeito às forças do mercado, dos vazios entre as gerações, das diferentes vivências juvenis e das negociações

¹⁰⁰ Disponível em: <http://www.billboard.com/#/album/sepultura/roots/183737>. Acesso em 27/12/2012, 13h20min.

¹⁰¹ FARBER, Jim. In '96 music, everyone sure mixed a lot. It was the year of Brazilian metal, lounge rap, Broadway rock and other unlikely but adventurous style fusions. *Jornal New York Daily News*, publicação original em 31/12/1996. Disponível em: <http://www.nydailynews.com/archives/nydn-features/96-music-mixed-lot-year-brazilian-metal-lounge-rap-broadway-rock-adventurous-style-fusions-article-1.741543#ixzz2GGcxwBuC>. Acesso em 27/12/2012, 13h40min. Tradução livre: o grupo de *thrash* brasileiro *Sepultura* triturou ritmos da floresta tropical no *speed metal* em *Roots*, fazendo o *world beat* [ritmos mundiais ou internacionais, uma referência à *world music*] ser relevante dentro do *mosh pit* [roda formada nos shows de punk e metal na qual os participantes dançam chocando-se uns contra os outros].

entre a cultura mundializada e suas manifestações locais. Ser *roqueiro* em Nova Iorque, Salvador, Tóquio ou São Paulo está envolto na assunção de traços globais, que permitem o reconhecimento do *rock*, mas, ao mesmo tempo, envolve especificidades ligadas às pressões culturais da musicalidade, do mercado e dos espaços normativos regionais. [...] O global pode ser aquilo que permite o reconhecimento do regional como diferencial ou o que permite que as raízes sejam relativizadas.¹⁰²

Essa citação nos é importante por dois motivos. Primeiro, por deixar claro o permanente processo de construção dos estilos musicais e, segundo, por trazer à discussão a interação entre o global e o local, seja para relativizar raízes ou compreender diferenças. Por exemplo, os *Raimundos* inserem-se numa esfera local quando utilizam zabumbas e triângulos em seus arranjos, partindo de vivências de seus integrantes para compor música que seja significativa para eles. Ao mesmo tempo, quando essa música é composta no formato (pois segue um conjunto de regras mais ou menos rígidas) *hardcore*, eles colocam-se dentro de uma determinada tradição e linguagem musicais que são internacionais. Ao contrário do forró e do baião, o *hardcore* tem representantes em diversos países ao redor do globo, de modo que suas normas estéticas servem como uma espécie de língua franca ou conjunto de regras que é compartilhado – ainda que existam variações – por todos os seus integrantes. Aliás, é precisamente as variações, ou seja, os desvios da norma, que tornam a música interessante.

Não resta dúvida de que a globalização gera identidades cambiantes, mas não podemos deixar de ter em vista que esse é um processo que implica em compressão do espaço-tempo, “aceleração dos processos globais, de forma que se sente que o mundo é menor e as distâncias mais curtas, que os eventos em um determinado lugar têm um impacto imediato sobre pessoas e lugares situados a uma grande distância.”¹⁰³ Além disso, o eixo espaço-tempo é a base de sustentação dos sistemas de representação, pertencimento e reconhecimento. Modificar esses referenciais implica em mudanças nas formas de sentir e agir de uma determinada população. Os antigos modelos identitários, rígidos e inegociáveis, geralmente pautados na representação da nação, família, classe social e assim por diante, não funcionam mais na pós-modernidade. Para Zygmunt Bauman, as identidades “flutuam no ar, algumas de nossa própria escolha, mas outras lançadas e infladas por pessoas em nossa volta, [de tal modo que] o resultado da

¹⁰² JANOTTI JR., Jeder. *Aumenta que isso aí é Rock and roll*. Mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003, p. 23.

¹⁰³ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A: Rio de Janeiro, 2006, p. 69.

negociação permanece eternamente pendente.”¹⁰⁴ Essas pendências, por vezes, são capazes de embaralhar nossos referenciais. Em conferência dirigida aos alunos da Universidade da Europa Central em Budapeste, em 1994, Eric Hobsbawm afirma que, para os moradores mais antigos das cidades da Europa central, ter documentos de identidade de três Estados diferentes era corriqueiro. Ele prossegue questionando quem seria esse homem ou mulher, a que país ele(a) pertence, como ele(a) se sente em relação às mudanças, como define ou escolher sua identidade, se ele(a) deve sair ou se integrar ao novo Estado e assim por diante.¹⁰⁵

O que Bauman e Hobsbawm querem dizer é que é não somente possível, mas perfeitamente comum, assumir identidades múltiplas, harmoniosas ou não, que escolhemos ou que nos são impostas, de acordo com as situações em que nos encontramos. Em outras palavras, a identidade tem como traço fundador o jogo de tensões entre as redes sociais nas quais nos inserimos ou estamos inseridos, entre tradição e mudança, entre o local e o global.

Tais tensões em diversos níveis implicam em conflito e resistência, numa busca incessante por maneiras de transitar dentro de uma determinada sociedade. Em 2008, por ocasião do documentário canadense *Global Metal*, Max Cavalera, vocalista e guitarrista do *Sepultura*, se pronunciaria da seguinte maneira:

You know our country has fallen under the idea that we should copy America. And in music it goes under that too. And I think it sucks, you know, because I don't think we should copy the States. We should have our own identity, you know.¹⁰⁶

Vemos na declaração de Max a possibilidade de definir a identidade ou o trabalho dos músicos brasileiros como uma forma de oposição ao que é produzido dentro e fora do país. No dizer de Burke, “cada modelo é definido em relação ao outro, ou mesmo em oposição ao outro.”¹⁰⁷ Ou seja, construímos aquilo que somos a partir do que não somos ou não queremos ser.

Para Jeremy Wallach, professor do Departamento de Cultura Popular da Bowling Green State University, em Ohio, EUA, “[m]etal around the world has become

¹⁰⁴ BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2005, p. 19.

¹⁰⁵ HOBBSAWM, Eric. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, pp. 13-14.

¹⁰⁶ CAVALERA, Max. DUNN, Sam e MCFADYEN, Scott. *Global Metal*. Canadá: Banger Productions, 2008. Tradução livre: Você sabe que nosso país tem a ideia que devemos copiar a América [os EUA]. E na música isso também acontece. E eu acho isso um saco, sabe, porque eu não acho que devemos copiar os Estados Unidos. Deveríamos ter nossa própria identidade, sabe.

¹⁰⁷ BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005, p. 109.

a viable mode of resistance, of identity assertion, and of self-empowerment, often in the face of powerful, totalizing, and even life-threatening forces.”¹⁰⁸ Nesse sentido, o *heavy metal* está longe de ser simples expressão de rebelião adolescente contra os pais, professores e demais figuras de autoridade. Ele oferece uma alternativa diante de opções que não são vistas como vantajosas ou apropriadas pelos *headbangers*, uma maneira de se posicionar diante das mudanças cada vez mais rápidas do mundo globalizado. Esse raciocínio vai ao encontro das palavras do antropólogo canadense Sam Dunn. É assim que ele fecha seu *Global Metal*, documentário que narra as cores locais adquiridas pelo *heavy metal* em países como Brasil, Indonésia, Índia e China, entre outros:

Standing here with India's new generation of metal heads, I can feel the excitement in the air. It's like I'm thirteen and I'm back at my first metal show. I've realized on this journey that although heavy metal may be part of the process of globalization, something unique is happening. Metal connects with people, regardless of their cultural, political or religious backgrounds. And these people aren't just absorbing metal from the west, they're transforming it, creating a new outlet they can't find in their traditional cultures. A voice to express their discontent with the chaos and uncertainty that surrounds them in their rapidly changing societies. And for metal heads all across the globe, metal is more than music, more than an identity. Metal is freedom. And together, we are now a global tribe.¹⁰⁹

Para Dunn, a liberdade e a possibilidade de criar uma válvula de escape ou canal de comunicação são capazes de superar as especificidades locais e unir os fãs de *metal* em uma tribo única, independentemente dos muitos subgêneros de *metal*. A noção de identidade, de acordo com Michel Maffesoli, seria insuficiente para apreender o sentimento e as experiências partilhadas por um grupo dessa natureza. Ele propõe um desvio rumo à estética, pois a mesma teria a capacidade de privilegiar a função emocional e os mecanismos de identificação.¹¹⁰ De fato, a formação de redes de

¹⁰⁸ WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris e GREENE, Paul. “Affective overdrive, scene dynamics and identity in the global metal scene”. In: WALLACH, BERGER e HARRIS (orgs.). Op. cit., p. 3. Tradução livre: O metal ao redor do mundo se tornou um modo viável de resistência, de afirmação e empoderamento de si, frequentemente diante de forças poderosas, totalizantes e até mesmo capazes de ameaçar vidas.

¹⁰⁹ DUNN, Sam; MCFADYEN, Scott. *Global Metal*. Banger Productions: Canadá, 2008. Tradução livre: Em meio à nova geração de *headbangers* da Índia posso sentir a excitação no ar. É como se eu tivesse treze anos e estivesse de volta no meu primeiro show de metal. Percebi nessa jornada que apesar do *heavy metal* ser uma parte do processo de globalização, algo único está acontecendo. O *metal* conecta-se com as pessoas independentemente dos seus contextos culturais, políticos ou religiosos. E essas pessoas não estão apenas absorvendo o metal do ocidente, estão transformando-o, criando um novo canal que não podem encontrar em suas culturas tradicionais. Uma voz para expressarem seu descontentamento com o caos e incertezas que os cercam nas suas sociedades em rápida mudança. E para os *headbangers* em todo o globo, o *metal* é mais do que música, mais do que uma identidade. O *metal* é liberdade. E juntos somos agora uma tribo global.

¹¹⁰ MAFFESOLI, MICHEL. *O Tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998, p. 104-5.

socialidade entre os diversos grupos, mesmo que distantes entre si, já que a *internet* conquistou o espaço e transformou-o em tempo,¹¹¹ forma símbolos e canais que lhe são próprios – e talvez dificilmente acessíveis pelos de fora. Esses novos códigos são posteriormente organizados na forma de uma rede de referências que acentua, justifica ou define a identidade do grupo. Nesse caso, a identidade está ligada à criação de significado a partir de experiências e sentimentos – ramo das representações e também da estética.

Além disso, a identidade também pode ser entendida como filiação. Usar a camiseta de um grupo tem um significado semelhante ao de tocar uma música cover ou colar um adesivo num instrumento. Cola-se, toca-se ou veste-se aquilo que se admira, numa demonstração de apoio ou identificação com aquele determinado grupo ou estilo musical. Numa entrevista a Benjamin Black, é Canisso, baixista dos Raimundos quem elucida este ponto.

Benjamin: E os sons? O que é que vocês ouvem? Você fica ouvindo coisa nova? Você ouve música todo dia?

Digão: Cara, o Canisso é um cara mais eclético. Ele gosta de escutar muita coisa, coisa nova e tal.

Canisso: Caramba, eu gosto. Eu fico ouvindo som o tempo todo.

Digão: Eu não. É Ramones, Dead Kennedys, Alice in Chains, Stone Temple Pilots. Eu escuto Pantera, eu escuto Metallica.

Canisso: Bom.

Digão: É bom.

Benjamin: Dead Kennedys pra mim é a maior banda de punk rock da história.

Digão: Hardcore. Eles são os reis. Eles inventaram o que é o hardcore.

Canisso: Agora a entrevista melhorou, vamos conversar. Cara, eu tenho tudo e mais um pouco do Jello Biafra [vocalista do grupo de hardcore Dead Kennedys]. (...) O cara é a parada. (...) Amanhã eu toco no Circo Voador com uma camisa com o DK no peito, gigante.¹¹²

¹¹¹ A distância linear entre dois pontos perdeu muito de seu impacto após o advento da internet. Os antigos *fanzines*, cartas e trocas de fitas foram substituídos por *blogs*, *sites* de notícias, *e-mails*, fóruns de discussão e assim por diante. Antes, a comunicação pautava-se nos eixos de espaço e tempo: uma carta vinha de longe e demorava a chegar. Atualmente, a comunicação com alguém do outro lado do planeta está a alguns cliques de distância, limitada mais pela velocidade e qualidade das conexões à *internet* do que pela distância física em si.

¹¹² O site do Lance não informa a data de realização da entrevista, nem a data em que a mesma foi ao ar. No entanto, considerando que o show no Circo Voador ocorreu em 15 de julho de 2011 e que Canisso diz que “amanhã tocará”, a entrevista deve ter sido realizada no dia 14. Entretanto, o programa Papo com Benja só vai ao ar nas terças-feiras, às 22h. Se tivemos acesso ao vídeo no dia 28 de julho de 2011, uma quinta-feira, a entrevista deve ter sido inicialmente disponibilizada nos dias 19 ou 26. CANISSO, *Papo com o Benja*. Conforme: Papo com o Benja e os Raimundos (TV Lance!). Disponível em: <http://www.lancenet.com.br/multimedia/?vid=2c9f94b43124f35301312b263c3b07af&tit=V%C3%8DDEO%20Parte%20I%3A%20Papo%20com%20Benja%20recebe%20os%20Raimundos>. Acesso em 28/07/2011, 12h08min.

É precisamente por terem alma que esses objetos se tornam objetos de culto. Frutos de uma indústria de massa, eles são frequentemente relançados ou reeditados com algumas modificações em relação à suas primeiras versões.¹¹³ As modificações mais comuns incluem a adição de faixas extras (*covers*, canções originais nunca lançadas, versões ao vivo das músicas presentes no disco), remasterização (especialmente o uso de compressores e procedimentos de normalização para deixar todos os instrumentos com volume semelhante, o que por vezes pode acabar destruindo a dinâmica sonora da gravação original) e material extra, tais como encartes com novas entrevistas e fotos ou mesmo *DVDs* com filmagens do processo de composição e gravação do disco.

Os objetos se tornam objetos de culto, relíquias sagradas, por assim dizer. Mas os processos de gravação e masterização também sofrem processo semelhante. No mundo da música, é comum ouvir que um grupo possui “uma sonoridade clássica” de acordo com o uso e timbres que a banda faz dos instrumentos. Se os objetos podem ser lidos diante de um eixo histórico, a maneira de gravar discos também pode ser submetida ao mesmo tipo de análise. Por exemplo, o disco *Sgt Pepper’s Lonely Hearts Club Band*, dos *Beatles*, foi gravado com 4 pistas¹¹⁴ em 1967. Alguns anos depois, em 1973, o *Pink Floyd* usaria 16 pistas para gravar seu *Dark Side of the Moon*. Mas o padrão de engenharia sonora, atualmente com cerca de meia centena de pistas simultâneas, tomaria outros rumos na virada para o século XXI. Se em 1975, o *Queen* transportou uma harpa até o estúdio para gravar alguns segundos que fariam parte da introdução de *Love of My Life*,¹¹⁵ o fim do século esgotaria a busca pelos timbres de instrumentos de verdade.

Há algum tempo uma boa gravação era aquela que estava mais próxima de como os instrumentos soam realmente. Hoje, na era dos subgraves, dos superagudos e da música eletrônica, muitas vezes nos deparamos com situações

¹¹³ Apontamos a necessidade de um estudo detalhado com foco nas políticas de relançamento e disponibilidade em catálogo do trabalho de determinados artistas, especialmente no caso das coletâneas, já que elas supostamente englobam as canções mais significativas de um artista ou grupo. Embora acreditemos que as gravadoras desempenhem um papel na construção da memória musical de um determinado período ou artista, ainda há muito a ser pesquisado nesse sentido.

¹¹⁴ Conforme informações disponíveis no site *Icons of England*, que selecionou “material de pesquisa sobre as vidas e herança cultural dos 100 ícones que melhor representam a Inglaterra”. Não somente os *Beatles*, mas o disco *Sgt. Pepper’s* tem sua própria seção. Disponível em: <http://www.icons.org.uk/theicons/collection/sgt-pepper/features/recording-techniques>. Acesso em 28/07/2011, 15h05min.

¹¹⁵ MAY, Brian. Apud: LONGFELLOW, Matthew. *VHI Classic Albums – The Making of A Night at the Opera*. São Paulo: ST2 Music, 2005.

em que trabalhamos com timbres irreais, mas que estão dentro da proposta do trabalho em questão.¹¹⁶

Se tomarmos o *Nü Metal*¹¹⁷ como parâmetro, ouviremos bases muito pesadas,¹¹⁸ instrumentos com afinação dois ou três tons abaixo do padrão, ausência de solos de quaisquer instrumentos e presença marcante de elementos da música eletrônica, geralmente na figura de um *DJ* que adiciona batidas oriundas do *rap* ou *hip-hop*. No caso do *heavy metal*, busca-se o hiperrealismo, ou seja, ênfase na definição, clareza e inteligibilidade de todos os instrumentos. Aqui, o processo de gravação e mixagem pode se tornar desafiador especialmente por causa das afinações baixas, andamentos velozes e características estéticas do gênero: *blast beats*,¹¹⁹ bumbos duplos acompanhados pelo baixo, guitarras distorcidas e vocais que, numa mesma peça, podem ir do gutural ao extremamente agudo. O desafio para a equipe de produção está em conseguir um som pesado e denso na região dos graves, mas sem que os mesmos fiquem embolados, bem como agudos limpos e brilhantes, mas que não sejam ásperos.¹²⁰

A historicidade dos objetos – discos, capas, instrumentos – e processos – gravação, composição, mixagem, divulgação – também se estende para os vínculos sociais. Na pós-modernidade, o objeto se converte em totem da vida social, possui alma, “envolve-se de mistério, torna-se fonte de encantamento, (...) favorece a agregação pela admiração que suscita.”¹²¹ Não é difícil pensar nas roupas de uma determinada marca ou estilo como fundadoras de laços de identidade. Se existem as grifes badaladas, existem

¹¹⁶ CALLABI, Flávia. In: CARVALHO, Pedro. “Gravação sem mistérios” In: *Revista Cover Baixo*, número 24, setembro de 2004. São Paulo: HMP, 2004, p. 36.

¹¹⁷ A palavra “nü” é uma transformação do vocábulo “new” (novo). Esse estilo musical surgiu nos anos finais da década de 1990, predominantemente nos EUA e teve como precursoras as sonoridades estabelecidas por grupos como *Pantera*, *Sepultura*, *Soulfly*, *Fear Factory*, *Rage Against the Machine* e *Ministry*, entre outros.

¹¹⁸ Entendemos por base a sequência de acordes que compõem uma música. O peso do nü metal está nos intervalos entre as notas e acordes, nas melodias quebradas e deixadas em suspenso, bem como nos sons distorcidos dos instrumentos e afinações abaixo do padrão.

¹¹⁹ Padrões de percussão geralmente realizados em semicolcheias nos quais se toca ao mesmo tempo o bumbo, a caixa e o prato de condução ou crash. Foi descrito por Whitney Strub, jornalista e professor da Universidade de Rutgers, Newark (EUA), como “maníacas explosões percussivas, menos sobre o ritmo em si do que pura violência sonora”. Conforme: STRUB, Whitney. Behind the Key Club: An Interview with Mark "Barney" Greenway of Napalm Death. Disponível em: <http://www.popmatters.com/pm/feature/napalm-death-060511>. Acesso em: 06/10/2011, 09h51min. [Texto original: (...) the maniacal percussive explosions, less about rhythm per se than sheer sonic violence].

¹²⁰ Devo as reflexões sobre o processo de gravação e mixagem de grupos de metal a MYNETT, Mark, WAKEFIELD, Jonathan e TILL, Rupert. “Intelligent equalisation principles and techniques for minimising masking when mixing the extreme modern metal genre”. In: HILL, Rosemary e SPRACKEN, Carl (orgs.). *Heavy Fundamentals – Music, Metal and Politics*. Oxford (Inglaterra): Interdisciplinary Press, 2010, p. 141-146.

¹²¹ MAFFESOLI, Michel. “Naturalização da Cultura” In: *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1999, p. 283

também os fãs de heavy metal com camisetas pretas, calças jeans, cabelos compridos e jaquetas de couro. Para a sanfona, zabumba e triângulo, temos as guitarras, pedais de distorção e amplificadores valvulados. É sobre o cruzamento desses objetos, bem como os efeitos de conhecimento que eles geram, tais como as representações, performances e identidades, que vamos nos deter a seguir.

Capítulo 3 – As questões da performance

*Under a pale grey sky
We shall arise!*

*Arise – Sepultura, 1991.*¹²²

Na noite de nove de setembro de 2011 tivemos a oportunidade de participar de um *workshop* com Felipe Andreoli, baixista do grupo *Angra*, na Livraria Cultura do Casa Park Shopping, em Brasília. Observando as estampas das camisetas da platéia – quase sempre pretas – encontramos imagens do *Angra* e *Almah*, dois grupos dos quais Felipe faz parte, bem como de outros como *Iron Maiden*, *Metallica*, *Nightwish* e outros. Nesse sentido, não há risco em afirmar que boa parte da plateia presente era formada por fãs de *heavy metal*.

O evento começou com as apresentações formais, realizadas por Welton Rocha, que destacou a parceria entre a Livraria Cultura e o Instituto de Guitarra GTR. Seguiu-se a fala de Marcelo Barbosa, diretor do Instituto, focando a música como instrumento pedagógico e agregador social para que, então, subisse ao palco Felipe Andreoli. Sua apresentação inicial foi breve, relatando os últimos rumos da carreira e improvisando uma música com auxílio de um pedal de *loop*.

Depois dessa introdução, o músico explicou o formato de *workshop* que ele costuma conduzir: perguntas e respostas entremeadas por performances musicais. A seguir, ele abriu espaço para que fosse realizada a primeira questão vinda da plateia, foi quando lhe dissemos o seguinte:

Felipe, antes de fazer a pergunta diretamente, eu quero fazer um rápido preâmbulo. Acho que a gente passa tempo demais estudando técnica e velocidade, malhando escalas, aprendendo acordes e harmonias tortas e acabamos pensando e falando pouco da música enquanto arte e expressão de sentimentos [acenos de cabeça positivos do Felipe e de parte da plateia]. Então a minha pergunta está mais voltada para a criação e composição do que para coisas como "qual a sua velocidade máxima" ou como fazer *sweeps* mais rápidos, minimizar e aproveitar movimentos e esse tipo de coisa. Diante disso, como você enxerga a fusão que o *Angra* faz entre o *metal – power, speed*, melódico, *heavy*, seja lá qual for o rótulo que a gente queira usar – e a música brasileira? E talvez tenha outro rótulo aí... Especialmente em *Caça e Caçador*, *Unholy Wars*, *Carolina IV*, *Nothing to Say* e esse tipo de música.

E obtivemos a seguinte resposta:

¹²² CAVALERA, Max. "Arise". In: SEPULTURA. *Arise*. Nova Iorque (EUA): Roadrunner Records, 1991, faixa 1. Tradução livre: Sob um pálido céu cinza / Devemos nos levantar!

Olha, tem que ter a cabeça aberta. Isso que você falou dos rótulos é verdade. Tem que ter cuidado para não colocar em caixinhas. A gente fica classificando e analisando, mas é tudo música! Lá no Angra a gente escuta de tudo, da MPB ao clássico, do *jazz* ao *metal*, um monte de coisas. E aí a gente incorpora esses vários estilos ao metal, esse lance de misturar é algo que está na nossa musicalidade. A gente pensa em inovar... Mas a inovação é voltada para o lado musical, não para o lado técnico. A técnica me permite executar passagens complexas, mas não é o foco da música.

Posteriormente, quando questionado pela plateia sobre suas principais influências, Felipe disse:

Ah, a primeira foi o *Metallica*. Comecei a ouvir e bitolei total. Depois veio um bocado de coisas... <pausa>. *Malmsteen, Dream Theater, Megadeth, Pantera* e tal. Pô, minha mãe tinha discos de progressivo e pop. Então lá em casa a gente ouvia *Yes, Emerson, Lake and Palmer* e depois ia pra *Madonna, Michael Jackson* e por aí vai. Inclusive, é assim que funciona o meu *iPod*. Ele fica no *shuffle* [modo em que os arquivos são reproduzidos aleatoriamente] e vou ouvindo. Do *Slayer* ele pula para o *A-ha*, depois pro *Bach*, pro *Aerosmith*, sei lá. De alguma forma eu carrego essas coisas comigo e acho que elas aparecem no meu *playing*, conscientemente ou não.¹²³

Embora ele não utilize diretamente palavras como hibridação, híbrido ou fusão, o músico deixa claro que seu grupo “incorpora esses vários estilos ao metal” e que “esse lance de misturar é algo que está na nossa musicalidade”. Em outras palavras, trata-se da noção de hibridismo, entendida por Néstor Garcia Canclini como “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas”.¹²⁴ O samba, o baião e o metal, por exemplo, não foram criados pelo grupo. Mas também não estavam prontos e acabados, já que são constantemente modificados tanto pelos artistas quanto pelo público. Certamente existe riqueza na combinação de gêneros musicais, fruto da individualidade artística (caso a música tenha sido composta propositalmente de modo a fundir estilos) ou como resultado imprevisto de processos históricos (a transformação dos cantos de trabalho dos escravos africanos no sul dos EUA e sua eventual transformação no blues elétrico e urbano, por exemplo). Em todo caso, trata-se de um conjunto de práticas que foram inseridas em novas condições de produção, recepção e apropriação.

¹²³ Esse depoimento, bem como o anterior e sua pergunta, fazem parte do acervo de gravações pessoais do autor. Essa parte específica foi fruto do workshop de Felipe Andreoli, baixista do grupo Angra, realizado no auditório da Livraria Cultura, Casa Park Shopping, Brasília, em 09/09/2011.

¹²⁴ CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2006, p. XIX.

Mas não pensemos que qualquer processo de hibridação está ausente de conflitos e resistência de quaisquer dos lados envolvidos. Existem vários gêneros similares dentro do metal e, ainda que eles sejam constantemente postos em diálogo, existem aqueles que vão considerar tais sonoridades híbridas ou fronteiriças como inaceitáveis.

Fans feel a sense of ownership over particular bands, and they would find offense if we labeled Venom, for example, as a doom metal band, instead of a black metal band. Fans are notoriously possessive about metal to the point where the most minute distinction or error is seized on as indicative of someone not having sufficient knowledge of metal or one of its subgenres.¹²⁵

Cientes do risco de sermos rotulados como desconhecedores do metal e de suas muitas subcategorias, não resistimos em perguntar: seria o heavy metal um gênero híbrido por natureza? Se pensarmos na quantidade de subdivisões e vertentes presentes dentro do estilo, poderíamos dizer que sim. A *Encyclöpedia of Heavy Metal*, por exemplo, cita as seguintes categorias de *heavy metal*: *black metal*, *grind-core*, *doom metal*, *industrial metal*, *death metal*, *new wave of british heavy metal*, *power metal*, *progressive metal*, *shred metal* e *speed metal/thrash*.¹²⁶ Uma obra quase homônima, a *Encyclopedia of Heavy Metal Music* traz os mesmos gêneros, mas acrescenta o “*crossover*”.¹²⁷ Essa expressão foi utilizada na obra para designar a mistura de *heavy metal* e *punk rock*, mas também é empregada para designar estilos musicais híbridos, que emprestam características de outros estilos, gerando algo que era, até então, inédito. Por exemplo, grupos como o *Faith no More* ou *Rage Against the Machine* poderiam ser chamados de “*crossover*” na medida em que fazem uma fusão entre o *rap* e o *metal*. A partir desse raciocínio, como os editores classificariam o *Angra*, o *Sepultura* e os *Raimundos*?

Pensar o *heavy metal* ou o *rock* como estilos naturalmente híbridos retiraria o brilho ou especificidade do trabalho dos três grupos que escolhemos analisar? Pelo contrário, entender essa música como híbrida por excelência significa não somente estar ciente de seu caráter multifacetado, mas também compreender que o *rock* e o *metal*, como quaisquer outros gêneros musicais, estão permanentemente em construção.

¹²⁵ COGAN, Brian e PHILLIPS, William. *Encyclopedia of Heavy Metal Music*. Londres: Greenwood Press, 2009, p. 5. Tradução livre: Os fãs possuem um senso de posse sobre algumas bandas em particular, e sentiriam-se ofendidos caso rotulássemos o *Venom*, por exemplo, como uma banda que toca *doom metal* ao invés de *black metal*. Os fãs são notavelmente possessivos sobre o metal ao ponto de que a mínima distinção ou erro seja atacada como indicativo de alguém que não possui conhecimentos suficientes sobre o metal ou um de seus subgêneros.

¹²⁶ BUKSZPAN, Daniel. *The Encyclöpedia of Heavy Metal*. Nova Iorque: Sterling, 2003, p. 32.

¹²⁷ COGAN e PHILLIPS. Op. cit., p. 55-56.

Aquilo que os grupos tidos como precursores do estilo fizeram na virada dos anos 1960 para 1970 foi sendo constantemente reconfigurado, expandido e reapropriado. Se grupos como o *Led Zeppelin* ou o *Deep Purple* eletrificaram as guitarras do blues e adicionaram seu próprio tempero, cerca de dez anos mais tarde grupos como *Iron Maiden* e *Judas Priest* – ou *Metallica*, *Slayer* e *Megadeth*, se quisermos vir para o lado de cá do Atlântico – deram nova roupagem à dupla de guitarras somada ao baixo e bateria. Partindo do legado desses grupos, já nos anos 1990, veríamos o *death metal* de grupos como o *Obituary* ou *Deicide* e assim por diante. Não se trata de evolução, nem de postular uma linha do tempo perfeitamente retilínea e irreversível, mas de pensar esses estilos num esquema de teia, na qual cada fio pode se entrelaçar aos outros de mais de uma maneira, gerando arranjos praticamente infinitos. Nesse sentido, a fusão entre as sonoridades características do heavy metal e as da música regional brasileira ganham nova cor. Deixando de ser algo exótico para se tornar característica intrínseca e fundadora de uma determinada brasilidade.

Foi o que me respondeu Felipe Andreoli, quando lhe perguntamos o seguinte:

Quando você toca com o *Angra* fora (ou dentro) do Brasil, vocês se identificam como brasileiros? Ou o público os identifica como brasileiros? Existe alguma coisa como "eles são os brasileiros do *Angra*"? Faço essa pergunta por que me lembro do *Sepultura* (e do *Soulfly*), já que o Max costumava ser muito enfático em deixar clara a nacionalidade do grupo. Sempre havia uma bandeira em algum lugar do palco e ele sempre dizia "*We are Sepultura, from Brazil*" ou alguma coisa do tipo. Existe algo semelhante com o *Angra*?

Nas palavras de Andreoli:

Respondendo à sua pergunta, o *Angra* preza sim por representar o Brasil mundo afora, menos visualmente e mais musicalmente. Existe muita mistura de ritmos, harmonias e melodias brasileiros em nossas músicas, e é isso que torna a banda única lá fora. A identificação com a cultura brasileira de forma geral é bem presente, e ajuda a posicionar a banda perante as plateias de diferentes países. Os brasileiros que residem no exterior demonstram sempre muito orgulho quando nos encontramos no show, justamente porque é a bandeira brasileira que estamos carregando com nossa música. Nós temos sempre em nossos shows no exterior uma parte em que todos nós tocamos percussão, e isso ajuda a reforçar musicalmente e visualmente a nossa brasilidade.¹²⁸

As declarações de Felipe Andreoli são especialmente ricas para os historiadores. Elas abordam questões de identidade, representação, posicionamento da banda diante do

¹²⁸ Acervo pessoal de comunicações por e-mail do autor.

público e hibridismo, entre outras. Diante de todas essas possibilidades, escolhemos trabalhar as relações entre História, música e performance.

Os estudos da performance são, por definição, uma área interdisciplinar, híbrida por excelência, zona de cruzamento entre a História, a Antropologia, o Teatro, a Psicologia, a Musicologia e tantas outras. Nosso insight para o trabalho com as performances veio a partir de um ensaio de Randolph Starn, professor de História da Universidade de Berkeley que costuma trabalhar com as interseções entre arte, política e poder. Ao descrever a sala de um príncipe renascentista, ele diz que os historiadores precisam estar preocupados “tanto com a forma quanto com o conteúdo e, além disso, que as propriedades formais das performances ou produções culturais têm conteúdo enquanto representações (...)”¹²⁹. Se as tais “propriedades formais das performances” possuem conteúdo enquanto representações, significa que a performance não se restringe apenas ao “grande dia” ou ao “evento” em si. Partindo para o campo da música, o estudo da performance (e das representações que ela engendra) também precisa incluir o momento de preparação (treino individual, preocupações, ensaios em grupo, construção de um repertório, material de divulgação), a execução da peça musical (disposição de músicos, instrumentos e objetos no palco, uso da iluminação e roupas, volume e timbre dos instrumentos, harmonia, melodia e ritmo da canção executada) e sua pós-produção (prêmios recebidos, ouvir elogios e críticas, conversar sobre o que aconteceu, traçar planos diante do que foi apresentado e assim por diante). Ou seja, a performance é um processo.

Os estudos da performance parecem indicar que há uma dimensão teatral inscrita em todas as atividades humanas. Assim, seria possível pensar que comportamentos foram submetidos a ensaios, aprendidos, treinados, revisados e apresentados dentro de um determinado regime de historicidade. Relembrando o manual de boas maneiras de Erasmo de Rotterdam em seu *Processo Civilizador*, Norbert Elias¹³⁰ nos mostra que a etiqueta à mesa é historicamente datável. De maneira semelhante, o massacre dos gatos descrito por Robert Darnton¹³¹ nos soa como estranho e brutal, mas para os franceses dos anos 1730, a tortura dos felinos era comum. Portanto, nos parece ser possível afirmar que as maneiras de agir e pensar de uma

¹²⁹ STARN, Randolph. “Vendo a Cultura numa sala para um príncipe renascentista”. Em: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2006, p. 280.

¹³⁰ ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador – Volume 1: Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

¹³¹ DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história social francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

determinada sociedade podem ser mapeadas fazendo uso de um eixo temporal e, portanto, são da alçada dos historiadores.

Para Richard Schechner, um dos grandes nomes na área de estudos da performance, grupos performam rituais para dramatizar, ritualizar e comunicar histórias sobre si mesmos. Marcam não apenas identidade, mas também alteridade. Assim, investigar a performance é pensar como um objeto, ato ou sujeito se relaciona com outros objetos, atos e sujeitos. Ou seja, a performance existe como conjunto de ações, interações e relacionamentos e, acreditamos, pode ser historicamente rastreada. Além disso, Schechner propõe sete funções para a performance: entreter, criar algo belo, marcar ou mudar a identidade, marcar ou fazer promover o desenvolvimento de comunidades, curar, ensinar-convencer-persuadir, lidar com o sagrado e com o profano. O foco da performance está na sua capacidade transformadora: reconhecimento e criação de si mesmo e do outro, mudar, se tornar (para melhor ou pior) aquilo que ordinariamente não se é.¹³² Em suma: performar é representar.

Paul Zumthor elucida este ponto. Para ele, “a performance realiza, concretiza, faz passar algo que eu conheço, da virtualidade à realidade.”¹³³ Não seria essa outra maneira de definir a representação como o ausente-presente de Carlo Ginzburg?

Espaço entre o real e o imaginado, a representação encontra paralelos na performance. Performamos ou representamos para domesticar as novidades, para perpetuar normas e crenças, para marcar ou mudar identidades. Tal como a representação, a performance também é espaço de luta e de dinamismo.

Tomemos como exemplo os vocalistas do grupo *Sepultura*: Derrick Green e Max Cavalera. Apesar de terem integrado o grupo em épocas diferentes (a partir de 1997 e entre 1984 e 1997, respectivamente) ambos costumam cantar de maneira gutural, utilizando o movimento dos braços e dos cabelos no palco para marcar o tempo da música, a entrada e a saída dos instrumentos. Ainda no Brasil, os vocalistas do *Angra* – André Matos ou Edu Falaschi, de acordo com o período – costumam cantar nos registros mais agudos, com técnicas vindas do canto lírico e gestual mais contido, especialmente se comparado ao estilo de Derrick. Enquanto isso, Bruce Dickinson, do grupo britânico *Iron Maiden*, é conhecido não somente pela técnica apurada, mas também pela energia que demonstra quando sobe no palco. De fato, o piloto-esgrimista-

¹³² Devo não somente essas últimas linhas, mas também a maneira de pensar e trabalhar com a performance a SCHECHNER, Richard. “What is Performance?” In: *Performance studies. An introduction*. Londres: Routledge, 2006, p. 28-51.

¹³³ ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 31.

historiador-vocalista tem por hábito correr, pular e usar roupas e adereços diferentes de acordo com a música que estiver sendo tocada pelo grupo. Saindo do metal e partindo para o *punk rock / hardcore*, veremos o *delivery* vocal de Rodolfo, vocalista do grupo brasileiro *Raimundos* em meados da década de 1990. O uso das mãos é frequente, apontando para a plateia e fazendo gestos que não estariam fora de lugar no mundo do *rap/hip-hop*. Ao mesmo tempo, a maneira como ele coloca a voz, fazendo sotaques nordestinos para os personagens das músicas, imitando o modo de cantar dos repentistas, ou simplesmente cantando as melodias escritas por seu grupo, também merecem destaque.

O modo de cantar de cada um deles, bem como o grão de cada voz, para usar uma expressão cara a Roland Barthes,¹³⁴ contribuem para a formação de uma determinada paisagem sonora que posiciona o estilo de cada grupo entre seus pares e perante o público e a mídia. Ao ouvir a voz de Derrick ou Max, espera-se um determinado tipo de som do restante da banda.

O desconhecimento das normas e códigos de um estilo pode, certamente, causar estranheza para os não-iniciados no mesmo. Um episódio que ilustra a distância cultural entre o *Sepultura* e os Xavante foi narrado por André Barcinski e Sílvio Gomes em *Sepultura: toda a história*. Apesar das incertezas e inseguranças de ambos os lados do encontro entre a banda e o grupo indígena, as coisas pareciam correr bem até que Max Cavallera, vocalista e guitarrista da banda,

resolveu mostrar para os Xavante um pouco de sua música e soltou um de seus gritos guturais. Três Xavante saíram correndo para o mato, apavorados. Depois de serenados os ânimos, os Xavante cantaram para o Sepultura e a banda para retribuir a gentileza, tocou Kaiowas. Finalmente, todos se juntaram e fizeram uma inusitada *jam session*. Os nativos entoaram um canto cerimonial chamado *Datsi Wavere*, espécie de rito de celebração do fim da adolescência, enquanto Max e Andreas tocaram violões, Igor e Paulo improvisaram uma percussão. O resultado foi a bonita *Itsári* (“Raízes”, na língua Xavante).¹³⁵

Após o susto inicial, a distância entre os grupos havia sido reduzida na prática, *in loco*, tendo a música como mediadora. Meses depois, as batidas polirrítmicas de Igor, dessa vez em estúdio enquanto gravava as pistas de bateria para cada faixa, reduziam simbolicamente a distância entre o *metal* e outros estilos. Cada toque em cada peça do

¹³⁴ BARTHES, Roland. “The Grai of Voice”. In: BARTHES, Roland. *Image, Music and Text*. Londres (Inglaterra): Fontana Press / Harper Collins, 1977, pp. 179-189.

¹³⁵ BARCINSKI, André e GOMES, Sílvio. Op. Cit., p. 151.

instrumento é rico em significado na medida em que coloca em jogo a distância cultural e social entre o metal, o maracatu, ritmos indígenas e assim por diante.

Antes mesmo da execução musical, o tipo de instrumento, a arte da capa e contra-capas, o selo que lançou o disco e demais elementos relacionados a uma obra musical podem propor – jamais fixar – “um comentário ou leitura visual da música gravada no disco (...). Jornais, revistas, rádios e TV, todos informam, suplementam e dão as chaves para que o auditor faça sentido do que vai ouvir”.¹³⁶ Dificilmente encontraríamos caveiras, dragões, cenas de batalha, enfim, a iconografia das capas de disco de *metal*, num álbum de música de outros gêneros. Ainda que os gêneros musicais não sejam como potes hermeticamente fechados – e é melhor que nunca o sejam – algumas características tendem a ser fortemente arraigadas a determinados estilos.

O *rock* dos anos 1970 já havia perdido sua característica dançante. Nesse período, a experiência musical estava pautada em ouvir os álbuns inteiros de uma só vez, como uma espécie de viagem sonora. De fato, muitos dos discos – especialmente os de *rock* progressivo – eram álbuns conceituais e haviam se tornado a unidade básica de consumo ao invés das faixas ou *singles*. Além da música, o projeto gráfico também era uma parte não só importante, mas inseparável da fruição da obra de arte. É o que nos conta Max Mobley:

Like all genres, prog-rock has its own set of rules, and one of those was that the album cover would be an interesting thing unto itself. So, naturally, one of the most popular ways to listen to prog-rock (other than sitting next to your stinky wizard bong) was lying back with a pair of good and bulky '70s-era headphones strapped to your head while studying every inch of the album cover.¹³⁷

A ideia não somente de ouvir o disco, mas também de apreciar o trabalho gráfico realizado no mesmo parece ter sido passada adiante do rock progressivo setentista para o *heavy metal*. No dizer de Andreas Kisser, “a tradição do *heavy metal* é essa: vinil,

¹³⁶ CARVALHO, José Jorge de e SEGATO, Rita Laura. “Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais”. In: *Série antropologia*, número 164. Editora da UnB: Brasília, 1994, p.6.

¹³⁷ MOBLEY, Richard Max. “Rock of Ages – When Prog Rock Ruled”. In *Jornal Santa Cruz Sentinel*, 30/09/2004. Disponível em: <http://www.santacruzsentinel.com/archive/2004/September/30/style/stories/05style.htm>. Acesso em: 08/04/2012, 10h37min. Tradução livre: Como todos os gêneros, o *rock* progressivo tem suas regras particulares, e uma delas é que a capa do disco deveria ser interessante em si mesma. Então, naturalmente, uma das maneiras mais populares de ouvir *rock* progressivo (excluindo-se sentar ao lado do seu fedorento baseado) era reclinar-se com um par de bons e volumosos fones de ouvido da década de 70 enquanto se estudava cada polegada da capa do disco.

capa dupla, encarte, pôster. Pô, é isso que o fã adora. É isso que eu adoro.”¹³⁸ De fato, vários discos que são considerados importantes dentro do estilo possuem as características citadas por Andreas. Discos como *Speak of the Devil* (Ozzy Osbourne, 1982), *Live After Death* (Iron Maiden, 1985), *Priest... Live!* (Judas Priest, 1987), entre outros, ajudaram a estabelecer o disco duplo ao vivo, com pôsteres e encartes luxuosos, como o padrão a ser seguido pelos grupos e lançamentos seguintes.

Mas o interessante desses grupos é, precisamente, fazer o inesperado, jogar com os rótulos e convenções estabelecidas nos diversos gêneros musicais para caminhar na direção de uma sonoridade híbrida. Não se trata apenas de discos duplos ou trabalhos conceituais honrando uma suposta tradição surgida nos anos 1970. Interessa quando o conteúdo de cada pote-estilo entra em ebulição e não resta alternativa além de procurar novos sons em vizinhos mais ou menos distantes. Ou seja, esses grupos nos interessam na medida em que misturam o *punk* com o *rap* e o repente nordestino (*Raimundos*); gravam com índios Xavante, fazem parcerias com Carlinhos Brown, colocam berimbaus ao lado das guitarras distorcidas (*Sepultura*); usam arranjos de MPB e música erudita misturados ao *power/speed metal* de origem europeia (*Angra*). A partir desse tipo de foco, o texto deixa de ser o registro escrito, expande-se para a expressão humana de maneira geral e para a carga de significado que ela carrega. No dizer do antropólogo Richard Bauman, a performance consiste em mudar o estatuto de alguém ou algo, transmutar relações. Esse posicionamento encontra eco no trabalho de Paul Zumthor, para quem “a performance, de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando, ela o marca”.¹³⁹

Numa performance artística, é como se quiséssemos dizer: “entenda aquilo que eu digo de uma maneira especial, não se prenda àquilo que as palavras, literalmente, querem dizer.”¹⁴⁰ Colocar essa transformação diante de uma linha do tempo, enxergando nela rupturas e continuidades, tempos múltiplos e cruzamento de referências é dever dos historiadores.

Tomemos como exemplo a apresentação do grupo *Angra* no auditório da FNAC de Paris, realizada em 1995. Tratou-se de um show acústico onde, além do repertório de composições da própria banda, também foram apresentadas *Chega de Saudade*,

¹³⁸ KISSER, Andreas. Podcast Wikimetal número 27. Disponível em: <http://wikimetal.com.br/site/027-sepultura-agora-no-wikimetal/>. Acesso em: 24/08/2011, 09h50min. Data original em que a matéria foi ao ar: 20/06/2011. Declaração de Andreas acontece aproximadamente aos 42 minutos.

¹³⁹ ZUMTHOR, Paul. Op. cit., p. 32.

¹⁴⁰ BAUMAN, Richard. Op. cit., p.9.

*Wuthering Heights*¹⁴¹ e *Wasted Years*¹⁴². Além disso, várias músicas contaram com novos arranjos e versos que não estão presentes nas versões de estúdio. Um dos exemplos está na faixa *Angels Cry*. Há citações ao 24º *capriccio* do violinista Niccolò Paganini durante os solos de violão, aos acordes que fecham o Hino Nacional Brasileiro e, ao longo da música, ocorrem diversas intervenções de sanfonas e triângulos. Num dado momento, quando André Matos canta *Free, free this chain from my heart*, ele imediatamente repete “*Chain, chain, chain*” antes da chegada do próximo verso. A maneira como ele coloca sua voz ao pronunciar essa nova linha nos remete, de imediato, à canção *Chain of Fools*, de Aretha Franklin.¹⁴³ É precisamente nessa repetição que a performance aproxima dois gêneros musicais distintos marcando a comunicação com novos efeitos de conhecimento. Em suma, uma apresentação de uma banda brasileira de metal em terras francesas, tocando apenas instrumentos acústicos e fazendo diversas citações a outras músicas e estilos que, originalmente, não são os seus, é rica de sentidos para os historiadores que tomam a música como objeto de estudo.

Vemos, portanto, que essas transformações não são exclusivas aos estúdios de gravação. Pelo contrário, é no palco, local onde o ensaiado e o imprevisível convivem, onde a dimensão comunicativa da música se transforma em experiência coletiva, que elas ganham nova dimensão. Essas transformações, que se dão por meio da performance, servem para balizar referências, estabelecer vínculos sociais, enfim, construir coletivamente uma determinada realidade. Essa construção também se dá nos cartazes de rua usados para divulgação, nas lojas de discos ou instrumentos, nos estacionamento dos locais de show, nas escolas de música e assim por diante. Nesses espaços compartilhamos vivências, construímos sentidos coletivamente e brincamos com os grupos ou músicas balizadores de uma determinada estética. A esse processo, Michel Maffesoli dá o nome de *centralidade subterrânea*.¹⁴⁴

Não poderíamos deixar de ressaltar que, além da dimensão comunicativa, o espaço também possui um caráter temporal. É nas múltiplas dobras e vincos do espaço que se abrigam as diversas temporalidades. No centro de praticamente qualquer grande cidade será possível encontrar prédios antigos, cuja arquitetura e materiais de

¹⁴¹ Gravada por Kate Bush em 1978 para seu álbum *The Kick Inside*, a música narra parte da relação de Heathcliff e Catherine, personagens de *O Morro dos Ventos Uivantes* (1847), de Emily Bronte.

¹⁴² Música da banda britânica de heavy metal *Iron Maiden*, lançada no disco *Somewhere in Time* em 1986.

¹⁴³ Considerando a quantidade de aplausos logo após esse verso, supomos que o público não somente reconheceu a referência, mas aprovou a atitude do cantor.

¹⁴⁴ MAFFESOLI, Michel. *Notas sobre a pós-modernidade. O lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004, p.55.

construção contrastam com os mais recentes arranha-céus de vidro e concreto. Mas é possível pensar em objetos e locais menores. Se formos a uma boa loja de discos, veremos que uma única prateleira é capaz de reunir uma infinidade de estilos e tempos. Tal como o centro da cidade, a loja de discos, ou as estantes que temos em casa – evidentemente preenchidas por livros, discos e outros “objetos de culto” – são lugares estratificados,¹⁴⁵ localidades que, num único espaço, condensam várias temporalidades: revelam a estrutura folheada do tempo, composta por camadas finas e translúcidas.

Esse raciocínio nos remete à noção de tempo acidentado. Não programado, ele é amigo do inesperado, da falha no sistema. É quebradiço e cheio de solavancos. É o forró com *hardcore* dos *Raimundos*, os sons dos Xavante em parceria com o *thrash metal* do *Sepultura*, a forma europeia de *heavy metal* do *Angra* encontrando-se com a bossa nova.

Se os lugares se convertem em altares de tempos – e templos – múltiplos, os objetos são, para manter a analogia, as relíquias sagradas. Dizendo de outro modo, objetos e seu modo de uso são historicamente mapeáveis. É possível escolher um objeto e analisar como, em épocas e sociedades diferentes, ele foi usado e pensado. Essa reflexão é bastante evidente no caso das guitarras elétricas. Invenção do século XX, elas foram projetadas, tocadas e tiveram seu papel modificado dentro das peças musicais – de *rock/metal* ou não – ao longo do tempo.

É certo que um instrumentista pode executar peças de vários estilos em um mesmo instrumento, no entanto, a utilização de instrumentos adequados ao gênero executado é, via de regra, preferível. Isso se deve a características de construção, ergonomia e eletrônica. Dificilmente veremos/ouviremos um *bluesman* com cordas de grosso calibre em afinação abaixo do padrão. Por outro lado, especialmente em instrumentos eletroacústicos, cordas e palhetas mais grossas podem encorpar o som e oferecer um ataque mais bem definido a cada nota, de modo que são facilmente encontradas entre músicos de *jazz* e *fusion*. Um rápido passeio entre alguns modelos de guitarras e suas características servirão para elucidar nosso argumento.

¹⁴⁵ CERTEAU, Michel de. “Indeterminadas” In: *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 309.



Imagem 15: Fender Stratocaster



Imagem 16: Fender Telecaster



Imagem 17: Gibson Les Paul

Vemos acima os três principais modelos de guitarra usados no *rock* e, arriscamos, na música ocidental como um todo. Os modelos *Stratocaster* e *Telecaster* possuem captação de bobina simples (*single coil*) e geralmente são feitos com madeiras mais leves (*ash, maple e alder*). Essas características, dentre outras, produzem timbres brilhantes, agudos e até mesmo estalados ou anasalados, com notas bem definidas e separadas entre si. Por outro lado, os modelos da linha Les Paul possuem captação de bobina dupla com cancelamento de ruído (*humbuckers*) e costumam ser fabricadas de madeiras mais pesadas (o mogno parece ser a escolha mais comum para braços e corpos), o que lhes confere um som mais quente e encorpado. Não há uma norma que determine qual dos três tipos é usado em cada gênero musical: as características de cada modelo podem variar (captação, madeiras e ferragem, ainda que o formato básico continue praticamente inalterado) e boa parte do timbre está nas mãos – na pegada – do músico.

Esses três modelos foram criados em meados do século XX e ainda são, sem sombra de dúvida, bastante utilizados e influentes na estética e ergonomia dos instrumentos mais recentes. No mundo do *rock*, alguns dos usuários mais conhecidos da *Strato* são Jimi Hendrix, Eric Clapton (muito embora tenha usado outros modelos em seus anos de *Cream* e *Yardbirds* perto da virada 1960/1970), Ritchie Blackmore (*Deep Purple*) e David Gilmour (*Pink Floyd*). Em relação à *Tele*, temos Keith Richards (*Rolling Stones*), Andy Summers (*The Police*), Francis Rossi e Rick Parfitt (*Status Quo*). Os usuários de *Les Paul* incluem Slash (*Guns 'n' Roses*), Jimmy Page (*Led Zeppelin*), Pete Townshend (*The Who*), Ace Frehley (*Kiss*). A profusão de estilos e sonoridades dos artistas e bandas citadas acima deixa claro que se trata de instrumentos

versáteis e que serviram para consolidar a sonoridade do *rock and roll* como a conhecemos hoje.

As guitarras de formato *Explorer* ou *Flying V* tinham, comparativamente, pouco uso se comparadas aos três modelos dominantes. As Vs estavam limitadas a Albert King ou aos irmãos Rudolph (*Scorpions*) e Michael Schenker (*Scorpions* e *UFO*). Esse cenário seria modificado com o boom do *heavy metal* na virada dos 1970/1980. Grupos como *Judas Priest*, *Metallica* e *Slayer* adotariam modelos, digamos, pontiagudos, no início da década de 1980. Soma-se a isso a entrada no mercado de marcas como Dean (EUA), Ibanez (Japão) e ESP (Japão), que tinham como proposta renovar o design dos modelos tradicionais oferecendo mais opções de customização aliados a avanços na concepção do instrumento (captação ativa, braços inteiriços, pontes flutuantes, entre outros). O resultado dessa mudança efetivamente uniu forma – os design mais agressivos que remetem a lâminas, monstros ou veículos futuristas – e função – as ferragens e demais características técnicas citadas anteriormente. A mudança na forma de conceber instrumentos, especialmente aqueles usados no metal, está, ainda que de maneira brusca e incompleta, sintetizada nos modelos que vemos abaixo.



Imagem 18:
Jackson RR 24



Imagem 19:
Ibanez RG 1570



Imagem 20:
BC Rich Warlock

Eram novos instrumentos para novos tempos. As palhetadas mais rápidas e a profusão de notas que advinha das novas técnicas de execução (harmônicos artificiais, *tapping* e *sweep picking*, dentre outros), somadas à distorção de alto ganho praticamente obrigaram o uso de *humbuckers*. Além disso, esses instrumentos passaram a oferecer pontes flutuantes capazes de alterar a frequência de notas ou acordes para cima ou para baixo. Ainda que a *Strato* já tivesse alavanca e sua ponte não fosse fixa, a introdução de pontes totalmente flutuantes, como os modelos Floyd Rose, trouxe novas possibilidades de expressão. Ao invés de efeito de *tremolo*, passou-se a utilizar *dive bombs* (manobra na qual uma nota é produzida e, com o uso da alavanca, ela é jogada para frequências consideravelmente mais graves) e *pig squeals* (gritos de porco, técnica na qual é produzido um *pinch harmonic* – golpeia-se a corda com a palheta e a mesma é abafada com o dedão – cujo som resultante é tornado mais agudo com o uso da alavanca). A escolha de madeiras continuou diversificada mas, de maneira geral, a combinação mogno (corpo e braço nos instrumentos colados, ou apenas corpo), *maple* (braço) e *rosewood* ou ébano (escala) manteve-se popular. Os novos formatos evidenciados pelas imagens foram marcados por formas pontiagudas e pareciam se afastar cada vez mais do design ovalado dos violões.

De fato, instrumentos e equipamentos diferentes conduziram o *rock and roll* dançante da virada dos anos 1950/1960, com nomes como Elvis Presley, Chuck Berry e Bill Haley (guitarras eletroacústicas da Epiphone e Gibson, especialmente os modelos ES, pareciam ser predominantes); o *rock* para ouvir dos 1960/1970, especialmente no trabalho de Jimi Hendrix, *Pink Floyd* e *Led Zeppelin* (*Stratocasters* e *Les Pauls* plugadas em gigantescas cadeias de pedais de efeito eram o prato do dia). Não apenas por causa de uma questão de melhorias no que diz respeito aos processos de produção, gravação e criação de música com a introdução da microeletrônica e várias pistas simultâneas nas estações de áudio digital, sintetizadores mais poderosos, baterias eletrônicas, instrumentos com captação ativa e assim por diante, os anos seguintes veriam uma explosão de estilos, pesados ou não, com maneiras e técnicas radicalmente diferentes fazer música. Se Angus Young, guitarrista do grupo australiano AC/DC criava *riffs* simples baseados no blues, gente como Edward Van Halen ou Yngwie

Malmsteen inaugurava os solos ultra-velozes e técnicas como o *tapping*¹⁴⁶ e *sweep picking*.¹⁴⁷

Essa tradição guitarrística chegou aos músicos dos nossos três grupos de maneiras bastante diferentes. Isso pode ser facilmente observado quando nos lembramos dos *covers* que esses grupos costumam, ou costumavam, tocar. Além dos anteriormente citados, não é incomum que os shows desses grupos sejam pontuados por *covers*. No caso do *Angra*, a faixa *The Number of the Beast*, do *Iron Maiden*, era usada como encerramento do show durante a turnê do disco *Rebirth*.¹⁴⁸ Mais recentemente, Andreas Kisser aceitou o convite para substituir Scott Ian, guitarrista do grupo americano de *thrash metal Anthrax*, durante as apresentações do *Big Four*. Esse espetáculo reúne quatro dos maiores grupos de *thrash*: *Metallica*, *Megadeth*, *Slayer* e *Anthrax*.¹⁴⁹ O convite para tocar com os quatro gigantes não foi apenas aceito, mas também ganhou outros contornos. Além das músicas do *Anthrax*, Andreas participava da *jam* de fim de show, que misturava os membros dos quatro grupos tocando uma ou duas canções que eram consideradas por eles como as fundadoras do estilo. Além disso, o próprio *Anthrax* incluiu um *medley* composto por trechos de várias músicas do *Sepultura* como forma de agradecimento ao músico brasileiro.

Se o *thrash metal* tem os seus quatro grandes, o *punk rock*, como um todo, deve muito aos *Ramones*. Numa entrevista a Benjamin Black, colunista do periódico esportivo *Lance!*, que misturou futebol e música, o guitarrista dos *Raimundos*, Digão, explica suas influências musicais. Após citar Angus Young e Dimebag Darrell,¹⁵⁰ ele revela o que aprendeu com Johnny Ramone, guitarrista do grupo *Ramones*.

Digão: O Johnny Ramone, porra, guitarrista de *punk rock*, *top* ele também, que me ensinou a simplicidade. E ele até me sacaneou uma vez, o Johnny, que a gente tava com ele. Ele falou "toca aí pra eu ouvir". Aí eu caramba, não, peraí, o cara me deu a guitarra dele, a branca, aquela mais velha.

Canisso: A Mosrite.

¹⁴⁶ Técnica utilizada na guitarra e contrabaixo na qual o instrumentista usa sua mão para percutir sobre as cordas na escala do instrumento, dando leves toques ("taps", daí a origem do termo) para articular notas que normalmente estariam fora de alcance.

¹⁴⁷ Técnica de utilização da palheta na qual os movimentos para cima ou para baixo são aproveitados nas cordas subsequentes, ao invés de alternar ou tocar apenas num sentido.

¹⁴⁸ A apresentação dessa música pode ser vista em ANGRA. *Rebirth World Tour – Live in São Paulo*. São Paulo: Paradoxx, 2002.

¹⁴⁹ Motivado pela presença de Andreas em substituição a Scott, o *Anthrax* tem terminado seus shows com um *medley* que inclui trechos de algumas músicas do *Sepultura* para, na sequência, tocar a canção *I am the Law*. Disponível em <http://www.blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=160209>. Acesso em 26/07/2011, 23h45min.

¹⁵⁰ Guitarrista do grupo estadunidense *Pantera*, falecido em 2004, notório pelo seu uso da alavanca, harmônicos artificiais e técnica apurada.

Digão: É, a Mosrite dele. Olha aqui, olha aqui no braço. Por que ele toca meio no braço assim [faz um gesto de palhetadas], e era todo cavado, velho, de anos e anos dele tocando pra caralho e tal. Aí ele me sacaneou por que eu tocava pra baixo e pra cima, e ele só toca para baixo [imita o som de uma guitarra enquanto gesticula as palhetadas para baixo]. E eu não, o Raimundos não dá por que é [imita o som e faz o gesto da palhetada alternada]. Mas velho, aquilo ali, velho, ele me ensinando, pô.¹⁵¹

Os objetos, inclusive o braço marcado da guitarra de Johnny Ramone, são marcados por usos. Como um violão que recebe um adesivo em forma de gota perto de sua “boca” para protegê-lo das marcas da palheta, os instrumentos possuem cicatrizes decorrentes de seu uso. Essas cicatrizes são capazes de revelar não apenas a maneira usual de utilizar os objetos, mas também as transgressões e adaptações que foram julgadas como necessárias.

Nesse sentido, talvez um dos melhores exemplos de customização de guitarra esteja no instrumento que costumava ser empunhado pelo falecido Dimebag Darrell (1966-2004), uma Dean modelo ML que pertenceu anteriormente a Buddy Blaze. Os captadores originais foram trocados por outros, com saída mais alta e com uma construção que efetivamente minimizava as frequências médias, deixando os graves e agudos mais pronunciados. A ponte *tune-o-matic* no modelo original foi substituída por uma *Floyd Rose*, o que gerou a necessidade de usar fita isolante nas bordas do captador do braço para que a corda não ficasse presa sob as bordas do mesmo quando a alavanca fosse utilizada de maneira mais pronunciada. Por fim, os knobs de volume receberam tachas nas laterais, pois eram considerados escorregadios em situações de palco nas quais as mãos do músico estavam suadas.



Imagem 21: Dean ML Rust from Hell. Réplica do modelo ML dos anos 80 usado por Dimebag Darrell, ela possui arranhões e marcas de uso fieis ao instrumento original.

¹⁵¹ Optamos por transcrever a entrevista sem corrigir a gramática ou modificar as palavras escolhidas por Digão e relembramos que um dos motivos para a escolha do nome “*Raimundos*” partiu da admiração que nutriam pelo *Ramones*. Conforme: Papo com o Benja e os *Raimundos* (TV Lance!). Op. Cit..

Observando a imagem na página seguinte,¹⁵² vemos Andreas Kisser, guitarrista do *Sepultura*, em ação. A posição de suas mãos indica que se trata de uma base e não de um solo (mão direita muito longe do instrumento, palhetando um *power chord*¹⁵³ vigorosamente e a mão esquerda na região mais grave possível do braço da guitarra). O intuito do fotógrafo certamente era registrar a performance do músico numa imagem que poderá se transformar em recordação, material promocional do grupo para divulgação ou outras finalidades. Para os historiadores atentos às imagens, uma fotografia desse tipo pode revelar as influências e preferências musicais do artista. Um olhar atento será capaz de enxergar a marca e modelo da guitarra

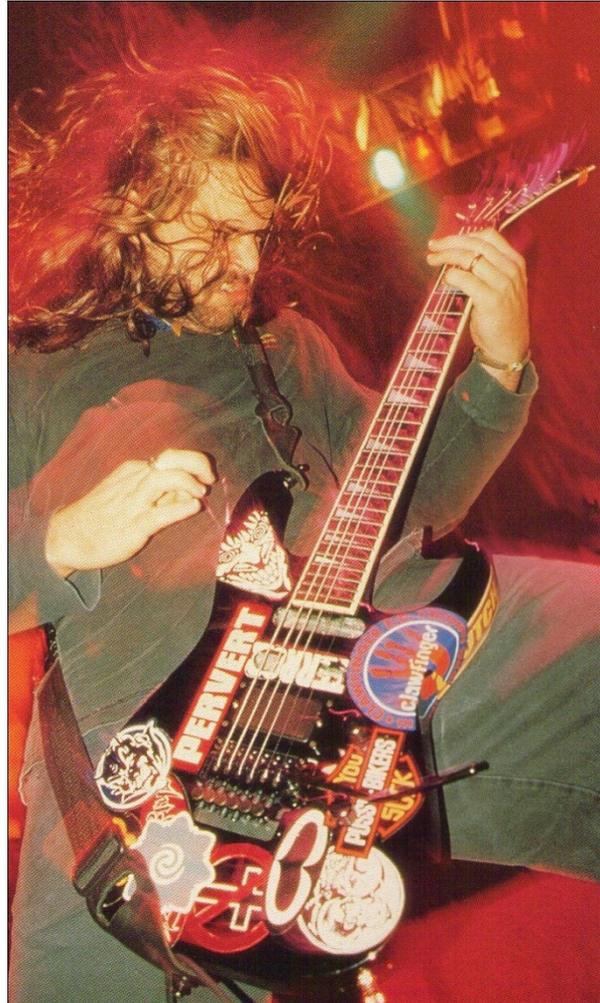


Imagem 22: Andreas Kisser, guitarrista do Sepultura.

(uma Jackson Soloist, que teve seus captadores do braço e do meio retirados, restando apenas o da ponte, que é tradicionalmente usado para sons distorcidos), as roupas (especialmente as camisetas com capas de discos ou logotipos de outros grupos, mas que infelizmente não é o caso dessa imagem), os adesivos nos instrumentos e até mesmo os tipos de encordoamento utilizados. Aqui, vemos que as cordas tradicionalmente afinadas como Sol (a quarta corda, contando da esquerda para a direita da imagem) é “encapada”, algo que dificilmente acontece com jogos de corda até a tensão 0.11. Provavelmente Andreas está usando tensão 0.12 ou 0.13 ou talvez um encordoamento híbrido, com cordas mais espessas nos bordões. O aumento na espessura indica afinação mais baixa, já que é necessário cordas mais grossas para manter uma

¹⁵² BUKSZPAN, Op. cit., p. 224. O nome do fotógrafo(a) não foi informado na página e nem na seção de créditos fotográficos encontrada no fim da obra.

¹⁵³ Acorde comumente utilizado no *rock and roll* e no *heavy metal*, entre outros estilos de música. É formado pela nota fundamental do acorde escolhido, seu intervalo de quinta justa e a repetição da nota tônica, mas uma oitava acima.

afinação baixa sem que se tenha a impressão que as mesmas estão “frouxas”. Além disso, há adesivos dos grupos *Clawfinger*, *Clutch*, *Bad Religion* (a cruz de cabeça para baixo dentro do círculo com uma tarja vermelha).¹⁵⁴ Diante dessa análise, fica claro que existe uma ligação, ao mesmo tempo estética e prática,¹⁵⁵ entre um determinado instrumento, sua marca ou modelo e o estilo musical no qual o mesmo é utilizado.

Esmiuçar a fotografia de Andreas nos remete a uma discussão sobre as imagens. Elas parecem ser uma das bases de sustentação do mundo contemporâneo. Juntamente com a aceleração temporal, geradora de um presente contínuo capaz de modificar profundamente as relações entre as temporalidades, o excesso de imagens cega.¹⁵⁶ A cegueira está no fato de não sabermos ver, desaprendemos a fazê-lo por que não há mais tempo para a reflexão que cada imagem exige. Antes que pudéssemos compreender uma determinada imagem, ela já foi substituída por outra. Nesse ponto reside a proposta de Adauto Novaes, que chama a atenção para a necessidade de uma leitura mais atenta e cadenciada, na qual “cada visível guarda uma dobra invisível que é preciso desvendar a cada instante e em cada movimento.”¹⁵⁷

¹⁵⁴ Respectivamente, as canções desses grupos podem ser encaixadas dentro dos seguintes gêneros: mistura de rap e metal; blues e rock; punk rock.

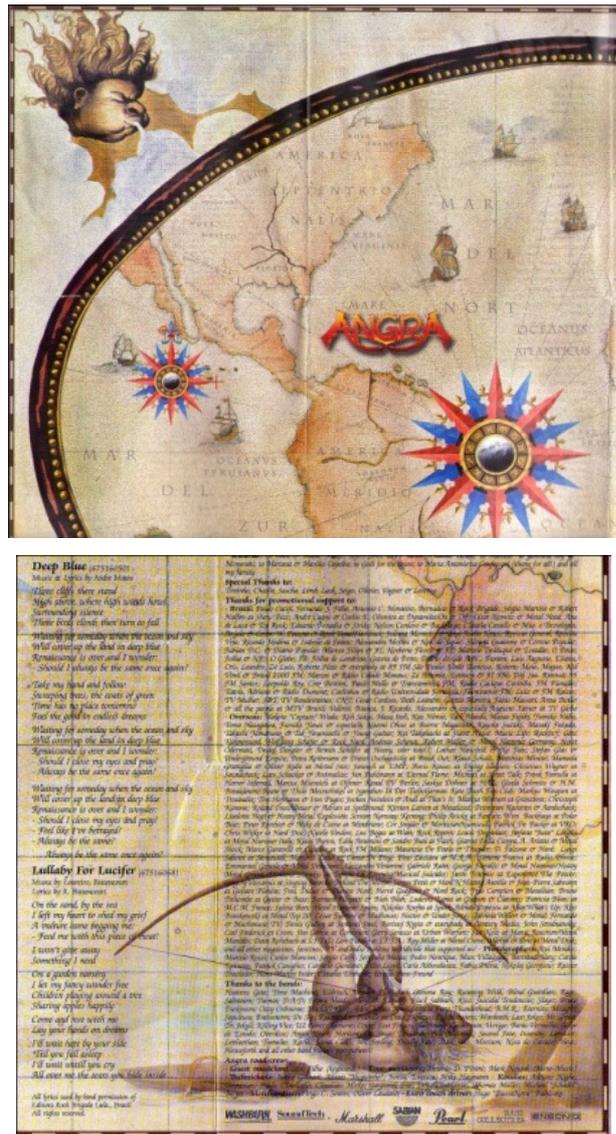
¹⁵⁵ Devem ser levados em consideração o tipo e posição dos captadores dos instrumentos de corda, as madeiras utilizadas na construção do mesmo, o calibre e afinação das cordas, uso de pedais de efeito, tipos de amplificadores (valvulados ou transistorizados) e tantos outros elementos voltados para a materialidade desses objetos que podem ter influência marcante no timbre final.

¹⁵⁶ Sobre a aceleração temporal, a mudança de relações entre passado, presente e futuro, e a tentativa de compreender o mundo contemporâneo, a leitura da *Modernidade Líquida* de Zygmunt Bauman e da *Naturalização da Cultura* de Michel Maffesoli tem se revelado igualmente proveitosas.

¹⁵⁷ NOVAES, Adauto. “A imagem e o espetáculo”. In: *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005, p. 11.

Ao invés de folhear uma revista ou *zapear* pelos canais da televisão – nos quais “nunca está passando nada”, mesmo que tenhamos dezenas de opções disponíveis – é necessária outra forma de enxergar as imagens: contemplá-las com os olhos e com o espírito, realizando um movimento duplo de sair de si e trazer o mundo para dentro de si. Trata-se de enxergar nas imagens mais do que aquilo que está inicialmente dado, cruzar referências com outras obras, enfim, estabelecer uma rede de discurso em torno da imagem inicial. Em suma, as imagens carregam consigo um esforço de pensamento, um convite à decifração, conjuntos de ideias e referências que se cruzam ininterruptamente. A tarefa do pensador contemporâneo é ser um espectador dotado de um olhar ativo, que sabe ver.

A maneira de pensar as imagens explicitada por Novaes pode ser compreendida como eco do pensamento de Benjamin sobre a fotografia. Para este último, a fotografia tem algo de estranho e novo: “a pequena centelha do acaso, do aqui e agora, com o qual a realidade chamuscou a imagem”.¹⁵⁸ Aqui, as centelhas, informações infiltradas, foram os adesivos, detalhes da guitarra e da posição das mãos do músico. Se esse raciocínio é



Imagens 23 e 24: Parte do encarte aberto da edição em CD do álbum *Holy Land*, do Angra, de 1996. Acima, vemos a parte da frente com o logotipo da banda. Abaixo, o verso, com o índio de Debret.

¹⁵⁸ BENJAMIN, Walter. “Pequena História da Fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas – Volume I*. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 94.

válido para uma fotografia de show, o que dizer de uma imagem conscientemente produzida para o encarte de um disco?

Lembrando que não apenas o ato de tocar um instrumento ou cantar fazem parte da performance musical de um grupo, decidimos nos debruçar brevemente sobre o disco *Holy Land*, lançado pelo grupo *Angra* em 1996. Sua capa (página anterior) desdobra-se em desenhos que representam mapas de navegação do início da Era Moderna. Outras imagens do documento mostram querubins soprando os ventos do mapa, plantas diversas e um dos índios de Debret (*idem*).¹⁵⁹ Ocorre, portanto, uma espécie de justaposição em pelo menos dois níveis: visual, pois foram utilizadas no mesmo encarte uma série de ilustrações de períodos e estilos artísticos diferentes; e sonoro, já que se trata de uma banda de metal que faz uso de percussão brasileira e elementos da música erudita em suas composições. A seção de créditos e participações especiais do encarte é clara em informar ao público que o som ambiente e parte da percussão da faixa *The Shaman* foram retirados da coletânea “Música Popular do Norte, número 4”. Na mesma seção, encontramos a informação de que o solo de flauta que compõe o interlúdio de *Carolina IV*, quarta música do disco, é uma variação de “Bebê”, de Hermeto Paschoal.

Além disso, alguns temas do Brasil colonial figuram nesse e em outros trabalhos do grupo. A visão do colonizador europeu está expressa nos versos de *Nothing to Say*: “Oh, I saw the gleams of gold / We’d kill and die conquering a virgin world”.¹⁶⁰ A temática da escravidão aparece em *Freedom Call*: “No disgrace / No more separate race / We’ll keep together ‘till the end”.¹⁶¹

Anos mais tarde, em 2004, o *Angra* gravaria o disco *Temple of Shadows*. Trata-se de um álbum conceitual – num aceno ao *rock* progressivo – sobre as Cruzadas no qual o grupo mostra, mais uma vez, características musicais híbridas. Aqui, o maior destaque está na escolha dos músicos convidados, pois eles são bastante representativos de suas respectivas áreas e estilos. O *metal* de contornos europeus feito pelo *Angra* foi complementado pelos talentos dos brasileiros Milton Nascimento (voz) e Douglas Las Casas (percussão). Além deles, dois grandes nomes do cenário *speed/power metal*

¹⁵⁹ O encarte utilizou a figura central da obra *Caboclo, índio civilizado* (1834). A saber: um índio com as costas no chão, segurando a flecha com as mãos e vergando o arco com os pés, momentos antes de atirar.

¹⁶⁰ MATOS, André. *Nothing to Say*. In: ANGRA, *Holy Land* (LP). São Paulo: Rock Brigade, 1996. Tradução livre: Oh, eu vi os brilhos do ouro / Morreríamos e mataríamos conquistando um mundo virgem.

¹⁶¹ MATOS, André e LOUREIRO, Kiko. *Freedom Call*. In: ANGRA, *Freedom Call* (EP). São Paulo: Rock Brigade, 1996. Tradução livre: Chega de desgraça / Chega de raça separada / Ficaremos juntos até o fim.

européu emprestaram suas vozes ao disco: os alemães Kai Hansen (*Helloween*, *Gamma Ray* e *Iron Savior*) e Hansi Kürsch (*Blind Guardian* e *Demons & Wizards*).

O jogo entre as vozes dos convidados e como elas foram utilizadas para criar paisagens sonoras diferentes ao longo do álbum parece ter roubado a cena. Costuma-se usar mais de uma trilha de voz em cada canção, ou em cada trecho. Esse procedimento serve não apenas para preencher ou engordar o som, mas para conferir maior carga de dramaticidade ou destacar a importância de determinados versos ou palavras. No entanto, uma análise puramente textual, focada no que está sendo cantado, não dá conta de capturar toda – se é que isso é possível – a carga de significados embutida numa canção. Paul Zumthor sugere um salto além do lírico, propondo que pensemos na capacidade que a voz tem de ultrapassar a função linguística. Ou seja, o foco não está em sintaxe ou semântica, mas no desvio da língua para seu suporte vocal, para o som emitido e a capacidade que ele tem de realizar a linguagem e ser um fato físico-psíquico próprio.¹⁶² Esses são os gritos, os gemidos e lamúrios que, ainda que não formem palavras completas ou inteligíveis, possuem um determinado significado e contribuem decisivamente para um dado entendimento de uma obra musical.

Esse entendimento nos parece corroborado pelo trabalho de Simon Frith. Ele destaca o componente emocional de voz dentro da música produzida no século XX como um todo e, acreditamos, essa reflexão pode ser facilmente estendida ao *heavy metal*, especialmente no que diz respeito aos timbres, solos e melodias de guitarra.

The tone of voice is more important [...] than the actual articulation of particular lyrics. We can thus identify with a song whether we understand the words or not, whether we already know the singer or not, because it is the voice – not the lyrics – to which we immediately respond. [...] The voice, for example, was and is central to the appeal of jazz, not through vocalists as such, but through the way jazz people played and heard musical instruments – Louis Armstrong or Charlie Parker's instrumental voices were every bit as individual and personal as a pop star's singing voice.¹⁶³

Portanto, é a massa de ar sendo movida até nossos ouvidos, o som, que toma precedência diante da compreensão exata do que está sendo dito. No mundo do *rock* e

¹⁶² ZUMTHOR, Paul. Op. Cit., pp. 10-11.

¹⁶³ FRITH, Simon. *Music and identity*. Londres (Inglaterra): Routledge, 2004, p. 45. Tradução livre: O tom da voz é mais importante [...] do que a própria articulação das letras em particular. Nós podemos, então, nos identificar com uma música quer compreendamos sua letra ou não, quer conheçamos o(a) cantor(a) ou não, por que é à voz – não a letra – que imediatamente respondemos. [...] A voz, por exemplo, era e é no apelo do jazz, não através de vocalistas como tal, mas através da maneira como os jazzistas tocaram e ouviram instrumentos musicais – as vozes instrumentais de Louis Armstrong ou Charlie Parker eram tão individuais e pessoais quanto a voz de uma estrela do pop.

metal, o poder e carga emocional da voz conferem autenticidade aos *performers* – sejam eles ouvintes ou executantes. Esse aspecto pode ser lido como resíduos da tradição *folk* e contracultural dos anos 1960: Bob Dylan, Janis Joplin, *Grateful Dead*, *Jefferson Airplane* e assim por diante. Esses artistas, dentre outros, buscavam fazer uma arte que eles descreviam como autêntica e pessoal, distante das regras de produção e consumo da música dita comercial e feita para ser sucesso nas rádios.

Mas não se trata de ser apenas autêntico ou original. A música também pode carregar consigo uma dimensão de prazer. De fato, sorrimos, dançamos e cantamos quando ouvimos música da nossa predileção. Somos tocados por determinados arranjos ou melodias, capazes de trazer de volta memórias de situações ou pessoas que pensávamos estar esquecidas. Ou simplesmente batemos o pé seguindo o ritmo enquanto balançamos levemente e cabeça e sussurramos a letra ou melodia de uma determinada canção. Em todos esses casos, o prazer estético se torna corporal.

A partir desse prisma, a pergunta feita pelos entrevistadores do *podcast Wikimetal* ganha nova perspectiva. A cada programa eles costumam entrevistar uma das grandes figuras do mundo do *rock* e *metal*. Uma pergunta em especial sempre se repete e é descrita pelo grupo como *clássica*.

(...) [N]ós temos uma pergunta clássica no nosso programa que nós fazemos a todos os convidados, que é, imagine que você está ouvindo o seu iPod no modo aleatório, ou você está ouvindo uma estação de rock enquanto você dirige o seu carro, e de repente uma música de heavy metal começa a tocar, que *faz com que você perca a cabeça e comece a headbangear imediatamente*, independente de onde você esteja, você não consegue parar, *você não consegue se conter*. Que música seria essa para que nós possamos ouvi-la no programa agora? [grifos meus]¹⁶⁴

A chegada *daquela* música em especial tem o poder de suspender o cotidiano, de colocar qualquer outra atividade em estado de espera por que ela simplesmente precisa ser apreciada. Como uma válvula de escape diante da rotina ou das atividades entediadas da vida diária, uma peça de arte, nesse caso musical, oferece linhas de fuga, ainda que temporárias, para que possamos respirar. Uma operação como essa, inesperada ou não planejada, faz parte daquilo que Certeau chama de táticas do cotidiano, as artes dos fracos que metaforizam a ordem dominante e fazem-na funcionar em outro registro. É o guarda de trânsito que dança enquanto direciona os carros, é o

¹⁶⁴ DYSTYLER, Daniel. *Wikimetal - Entrevista com Michael Amott (Arch Enemy)*. Disponível em: <http://wikimetal.com.br/site/entrevista-com-michael-amott-arch-enemy/>. Acesso em 30/12/2012, 09h36min. Matéria originalmente publicada em 27/12/2012. Destacamos que *headbangear* é o ato de mover a cabeça para frente e para trás no ritmo da música, geralmente acompanhando a bateria.

garoto com fones de ouvido que move os dedos das mãos simulando tocar enquanto caminha na ida e volta da escola, é a pichação de um sinal de pontuação novo num cartaz, subvertendo seu sentido original. Para ele, ainda que estejamos dentro de um sistema de regras, direitos e deveres impostos pela vida em sociedade, há espaço para a invenção, para o inesperado e para o desvio. O cotidiano, tal como o tempo, é acidentado e múltiplo. Ainda que haja sujeição, ela nunca é plena.¹⁶⁵

No caso do *rock* e do *metal*, um dos elementos marcantes da suspensão está no volume no qual a música é executada e ouvida.

Loud music transports listeners into another aural space, moving them from the social space of people to the musical space of the performers. (...) Everything else is gone. Loudness is a space transporter because you become functionally deaf to the immediate environment.¹⁶⁶

Situação semelhante é descrita por Wallach, Berger e Greene, para quem o volume e os timbres do metal são capazes de preencher a totalidade do espectro auditivo, efetivamente bloqueando os demais sons do ambiente, gerando uma saturação que é ao mesmo tempo sonora – na medida em que é um fenômeno físico – e afetiva – pois há um componente psicológico de resposta diante daqueles sons. Desse modo, a música pode não apenas preencher nossa capacidade percepção, mas transbordá-la, de tal modo que, quando ouvimos música em volumes muito altos, se torna impossível pensar ou sentir qualquer outra coisa. Essa experiência é batizada de *affective overdrive* [saturação/exaustão afetiva].¹⁶⁷ O uso do vocábulo *overdrive* tem um significado especial em nosso texto, especialmente por escrevermos sobre o *rock* e *metal*. Além do sentido dicionarizado de exaurir, esgotar ou fatigar, *overdrive* é o termo utilizado em diversos efeitos de manipulação de áudio, especialmente em pedais de guitarra. Insatisfeitos com os sons de seus amplificadores ainda nos anos 1960, músicos de rock tocando em alto volume encontraram um tipo de saturação que consideraram esteticamente agradável. A partir de um certo volume, as válvulas dos amplificadores

¹⁶⁵ Devo as ideias desse parágrafo à leitura de CERTEAU, Michel de. *Fazer com: usos e táticas*. In: A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 1994.

¹⁶⁶ BLESSER, Barry. “The Seductive (Yet Destructive) Appeal of Loud Music”. In: *eContact! 9.4 — Hearing (Loss) and Related Issues*. Montréal: Canadian Electroacoustic Community, Junho de 2007. Texto disponível para download no site do autor: <http://www.blessner.net/downloads/eContact%20Loud%20Music.pdf>. Acesso em 07/01/2013, 13h15min. Tradução livre: Música alta transporta os ouvintes para outro espaço auditivo, movendo-os do espaço social das pessoas para o espaço musical dos *performers*. (...) Todas as outras coisas se desfazem. O volume do som é um transportador de espaços por que você se torna funcionalmente surdo ao ambiente no qual está inserido.

¹⁶⁷ WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris e GREENE, Paul. “Affective overdrive, scene dynamics and identity in the global metal scene”. In: WALLACH, BERGER, HARRIS (orgs.). Op. cit., p. 13.

geravam sinais que os alto-falantes não conseguiam reproduzir com fidelidade. Isso acabou por distorcer os sons “limpos”, colorindo-os com um timbre diferenciado. Essa característica passou a ser explorada posteriormente com equipamentos que intencionalmente aumentavam o sinal de entrada dos instrumentos nos amplificadores, fazendo que os mesmos distorcessem o som mesmo em volumes mais baixos – ou talvez *menos* altos. Não demorou muito para que fosse produzida uma infinidade de pedais com essa função, com circuitos que ressaltam determinadas frequências sonoras de acordo com a necessidade ou estilo dos músicos.

Pois bem, a *affective overdrive*, parte fundamental da experiência do *rock*, ocorre por causa do volume. O *rock*, e mais especificamente o metal, é fundado em torno dos altos volumes. Deena Weinstein dá um passo além, caracterizando o metal como uma experiência sonora e tátil, ela destaca o impacto dos sons no corpo, especialmente o das frequências graves. O som de um contrabaixo, por exemplo, precisa de muito mais amplificação para ser ouvido no mesmo volume que o de uma guitarra. Em conjunção com a bateria – pois ambos dialogam de maneira muito íntima – a música é sentida não apenas metaforicamente, mas fisicamente na medida em que ela deforma o ar e atinge o ouvinte no peito.¹⁶⁸ A ligação entre volume, impacto sonoro e poder é corroborada por Colin McKinnon, para quem “the loudness of metal music is arguably one of its strongest defining characteristics, recognisable both to metalheads and those outside the metal scene”.¹⁶⁹ Robert Walser, professor e diretor do Instituto de *Rock* e Música Popular da Case Western Reserve University, pareceu sintetizar o debate:

The loudness and intensity of heavy metal music visibly empower fans, whose shouting and headbanging testify to the creation of energy at concerts. Metal energizes the body, transforming space and social relations.¹⁷⁰

Mas a energia a que Walser se refere não está apenas volume em si, também é necessário prestarmos atenção no que está sendo tocado. Alguns intervalos (o espaço entre duas notas) e escalas (sucessão ordenada de notas dentro de uma oitava)

¹⁶⁸ WEINSTEIN, Deena. Op. Cit., pp. 24-25.

¹⁶⁹ MCKINNON, Colin. “Louder than hell: power, volume and the brain”. In: HILL, R. e SPRACKLEN, K. *Heavy Fundamentals*. Oxfordshire (Inglaterra): Inter-disciplinary Press, 2010, p. 114. Tradução livre: o volume do heavy metal é provavelmente uma de suas mais pujantes características reconhecível tanto para os headbangers quanto para os que não pertencem a esse grupo.

¹⁷⁰ WALSER, Robert. *Running with the devil*. Power, madness and gender in heavy metal music. Middletown (EUA): Wesleyan University Press, 1993, p. 2. Tradução livre: O volume e intensidade do heavy metal visivelmente dão poder aos fãs, cujos gritos e bateção de cabeça testemunham à criação de energia nos shows. O metal energiza o corpo, transformando o espaço e as relações sociais.

específicos estão presentes com frequência no *rock* e, mais notadamente, no *metal*. Parece-nos que a maioria da música pesada, independentemente do gênero, é composta utilizando escalas menores (grau VI, eólio), especialmente pentatônicas. De forma geral, a música ocidental entende as escalas menores como tristes e sombrias, sendo utilizadas por compositores como acompanhamento de momentos trágicos ou de extrema tensão.

Certain modes have long had particular associations and connotations, with the Phrygian and Locrian seen to have the ‘darkest’ sounds. Both Phrygian and Locrian are used sparingly in Western music. The Phrygian is associated with oriental music such as flamenco.... Extreme heavy metal represents a sustained and austere exploration of ‘darker’ modes that have long been associated with danger and evil.¹⁷¹

Uma rápida explicação se faz necessária: o frígio corresponde ao terceiro grau, se partirmos do modo jônio; e o lócrio é o sétimo grau, também a partir do jônio. Em termos musicais, dessa vez com o eólio (grau VI) em mente, eles seriam o V do VI e o II do VI, respectivamente. Esses dois modos tem uma característica comum: a supertônica (segunda) é bemol. Ou seja, entre a primeira e a segunda nota da escala, temos um intervalo de apenas um semitom ao invés de um tom. Essa configuração, quando explorada por um compositor, pode trazer ao ouvinte sensações de medo e tensão. Na trilha sonora do filme *Tubarão*, por exemplo, os momentos em que o animal espreita sua vítima pouco antes do ataque são pontuados por tônicas e supertônicas bemol em sequência.

No universo do metal, vários grupos fizeram uso consciente dessa estrutura. A abertura de *Wherever I May Roam*, do *Metallica* (1991), usa uma cítara executando notas com esse intervalo. Para uma música que trata sobre o nomadismo, a escolha de notas foi fundamental para criar o clima do outro itinerante. Outro exemplo está no *riff* principal de *Symphony of Destruction*, do *Megadeth* (1992), onde a tensão foi explorada de modo a contribuir com o ambiente distópico.

Além desse intervalo específico, escalas também foram utilizadas na construção de paisagens musicais de acordo com a proposta do grupo. O modo frígio foi amplamente utilizado pelos britânicos do *Iron Maiden* em *Powerslave* (1984) para

¹⁷¹ KAHN-HARRIS, Keith. *Extreme Heavy Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford (Inglaterra): Berg Publishers, 2007, p. 31. Tradução livre: Determinados modos, há muito, tem associações e conotações particulares, sendo que o frígio e o lócrio parecem possuir as sonoridades mais sombrias. Ambos são pouco utilizados na música ocidental. O frígio é associado à música oriental, como o flamenco... O *heavy metal* extremo representa uma contínua e austera exploração de modos sombrios que tem sido há muito tempo associada ao perigo e ao mal.

evocar climas egípcios e a discussão entre vida e morte na qual está inserido o protagonista. O também britânico *Led Zeppelin* realizou operação semelhante, mas contando também com instrumentos exóticos, em *Kashmir* (1975). Em ambos os casos, o uso dessas escalas e intervalos cria tensão, quase se resolvem na tônica mas, ao invés disso, dançam em torno dela e deixam o ouvinte na expectativa de resolução do trecho. O que temos aqui é a construção do exótico e sombrio, claustrofóbico e instável, de um outro desconhecido. Em suma:

The tonic is home, God, earth, death, hell, stability, and all normality. The flat second is the ultimate other, the dissonant feeling that everyone who doesn't fit in has, the tension of being powerless and out of kilter with the norm. It is also the most gloriously alive pitch: unstable, driving, dissonant and full of un-ease, a tension that can only be released by falling to death, Hell, depression? The evocations of death and doom are empowering and positive within the genre. Death can be a release from placidity and boredom, a Gothic and romantic image. Playing the flat second you can play with the tension, the dangerous possibilities, do you resolve or not?¹⁷²

Nenhum outro acorde parece carregar o mesmo poder e significado que os *power chords*. Eles são geralmente formados pela nota tônica, quinta justa e a nota tônica uma oitava acima da original, esses acordes também são utilizados em outros gêneros musicais, mas encontram uso constante e irrestrito do rock e metal.¹⁷³ Quando transcrito em partituras ou cifras, ele geralmente aparece como X5 (onde X é uma letra entre A e G, de acordo com o acorde que será formado, e o número 5 refere-se ao intervalo de quinta justa). Aparentemente simples, essa combinação de notas ganha corpo quando executada em altos volumes e timbres que privilegiem a distorção. Isso ocorre por causa da série harmônica, conjunto de sons que são produzidos a partir de um som fundamental.

Quando a corda de um instrumento vibra ela produz não apenas o som fundamental (a nota “alvo”, por assim dizer), mas uma série de outros sons. Esses

¹⁷² MOORE, Sarha. “Dissonance and dissidents”. In: HILL, R. e SPRACKLEN, K. *Heavy Fundamentals*. Op. Cit., pp. 135-6. Tradução livre: A [nota] tônica é o lar, Deus, terra, morte, inferno, estabilidade e toda a normalidade. A segunda bemol é a expressão máxima do outro, o sentimento dissonante que todos aqueles que não se encaixam possuem, a tensão de ser impotente e deslocado diante da norma. É também o tom mais gloriosamente vivo: instável, motivante, dissonante e cheio de incômodos, uma tensão que só pode ser resolvida caindo diante da morte, inferno, depressão? As evocações da morte e perdição emprestam poder e são positivas dentro do gênero. A morte pode ser uma libertação diante da placidez e tédio, uma imagem romântica e gótica. Brincando com a segunda bemol se pode brincar com a tensão, com as possibilidades perigosas, você resolve [musicalmente o trecho] ou não?

¹⁷³ Os *power chords*, devido a seu empilhamento de tônica e quinta, podem ser aplicados a todos os modos, exceto ao lócrio. Aqui, a quinta é bemol e torna-se preferível utilizar outros desenhos de acordes que valorizem os intervalos característicos desse modo.

outros sons são produzidos pois cada vibração também inclui vibrações menores. Ou seja, a corda vibra por inteiro, em metades, em terços, quartos e assim por diante. À frequência fundamental, portanto, são somadas frequências complementares. Esse processo recebe o nome de série harmônica.¹⁷⁴ Ele se torna mais complexo quando tocamos mais de uma nota ao mesmo tempo e começamos a formar acordes. Dependendo das notas escolhidas, as frequências resultantes podem ser consonantes ou dissonantes. Quando executado em alto volume e com distorção, um *power chord* da nota Mi (mi, si e mi uma oitava acima), por exemplo, produz frequências abaixo (mais graves) do registro de uma guitarra em afinação padrão, efetivamente “engordando” o som e contribuindo para o impacto do mesmo em nossos corpos.¹⁷⁵

Os volumes altos – em shows ou em casa – carregam consigo, além do poder, outros aspectos. De acordo com o Ministério da Saúde, o limite aceitável para a exposição a ruído é de 50 decibéis. No entanto, shows de *rock* e *metal* ultrapassam facilmente essa margem, frequentemente superando os 100 dB. Isso equivale ao ruído emitido por uma britadeira (100dB – exposição máxima diária de 1 hora) ou mesmo um avião decolando (entre 115 e 120 dB – exposição diária máxima antes de dano permanente é de 7 minutos).¹⁷⁶ Numa nada silenciosa disputa de quem é a banda mais alta do mundo, o título passou pelas mãos de algumas das bandas mais significativas do *rock* e do *metal*.

Em 1972, os pioneiros britânicos do *Deep Purple* atingiram a marca de 117 decibéis no *Rainbow Theater*, em Londres. Segundo informações do *Guinness Book*, três membros da plateia desmaiaram por causa da pressão sonora.¹⁷⁷ Em 31 de maio de 1976 o grupo *The Who* foi ainda mais longe, atingindo 120 dB numa medição feita a 50

¹⁷⁴ MED, Bohumil. Op. Cit., pp. 91-2.

¹⁷⁵ Uma discussão muito mais profunda das séries harmônicas e acordes usados dentro do heavy metal pode ser lida em LILJA, Esa. *Characteristics of heavy metal chord structures. Their acoustic and modal construction, and relation to modal and tonal context*. Trabalho apresentado como requisito parcial para a licenciatura em Música, em janeiro de 2005, junto ao Departamento de Musicologia da Universidade de Helsinki, Finlândia. Disponível em: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/lt/lilja/>. Acesso em 22/07/2012, 23h05min.

¹⁷⁶ BRASIL – ANVISA. Segurança e medicina do trabalho. Norma reguladora 15 – Atividades e operações insalubres. Disponível em: http://www.anvisa.gov.br/legis/normas/nrr_15.htm. Acesso em 04/01/2013, 22h45min.

¹⁷⁷ MCWHIRTER, Alan Ross. “Loudest pop group”. *Guinness Book of Records*. Nova Iorque (EUA): Sterling, 1975, p. 242. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=Rv26phaJLUAC&q=Deep+Purple+loudest+intitle:Guinness&q=Deep+Purple+loudest+intitle:Guinness&hl=en&ei=QVGpTLe4CYOglAewr92wDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&redir_esc=y. Acesso em: 04/01/2013, 22h06min.

metros do palco em show realizado em *The Valley*.¹⁷⁸ Duas décadas depois, em meados dos anos 1990, o grupo *Manowar* conseguiria 126 dB e, em 2008, 139dB na passagem de som do *Magic Circle Festival*, na Alemanha.¹⁷⁹ Essa marca quase foi superada pelo *Kiss*, com 136 dB registrados durante um show em Ottawa. Nesse caso, o volume foi tão alto que a população local pediu para que as autoridades entrassem em contato com a produção do show para que a mesma abaixasse o volume da apresentação.¹⁸⁰ Outro feito notável – e elogiável, de conformidade com a tradição do rock – foi o fato dos *Foo Fighters* terem, literalmente, sacudido o chão durante um show em Auckland, na Nova Zelândia. A vibração gerada pelo público estimado de 50 mil pessoas e a aparelhagem de som no local fizeram com que os sensores sísmicos cerca de 2 km distantes do evento registrassem a ocorrência. As vibrações coincidem com o período do show e eram praticamente inexistentes nos intervalos entre a execução de cada música.¹⁸¹

Grupos de *rock* e *metal* frequentemente satirizam essas advertências nos títulos e letras de seus trabalhos. Frases como “*Play it loud!*” [Toque isso alto!] podem ser encontradas como o nome de um disco do grupo britânico *Slade* (1970) ou, mais recentemente, de um festival de *heavy metal* realizado na Itália nos anos de 2007, 2008 e 2009. Ou como o título de uma das músicas do grupo *Manowar*, *All men play on ten*. [Todos os homens tocam no volume dez, do disco *Sign of the Hammer*, de 1984]. Grupos como o canadense *Exciter* batizaram seu disco de 1980 com o nome de *Long Live the Loud* [Vida longa ao alto volume]. O Kiss faria o mesmo com um de seus discos ao vivo em 1983: *If it's too loud, you're too old* [Se está alto demais, você está velho demais]. Parte da letra de *Hit the Lights* (1982), do *Metallica*, parece capturar o sentimento da época: We are gonna blow this place away / with volume higher / Than anything today / The only way / When we start to rock / We never want to stop again [Vamos explodir esse lugar / com volume mais alto / do que qualquer outra coisa hoje / (É) a única maneira / Quando começamos o rock / Nunca mais queremos parar].

¹⁷⁸ SALMON, Chris. *The Who break noise records at The Valley*. It happened here. Disponível em: http://www.timeout.com/london/music/features/1475/The_Who_break_noise_records_at_The_Valley-It_happened_here.html. Acesso em 04/01/2013, 22h21min. Data de veiculação original: 30/05/2006.

¹⁷⁹ MANOWAR – *The Kingdom of Steel*. Disponível em: http://www.manowar.com/news_body.php?idnews=241. Acesso em: 04/01/2013, 22h25min. Data de veiculação original: 28/07/2008.

¹⁸⁰ SAXBERG, Lynn. *Bluesfest 2009: bigger, wetter, quieter*. Disponível em: <http://www2.canada.com/ottawacitizen/news/story.html?id=2768201f-b809-4b9a-bdd6-a091929e7149&p=2>. Acesso em: 04/01/2013, 22h28min. Data de veiculação original: 20/07/2009.

¹⁸¹ PAGE, Sara. *Foo Fighters rocked Auckland*. Disponível em: <http://geonet-shakennotstirred.blogspot.com.au/2011/12/rock-n-roll.html>. Acesso em: 04/01/2013, 22h35min. Data de veiculação original: 15/12/2011.

A briga não só pelo volume, mas por uma determinada maneira de tratar o som que, caso desobedecida, descaracterizaria o grupo, foi narrada pelos *Raimundos* em entrevista ao apresentador Benja:

Benja: Vou falar um negócio pra você. Das bandas... não é o termo que eu queria usar, e nem vou ficar procurando um termo, das bandas mais pop, por que toca em rádio, por que tem mais mídia, vai, nesse sentido. Cara, pra mim a banda que tem a guitarra mais pesada, mais distorcida, mais alta, é Raimundos. Você pega ali rapaz, você tá ouvindo...

Digão: Realmente. Eu briguei muito por isso.

Benja: Quando você ouviu "Eu quero ver o oco"...

Digão: Uma coisa que eu tinha muito medo antes de a gente gravar e... é uma coisa que eu morria de medo. A gente não pode deixar os caras vir e falar "não, tem que baixar a guitarra, deixar a voz mais alta".

Canisso: A gente recusou uma proposta tentadora... Recusamos uma proposta tentadora, que queria suavizar a nossa proposta.

Digão: É, o escritório do cara, você viu o Pão de Açúcar, assim e tal, o cara botou a maior banca. Mas na hora que ele falou "Não, muito legal a banda de vocês e tal, mas pô, a gente precisa fazer uma aula de dicção com o vocalista, a gente dá uma baixadinha na guitarra" e começou com esse papo. A gente, na mesma hora, a gente levantou [levanta-se da cadeira] e "olha, a gente não tá interessado não, valeu?". Apertamos a mão do cara [faz gesto de cumprimentar o suposto executivo da gravadora] e fomos embora.

Benja: Do cacete.

Digão: Foi lindo, cara. Por que, cara, eu sempre falei, "velho, a banda tem que tocar alto, a guitarra tem que estar lá", entendeu? A voz tem que estar lá, mas a guitarra também.¹⁸²

A aprovação do apresentador diante da atitude da banda, somada a tudo que foi exposto até aqui a respeito das performances de *rock* e metal aponta na direção da criação de um determinado conjunto de regras – que serão diferentes de acordo com fatores históricos ou regionais – que ancora um grupo de valores alternativos diante de campanhas governamentais nacionalistas, fundamentalismo religioso, ou mesmo consumismo de massa. Os *Raimundos* definiram sua identidade por oposição, rejeitaram aquilo que não queriam se tornar e, com isso, fizeram valer o código musical e cultural do meio *rock* no qual estão inseridos.

Diante do exposto, entendemos que a performance não está restrita apenas às letras, execução ou arranjos de uma canção. Dela também fazem parte os encartes dos discos, fotografias de divulgação dos grupos, filmagens de shows, material publicitário e assim por diante. O nosso desafio, enquanto historiadores, foi enxergar e compreender

¹⁸² Papo com o Benja e os Raimundos (TV Lance!). Disponível em: <http://www.lancenet.com.br/multimedia/?vid=2c9f94b43124f35301312b263c3b07af&tit=V%C3%8DDDEO%20Parte%20I%3A%20Papo%20com%20Benja%20recebe%20os%20Raimundos>. Acesso em 28/07/2011, 12h08min.

as relações que todos esses registros estabelecem entre si. Dizendo de outro modo, pensar as performances é olhar para os eventos e enxergar neles mais do que está imediatamente visível. Uma cerimônia de casamento, um evento esportivo, uma apresentação musical e assim por diante possuem atores, figurinos e plateias. Dentro dessas grandes performances podemos descer ao nível microscópico para analisar questões de gênero (como se comportam o noivo e a noiva?), de idade (nos lembramos do disco do *Jethro Tull: Too Young to Die, Too Old to Rock and Roll*)¹⁸³ ou relacionadas com rituais (maneiras de abrir e fechar shows, retornar ou não para o bis, pedir para o público cantar o refrão de uma música) e assim por diante. Em suma, investigar a performance a partir de um eixo temporal é derramar luz sobre nós mesmos.

¹⁸³ Tradução livre: Muitos novos para morrer, velhos demais para o rock and roll.

Capítulo 4 – Construção e desconstrução do forró-core

A gente canta as coisas que acontecem.

(Digão, atual vocalista e um dos guitarristas dos *Raimundos*).¹⁸⁴

Os *Raimundos* começaram como uma espécie de brincadeira de final de semana. Seus músicos faziam *covers* de grupos de *punk rock* e *hardcore* como *Ramones* e *Dead Kennedys*. O final dos ensaios sempre terminava em forró, ainda que houvesse uma boa dose de tempero rock, deixando claras as influências e fazendo surgir aquilo que a banda batizou de *forró-core*. Segundo Rodolfo, vocalista do grupo, referindo-se a um show realizado no réveillon de 1988, o som do grupo “já era *forró-core* na época: a gente tocava uma música nossa, uma do Zenilton e um monte dos *Ramones*”.¹⁸⁵

Já vimos anteriormente que o ato de tocar *covers* pode ser entendido como filiação. Mas ele também é mais que isso. O *cover* é irmão da mímica, é ambivalente, é o outro reformulado. Ele é *quase* o mesmo e, portanto, não o é exatamente. A mímica, ou o *cover*, rearticula a presença em termos de sua alteridade.¹⁸⁶ Quando um grupo faz *cover* de outro ele joga com os parâmetros estabelecidos dentro de seu gênero musical (escolher uma música que seja da predileção do grupo ou considerada importante dentro do estilo, usar arranjos adequados e assim por diante) e, portanto, trabalha em terreno que lhe é permitido. Ao mesmo tempo, há um caráter oculto, desautorizado ou transgressor. Considerando-se que não é mais o artista criador que está executando a canção – e mesmo os autores ou intérpretes originais fazem mudanças em suas canções ao longo do tempo – como aquele outro grupo tratará a mesma? Que mudanças serão realizadas? Como a banda vai jogar com uma série de elementos dados por outro artista tentando manter – se este for o propósito – a identidade musical de um e de outro? Como um monstro de duas cabeças e um só corpo, o *cover* tem uma natureza dual capaz de cristalizar num só todo elementos musicais que, à primeira vista, poderiam ser lidos como díspares. É pelo seu caráter repetidor, enfim, que o *cover* gera um curto-circuito

¹⁸⁴ DIGÃO. Apud: PAULINO, Marcos. *Entrevista: Digão, dos Raimundos*. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2010/04/02/entrevista-digao-do-raimundos/>. Texto originalmente publicado em 02/04/2010. Acesso em 23/12/2012, 8h22min.

¹⁸⁵ RODOLFO. Apud: RIBEIRO, Rodrigo. *Raimundos*. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/biografias/038402-raimundos.html>. Texto originalmente publicado em 06/04/06. Acesso em 26/10/10, 15h34min.

¹⁸⁶ BHABHA, Homi. “Da mímica e do homem”. In: *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998, p.137

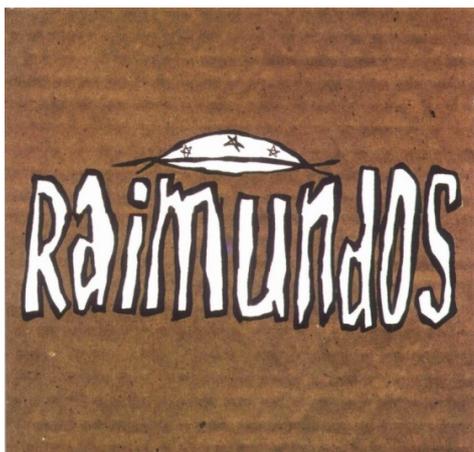
entre espaço e tempo. Ele dá peso ao instante vivido, caminha pela contramão da estagnação na medida em que banha práticas e situações com novos significados pois, afinal, o ato de repetir tem carga, ele quer dizer alguma coisa.

No ano 2000 os *Raimundos* gravaram a faixa *20 e poucos anos*, canção escrita por Fábio Jr. em 1979, para servir de faixa bônus do disco *MTV Ao Vivo*. O grupo preservou a letra original, mas fez grandes alterações no arranjo. De voz, piano e bateria, temos a formação básica do rock: a tríade baixo, guitarra e bateria. A maior mudança talvez esteja no andamento da canção, o que influencia em sua duração. De três minutos e cinquenta e três segundos, fomos para 2 minutos e três segundos. Ou seja, quase metade. Se Fábio Jr. montava a canção aos poucos, a cada estrofe inserindo mais uma camada ao arranjo, a versão dos *Raimundos* começa como uma explosão. De fato, a entrada da voz é acompanhada por um *fade in* dos pratos da bateria e, após menos de três segundos, já temos o arranjo completo para um *hardcore* em plena velocidade despindo o clima de reflexão e introspecção da versão original.¹⁸⁷

Como *punks* feiticeiros, os *Raimundos* foram pródigos em combinar estéticas inicialmente dissonantes. Os jogos de palavras e trocadilhos da obra do cantor e sanfoneiro pernambucano Zenilton receberam nova roupagem e significados quando justapostos ao *hardcore* praticado pelo grupo. Além dos arranjos modificados, algumas letras também receberam mudanças. Isso ocorreu por dois motivos: adaptações na métrica e/ou melodia e necessidade sentida pelo grupo de expandir a obra com novos versos. As canções de Zenilton que passaram por esse tratamento incluem, entre outras: *Tá Querendo Desquitar*, *O Pão da Minha Prima*, *Deixei de Fumar* e *Rio das Pedras*.

Sanfona, zabumba e triângulo ganharam a companhia de guitarras, contrabaixo e bateria. O andamento dessas canções ficou mais rápido, fazendo com que a maneira de cantar de Rodolfo se assemelhasse, em alguns momentos, à do *rap*. Em várias faixas é possível ouvir pessoas com sotaque proveniente da região nordeste, geralmente em interlúdios instrumentais ou no início ou fim das músicas, noutras, é possível ouvir o próprio Zenilton. Tais vozes foram usadas propositalmente pelo grupo no intuito de explicitar não somente o *fórró-core*, mas as origens de seus integrantes. Inclusive, a capa e contracapa do primeiro disco, vistas a seguir, fazem parte desse processo.

¹⁸⁷ Utilizamos o termo “original” no sentido de obra da qual outras versões são derivadas ou adaptadas. Não pretendemos, em momento algum, estabelecer hierarquia ou juízo de valor entre músicas “originais” e seus *covers*, pois entendemos que ambas são manifestações artísticas interessantes e, mais que isso, sua coexistência e diálogo são ricos em sentidos e leituras possíveis.



Imagens 25 e 26: capa e contracapa do primeiro, e homônimo, disco dos Raimundos (1994).

Observando a biografia dos quatro integrantes do grupo, veremos que três deles – Fred, Digão e Rodolfo – são provenientes de famílias nordestinas que se estabeleceram em Brasília. Em entrevista a Jô Soares em 1995, quando questionados sobre a escolha do nome, a resposta foi do grupo foi a seguinte:

Canisso: Dá uma olhada no *shape* da galera.
 Rodolfo: Só tem cara bonito aqui.
 Fred: Só cabeça-chata.

Digão, guitarrista do grupo, complementaria a resposta: “É uma homenagem ao grupo americano *Ramones*, né. É uma paródia. Porque a gente, no começo, a gente fazia covers do *Ramones* (...)”. Finalmente, ela seria concluída pelo baterista, Fred: “E como tinha essa mistura o nome mais próximo de *Ramones* seria *Raimundos*”.¹⁸⁸ Portanto, o grupo formou-se sob influência dupla: de um lado, a música regional nordestina que lhes fora apresentada por suas famílias; do outro, o (*punk*) *rock* de sua preferência.

Nos primeiros discos do grupo, lançados em meados da década de 1990, encontramos guitarras distorcidas, sanfonas, ritmos provenientes do nordeste do Brasil, vocais como os do repente e do *rap*, uso de vocábulos regionais e referências a Padre Cícero (*Nêga Jurema*) e Lampião (*Bê-a-bá*).

Em *Marujo*, por exemplo, a música é conduzida como um *punk rock/hardcore*. A bateria faz uma condução típica desse estilo, juntamente com a guitarra tocada com *palm muting*.¹⁸⁹ No entanto, a chegada do refrão traz consigo sanfonas e percussão

¹⁸⁸ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=T9tu2H6Mvz0>. Acesso em 26/10/2011, 15h03min. As declarações reproduzidas estão localizadas a partir do segundo minuto do vídeo.

¹⁸⁹ Técnica na qual o instrumentista toca abafando as cordas na região próxima à ponte do instrumento, gerando uma sonoridade mais abafada, já que o som não é articulado em sua completude e pode, ainda, adquirir uma característica percussiva.

associada aos ritmos nordestinos. Já em *Rio das Pedras*, Rodolfo e Zenilton cantam juntos numa parceria que também juntou as sanfonas às guitarras. Em andamento bastante acelerado, essa música se transformou, para usar o termo cunhado pela banda, num *forró-core*. Tratamento semelhante é dado à canção *Rapante*, cuja primeira metade é claramente uma espécie de baião-punk.

A brincadeira de final de semana, com músicas vindas “dum álbum cuja capa servia pra abanar churrasco na casa do Rodolfo”¹⁹⁰ não demorou muito a ganhar os palcos do Brasil e garantiu à banda diversos videocliques, apresentações em festivais e vendas expressivas de discos, com certificações de ouro ou platina em todos os lançamentos da banda entre 1996 e 2001.¹⁹¹

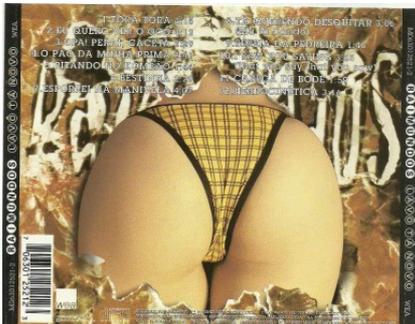
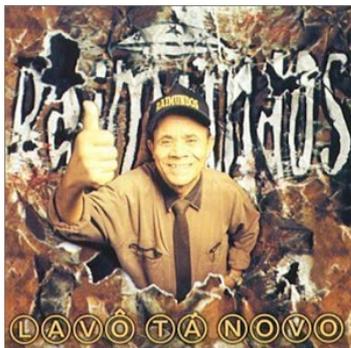
Nesse intervalo de tempo, há dois festivais que merecem a nossa atenção: *Hollywood Rock*, realizado na Praça da Apoteose, no Rio de Janeiro, em 1996 e *Skol Rock*, na Pedreira Paulo Leminski, em Curitiba, em 1998. O primeiro, juntamente com a participação do grupo no *Philips Monsters of Rock Festival*, no mesmo ano, solidificou a posição do grupo como um dos grandes ícones do rock nacional dos anos 1990. Eram os *Raimundos* se consolidando enquanto tiravam proveito do sucesso do segundo disco. O *Skol Rock* mostra uma banda já bem estabelecida no cenário musical, mais segura em cima do palco e abrindo o show para os alemães do *Helloween* e para os gigantes britânicos do *Iron Maiden*.

O elenco do *Hollywood Rock* contou com grandes nomes nacionais e internacionais: *Pato Fu*, *Cidade Negra*, *Chico Science e Nação Zumbi*, Gilberto Gil (com convidados como Lobão e Fernanda Abreu), *Smashing Pumpkins*, *The Cure*, *White Zombie* e a dupla Jimmy Page e Robert Plant. A produção de palco dos *Raimundos* contava com pôsteres de mulheres nuas atrás dos amplificadores – e, portanto, visíveis apenas na transmissão para a televisão, pois o show foi integralmente transmitido ao vivo pela *MTV* brasileira – com um gigantesco pano de boca que juntava a capa e a contracapa do álbum *Lavô Tá Novo* numa só imagem (abaixo). Ao mesmo tempo, Digão usava uma camiseta com o logotipo do grupo *Dead Kennedys*, ao passo

¹⁹⁰ CANISSO. In: *Zuada do Sertão: Entrevista exclusiva com Canisso (Raimundos)*. Disponível em: <http://zuadadosertao.blogspot.com.br/2011/09/canisso-fala-sobre-carreira-e-atual-do.html>. Acesso em: 03/01/2013, 08h24min. Matéria originalmente publicada em 06/10/2011.

¹⁹¹ Conforme informações da Associação Brasileira de Produtores de Discos. Disponível em: http://abpd.org.br/certificados_interna.asp?sArtista=Raimundos. Acesso em: 05/01/2013, 1h15min. O *site* mostra o álbum homônimo de 1994 listado como sendo de 1996. Supomos que, após o sucesso do primeiro disco pela Banguela Records, selo atrelado à Warner Music, mas que tinha por trás nomes como os Titãs e o produtor Carlos Eduardo Miranda, o mesmo foi relançado pela própria Warner sob um novo contrato de distribuição e *marketing*.

que algumas bandeiras com imagens de folhas de maconha adornavam os amplificadores do lado direito (visto a partir da plateia) do palco, próximos à Canisso.



Imagens 27 e 28: Capa e contracapa de Lavô tá Novo, de 1995.

Imagem 29: Pano de boca do palco dos Raimundos no Hollywood Rock, em 1996.

O grupo abriu o show e imediatamente ganhou a plateia com *Tora Tora* e *Eu quero ver o oco*. A canção seguinte, *Bê-a-bá*, foi apresentada com uma referência à entrada de *Puteiro em João Pessoa*: “Boa tarde Rio! Eu tô achando que *vocês querem é rock*. É isso ae moleque!”. Uma fala como essa posiciona a plateia diante da obra do grupo e cria proximidade entre artista e público, pois o trecho destacado foi imediatamente reconhecido como pertencente a um trabalho anterior. Utilizando um código reconhecido apenas pelos “de dentro”, mas compreensível, ainda que de outra forma, pelos “de fora”, os *Raimundos* trazem a plateia para perto de si. É como se dissessem “aqui está o que vocês podem esperar de nós para o show de hoje”.

O caminho entre o artista e público tem mão dupla. A plateia pode atuar como participante e, por que não, performer. A canção *Minha cunhada*, que versa sobre o ato sexual, ganha uma nova introdução com a participação do público. Enquanto o grupo, lentamente, com voz e guitarra entoa o refrão “não é assim que se fode, não”, os presentes levantam as mãos tocando os dois polegares e os dois indicadores, de modo a simbolizar a genitália feminina (ao lado). Essa ação indica que o público tem pleno conhecimento dos códigos utilizados pela banda, não somente o repertório gestual realizado – embora infelizmente não tenha sido possível descobrir onde e quando o gesto passou a ser usado nesse contexto –



Imagem 30: gestos do público no início de *Minha Cunhada*.

mas também o momento correto de utilizá-lo.

Além das letras, arranjos e mudanças propositais na dicção, o *forró-core* proposto pelo grupo também é evidenciado nos pedidos do grupo ao público. No interlúdio da canção *Marujo*, Rodolfo convida o público a “levantar poeira no forrozão”. Essa situação mudaria de figura quando a banda se apresentou no festival Skol Rock, em 1998. O diálogo com os ritmos regionais nordestinos havia sido praticamente silenciado pelo grupo. Em *Cajueiro*, *Rio das Pedras* e *Nêga Jurema*, por exemplo, os arranjos de triângulo e sanfona não foram utilizados. Considerando o momento musical em que o grupo se encontrava – o último disco havia sido *Lapadas do Povo*, no qual o grupo aposta num *hardcore* direto à moda antiga, ou seja, sem hibridismo – a escolha do arranjo nos parece coerente. De fato, o primeiro uso do triângulo só apareceria em *Marujo*, depois de pouco mais de meia hora – que também sinalizava metade da duração do show. Ele continuou no palco para a música seguinte, *Esporrei na manivela*, mas não foi mais utilizado no restante da apresentação.

Dois anos depois, em 2000, o grupo retornaria à Curitiba para a gravação do disco e DVD *MTV Ao Vivo*. Aqui, a proposta era fazer “uma celebração, uma história dos cinco CDs que lançamos até hoje”.¹⁹² Contando com um *setlist* que abrangeu todas as fases do grupo, foi possível encontrar continuidades em algumas escolhas para os arranjos. *Nêga Jurema* continuou com os mesmos arranjos do Skol Rock, ou seja, sem a percussão regional. *Deixei de fumar*, *Cana Caiana* e *Minha Cunhada* foram transformadas num *medley* de andamento acelerado e arranjo característico do *hardcore* do início ao fim. Por outro lado, o triângulo estaria presente apenas em duas canções: *Marujo* e *Esporrei na Manivela*. Mas se o diálogo com os ritmos regionais parecia mínimo, a banda guardou *Deixei de Fumar* para o final da apresentação. Além das guitarras distorcidas com marcação de baião na bateria, a música terminou com uma *jam* na qual todos os integrantes tocaram instrumentos de percussão.

Essa apresentação também foi o auge do uso de harmonias vocais no som do grupo. Ainda que estivessem presentes desde o primeiro disco, elas nunca tinham sido tão profundamente exploradas como aqui. A banda parece ter utilizado os corais com três funções principais: harmonizar determinados trechos; enfatizar frases ou versos e,

¹⁹² FRED. In: Pacote dos Raimundos tem CD ao vivo, show e especial na TV. *Folha de São Paulo* – Suplemento Folha Ilustrada. Data de publicação: 27/10/2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u5621.shtml>. Acesso em: 34/01/2013, 08h55min.

por fim, criar estruturas de pergunta e resposta entre a voz principal (Rodolfo) e o coro (Digão e Canisso).

No primeiro caso, temos harmonizações que geralmente são utilizadas nos versos para criar melodias paralelas à canção principal ou antecipar o que está por vir. É o que encontramos, por exemplo, em *Pitando no Kombão*.¹⁹³ Os trechos em negrito indicam os corais e, em itálico, temos apenas a voz principal acompanhada dos demais instrumentos.

Porra! Era tudo doido da porra no kombão
Buceta! Só se falava de buceta no kombão
Tontera! O que reinava era a tontera no kombão
Cacete! Um dia eu dei o maior cacete no kombão

O refrão da música conta com corais executados ao mesmo tempo em que a voz principal, gerando duas melodias em paralelo. Enquanto Digão e Canisso repetem a palavra “doida”, Rodolfo canta “De noite a Kombi se enchia / De mulher doida pra rodar”, ao passo que o coral repete “doida pra rodar”.

Temos um exemplo da segunda situação, uso de corais para enfatizar frases ou versos, em *Bê-a-Bá*:

Esse é o Bê a Bá que eu aprendi lá no **sertão**
 enchendo a cara de cana e a barriga de **pão**
 Para um melhor resultado eu dei um trato no **pulmão**
 e se o cabra for safado a culpa é do Lampião¹⁹⁴

Outro exemplo está em *Eu quero ver o oco*.¹⁹⁵ Na versão do álbum *MTV Ao Vivo*, a plateia substitui os corais da versão de estúdio. Mais uma vez, a banda mudou os arranjos para colocar o público como performer ao longo do desenrolar da canção.

Eu quero é ver o oco
 Só na mãozada eu deitei seis, mas detestei matar
Eu quero é ver o oco
 Sem controle, tocando fole, é hora de dançar

Não somente com auxílio da plateia, mas o próprio grupo se encarrega de reconstruir sua obra nas apresentações ao vivo. Na primeira estrofe após o refrão, o verso final da mesma obra foi modificado nas apresentações ao vivo. A versão gravada no álbum de 1995 diz: “Meu ódio por automotores começou cedo / Depois que eu

¹⁹³ RAIMUNDOS. “Pitando no Kombão”. In: RAIMUNDOS, *Lavô tá novo*. São Paulo: Warner Music, 1995, faixa 5.

¹⁹⁴ RAIMUNDOS. “Bê-a-bá”. In: RAIMUNDOS, *Raimundos*. São Paulo: Banguela Records / Warner Music, 1994/1996, faixa 10.

¹⁹⁵ RAIMUNDOS. “Eu quero ver o oco”. In: RAIMUNDOS, *Lavô tá novo... Op. Cit.*, faixa 2.

tranquei os dedo na porta dum Opalão / Meu pai de dentro se ria que se mijava / Achou que o filho festejava: era dia de Cosme e Damião”. No ano seguinte, a banda passou a cantar o último verso assim: “Seu filho agora vai ter que tocar bronha com a outra mão”. De fato, essa versão parece ter se cristalizado. A mesma foi usada em todas as filmagens de show a que tivemos acesso no período que vai de 1996 a 2000.

O último uso do coral, a criação de estruturas de pergunta e resposta, serve para criar um jogo de diferenças entre texturas e significados, como se uma voz quisesse responder e complementar o que a outra está dizendo. Esse tipo de situação pode ser vista, entre outros casos, na apresentação de *Puteiro em João Pessoa* do álbum *MTV Ao Vivo*, pois esse arranjo inexistente na versão de estúdio. Na canção, o grupo narra a primeira experiência sexual de Rodolfo, levado por seus primos, Berssange e Augustinho, à casa de prostituição Roda Vida:

Nós num tinha nenhum plano e os cabra foram saindo

E eu atrás ia gritando:

Onde é que cês tão me levando?

Voltar e buscar mainha ela ficou no bar sozinha

Ô menino abobado deixa mainha pra painho

Venha comigo e Augustinho

Tu vai ser inaugurado

Pois tu sabe, na família

Nunca teve afrescalhado

*Chegar no Roda Viva tu vai ser homenageado*¹⁹⁶

Uma última observação sobre o fazer musical dos *Raimundos* se faz necessária: o uso das sétimas maiores (meio tom abaixo da nota fundamental do acorde) como notas de passagem. O uso desse intervalo pelo grupo pauta-se menos na sensação de dissonância – como é o caso da segunda menor – e mais na ideia de movimento. Em diversas ocasiões, eles utilizam as sétimas maiores no início do compasso para marcar o tempo e para gerar um deslocamento sutil. Afinal, tocar padrões de colcheia repetindo a mesma nota por vários compassos entediaria ouvintes e músicos. Essa mudança na cabeça do compasso cria uma sensação de movimento, ao mesmo tempo renovando o interesse do ouvinte e fechando um determinado grupo de notas. Musicalmente, esse trecho, já com uso desse artifício, seria representado assim:

¹⁹⁶ RAIMUNDOS. “Puteiro em João Pessoa”. In: RAIMUNDOS, *Raimundos*. São Paulo: Warner Music, 1994, faixa 1.

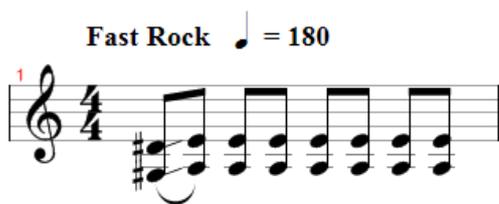


Imagem 31: Utilização de sétimas maiores para marcar a cabeça do compasso.

Essa estrutura é utilizada com bastante frequência por grupos como Ramones, por exemplo. Mas os Raimundos foram além, cruzaram essa ideia com a rítmica do baião para chegar ao arranjo de *Tá querendo desquitar*. Para tanto, se faz necessário observar as duas imagens abaixo.



Imagem 32: Marcação básica de baião em 4/4 (leia-se quatro por quatro).¹⁹⁷



Imagem 33: Marcação de baião com bumbo, chimbau, caixa e surdo feita pelos Raimundos.

Os dois trechos de música parecem diferentes à primeira vista: a primeira semínima pontuada foi desdobrada em semínima e colcheia; a pausa do tempo três foi substituída por ataques no bumbo e surdo. Mas a versão dos Raimundos manteve o essencial: acentua o ritmo com a caixa e chimbau na cabeça do compasso, no contratempo do tempo dois e na cabeça do quarto tempo. Com isso, o grupo efetivamente cria o ritmo procurado para, então, superpor camadas de guitarras distorcidas, voz e baixo.¹⁹⁸ Um discurso musical dessa espécie é rico em sentido não só pela distância social e cultural que, geralmente, separa o *hardcore* e o baião, mas também por dar mostras do forró-core do grupo, aqui entendido como um processo de

¹⁹⁷ Costuma-se escrever a marcação do baião em 2/4. Essa versão consta na seção de anexos. Optamos por transformá-la em 4/4, efetivamente dobrando o valor de cada nota, por motivos didáticos. Assim, esperamos facilitar a comparação e visualização dos leitores independentemente de sua área de conhecimento.

¹⁹⁸ Optamos por escrever a partitura de bateria e guitarra na seção de anexos, pois as mesmas não poderiam ser reproduzidas em sua plenitude num tamanho adequado à leitura dentro do corpo do texto.

hibridismo. Só assim os Raimundos podem ser entendidos ao lado de outros grupos significativos da década de 1990 no Brasil: *Planet Hemp*, *Skank*, *O Rappa*, *Chico Science & Nação Zumbi* e *Mundo Livre S/A*, *Jota Quest* e *Pato Fu*, entre outros.

Uma das questões mais pujantes do período foi a relação da sociedade com os entorpecentes, em especial a maconha. Grupos como o *Planet Hemp* não apenas promoviam uma discussão acerca do tema, mas efetivamente se posicionavam de maneira favorável à legalização. O nome do primeiro disco do grupo, *Usuário*, de 1995, e o teor das letras deixa esse ponto mais do que evidente: “Planet Hemp tá tentando te alertar / Digue só Planet Hemp e legalize a ganja” (*Dig Dig Dig*) e “É muito fácil criticar sem se informar / Se informe antes de falar e legalize a ganja / Legalize já / Legalize já / Uma erva natural não pode te prejudicar” (*Legalize Já*).¹⁹⁹ Inclusive, o grupo chegou a ser preso e detido por alguns dias após um show em Brasília, em 1997, sob a acusação de apologia ao uso de entorpecentes.

Enquanto isso, a discussão acerca das drogas seguia nos trabalhos de outros artistas. Em *Cachimbo da Paz* (1997), Gabriel Pensador narra a história do índio que virou Ministro da Justiça, foi preso e assassinado no cárcere, não entendia os costumes da gente da cidade e ficava perplexo diante das contradições da sociedade brasileira. Antes de repetir o refrão pela última vez, é assim que o Pensador termina sua canção:

Essa tribo é atrasada demais / Eles querem acabar com a violência / Mas a paz é contra a lei e a lei é contra a paz / E o cachimbo do índio continua proibido / Mas se você quer comprar é mais fácil que pão / Hoje em dia ele é vendido pelos mesmos bandidos / Que mataram o velho índio na prisão.²⁰⁰

Nem Roberto Carlos escapou. Lançado pelos mineiros do *Skank* em 1994, o disco *Calango* tinha um *cover* de *É Proibido Fumar*, canção lançada pelo rei 30 anos antes. Talvez pelo nome do grupo possuir sonoridade semelhante à do vocábulo *skunk* (tipo de maconha na qual a concentração de THC é mais alta), ou, mais provavelmente, pela discussão que ocorria na época, “essa gravação foi considerada uma alusão do mundo *pop* ao uso da maconha.”²⁰¹

Em 1996, *O Rappa* trabalhava o álbum *Rappa Mundi*. A canção *A Feira* tornou-se uma das mais executadas nas rádios de todo o país com mais uma discussão acerca da

¹⁹⁹ PLANET HEMP. “Legalize Já” e “Dig Dig Dig”. In: PLANET HEMP, *Usuário*. São Paulo: Sony Music, 1995, faixas 3 e 14, respectivamente.

²⁰⁰ DJ MEMÊ e GABRIEL PENSADOR. “Cachimbo da paz”. In: GABRIEL, O PENSADOR, *Quebra-cabeça*. São Paulo: Sony Music, 1997, faixa 3.

²⁰¹ CLEMENTE, Ana Tereza. *Que rock é esse? A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones*. São Paulo: Globo, 2008, p. 161.

diversidade de consumidores – malucos, madames, mauricinhos e atrizes – e facilidade de aquisição, tema também levantado por Gabriel Pensador. Afinal, o produto podia ser encontrado em uma feira:

Vem maluco, vem madame / Vem Maurício, vem atriz / Prá comprar comigo / Tô vendendo ervas / Que curam e acalmam / Tô vendendo ervas / Que aliviam e temperam (...) A clientela é vasta / Eu sei / Porque os remédios normais / Nem sempre / Amenizam a pressão.²⁰²

A disseminação da maconha também foi discutida pelos Raimundos. Em *Nêga Jurema* (1994), a *cannabis* chega à cidade e, apesar de enfrentar resistência policial, é eventualmente disseminada. De acordo com o grupo,

Foi no pipoco do trovão / Que se armou a confusão e ninguém pôde acreditar / Que aquilo fosse verdade, foi por toda a cidade / Cresceu em todo lugar / Na igreja das alturas, barzinho, prefeitura / No engenho de rapadura nasceu mato de fumar.

As demais canções do grupo parecem tratar mais das experiências pessoais de Rodolfo, para quem “o negócio mesmo era o bagulho. E uma cervejinha”.²⁰³ No período entre o primeiro e o terceiro discos – 1994 a 1997 – as referências à *cannabis* estão relacionadas ao tamanho, qualidade e efeitos causados. Isso pode ser verificado nas músicas *Tora Tora* (aberta um beque do tamanho desse moleque / Camarão da cabeleira dos cabras



Imagem 34: Capa do disco *Só no Forevis*, dos Raimundos, de 1999. O logotipo da banda está no canto superior direito e também na fivela do cinto de Canisso (o primeiro à esquerda).

que tocam reggae), *Herbocinética* (Então acenda essa maconha pra eu ficar doido, doidão / Vamos logo, essa é a hora / Estou sofrendo com a demora), *O toco* (fico na minha, puxo a seda / a veia vem trazendo o recheio / de qualidade, planta do Maranhão), *Bê-a-bá* (Eu já conheço as pistoleira e cansei de mulher rampeira / A única que não me cansa é a tal de Maria Tonteira), *Rapante* (E não ofende o aparelho digestivo / é só um dispositivo que eu tenho pra falar / Sem ela eu não falo / Com ela eu não me calo).

²⁰² YUKA, Marcelo. “A Feira”. In: RAPPA, O. *Rappa Mundi*. São Paulo: Warner Music, 1996, faixa 1.

²⁰³ RODOLFO Apud ALBUQUERQUE, Filipe. “Divina Intervenção”. In: *Revista Rolling Stone Brasil*. Edição 61 – Outubro de 2011. Disponível em: <http://rollingstone.com.br/edicao/edicao-61/divina-intervencao>. Acesso em: 03/01/2013, 11h54min.

Não nos cabe discutir a viabilidade da legalização ou fazer um balanço de argumentos pró e contra, mas sim compreender os processos históricos dos quais o grupo fez parte. Nesse caso, a música nos serviu como indicador de que naqueles anos 90 um debate estava ocorrendo nos *CD players* e estações de rádio espalhadas pelos país.

Além da maconha, os *Raimundos* também realizaram uma discussão da posição do *rock* dentro do universo da música nacional, especialmente no que diz respeito à inserção do estilo na programação das rádios e televisão. A capa de *Só no Forevis* (1999), acima, mostra os membros do grupo vestidos como os músicos dos grupos de pagode que foram populares na virada do milênio. Em entrevista à Folha de São Paulo, Rodolfo disse que a “intenção não era sacanear pagodeiro na capa do disco, mas sim criar a oportunidade de ocupar espaço na TV e nas rádios. A letra de *A Mais Pedida* fala disso”.²⁰⁴ De fato, a canção inteira versa a respeito desse tema e, ao invés de transcrevê-la, optamos por utilizar apenas o seu refrão: “O meu cabelo é ruim / Mas meu terno é de linho / Vou ser seu Salgadinho / Você vai gostar de mim / Se eu tocar no seu radinho”. Salgadinho era o nome do vocalista do grupo de pagode Negritude Jr. referido na música e capa do álbum. Além disso, a última sílaba em todos os versos é propositalmente pronunciada como “in”, de modo a formar as rimas. Esse mecanismo foi explicitamente colocado pela banda quando o refrão se repete: “Choro até o fim / só pra rimar com in / Pois se eu ganhar dim dim / Você vai gostar de mim / Se eu tocar no seu radinho”. Ao mesmo tempo em que a banda expõe e critica estratégias da maneira de vestir, cantar e rimar da música popular massiva, ela se coloca como produto à venda diante do mercado consumidor.

Como qualquer outro grupo que tivesse um contrato com uma grande gravadora na virada do milênio, os *Raimundos* estavam submetidos a uma determinada lógica de mercado. Falamos aqui especialmente da veiculação e alcance da música, o que certamente nos remete a Celso Barbieri e à questão do que ele chama de “os poposos”. Quando se apresentou no programa *Planeta Xuxa*, os *Raimundos* foram criticados pelos fãs e tiveram que se defender:

Rodolfo: Playback é uma desgraça, mas temos necessidade de mostrar o trabalho. Um empresário do Amazonas ou do Acre que queira nos contratar

²⁰⁴ RODOLFO. In: *Fãs questionam Raimundos*. Folha de São Paulo, suplemento Folha Teen, datado de 30/11/2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm3010200004.htm>. Acesso em: 08/01/2013, 15h19min.

para um show só sabe que estamos na praça se a gente aparece nesses programas, pois fora do Rio e de São Paulo não há tantas rádios de *rock*.
Canisso: A gente precisou fazer concessões e quebrar tabus. Para fazer um omelete, é preciso quebrar uns ovos. É um mal necessário.²⁰⁵

Verificamos, portanto, que os *Raimundos* apresentam em sua obra uma determinada representação da região nordeste e do que seria o *rock* nacional. Isso ocorre especialmente nos dois primeiros discos, *Raimundos* (1994) e *Lavô Tá Novo* (1995). Cabe ressaltar que nos álbuns seguintes, *Lapadas do Povo* (1997) e *Só no Forevis* (1999), o grupo progressivamente deixaria de usar a abordagem do *forró-core*. *Lapadas* tem um som mais pesado e completamente voltado para o *punk/hardcore*. Ainda que as letras estejam quase todas em português – *Oliver's Army*, cover de Elvis Costello, é a exceção –, os arranjos e referências ao nordeste abundantes nos dois primeiros discos são inexistentes. *Forevis* foi ainda mais longe. Além do *punk/hardcore*, há um *ska* (*Me Lambe*); um *hip-hop* (*Boca de Lata*); e uma paródia com o pagode (*Só no Forevis – Selim*) que, como vimos, é também feita na capa do disco.

Se o *forró-core* foi soberano na produção musical do grupo nos primeiros álbuns, ele seria apagado nos seguintes. Na entrevista a Benjamin Black, no programa *Papo com o Benja*, da TV Lance, em julho de 2011, Digão e Canisso se pronunciaram da seguinte maneira:

Benjamin Black: Ô Digão, o Raimundos, quem gosta de rótulo é garrafa. É banda de que? Não é banda de que, é rock and roll.

Digão: A gente teve um problema com rótulo.

Benjamin Black: Mas isso é tudo mundo, é uma babaquice.

Digão: Mas a culpa foi nossa.

Benja: Por que vocês rotularam...

Digão: Por que a gente falou "é, a gente toca *forró-core*".

Canisso: Criou um rótulo.

Digão: A gente foi burro pra caramba por que pô, a gente já tocava um *rap metal*, a gente tem todos esses estilos dentro do *Raimundos*. A gente toca *ska*, a gente toca *reggae*.

Canisso: Você olhando pra trás vê que era uma parada totalmente inocente. Por que o que é que o rótulo faz? Ele limita. Você não pode nunca rotular.

Digão: Ele rotula, ele fecha [faz um movimento com as mãos descrevendo um círculo]. E pro Raimundos não tem jeito.

Canisso: Qual é o estilo que vocês tocam? Não, não... Não existe estilo.

Digão: É o *rock*.

Canisso: É o *rock* pauleira.²⁰⁶

²⁰⁵ RODOLFO e CANISSO. In: Idem, *ibidem*.

²⁰⁶ CANISSO e DIGÃO, *Papo com o Benja*. Disponível em: <http://www.lancenet.com.br/multimedia/?vid=2c9f94b43124f35301312b263c3b07af&tit=V%C3%8DDEO%20Parte%20I%3A%20Papo%20com%20Benja%20recebe%20os%20Raimundos>. Acesso em 28/07/2011, 12h08min.

Essa posição do grupo em julho nos ajuda a entender as cenas do *DVD Roda Viva*, gravado em dezembro do anterior e lançado em maio do ano seguinte. Os Raimundos repetem a proposta do *MTV Ao Vivo*, de 2000, no sentido que se tratou de mais uma celebração da história e carreira do grupo. O site oficial do grupo descreve *Roda Viva* como uma “coletânea que celebra os mais de 20 anos de uma das maiores bandas de *hardcore* na história de terras tupiniquins”.²⁰⁷ Aqui está uma banda que se descreveu como sendo de *hardcore*, não de *rock*, não de *farró-core*, não de *metal*, não de música *pop*. Posicionou a si mesma diante de outros artistas e desenhou um determinado horizonte de expectativa diante do público. Somos *isso* e não *aquilo*.

Esse show mostraria de novo o uso criterioso de *backing vocals* em várias canções, bem como os triângulos em *Esporrei na Manivela* e *Marujo*. Vimos que o ato de repetir carrega consigo uma determinada carga. Repete-se para dizer mais, ou dizer de forma diferente. Num jogo entre o novo – as novas músicas e músicos que compuseram a banda nesses onze anos entre os dois *DVDs*, durante os quais ela não teve a mesma exposição na mídia do que na década de 1990 – e o velho – os dois membros originais restantes e parte do repertório já muito bem conhecida do público – a banda optou por abrir o *DVD* com uma vinheta estrelada pelo sanfoneiro Zenilton. Antes mesmo de vermos qualquer imagem do público ou da banda, o rosto do músico trajado com roupas regionais toma toda a tela: “Eita moçada, agora eu quero é rock! Quero ver todo mundo agitando aqui agora! Que agora vem os *Raimundos* com o seu *DVD Roda Viva*! Eu quero é *rock*, menino! Lasca de novo!”²⁰⁸

Os *Raimundos* de 2011 mantiveram alguns dos antigos códigos. Durante a execução de *Palhas do Coqueiro*, do primeiro e homônimo disco de 1994, Digão faz uma pausa antes que comece a segunda seção da música para conversar com o público: “Vocês já sabem o que fazer aí no meio? Abre essa roda o máximo que puder. Quero ninguém no meio da roda. Ninguém. *Nobody in!* Vocês tão prontos?”²⁰⁹ O público segue a instrução e cria um *mosh pit* tão grande quanto possível. Seus participantes estão imóveis e alternam olhares entre si e o palco. Por cerca de um segundo, há um silêncio quase absoluto no show. O baixo entra com um novo *riff*, e seguido pela contagem na bateria e o *feedback* da guitarra. Em seguida, a banda toda retoma a canção. Ao mesmo tempo em que ocorre a explosão sonora, os participantes da roda se

²⁰⁷ Texto disponível em: <http://www.raimundos.com.br/home/dvd-roda-viva/>. Acesso em; 20/12/2012, 11h56min.

²⁰⁸ RAIMUNDOS. *Roda Viva*. São Paulo: ST2 Music, 2011.

²⁰⁹ RAIMUNDOS, Idem, faixa 10.

põem a correr e saltar, chocando-se uns contra os outros conforme a etiqueta estabelecida para esse tipo de situação. De fato, era um show de um grupo de *hardcore*.

Talvez nenhum outro elemento tenha a capacidade de sintetizar a trajetória dos Raimundos quanto as transformações no logotipo da banda. Nos dois primeiros álbuns, vimos as letras que remetem ao cordel e o chapéu de couro. Os dois seguintes, incluindo aí o *MTV Ao Vivo*, veriam o R com as setas, mostrando um grupo que havia deixado, em boa medida, o *farró-core* para trás. Finalmente, o grupo parece ter se reconciliado com a própria história em *Roda Viva*. Conciliando elementos de todas as fases da banda, o logotipo atual parece sintetizar a proposta do grupo de olhar para frente e esquecer os rótulos, mas sem deixar de lado os seus anos formativos.



Imagem 35: logotipo dos dois primeiros álbuns.

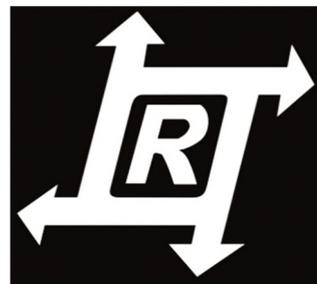


Imagem 36: logotipo do terceiro e quarto álbuns.

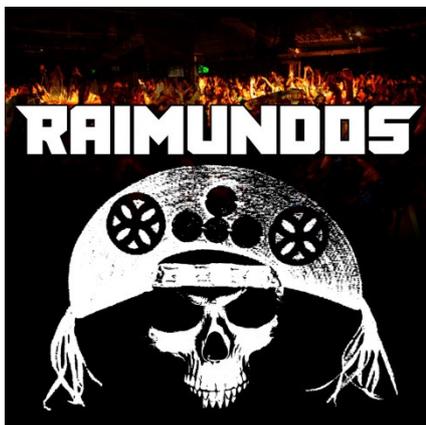


Imagem 37: Imagem de divulgação do grupo nas redes sociais da Internet.



Imagem 38: capa do DVD Roda Viva, com o novo design do R.

Assim, o próprio grupo construiu a categoria *farró-core* e fez uso da mesma durante um dado período de tempo. Entretanto, eles afirmam que, tempos depois, perceberam que o conceito acabou por limitar o modo como eram vistos. Ainda que não

sejam historiadores de carreira, Digão e Canisso deixam clara a necessidade de debater os conceitos e a carga de significado que os mesmos carregam consigo.

É nesse sentido que a entrevista citada anteriormente é cara ao nosso fazer historiográfico. Ela reitera a necessidade de (re)discutir aquilo que é tido como sólido e certo. Os *Raimundos* são uma banda de *farró-core*. Será mesmo? Eles *são*? Eles *eram*? Melhor entender que eles tiveram momentos *farró-core* no passado que, quando revisitados pelo olhar perscrutador do presente, são atualizados com novos significados e ligações. Tenta-se, enfim, estabelecer um debate entre temporalidades distintas num esforço de análise que, por encontrar continuidades e rupturas, gera conhecimento. Em suma, é fazer o que diz Michel de Certeau, encontrar “união daquilo que coere sem ser coerente, daquilo que faz conexão sem ser pensável.”²¹⁰

²¹⁰ CERTEAU, Michel de. “Indeterminadas”. In: *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 311.

Bis, ou considerações finais

Durante uma das edições do programa *Disk MTV*, em abril de 1992, que exibia os 10 videoclipes mais pedidos do dia, o *Sepultura* participou do quadro *Parede*, composto por uma pequena entrevista. Quando questionado sobre o sotaque do seu metal, ele disse apenas: “Brasileiro”. A pergunta poderia ter recebido outras respostas: mineiro (local de origem da banda), global (em relação ao sucesso do *Sepultura* após o lançamento do disco *Arise*, do ano anterior), *heavy / death / thrash metal* (em relação ao gênero musical do grupo). Ao invés disso, ele traçou uma linha de fuga enquanto tentava escapar de qualquer caracterização que dissesse respeito à sua produção artística, preferindo colocar-se como artista proveniente do Brasil.²¹¹ O *Sepultura* e a *MTV* brasileira foram grandes parceiros nos anos 1990. A banda participou do programa *Fúria MTV* mais de uma dúzia de vezes e realizou diversas entrevistas e participações em outros programas. Inclusive, recebeu uma equipe da emissora que viveu com a banda durante algumas semanas para a realização do *MTV Na Estrada*, que registrou parte do itinerário da banda durante a turnê do disco *Roots* na Europa.

Mas se a emissora abriu suas portas para o grupo, o mesmo não pode ser dito a respeito de alguns integrantes da força policial do estado de São Paulo. Gastão Moreira, VJ da emissora, fala a respeito de eventos que precederam a primeira aparição do grupo no *Fúria MTV*:

Eu lembro muito bem do primeiro, quando eu fui convidá-los para participarem. Eles tavam terminando um ensaio. Eu entrei e não conhecia ninguém. Bati ali na porta e falei: “Eu posso entrar?”. Todo mundo me olhou assim [levanta uma das sobancelhas e faz uma voz mais grave] “Entra aí veio, o que você quer?” [Expressão volta ao normal]. Daí eu falei “Eu sou da MTV e queria convidar vocês para fazerem um Fúria”. [Voltam as alterações no rosto e voz]. “Tudo bem, nós vamos lá. Nós vamos lá e tal...” [Desfazem-se as alterações] Neste primeiro fúria que eles foram, quando eu estava chegando na *MTV*, não era nem nesse prédio atual, era numa outra casa que a gente ficava, cheguei ali na esquina, assim, a geral da polícia. Quando eu vi, eram exatamente os cabeludos do *Sepultura* [sorri e balança a cabeça afirmativamente]. Muito bem!²¹²

²¹¹ Tivemos acesso a essa filmagem em uma gravação do programa Arquivo MTV. Muito embora a datação do *Disk* seja clara, pois há informações no canto da tela enquanto o trecho é exibido, a velha fita VHS de nosso acervo contém apenas a informação que se tratava de um episódio de 1996. Ao final do programa, o VJ Gastão refere-se à filha de Igor, que havia nascido há pouco tempo, prematura, e havia saído da UTI no dia anterior à gravação. Considerando que a primeira filha do baterista, Joana, nasceu em 7 de novembro de 1996, o programa ocupa o biênio final do mesmo ano.

²¹² MOREIRA, Gastão. *Fúria MTV*, novembro ou dezembro de 1996, conforme nota anterior. Gravação em VHS do acervo pessoal do autor.

Ainda no mesmo *Parede*, Igor Cavalera foi questionado se daria: “pra fazer *heavy metal* no Brasil ou tem que ir pra fora?” e respondeu “Dá pra fazer. [Pausa] Só que o difícil é que o pessoal não entende ainda. *Heavy metal* no Brasil, acha que é palhaçada. E lá fora eles respeitam o que cê faz”.²¹³ Conforme mencionado anteriormente, não resta dúvida que o grupo enfrentava um cenário hostil ao metal dentro do país.

Dois anos depois, em 1994, os *Raimundos* faziam sua primeira participação na emissora. O programa *CEP MTV*, apresentado por Thunderbird, misturava leitura de cartas dos telespectadores, entrevistas com o grupo e curtas performances musicais. Para conseguir a fita demo da banda, Digão afirma que era necessário ligar para a casa de Fred, baterista, na qual também era possível encomendar rapadura, numa clara alusão às origens familiares da banda. Além disso, o grupo esbanjava sua marca *forró-core* à época, optando por instrumentos acústicos e exagerando no sotaque nordestino ao cantar. Usando um violão, um baixolão, um triângulo e um pequeno tambor, o grupo executou músicas de sua autoria com arranjos bem diferentes dos originais. As escolhidas pelo grupo foram *Minha Cunhada*, *O Pão da Minha Prima* e *Marujo*.²¹⁴ Esse foi um dos primeiros passos para o fortalecimento de laços entre a banda e a emissora nos anos seguintes.

Desde então, o grupo lançou diversos clipes e contou com várias nomeações ao *Video Music Brasil*. *Bê-a-Bá* venceu a categoria de Melhor Clipe de *Rock* em 1995. No ano seguinte, *I Saw You Saying* disputou duas categorias: Melhor Clipe de *Rock* e Escolha da Audiência. Em 1997, o sucesso da banda levou à produção de um novo clipe para *Puteiro em João Pessoa*, que foi indicado na categoria Melhor Clipe de *Rock*. O ano de 1998 viu os *Raimundos* vencerem essa categoria com o clipe de *Andar na Pedra*. Em 1999, além da mesma premiação, o grupo também faturou a de Escolha da Audiência, ambas pelo trabalho apresentado em *Mulher de Fases*. No ano seguinte, a banda recebeu uma indicação para Escolha da Audiência por *A Mais Pedida*. Em 2001, foram premiados pelo Melhor *Website*.²¹⁵ É Fred, então baterista do grupo, quem

²¹³ CAVALERA, Igor. *Arquivo MTV*, quadro *Parede*, abril de 1992. Idem.

²¹⁴ Programa *CEP MTV*, exibido em 20 de setembro de 1994. Gravação em VHS do acervo pessoal do autor. Foi possível encontrar a data exata pois, durante a exibição, uma pessoa da produção do programa informa que era o dia do aniversário de Rodolfo.

²¹⁵ De acordo com a seção VMBPédia, do site da *MTV*. Disponível em: <http://vmb.mtv.uol.com.br/vmbpedia/>. Acesso em: 25/01/2013, 19h20min. O *Sepultura* e o *Angra* também participaram de indicações. O mineiros tiveram os clipes de *Roots Bloody Roots*, *Ratamahatta* e *Mindwar* nomeados na categoria Melhor Clipe do Ano em 1996 e 1997 e 2004, respectivamente. O

resume essa situação numa entrevista à *Folha de São Paulo*, por ocasião do lançamento do DVD *MTV Ao Vivo*. Para ele, os *Raimundos* “tem a cara da MTV brasileira”.²¹⁶

Não fizemos qualquer menção significativa sobre os videoclipes até o parágrafo anterior. Isso ocorreu por um motivo especial. Os videoclipes são as músicas que (geralmente) as gravadoras escolhem como “música de trabalho” e, sejamos realistas, nem sempre são aquelas que melhor representam o trabalho do grupo. Frequentemente, busca-se fazer o videoclipe das canções mais vendáveis dentro do álbum. Há um investimento substancial em cenografia, locação, maquiagem, efeitos visuais, contratação de atores e assim por diante. Portanto, é seguro dizer que os videoclipes são o cartão de visita visual e auditivo de um grupo, podendo até mesmo ser o primeiro contato de parte do público com aquele determinado trabalho. Este raciocínio vale não só para o *boom* da MTV Brasil durante os anos 1990, mas também para a atual onipresença de serviços como o *YouTube*.

Fruto de um trabalho coletivo (operadores de câmera, profissionais de maquiagem e cenografia, direção, produção, edição e assim por diante), não podemos esquecer o seguinte: um videoclipe também é uma *mercadoria*, ou seja, um produto a ser consumido pelo público e que, portanto, está submetido à lógica capitalista. É o que pontua Guilherme Bryan:

É fato ainda que, como nos outros gêneros e formatos audiovisuais, foram poucos, até agora, os realizadores que souberam aproveitar as possibilidades oferecidas pelo videoclipe para desenvolver produções realmente artísticas e criativas. A grande maioria sempre se submeteu aos clichês e às facilidades necessárias para vender um produto de interesse da indústria fonográfica.²¹⁷

De fato, os videoclipes dos *Raimundos* foram, e possivelmente ainda são, a cara da banda. É difícil pensar no grupo sem nos lembrarmos de seus integrantes vestidos com roupas casuais em *Eu Quero Ver o Oco* ou trajados como mosqueteiros em *Mulher de Fases*, no qual Canisso repete o papel de anjo que ele tinha feito em *Palhas do Coqueiro*. Há também os ternos brancos e a Madonna de *I Saw You Saying*. Apesar da

Sepultura foi premiado pelo clipe de *Convicted in Life*, de 2006, por direção e edição. Em 1997, o *Angra* recebeu uma nomeação por *Make Believe* na categoria Escolha da Audiência.

²¹⁶ *Pacote dos Raimundos tem CD ao vivo, show e especial na TV*. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u5621.shtml>. Acesso em: 25/01/2012, 17h50min.

²¹⁷ BRYAN, Guilherme. *A Autoria no videoclipe brasileiro*: estudo da obra de Roberto Berliner, Oscar Rodrigues Alves e Maurício Eça. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011, p. 243.

boa produção, os clipes da banda são despretensiosos e frequentemente cômicos, contribuindo com a postura despojada da banda dentro e fora dos palcos.



Imagem 39: Os Raimundos tocando *I Saw You Saying* no *Video Music Brasil* de 1996 repetindo o figurino utilizado no videoclipe.



Imagem 40: Imagem da banda no videoclipe de *Eu quero ver o oco*.

O mesmo pode ser dito a respeito do *Sepultura*, pois os videoclipes estão diretamente conectados aos temas que o grupo aborda em seus discos, chegando em algumas oportunidades a fazer uma leitura visual das letras das músicas. Esse é o caso dos clipes de *Refuse/Resist* e *Territory*, ambos de 1993. No primeiro, enquanto a banda narra os tanques nas ruas e confrontos com a polícia, vemos imagens do que está sendo descrito. Aqui, imagem e som, não somente em sua dimensão lírica, mas também no que tange à sincronização entre ambos, trabalham juntas para comunicar um determinado conjunto de ideias ao espectador. No segundo, a letra sobre conflitos por terra, propaganda política e arbitrariedades governamentais, que poderia ser aplicada a diversos espaços e tempos, recebe uma leitura visual específica: os conflitos árabe-israelenses. Os quase cinco minutos de vídeo são compostos por imagens da banda em desertos, soldados e policiais, paredes grafitadas com a bandeira palestina, judeus ortodoxos em trajes típicos, beduínos, o Muro das Lamentações e diversas cenas da velha Jerusalém. *Roots Bloody Roots*, de 1996, segue a mesma linha de edição. As cenas do grupo tocando são intercaladas com imagem que fazem referência – ou são referenciadas – pelas letras. No entanto, não há o sincronismo de *Refuse/Resist*. No mesmo ano, a canção *Ratamahatta* recebeu um videoclipe feito com *stopmotion*²¹⁸ que se afastou da tendência anterior. Ao invés de comentar a letra visualmente, o clipe cria

²¹⁸ Técnica de animação na qual que usa, geralmente, massa de modelar para cenários e personagens, juntamente com algodão e vários tipos de papel para efeitos visuais de fumaça, água em movimento e assim por diante. Os personagens e cenários são fotografados diversas vezes e, quando as imagens são exibidas na ordem e velocidade apropriadas (costuma-se usar 24 fotografias para compor 1 segundo de filme), temos a impressão de movimento.

uma narrativa particular, tendo a música como pano de fundo num diálogo rítmico e melódico, não lírico. Não há uma única cena com os membros da banda tocando, sendo que os instrumentos e vozes agem aqui como texturas. Vemos uma favela que fica dentro/às margens de uma floresta tropical, mendigos, uma prostituta, gente bêbada, monstros e um feiticeiro. É com estes personagens e cenário que a trama se desenvolve. Modifica-se, portanto, a utilização a relação com a canção. Ao invés de estrela, ela se torna coadjuvante dos eventos que tomam a tela.

No caso do *Angra*, a pouca disponibilidade de clipes oficiais não permite tal leitura. Por outro lado, aquilo que interpretamos inicialmente como um silêncio nesse formato pode ser lido de outra maneira. Ao invés de videoclipes e exposição na mídia de massa, o grupo parecia mais interessado em se estabelecer dentro de seu nicho. Por diversas vezes, seus membros estiveram em capas de revistas especializadas em *rock* e *metal*, bem como publicações para músicos como *Guitar Player Brasil*, *Mordern Drummer*, *Cover Baixo* e assim por diante. Isso contribuiu para que o *Angra* mantivesse em torno de si uma aura de proficiência técnica que, se já não era evidente pelo calibre de seus membros, foi exacerbada pelas transcrições, análises de partituras, criação e divulgação de instrumentos *signature*, ou seja, criados de acordo com as especificações e necessidades de seus membros.

Mas o primeiro passo na divulgação e criação de uma imagem em torno de uma banda está no seu nome. Além de sintetizar a proposta do grupo, a escolha do nome geralmente informa alguma coisa sobre os seus integrantes. Já discutimos detalhadamente o surgimento dos *Raimundos* e toda a carga de sentidos que seu nome carrega. Que surpresas nos reservam o *Angra* e o *Sepultura*?

Os paulistas explicam que

o nome significa deusa do fogo na mitologia tupiniquim, além de significar uma pequena enseada ou baía usada como porto natural. Além disso, foi escolhido por parecer com o adjetivo em inglês *angry*, que significa raivoso.²¹⁹

Considerando a fusão que o grupo faz entre o *power / speed* metal, que exige andamentos velozes e arranjos sofisticados, e o diálogo com os ritmos regionais brasileiros, dificilmente poderia ter sido feita uma escolha melhor.

Já a escolha dos mineiros foi norteadada pela admiração que nutriam pelo grupo britânico *Motörhead*, uma das maiores bandas de *heavy metal* de todos os tempos. Eles

²¹⁹ Conforme informações da coluna “A banda”, no lado esquerdo da *home* do *website* do grupo. Disponível em: <http://www.angra.net/port/index.php>. Acesso em 26/01/2013, 14h47min.

utilizaram a tradução de parte do título de *Dancing on your Grave* [Dançando em sua Sepultura] do álbum *Another Perfect Day* [Um Outro Dia Perfeito], de 1983.²²⁰ As traduções de e para o inglês eram fundamentais para o cotidiano do Sepultura de meados dos anos 1980. Era a partir delas que o grupo compreendia os encartes e letras dos artistas que admiravam, e era fazendo traduções literais português-inglês que compunham seu material. É possível verificar alguns exemplos dessa prática nos dois primeiros registros do grupo: *Bestial Devastation* e *Morbid Visions*. Do primeiro, datado de 1985, num vinil em formato *split*²²¹ com o grupo *Overdose*, destacamos um trecho de *Antichrist* [Anticristo]: *Churches will be destroy* – “Igrejas serão *destruir*”. Do segundo, de 1986, um dos versos de *Mayhem* [Disordem extrema]: *Even in the deep of hell* – “Mesmo *no profundo* do inferno”, ao invés de “nas profundezas”, o que exigiria o uso do vocábulo *depths*.

Cada um dos três grupos nos quais focamos discutiu o Brasil e o mundo em torno de si à sua maneira. Essas representações nos levaram a discutir, antes de qualquer coisa, as interfaces entre Música e História. Vimos que é necessária uma postura crítica diante dos documentos, pois os mesmos são sempre escritos com alguma finalidade e estão longe de ser neutros. De fato, alguns registros ridicularizam ou fazem uso da exclusão para apagar determinadas produções artísticas ou grupos. Fiquemos atentos à eloquência do silêncio! Também nos detivemos sobre os modos de ouvir e pensar a música, para a nuvem de discurso que gira em torno dela. Muito mais do que letra e arranjo, mais do que melodia, harmonia e ritmo, uma canção carrega consigo um labirinto de significados. Como historiadores, é nossa tarefa mapear e compreender toda essa teia de referências.

Por vezes, nos debruçamos sobre aspectos da biografia das bandas para compreender como experiências pessoais particulares tiveram contribuição fundamental nas obras futuras. Vimos também que os termos global e local não são opostos e que pode haver trânsito livre entre eles. Posicionando-se entre uma e outra esfera, uma obra de arte tem o poder de engendrar ambas, expandindo o alcance do local e afinando o foco do global.

Num salto para as questões da performance, percebemos que não basta pensar apenas no que está sendo produzido nos estúdios e palcos, mas como e por que isso

²²⁰ BARCINSKI, André e GOMES, Sílvio. Op. Cit., p. 17.

²²¹ O *split* é um formato no qual cada grupo ocupa um dos lados do vinil ou fita cassete. Essa estratégia é utilizada geralmente para grupos que ainda não possuem um repertório extenso, estão na fase inicial da carreira ou precisam cortar gastos de produção.

ocorre. Foi aí que nos demos conta da importância das formas de cantar e tocar, bem como dos códigos que utilizamos quando o fazemos: do volume ao uso de determinados acordes e escalas, sem deixar de lado o poder da arte de suspender o cotidiano.

Por fim, numa citação que parece sintetizar nossa proposta, Kiko Loureiro, guitarrista do *Angra*, uniu questões de hibridismo cultural, representações do Brasil, e questões da memória, tudo isso interligado pela música:

Quando penso em Max Cavalera, penso em *Sepultura* e tudo o que esta banda sem precedentes no Brasil trouxe de bom para o nosso meio. Max e *Sepultura* mostraram ao mundo que aqui é possível nascer uma banda de estilo único, genuíno, brasileiro, com nosso canibalismo cultural, misturando as influências externas com nossa música. Mostrou que é possível, com muita luta, sair de sua cidade e caminhar para o mundo lado a lado com os grandes, americanos ou europeus. Foi um trabalho de 'quebra pedra', e hoje nós do *Angra*, *Krisiun*, *Korzus*, *Torture Squad*, e outras bandas que contam com prestígio fora do Brasil, usufruímos deste legado deixado por eles. Sempre quando falamos que somos uma banda de metal brasileira, o olhar não é de espanto, como quem espera um sambista-capoeirista-boleiro tomando café e comendo banana. A expectativa é sempre de música criativa, inovadora e exótica. Agradeceremos eternamente à importância da história e das conquistas de Max e *Sepultura*.²²²

Como poderíamos ficar parados diante de questões tão ricas?

²²² LOUREIRO, Kiko. Apud: SARKIS, Tiago. *Músicos falam sobre Max Cavalera*. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/biografias/063259-sepultura.html#ixzz2J6bwtND1>. Acesso em 26/01/2013, 16h03min.

Anexos

Imagem 41. Trecho da partitura de Tá querendo desquitar.

Fast Rock ♩ = 180

Guitarra

Bateria

Caixa

Chimbal

Bumbo Surdo

Imagem 42. Marcação de baião em 2/4.

Percussão

Corpus documental

1. Entrevistas, reportagens *online* e *websites*:

1.1. Entrevistas e reportagens *online*

ALBUQUERQUE, Filipe. “Divina Intervenção”. In: *Revista Rolling Stone Brasil*. Edição 61 – Outubro de 2011. Disponível em: <http://rollingstone.com.br/edicao/edicao-61/divina-intervencao>. Acesso em: 03/01/2013, 11h54min.

ATKINS, Al. *Al Atkins ex-singer in Judas Priest. Judas Priest 1969 - 1973*. Disponível em: <http://www.allanatkins.pwp.blueyonder.co.uk/judaspriest.html>. Acesso em: 15/01/2013, 23h50min.

BENNETT, J. *An exclusive oral history of Slayer*. Disponível em: http://web.archive.org/web/20060813155123/http://www.decibelmagazine.com/features_detail.aspx?id=4566. Acesso em 22/01/2013, 7h50min.

BLESSER, Barry. “*The Seductive (Yet Destructive) Appeal of Loud Music*”. In: eContact! 9.4 — *Hearing (Loss) and Related Issues*. Montréal (Canadá): Canadian Electroacoustic Community, junho de 2007. Texto disponível para *download* no *site* do autor: <http://www.blessner.net/downloads/eContact%20Loud%20Music.pdf>. Acesso em 07/01/2013, 13h15min.

CALLABI, Flávia. In: CARVALHO, Pedro. “Gravação sem mistérios” In: *Revista Cover Baixo*, número 24, setembro de 2004. São Paulo: HMP, 2004.

DAVID Felix. *Rock Eyez – Interview with Michael Sweet*. Disponível em: <http://www.rockeyez.com/interviews/int-stryper-sweet.html>. Acesso em: 25/01/2013, 10h35min.

DYSTYLER, Daniel. *Wikimetal - Entrevista com Michael Amott (Arch Enemy)*. Disponível em: <http://wikimetal.com.br/site/entrevista-com-michael-amott-arch-enemy/>. Acesso em 30/12/2012, 09h36min. Matéria originalmente publicada em 27/12/2012.

FARBER, Jim. *In '96 music, everyone sure mixed a lot. It was the year of Brazilian metal, lounge rap, Broadway rock and other unlikely but adventurous style fusions.* Jornal New York Daily News, publicação original em 31/12/1996. Disponível em: <http://www.nydailynews.com/archives/nydn-features/96-music-mixed-lot-year-brazilian-metal-lounge-rap-broadway-rock-adventurous-style-fusions-article-1.741543#ixzz2GGcxwBuC>. Acesso em 27/12/2012, 13h40min

Fãs questionam Raimundos. Folha de São Paulo, suplemento Folha Teen, datado de 30/11/2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/folhatee/fm3010200004.htm>. Acesso em: 08/01/2013, 15h19min.

Icons of England – Disponível em: <http://www.icons.org.uk/theicons/collection/sgt-pepper/features/recording-techniques>. Acesso em 28/07/2011, 15h05min.

Megadeth.com – Scorpion. 07/01/2008 – Band name? Disponível em: http://www.megadeth.com/scorpion_archive.php?scorpion_id=76. Acesso em: 15/01/2013, 23h37min.

MOBLEY, Richard Max. “Rock of Ages – When Prog Rock Ruled”. In: Jornal Santa Cruz Sentinel, 30/09/2004. Disponível em: <http://www.santacruzsentinel.com/archive/2004/September/30/style/stories/05style.htm>. Acesso em: 08/04/2012, 10h37min.

MANOWAR - The Kingdom of Steel. Disponível em: http://www.manowar.com/news_body.php?idnews=241. Acesso em: 04/01/2013, 22h25min. Data de veiculação original: 28/07/2008.

MCWHIRTER, Alan Ross. Loudest pop group. Guinness Book of Records. Nova Iorque: Sterling, 1975, p. 242. Disponível em: http://books.google.com.br/books?id=Rv26phaJLUAC&q=Deep+Purple+loudest+intitle:Guinness&q=Deep+Purple+loudest+intitle:Guinness&hl=en&ei=QVGpTLe4CYOglAewr92wDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&redir_esc=y. Acesso em: 04/01/2013, 22h06min.

Pacote dos Raimundos tem CD ao vivo, show e especial na TV. Folha de São Paulo – Suplemento Folha Ilustrada. Data de publicação: 27/10/2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u5621.shtml>. Acesso em: 34/01/2013, 08h55min.

PAGE, Sara. Foo Fighters rocked Auckland. Disponível em: <http://geonet-shakennotstirred.blogspot.com.au/2011/12/rock-n-roll.html>. Acesso em: 04/01/2013, 22h35min. Data de veiculação original: 15/12/2011.

PAULINO, Marcos. Entrevista: Digão, dos Raimundos. Disponível em: <http://screamyell.com.br/site/2010/04/02/entrevista-digao-do-raimundos/>. Texto originalmente publicado em 02/04/2010. Acesso em 23/12/2012, 8h22min.

RIBEIRO, Rodrigo. *Raimundos*. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/biografias/038402-raimundos.html>. Texto originalmente publicado em 06/04/06. Acesso em 26/10/10, 15h34min.

SALMON, Chris. *The Who break noise records at The Valley. It happened here*. Disponível em: http://www.timeout.com/london/music/features/1475/The_Who_break_noise_records_at_The_Valley-It_happened_here.html. Acesso em 04/01/2013, 22h21min. Data de veiculação original: 30/05/2006.

SARKIS, Tiago. Músicos falam sobre Max Cavalera. Disponível em: <http://whiplash.net/materias/biografias/063259-sepultura.html#ixzz2J6bwtND1>. Acesso em 26/01/2013, 16h03min.

SAXBERG, Lynn. Bluesfest 2009: bigger, wetter, quieter. Disponível em: <http://www2.canada.com/ottawacitizen/news/story.html?id=2768201f-b809-4b9a-bdd6-a091929e7149&p=2>. Acesso em: 04/01/2013, 22h28min. Data de veiculação original: 20/07/2009.

STRUB, Whitney. Behind the Key Club: An Interview with Mark "Barney" Greenway of Napalm Death. Disponível em: <http://www.popmatters.com/pm/feature/napalm-death-060511>. Acesso em: 06/10/2011, 09h51min

VMBPédia – MTV. Disponível em: <http://vmb.mtv.uol.com.br/vmbpedia/>. Acesso em: 25/01/2013, 19h20min.

Zuada do Sertão: Entrevista exclusiva com Canisso (Raimudos). Disponível em: <http://zuadadosertao.blogspot.com.br/2011/09/canisso-fala-sobre-carreira-e-atual-do.html>. Acesso em: 03/01/2013, 08h24min.

1.2. Websites:

Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (<http://bdtd.ibict.br/>).

Biblioteca Digital de Teses e Dissertações – Universidade de Brasília (<http://bdtd.bce.unb.br/>)

Billboard Music Charts (<http://www.billboard.com>)

Associação Brasileira de Produtores de Discos (<http://abpd.org.br/>)

Angra – Reaching Horizons – Site oficial (<http://www.angra.net/>)

Raimundos – Site oficial (<http://www.raimundos.com.br/home/>)

Sepultura – Site oficial (<http://sepultura.uol.com.br/>)

Site oficial do Brasil Heavy Metal. Disponível em: http://www.brasilheavymetal.com/bhm/bd1/?page_id=328. Acesso em 15/10/2011, 13h21min.

2. Entrevistas e reportagens em áudio ou vídeo

BARBIERI, Celso. Podcast Wikimetal, número 29, publicado em 04/08/2011. Disponível em: <http://www.wikimetal.com.br/2011/07/029-celso-barbieri-agora-no-wikimetal.html>. Acesso em 24/08/2011, 08h30min.

MATOS, André. Podcast Wikimetal, número 35, publicado em 16/08/2011. Disponível em: <http://www.wikimetal.com.br/2011/08/035-andre-matos-agora-no-wikimetal.html>. Acesso em 17/08/2011, 17h53min.

MATOS, André. Podcast Wikimetal, número 36, publicado em 22/08/2011. Disponível em: <http://www.wikimetal.com.br/2011/08/036-andre-matos-agora-no-wikimetal.html>. Acesso em 23/08/2011.

Papo com o Benja e os Raimundos (TV Lance!). Disponível em: <http://www.lancenet.com.br/multimedia/?vid=2c9f94b43124f35301312b263c3b07af&tit=V%C3%8DDEO%20Parte%20I%3A%20Papo%20com%20Benja%20recebe%20os%20Raimundos>. Acesso em 28/07/2011, 12h08min.

Musical Express: Especial *Rock in Rio* – Kiko Loureiro. Disponível em: <http://www2.musical-express.com.br/portal/especial-rock-in-rio-kiko-loureiro/>. Acesso em 01/10/2011, 09h53min.

SEPULTURA: Video message from North American tour. <http://www.blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=158635>. Acesso em 26/12/2012, 21h25min.

KISSER, Andreas. Podcast Wikimetal, número 27, publicado em 20/06/2011. Disponível em: <http://wikimetal.com.br/site/027-sepultura-agora-no-wikimetal/>. Acesso em: 24/08/2011, 09h50min.

Blabbermouth - Sepultura's Andreas Kisser performs With Anthrax for the first time. Disponível em: <http://www.blabbermouth.net/news.aspx?mode=Article&newsitemID=160209>. Acesso em 26/07/2011, 23h45min

Raimundos no Jô Onze e Meia. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=T9tu2H6Mvz0>. Acesso em 26/10/2011, 15h03min.

Jornal Hoje, 19/01/1985. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=vgFW4cBMm7A>. Acesso em 06/10/2011, 11h42min.

Jornal Nacional, 11/01/1981. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bjrweld5GwM>. Acesso em 06/10/2011, 12h09min.

Clayton Aguiar entrevista Raimundos (1995). Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=aepzpdIMZoc>. Acesso em 02/01/2013, 20h03min.

3. Vídeos

3.1. Videoclipes

Angra: Make Believe (1996).

Raimundos: Nega Jurema (1994), *Bê-a-bá* (1994), *Puteiro em João Pessoa* (1996), *Eu quero ver o oco* (1996), *Esporrei na Manivela* (1996), *I Saw you saying* (1996), *Andar na Pedra* (1997), *Mulher de Fases* (1999), *A Mais Pedida* (1999).

Sepultura: Arise (1991), *Refuse/Resist* (1993), *Territory* (1993), *Roots Bloody Roots* (1996), *Attitude* (1996), *Ratamahatta* (1996).

3.2. Documentários

DUNN, Samuel e MCFADYEN, Scott. *Global Metal*. Canadá: Banger Productions, 2008.

_____. *Metal: A Headbanger's Journey*. Canadá: Banger Productions, 2005.

LONGFELLOW, Matthew. *VH1 Classic Albums – The Making of A Night at the Opera*. São Paulo: ST2 Music, 2005.

RODLEY, Chris. *Heavy Metal Britannia*. Londres (Inglaterra): BBC Productions, 2010.

3.3. Shows em DVD

Sepultura: We are what we are (Roadrunner, 1997); *Third World Chaos* (Roadrunner, 1995).

Angra: Rebirth Live in São Paulo (Paradoxx, 2002).

Raimundos: MTV Ao Vivo (Warner, 2000), *Roda Viva* (ST2, 2011).

3.4. Acervo pessoal de gravações e transcrições do autor

Correspondências pessoais por e-mail e gravações em áudio do acervo do autor quando da realização da palestra de Felipe Andreoli, baixista do *Angra*, na Livraria Cultura, em Brasília.

Shows transmitidos pela MTV:

Raimundos: *Hollywood Rock* (1996), *Philips Monters of Rock* (1996) e *Skol Rock* (1998).

Programas de televisão:

Sepultura: *MTV Na Estrada Roots Tour Europa* (MTV, 1996), *Sepultura – Vamo Detonar* (MTV, 1996), *Arquivo MTV* (MTV, 1996).

Raimundos: *CEP MTV Raimundos* (MTV, 1994).

4. Discografia dos grupos selecionados e outros discos de interesse

4.1. Angra

Angels Cry (Eldorado, 1993); Freedom Call (Eldorado, 1996), Holy Land (Eldorado, 1996); All Acoustic – Live at FNAC (lançamento não-autorizado, 1997), Holy Live (Paradoxx, 1997), Fireworks (Paradoxx, 1998), Rebirth (Paradoxx, 2001), Rebirth World Tour Live (Paradoxx, 2002) Hunters and Prey EP (Paradoxx, 2002), Temple of shadows (Paradoxx, 2004), Aurora Consurgens (Paradoxx, 2006), Aqua (independente, 2010).

4.2. Raimundos

Raimundos (Banguela Records, 1994); Lavô Tá Novo (Warner Music, 1995), Cesta Básica (Warner, 1996), Lapadas do Povo (Warner, 1997), Só no Forevis (Warner, 1999), MTV Ao Vivo (Warner, 2000), Éramos 4 (Warner, 2001), Kavookavala (Warner, 2002), Roda Viva (ST2, 2001).

4.3. Sepultura

Bestial Devastation (Cogumelo, 1986); Morbid Visions (Cogumelo, 1986); Schizophrenia (Cogumelo, 1987); Beneath the Remains (Roadrunner, 1989); Arise (Roadrunner, 1991), Chaos A.D. (Roadrunner, 1993); Roots (Roadrunner, 1996); Against (Roadrunner, 1998); Nation (Roadrunner, 2001); Roorback (SPV, 2003); Dante XXI (SPV, 2006); A-Lex (Steamhammer, 2009); Kairos (Nuclear Blast, 2011).

5. Referências e créditos das imagens

Chave para leitura: número da imagem – descrição – crédito – comentário (se houver).

1 – Logotipo do *Iron Maiden* – Disponível em: <http://loudwire.com/iron-maiden-best-band-logos/>. Acesso em: 20/01/2013, 14h04min.

2 – Logotipo do *Black Label Society* – Disponível em: <http://www.examiner.com/review/black-label-society-gives-falls-crowd-a-much-needed-jolt>. Acesso em: 20/01/2013, 14h11min.

3 – Logotipo do grupo *Ashdautas* – Disponível em: <http://www.metal-archives.com/bands/Ashdautas/22544>. Acesso em; 20/01/2013, 14h13min.

4 – Capa do álbum *...And Justice for All*, do *Metallica* – Obtida a partir do encarte do CD com a utilização de um *scanner* – Acervo pessoal de discos do autor.

5 – Capa do álbum *Triumph of Steel*, do *Manowar* – Idem.

6 – Trecho de partitura mostrando a construção do trítono na introdução da música *Black Sabbath* – Obtida capturando a tela do aplicativo *Guitar Pro 5* – Partitura escrita pelo autor.

7 – Parte interior da capa dobrável do álbum *Black Sabbath*, do grupo de mesmo nome – Disponível em: <http://metal80.wordpress.com/2012/05/26/artwork-3/>. Acesso em: 20/01/2013, 14h22min.

8 – Capa do álbum *Black Sabbath*, do grupo de mesmo nome – Obtida a partir do encarte do CD com a utilização de um *scanner* – Acervo pessoal de discos do autor. Infelizmente, a edição da qual dispomos em *CD* não possui encarte.

9 – Capa do álbum *Chaos A.D.*, do *Sepultura* – Obtida a partir do encarte do CD com a utilização de um *scanner* – Acervo pessoal de discos do autor.

10 – Trecho da partitura de guitarra para a música *Refuse/Resist*, do *Sepultura* – Obtida capturando a tela do aplicativo *Guitar Pro 5* – Partitura escrita pelo autor.

11 – Capa do álbum *Kairos*, do *Sepultura* – Obtida a partir do encarte do *CD* com a utilização de um *scanner* – Acervo pessoal de discos do autor.

12 – Capa do álbum *Roots*, do *Sepultura* – Idem.

13 – Capa do álbum *Roots Roadrunner 25th Anniversary Edition*, do *Sepultura* – Idem.

14 – Cédula de 1000 cruzeiros – Disponível em: <http://davidlfurtado.wordpress.com/2012/08/18/centenario-samuel-fuller-o-realizador-1955-59/>. Acesso em: 20/01/2013, 14h31min.

15 – Guitarra Fender Stratocaster – Disponível em: <http://www.fender.com/guitars/stratocaster/>. Acesso em: 20/01/2013, 14h37min.

16 – Guitarra Fender Telecaster – Disponível em: <http://www.fender.com/guitars/telecaster/>. Acesso em: 20/01/2013, 14h38min.

17 – Guitarra Gibson Les Paul – Disponível em: <http://www2.gibson.com/Products/Electric-Guitars/Les-Paul/Gibson-USA/Les-Paul-Traditional.aspx>. Acesso em: 20/01/2013, 14h40min.

18 – Guitarra Jackson Randy Rhoads – Disponível em: <http://cachepe.zzounds.com/media/quality,85/brand,zzounds/p36856h-f211f21d65d219fe765055c113de0e20.jpg>. Acesso em: 20/01/2013, 14h43min.

19 – Guitarra Ibanez RG1570 – Disponível em: http://www.playtech.com.br/ch/prod/_24547/guitarra-original-ibanez-rg-1570-z-c-case---preta.aspx. Acesso em: 20/01/2013, 14h45min.

20 – Guitarra BC Rich Warlock – Disponível em: <http://bcrich.com/shape/warlock/guitars-and-bass/17>. Acesso em: 20/01/2013, 14h50min.

21 – Guitarra Dean ML Rust From Hell – Disponível em: http://www.deanguitars.com/dimebag_seriesUSA.php. Acesso em: 20/01/2013, 14h52min. – A imagem original tinha o fundo preto. Ele foi substituído por um fundo branco para dar mais leveza à página na qual foi inserido.

22 – Andreas Kisser, guitarrista do *Sepultura* – BUKSZPAN, Daniel. *The Encyclöpedia of Heavy Metal*. Nova Iorque: Sterling, 2003, p. 224. O nome do fotógrafo(a) não foi informado na página e nem na seção de créditos fotográficos encontrada no fim da obra.

23 – Capa do álbum *Holy Land*, do *Angra* – Obtida a partir do encarte do *CD* com a utilização de um *scanner* – Acervo pessoal de discos do autor.

24 – Parte interna do encarte do álbum *Holy Land*, do *Angra* – Idem.

25 – Capa do álbum *Raimundos* da banda de mesmo nome – Idem.

26 – Contracapa do mesmo disco – Idem.

27 – Capa do álbum *Lavô Tá Novo*, dos *Raimundos* – Idem.

28 – Contracapa do mesmo disco – Idem.

29 – Cena do festival Hollywood Rock de 1996 destacando o pano de boca do palco dos *Raimundos* – Imagem obtida a partir de captura de tela da filmagem – Acervo pessoal de gravações do autor.

30 – Cena do mesmo festival durante a execução da música *Minha Cunhada* – Idem.

31 – Partitura mostrando o uso de sétimas maiores na cabeça do compasso – Obtida capturando a tela do aplicativo *Guitar Pro 5* – Partitura escrita pelo autor.

32 – Partitura ilustrando uma condução monofônica de baião em 4/4 – Obtida capturando a tela do aplicativo *Guitar Pro 5* – Partitura escrita pelo autor.

33 – Partitura exemplificando uma condução de baião conforme tipicamente executada pelos Raimundos – Obtida capturando a tela do aplicativo *Guitar Pro 5* – Partitura escrita pelo autor.

34 – Capa do álbum *Só no Forevis*, dos *Raimundos* – Obtida a partir do encarte do *CD* com a utilização de um *scanner* – Acervo pessoal de discos do autor.

35 – Logotipo dos *Raimundos* utilizado nos primeiros dois discos do grupo. Disponível em: <http://gabrielafontenelle.wordpress.com/2012/06/30/raimundos/>. Acesso em: 27/01/2013, 8h13min.

36 – Logotipo dos *Raimundos* utilizado a partir do álbum *Só No Forevis* – Idem.

37 – Logotipo dos *Raimundos* com caveira – Disponível em: <http://punkflaginfo.blogspot.com.br/2012/09/raimundos-toca-em-sao-bernardo-do-campo.html>. Acesso em: 27/01/2013, 15h10min.

38 – Capa do *DVD Roda Viva*, dos *Raimundos* – Obtida a partir do encarte do mesmo com a utilização de um *scanner* – Acervo pessoal de *DVDs* do autor.

39 – Cena do clipe de *I Saw You Saying*, dos *Raimundos* – Imagem obtida a partir de captura de tela da filmagem – Acervo pessoal de gravações do autor.

40 – Cena do clipe de *Eu Quero Ver o Oco*, dos *Raimundos* – Idem.

41 – Trecho da partitura de *Tá Querendo Desquitar*, conforme executada pelos *Raimundos* – Obtida capturando a tela do aplicativo *Guitar Pro 5* – Partitura escrita pelo autor.

42 – Trecho de partitura exemplificando uma condução monofônica de baião em 2/4 – Idem.

7. Referências

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: Dórea Books and art, 2002

ANSELMO SOBRINHO, Jorge Alexandre Fernandes. *Ópera rock*. O rock progressivo sob as lentes da história cultural. TCC. Departamento de História da UnB, 2006. Trabalho realizado sob a orientação da Prof^a Dr^a Eleonora Zicari Costa de Brito.

AVELAR, Idelber. “*Heavy metal music in postdictorial Brazil: Sepultura and the coding of nationality in sound*”. In: *Journal of Latin American Cultural Studies*. Londres (Inglaterra): Routledge. Volume 12, número 3, 2003.

_____. “*Otherwise national. Locality and power in the art of Sepultura*”. In: WALLACH, BERGER e HARRIS (orgs.). *Metal rules the globe. Heavy metal music around the world*. Duke University Press: Durham (EUA), 2011.

BARCINSKI, André e GOMES, Sílvio. *Sepultura*. Toda a história. São Paulo: Editora 34, 1999.

BARTHES, Roland. “The Grai of Voice”. In: BARTHES, Roland. *Image, Music and Text*. Londres (Inglaterra): Fontana Press / Harper Collins, 1977, pp. 179-189.

BAUMAN, Richard. *Verbal Art as Performance*. Illinois (EUA): Waveland Press, 1977.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade*. Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2005.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o Conceito de História” e “Pequena História da Fotografia”. In: *Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas – Volume I*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou O Ofício de Historiador*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BHABHA, Homi. *Da mímica e do homem*. In: O local da cultura. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. “O tempo e os tempos”. In: NOVAES, Aduino (org.). *Tempo e História*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

BRASIL – ANVISA. Segurança e medicina do trabalho. Norma reguladora 15 – Atividades e operações insalubres. Disponível em: http://www.anvisa.gov.br/legis/normas/nrr_15.htm. Acesso em 04/01/2013, 22h45min

BRITO, Antônio Sérgio Andrade de. *Heavy Metal: a imagem distorcida*. Trabalho de conclusão de curso para a obtenção do título de Bacharel em Jornalismo. Salvador: UFBA, 1996.

BRITO, Eleonora Zicari Costa. “História, historiografia e representações”. In: KUYUMJIAN, Márcia e MELLO, Thereza Negrão de. (orgs.). *Os espaços da história cultural*. Brasília: Paralelo 15, 2008.

BRITO, Eleonora Zicari. C. de “Fotografia, testemunho, documento (2º comentário)”. *Textos de História* (UnB), v. 16, p. 37-39, 2009.

BRYAN, Guilherme. *A Autoria no videoclipe brasileiro: estudo da obra de Roberto Berliner, Oscar Rodrigues Alves e Maurício Eça*. Tese de doutorado. Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2011.

BUKSZPAN, Daniel. *The Encyclöpedia of Heavy Metal*. Nova Iorque (EUA): Sterling, 2003.

BURKE, Peter. *O que é História Cultural*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

CALVINO, Ítalo. *Por que ler os clássicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2006.

CARNEIRO, Luiz Felipe. *Rock in Rio – A história do maior festival de música do mundo*. São Paulo: Globo, 2001.

CARVALHO, José Jorge de e SEGATO, Rita Laura. *Sistemas abertos e territórios fechados: para uma nova compreensão das interfaces entre música e identidades sociais* In: Série antropologia, número 164. Editora da UnB: Brasília, 1994.

CAVALLINI, Eleonora. “Achilles in the age of metal”. In: *Mythimedia – Greek myths in today’s culture*. Disponível em: http://www.mythimedia.org/Achilles_age_of_metal.html. Acesso em 22/01/2013, 22h58min.

CERTEAU, MICHEL de. “A operação Historiográfica” em *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 1982.

_____. “Indeterminadas” e “Fazer com: usos e táticas”. In: *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. *História Cultural. Entre práticas e representações*. Rio de Janeiro/Lisboa: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

CHIRAZI, STEFFAN. *The Xavantes Experience*. In: SEPULTURA. *Roots – Roadrunner 25th Anniversary Edition*, 2005 (livreto disponível no estojo do disco)

CHRISTE, Ian. *Heavy Metal – A História Completa*. São Paulo, Arx, Saraiva, 2010.

CLEMENTE, Ana Tereza. *Que rock é esse? A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones*. São Paulo: Globo, 2008.

COGAN, Brian e PHILLIPS, William. *Encyclopedia of Heavy Metal Music*. Londres (Inglaterra): Greenwood Press, 2009.

COGGINS, Owen. *JRR Tolkien’s Mystical Evil in Black Metal*. Academic Conference on Canadian Science Fiction and Fantasy, Toronto, OT. Disponível em:

http://www.academia.edu/1718000/JRR_Tolkiens_Mythical_Evil_in_Black_Metal.

Acesso em: 25/01/2013, 13h42min.

DANTAS, Danilo Fraga. "A dança invisível: sugestões para tratar das performances nos meios auditivos". In: *Anais XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação - UERJ*. Rio de Janeiro, 2005.

DARNTON, Robert. *O Grande Massacre de Gatos e outros episódios da história social francesa*. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DUBY, Georges e LARDREAU, Guy. "A memória, e o que ela esquece – A história da memória". In: *Diálogos sobre a nova História*. Lisboa: Dom Quixote, 1989.

ELIAS, Norbert. *O Processo Civilizador – Volume 1: Uma História dos Costumes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1995.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll – Uma História Social*. São Paulo: Record, 2006.

FRITH, Simon. *Music and identity*. Londres (Inglaterra): Routledge, 2004.

GINZBURG, Carlo. "Representação – A palavra, a ideia, a coisa". In: GINZBURG, Carlo. *Olhos de madeira – nove reflexões sobre a distância*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

_____. *O queijo e os vermes*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. DP&A: Rio de Janeiro, 2006.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos – O breve século XX: 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. *Sobre História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

INGLIS, Ian. “Introduction – History, place and time; the possibility of the unexpected” e “The Road not taken – Elvis Presley: Comeback Special, NBC TV Studios, Hollywood, December 3, 1968”. In: INGLIS, Ian. *Performance and popular Music*. Hampshire (Inglaterra): Ashgate Publishing, 2006.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. *Aumenta que isso aí é Rock and roll*. Mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

_____. *Heavy metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro: Editora E-papers, 2004.

JODELET, Denise. “Representações sociais: um domínio em expansão”. In: JODELET, Denise (org.). *As Representações Sociais*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

KAHN-HARRIS, Keith. *Extreme Heavy Metal: Music and Culture on the Edge*. Oxford (Inglaterra): Berg Publishers, 2007.

LE GOFF, Jacques. “Documento/Monumento”. Em: LE GOFF, Jacques (org.). *História e Memória*. Campinas: Editora da Unicamp, 1990.

LILJA, Esa. *Characteristics of heavy metal chord structures. Their acoustic and modal construction, and relation to modal and tonal context*. Trabalho apresentado como requisito parcial para a licenciatura em Música, em janeiro de 2005, junto ao Departamento de Musicologia da Universidade de Helsinki, Finlândia. Disponível em: <http://ethesis.helsinki.fi/julkaisut/hum/taite/lt/lilja/>. Acesso em 22/07/2012, 23h05min.

MAFFESOLI, Michel. “Naturalização da Cultura” In: *No fundo das aparências*. Petrópolis: Vozes, 1999.

_____. *Notas sobre a pós-modernidade: O lugar faz o elo*. Rio de Janeiro: Atlântica, 2004.

_____. *O Tempo das tribos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998

MCKINNON, Colin. “*Louder than hell: power, volume and the brain*”. In: HILL, R. e SPRACKLEN, K. *Heavy Fundametalisms*. Oxfordshire (Inglaterra): Inter-disciplinary Press, 2010.

MED, Bohumil. *Teoria da Música*. Brasília: Musimed, 1996.

MOORE, Sarha. “*Dissonance and dissidents*”. In: HILL R. e SPRACKLEN, K. *Op. cit.*.

MOYNIHAN, Michael e SODERLIND, Didrik. *Lords of Chaos: The Bloody Rise of the Satanic Metal Underground*. Port Townsend (EUA): Feral House, 2003

MYNETT, Mark, WAKEFIELD, Jonathan e TILL, Rupert. “*Intelligent equalisation principles and techniques for minimising masking when mixing the extreme modern metal genre*”. In: HILL, Rosemary e SPRACKEN, Carl (orgs.). *Heavy Fundametalisms – Music, Metal and Politics*. Oxford (Inglaterra): Inter-disciplinary Press, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música – História cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NOVAES, Adauto. “A imagem e o espetáculo”. In: *Muito além do espetáculo*. São Paulo: Senac, 2005.

OSBOURNE, Ozzy. *Eu sou Ozzy*. São Paulo: Saraiva, 2010.

REVEL, Jacques. “Microanálise e construção do social”. In: REVEL, Jacques (org.). *Jogos de Escalas: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998.

ROLLAND, Denis. “Internet e história do tempo presente: estratégias de memória e mitologias políticas”. Em: *Tempo*. Revista do Departamento de História da UFF, nº 16, Rio de Janeiro: EdUFF, 2004.

SAID, Edward. *Orientalismo – O Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

SCHECHNER, Richard. “What is Performance?” In: *Performance studies. An introduction*. Londres: Routledge, 2006.

SCHUTZ, Alfred. “*Making Music Together – A Study in Social Relationship*”. In DOLGIN, J.L., KEMNITZER, D.M., e SCHNEIDER, D.M., *Symbolic Antropology – A Reader in the Study of Symbols and Meanings*. Columbia University Press, Nova Iorque (EUA), 1977.

SILVA JUNIOR, Admilson Siqueira e. *Identidade e representações na cena Black Metal*. TCC. Departamento de História da UnB, 2008.

STARN, Randolph. “Vendo a Cultura numa sala para um príncipe renascentista”. In: HUNT, Lynn. *A Nova História Cultural*. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

THOMPSON, Edward Palmer. *Costumes em comum*. Estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

TOLKIEN, J. R. R. *O Senhor dos Anéis. O Retorno do Rei*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. *O Silmarillion*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

WALL, Mick. *Iron Maiden: Run to the Hills, the Authorised Biography*. Londres (Inglaterra): Sanctuary, 2004.

WALLACH, Jeremy, BERGER, Harris e GREENE, Paul. “*Affective overdrive, scene dynamics and identity in the global metal scene*”. WALLACH, BERGER e HARRIS (orgs.). Op Cit..

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

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

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.