



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS DA INFORMAÇÃO
CURSO DE BIBLIOTECONOMIA**

JENNYFER CRISTINA DE MORAES SILVA

**THE TALE GOES ON: A MEDIAÇÃO DA INFORMAÇÃO NAS
COMPOSIÇÕES DA BANDA IRON MAIDEN**

FORTALEZA – CE

2020

JENNYFER CRISTINA DE MORAES SILVA

THE TALE GOES ON: A MEDIAÇÃO DA INFORMAÇÃO NAS
COMPOSIÇÕES DA BANDA IRON MAIDEN

Monografia apresentada ao Curso de Biblioteconomia da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Biblioteconomia.

Orientador: Prof. Dr. Jefferson Veras Nunes.

FORTALEZA – CE

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a)
autor(a)

S58t Silva, Jennyfer Cristina de Moraes.

The tale goes on : a mediação da informação nas composições da banda Iron Maiden / Jennyfer Cristina de Moraes Silva. – 2020.

98 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará,
Centro de Humanidades, Curso de Biblioteconomia, Fortaleza, 2020.

Orientação: Prof. Dr. Jefferson Veras Nunes.

1. Mediação da informação. 2. Música e mediação. 3. Iron Maiden. I. Título.

CDD 020

JENNYFER CRISTINA DE MORAES SILVA

THE TALE GOES ON: A MEDIAÇÃO DA INFORMAÇÃO NAS COMPOSIÇÕES
DA BANDA IRON MAIDEN

Monografia apresentada ao Curso de
Biblioteconomia da Universidade Federal
do Ceará, como requisito parcial para
obtenção do título de Bacharel em
Biblioteconomia.

Aprovada em: ____ / ____ / ____.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Jefferson Veras Nunes (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Luiz Tadeu Feitosa (Membro titular)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Profa. Dra. Maria Giovanna Guedes Farias (Membro titular)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Ma. Cyntia Chaves de Carvalho Gomes Cardoso (Suplente)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

À minha família, que me deu todo o suporte para iniciar e concluir a graduação, escutando minhas reclamações, celebrando meus sucessos e perguntando como pronuncia o nome do curso.

Aos meus amigos, pela sensação de orgulho que me causaram cada vez que disseram, quase que em coro: “Valha, que legal, tua cara esse tema!”.

Ao professor Jefferson Veras Nunes, que topou minha ideia e me orientou de forma solícita e incentivadora.

Aos membros da banca avaliadora, pela disponibilidade, pela aceitação do convite para estarem comigo nesta etapa da minha caminhada e pelos feedbacks incríveis.

RESUMO

A pesquisa tem como objetivo geral o de investigar as músicas da banda Iron Maiden enquanto instrumentos de mediação da informação acerca de acontecimentos históricos. Devido à extensa produção fonográfica da banda, foi necessária realização de um recorte na obra, selecionando-se 15 músicas para análise e classificando-as em três categorias: Música e identidade cultural, Música como expressão ritualística e Música enquanto confrontação com a realidade. Trata-se de uma pesquisa exploratória, de natureza qualitativa. A coleta de dados foi sustentada por pesquisa bibliográfica e documental online e em suportes físicos (CDs e DVDs). Como metodologia de análise dos dados, utilizou-se a Análise de Conteúdo. Os resultados obtidos tornam evidentes o cunho histórico apresentado nas canções selecionadas, a possibilidade de se obter informações sobre os acontecimentos relatados e, para além disso, ramificar o conhecimento para além dos fatos narrados, ao estudar os contextos contidos nas entrelinhas. Conclui-se, portanto, que a hipótese levantada nesta pesquisa é verdadeira, pois as músicas da banda Iron Maiden podem ser instrumentos de mediação da informação sobre acontecimentos históricos.

Palavras-chave: Mediação da informação. Música e mediação. Iron Maiden.

ABSTRACT

The general objective of the research is to investigate the Iron Maiden band's songs as instruments of information mediation about historical events. Due to the band's extensive phonographic production, it was necessary to make a cut in the work, selecting 15 songs for analysis and classifying them into three categories: Music and cultural identity, Music as ritualistic expression and Music as confrontation with reality. This is an exploratory research of a qualitative nature. The data collection was supported by bibliographic and documentary research online and on physical media (CDs and DVDs). Discourse Analysis was used as methodology for data analysis. The results obtained make evident the historical imprint presented in the selected songs, the possibility of obtaining information about the reported events and, in addition, branching knowledge beyond the narrated facts, by studying the contexts contained between the lines. It is concluded, therefore, that the hypothesis raised in this research is true, because the Iron Maiden band's songs can be instruments of mediation of information about historical events.

Keywords: Information mediation. Music and mediation. Iron Maiden.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 1** - Bruce Dickinson e Eddie no palco, durante a turnê Legacy Of The Beast, 2019. Foto por: John McMurtrie..... 35
- Figura 2** - Capa de Sancturay, na qual Margareth Thatcher rasga um pôster da banda e é assassinada por Eddie..... 38
- Figura 3** - Capa de Women In Uniform, na qual Margareth Thatcher supostamente espreita Eddie The Head..... 39

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 MEDIAÇÃO DA INFORMAÇÃO E MÚSICA	15
2.1 A música na sociedade contemporânea	24
2.2 A música como instrumento de mediação da informação	25
3 A BANDA IRON MAIDEN	32
3.1 A produção fonográfica da banda	36
3.2 Canções históricas da banda.....	40
4 METODOLOGIA	44
4.1 Análise de Conteúdo.....	45
4.2 Corpus da análise.....	45
5 A MEDIAÇÃO DA INFORMAÇÃO NAS COMPOSIÇÕES DA BANDA IRON MAIDEN	48
5.1 Música e identidade cultural	48
5.1.1 <i>The Book of Souls</i>	48
5.1.2 <i>El Dorado</i>	52
5.1.3 <i>Quest For Fire</i>	55
5.2 Música como expressão ritualística	57
5.2.1 <i>Invaders</i>	58
5.2.2 <i>Alexander The Great</i>	61
5.2.3 <i>Powerslave</i>	65
5.2.4 <i>Hallowed Be Thy Name</i>	67
5.2.5 <i>Montsegur</i>	69
5.2.6 <i>Flight Of Icarus</i>	71
5.3 Música enquanto confrontação com a realidade	73
5.3.1 <i>2 Minutes To Midnight</i>	74
5.3.2 <i>Aces High</i>	77
5.3.3 <i>The Trooper</i>	80
5.3.4 <i>Paschendale</i>	81
5.3.5 <i>The Clansman</i>	85
5.3.6 <i>Run To The Hills</i>	88
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS	91
REFERÊNCIAS.....	93

1 INTRODUÇÃO

A mediação da informação é assunto há muito discutido no âmbito da Biblioteconomia e da Ciência da Informação (CI). Uma pesquisa realizada por Freire e Freire (2014), que teve como objeto de estudo a Base de Dados Referencial de Artigos de Periódicos em Ciência da Informação (BRAPCI), revela que “o primeiro artigo indexado nessa temática foi publicado no n. 2 do v. 9 da Revista da Escola de Biblioteconomia da Universidade Federal de Minas Gerais, em 1980, e tem como tema o papel da biblioteca pública na mediação cultural” (FREIRE; FREIRE, 2014, p. 178). Trata-se de um artigo do autor Victor Flusser, intitulado “Uma biblioteca verdadeiramente pública”, que aborda a mediação como dimensão a ser levada em consideração ao transformar a biblioteca pública em um instrumento genuinamente coletivo e acessível para todos.

No entanto, apesar de ser estudada e discutida por décadas, devido a multiplicidade de significados que a palavra “mediação” pode carregar consigo, não é possível estabelecer um consenso sobre a definição do termo para a CI e para a Biblioteconomia, como se pode observar nos estudos de Almeida Júnior, Capurro e Hjørland, por exemplo. Entretanto, durante a formação profissional como bibliotecários e cientistas da informação, estuda-se diversas formas de mediar informações, desde as representações mais primitivas, como as pinturas rupestres das cavernas, até as mais modernas e sofisticadas, como os emojis utilizados nas redes sociais, que se propõem a expressar sentimentos de forma gráfica, não sendo necessária a utilização de palavras para tal efeito.

Dado este contexto informacional, no qual as informações podem se apresentar de forma explícita e implícita, observar-se-á, nesta pesquisa, como se dá o fenômeno da mediação da informação através da música. Assim como as pinturas pré-históricas anteriormente citadas, as músicas são, em sua essência, meios utilizados pela sociedade para narrar histórias, contos, vivências, sentimentos, pontos de vista sobre determinado assunto e tudo o que a mente humana possa criar.

Outra característica das composições musicais é que, como as informações compartilhadas no dia a dia, elas podem ser – e são, na maioria das

vezes - imbuídas de sentidos e interpretações pessoais de seus autores acerca de algum assunto.

No entanto, é sabido que a informação é consolidada no receptor, não no emissor. Assim, cada frase que constitui uma composição musical pode ser apreendida de diferentes formas pelos indivíduos, dependendo do arcabouço de vivências daqueles que a escutam, lêem ou estudam. Dessa forma, uma música pode evocar diferentes memórias, estimular sensações e/ou suscitar algum tipo de conhecimento por parte do ouvinte, através da relação que este faz com suas prévias experiências.

Outro ponto a ser ressaltado para a importância da música no contexto da mediação da informação é sua facilidade de acesso, especialmente em tempos de uma célere transformação digital. Atualmente, é crescente o número de ferramentas criadas e disseminadas para o consumo de conteúdos musicais. Dá-se importância, em especial, para os aplicativos de *streaming*, cada vez mais presente na vida da sociedade que, por sua vez, está cada vez mais conectada.

Pode-se dizer, portanto, que a música se configura como uma valiosa e poderosa ferramenta para mediação da informação. Nesta pesquisa, tratar-se-á a mediação através da música como possibilidade de obtenção e compartilhamento de conhecimento sobre acontecimentos históricos, abordando, especialmente, as músicas compostas e executadas pela banda de *heavy metal* britânica Iron Maiden. Partindo dessa ideia, tem-se como questão de partida para este estudo: Como ocorre a mediação da informação de fatos históricos na produção fonográfica da banda Iron Maiden?

Buscando obter respostas para este questionamento, utiliza-se como corpus de análise um conjunto de 15 composições da banda, cujo repertório é, sobretudo, constituído de contos e fatos históricos, como as grandes guerras e seus contextos, narrados sob o ponto de vista dos membros da banda, sendo o principal expoente o baixista Steve Harris, responsável pela maioria das composições.

A partir da inquietação da qual extraiu-se a problemática, ficou estabelecido como objetivo geral desta pesquisa: investigar as músicas da

banda Iron Maiden enquanto instrumentos de mediação da informação sobre acontecimentos históricos.

Para alcance deste objetivo maior, tem-se como objetivos específicos: apontar a música como ferramenta de mediação da informação; realizar um levantamento de músicas produzidas pela banda Iron Maiden e identificar o cunho histórico presente nas canções; e discutir os acontecimentos históricos narrados nas músicas selecionadas como informação a ser mediada.

A justificativa para a pesquisa deu-se, inicialmente, por um viés pessoal da autora: a admiração pela banda Iron Maiden e pelas canções por ela produzidas. Daí surgiu a inquietação sobre a possibilidade de unir o gosto musical pessoal à Biblioteconomia, indo ao encontro da mediação enquanto prática. Além disso, não foram encontrados trabalhos semelhantes escritos em português – em especial, que abordasse esta banda em específico - nas principais bases de dados sobre Biblioteconomia e Ciência da Informação, como a BRAPCI, e em outras bases acadêmicas mais abrangentes, como a Scielo e o Portal de Periódicos da Capes.

No tocante às áreas de conhecimento supracitadas, dado que estas têm a informação como principal objeto de estudo, a importância desta pesquisa reside na ampliação da discussão sobre a mediação da informação e como ela ocorre, ao passo que mostra mais uma possibilidade de mediação dentre tantas já existentes. Se faz necessário expandir os horizontes da Biblioteconomia e da Ciência da Informação para que suas práticas não se tornem ultrapassadas, mas que acompanhem o curso que a tecnologia está traçando com cada vez maior velocidade.

Dessa forma, a música, enquanto componente tão presente na atual vida cotidiana diante do lançamento e popularização de plataformas de *streaming*, se mostra como um canal de comunicação poderoso, capaz de ser tão atraente quanto páginas escritas formando um volumoso corpo estático.

Além disso, cabe ressaltar a necessidade e a importância de o bibliotecário, enquanto mediador da informação, ser criativo e saber fazer uso dos mais variados meios para alcançar o objetivo de fornecer informações que

possam ser úteis ao usuário, se apropriando das novas ferramentas que a evolução tecnológica oferece à sociedade nos dias de hoje.

No caso da banda Iron Maiden, as informações escolhidas para estudo contém cunho histórico, tratando acerca de eventos e conflitos mundiais, bem como os contextos que levaram a esses acontecimentos, narrados sob a luz de pessoas que se interessam e estudaram esses conflitos e, para além disso, nasceram e cresceram em território marcado por confrontos no decorrer de sua existência: a Inglaterra.

Além de autores das mais diversas áreas do conhecimento, da Biblioteconomia e da Ciência da Informação, utiliza-se como principal fonte de informação sobre a banda a biografia escrita pelo autor Mick Wall no ano de 2014, intitulada “Iron Maiden - Run To The Hills: a biografia autorizada”, produzida em conjunto com a banda durante uma *tour* do grupo.

A escolha desta obra em particular se deu por ser de autoria de um dos mais renomados pesquisadores sobre o gênero musical *rock n’ roll*, tendo em seu currículo participação como jornalista nos anos iniciais da famosa revista *Kerrang!* e escrito biografias de bandas como Guns N’ Roses, Metallica, AC/DC e Led Zeppelin.

A partir do livro escrito por Wall, que registra relatos pessoais dos membros da banda acerca da obra do Iron Maiden, intenta-se mostrar como se deu o interesse do grupo por composições sobre temas históricos, como isso se tornou uma das suas principais marcas e, finalmente, como estas músicas podem ser consideradas ferramentas de mediação da informação acerca das temáticas tratadas, se configurando como mais uma possibilidade de atuação para a Biblioteconomia e para a CI.

A pesquisa está organizada em seis capítulos, sendo esta introdução o primeiro, com o intuito de apresentar o objeto de estudo, bem como a questão-problema que deu origem a pesquisa, os objetivos a serem alcançados e, ainda, prover uma breve explicação sobre o embasamento teórico.

Este embasamento é apresentado de forma aprofundada no segundo capítulo, que trata sobre os conceitos de mediação da informação nas diversas

áreas do conhecimento, com atenção especial para a Biblioteconomia e Ciência da Informação, e também apresenta alguns fundamentos da música, relacionando-os com a mediação da informação e mostrando que há uma potencial conexão entre as duas dimensões.

O terceiro capítulo desta pesquisa é inteiramente dedicado a banda Iron Maiden, cujas canções são o principal objeto de análise. Nele, explana-se a origem da banda, bem como um panorama resumido sobre sua produção fonográfica e, por fim, adentra-se no universo das canções de cunho histórico, afinando a temática na tratada na pesquisa.

No capítulo seguinte, apresenta-se a metodologia utilizada para realização do presente estudo. São descritos os caminhos percorridos desde a escolha dos procedimentos metodológicos até o *corpus* de análise, no qual são apresentadas as canções a serem efetivamente analisadas.

O quinto capítulo mostra a análise dos dados coletados, detalhando as composições das canções escolhidas e relacionando-as às teorias apresentadas no referencial contido no capítulo 2.

Por fim, o sexto e último capítulo da pesquisa apresenta o resultado obtido a partir da análise realizada no capítulo 5, bem como resgata os objetivos inicialmente propostos e constata-se o devido atendimento a todos ao longo da pesquisa.

2 MEDIAÇÃO DA INFORMAÇÃO E MÚSICA

Com o propósito de contemplar o primeiro objetivo específico desta pesquisa, que visa a justificar a música como ferramenta de mediação da informação, neste capítulo serão abordadas teorias de diversos autores da Biblioteconomia e da Ciência da Informação, bem como da Música. A intenção é mostrar como a música, por se tratar de uma manifestação artística de caráter extremamente versátil, pode carregar consigo uma miríade de significados que, por sua vez, podem ser mediados através dos profissionais da informação, configurando-a como potencial ferramenta de mediação de informação, em especial, histórica.

Tratar acerca de mediação é falar sobre uma gama de conceitos que se aplicam em diversas áreas do conhecimento, sendo predominantemente abordada nos campos do Direito, da Comunicação e da Educação.

Na área jurídica, por exemplo, a mediação alude à resolução de conflitos através de acordos entre as partes interessadas com intermédio de um profissional designado pela justiça.

No tocante à comunicação, cabe ressaltar a opinião de Saracevic (1996, p. 52), quando afirma que

Se existe alguma palavra que tenha mais conotações, maior uso em muitos e diferenciados contextos e maiores motivos para confusão do que informação, essa palavra é comunicação. Em primeiro lugar, existe confusão entre o processo de comunicação enquanto objeto de investigação e comunicação como nome do campo em que o processo é investigado, isto é, a comunicação (campo) estuda a comunicação (processo).

No entanto, Silva (2015, p. 98) relaciona a mediação na comunicação diretamente ao conceito de Mediação Cultural, que

[...] pode ser entendida como uma construção e representação dos processos sociais e artísticos que busca no diálogo com indivíduos e/ou grupos promover significados e sentido a realidade humana a partir de um conjunto de atividades pensadas e constituídas coletiva e dialogicamente.

Assim, depreende-se que a mediação cultural interfere e modifica as relações sociais por meio da interação entre os indivíduos. Para Bastos (2008, p. 86) “A mediação integra cultura e comunicação na processualidade do cotidiano, é a cultura vivida em sua dinamicidade comunicativa.”

Em adição, pode-se dizer que a mediação cultural também possui ligação intrínseca com a mediação na Educação. Esta, por sua vez, está atrelada a uma dimensão de caráter social e, principalmente, psicológico, como em Piaget e Vygotsky. Neste âmbito, a mediação passa a não mais ter o caráter apenas de resolução de conflitos como se configura na área jurídica, mas também se apresenta como uma nova forma de promoção de cultura e de cidadania (SILVA, 2011).

Para explicar o conceito vygotskyano no contexto educacional, Martins e Moser (2012, p. 10) afirmam que

Se toda ação humana supõe uma mediação, do mesmo modo a aprendizagem se faz com a mediação semiótica ou pela interação com o outro, na interação social, na qual as palavras são empregadas como meio de comunicação ou de interação. A essa mediação, Vygotsky e seus discípulos denominaram de sociointeracionismo – a ação se dá numa interação sócio-histórica ou histórico-cultural.

Outra definição para a palavra “mediação” pode ser encontrada no dicionário Michaelis (2019), que mostra que a mediação possui ainda conceitos aplicados à linguagem administrativa, comercial, à filosofia, à retórica, à astronomia, à matemática e à música.

Desta forma, compreende-se que não há uniformidade no entendimento do conceito de mediação e é esta pluralidade de significados que confere seu caráter multidisciplinar.

Pode-se dizer que, basicamente, onde quer que haja informação a ser transmitida, interações a serem facilitadas e comunicação a ser efetivada, a mediação se configura como condição *sine qua non* para que estas ações ocorram. Como afirma Domingues (2010, p. 38), “[...] o trabalho filosófico da mediação tem por tarefa buscar a entidade que estabeleça a ponte entre opostos”.

Além dos campos de conhecimento citados anteriormente, a mediação também se faz presente na Ciência da Informação e na Biblioteconomia. No entanto, apesar da evolução dos estudos sobre o tema nestas áreas, não se pode dizer que há um consenso estabelecido sobre seu conceito.

Adicionalmente, devido ao constante uso do termo “mediação da informação”, vale ressaltar que há, também, uma miríade de significados atribuídos à palavra “informação”. Como afirmam Capurro e Hjørland (2007) “Atualmente, quase toda disciplina científica usa o conceito de informação dentro do seu próprio contexto e com relação à fenômenos específicos.” Não se pode, portanto, adotar e estabelecer apenas uma definição para informação como sendo a correta e última.

Apesar desses impasses, alguns estudos dão conta de que a mediação é de suma importância para as áreas supracitadas. A esse respeito, Macedo e Silva (2015, p. 67) afirmam que

a mediação vem se consolidando como um dos pilares básicos da Ciência da Informação e se constituindo como um dos segmentos dessa área, bem como se articulando com outras nuances da mesma.

Tendo a informação como principal objeto de estudo e atuação da CI e da Biblioteconomia, é necessário que o profissional mediador saiba manejá-la de forma a alcançar o maior objetivo do fazer bibliotecário: atender, forma satisfatória, a necessidade informacional dos usuários.

Para este fim, o profissional pode se valer de vários meios. Hoje, mais do que nunca, fica evidente esta infinidade de opções, visto o crescente número de plataformas de produção e distribuição de conteúdos. Estas plataformas são criadas, sobretudo, no universo virtual. Assim, cada vez mais surgem novas possibilidades de mediação da informação e cabe ao bibliotecário, enquanto mediador, se apropriar destas ferramentas e manter-se atualizado sobre as tendências.

A atualização supracitada também diz respeito às competências que o bibliotecário adquire ao longo de sua formação e, posteriormente, nas experiências obtidas no mercado de trabalho. Da Mata e Casarin (2010, p. 310) afirmam que o conhecimento obtido durante a graduação enfatizam os aspectos

técnicos da profissão, como a aquisição, seleção, recuperação e classificação da informação, e ressaltam que

Aquilo que há de novo em sua forma de atuação decorre das mudanças causadas pelas tecnologias informacionais, que multiplicaram a quantidade de informações, os formatos e os meios de armazenamento e as formas de acesso.

A respeito do surgimento desses novos recursos informacionais, Pieruccini (2007, p. 1) aborda o comportamento dos profissionais da informação por um viés de adequação. De acordo com a autora,

passamos a investir em nova direção, ancorando-nos em compreensões divergentes, de natureza histórico-cultural, segundo a qual o acesso ao conhecimento é um percurso intenso e extenso, implicando saberes, competências e atitudes socialmente constituídas, exigindo sólidos esforços de diferentes ordens, sobretudo, trabalho e aprendizagens constantes e permanentes, fato que significa dizer que a apropriação da informação não é por nós compreendida como um ato imediato, mecânico ou “natural”. É, antes, um ato produtivo, envolvendo a mobilização de diferentes capacidades em movimentos de construção de sentidos.

Diante disso, é evidente que cada meio é capaz de fornecer experiências particulares a cada indivíduo. Perceber esta subjetividade faz parte do escopo do bibliotecário, uma vez que, enquanto profissional mediador, este deve ser flexível e possuir um arcabouço diverso, sendo capaz de fornecer ao usuário não somente opções a respeito de sua necessidade informacional, mas também um atendimento adequado à sua realidade, contemplando, por exemplo, possíveis limitações cognitivas e/ou físicas, gostos, interesses, condições de acesso à ferramentas diversas, etc.

Dentre as variadas formas de mediação que podem constituir esse arcabouço profissional, como por exemplo a contação de histórias, o teatro e a pesquisa bibliográfica, destaca-se, como ponto focal deste trabalho, a música como possibilidade de transmissão de informações. Dá-se atenção especial às músicas que apresentam cunho histórico em suas composições, narrando acontecimentos sociais, religiosos e ideológicos da história da humanidade.

Adiante, apresenta-se a música como uma manifestação que atrai ouvintes e espectadores desde o surgimento das sociedades mais ancestrais e, atualmente, dados o desenvolvimento e evolução que acompanham esta forma de arte, o bibliotecário e cientista da informação pode – e deve – fazer uso deste recurso como mais uma possibilidade no almejo de seu objetivo: satisfazer as necessidades informacionais de seus usuários.

Conforme dito anteriormente, a música é uma das formas de expressão cultural e artística praticadas pela humanidade desde os seus primórdios. Como ser social, o homem sempre teve necessidade de compartilhar seus sentimentos e ideias. Nesse contexto, pode ter encontrado nos sons da natureza uma forma de comunicação que precede a criação de um léxico fonológico. Khazrai (1986, p. 144) afirma que

A natureza ofereceu ao homem pré-histórico sua música. O vento que movimentava os ramos das árvores, a catarata que caía, o ribeiro que murmurava, a brisa que sussurava, sem falar dos cantos dos pássaros, todos desenvolviam a potencialidade musical do homem e todos fazem parte da história natural da música.

Ou seja, antes de a música ser entendida como um conceito ou uma prática, ela já era percebida pelos humanos como fenômeno de ocorrência natural. Com os desenvolvimentos cognitivo e tecnológico sofridos em função da evolução humana, o homem passou a perceber também a si próprio como produtor de música, como nos mostra Monteiro (1997, p. 6) ao dizer que

De fato, há diversas flautas feitas em ossos perfurados datadas do Neolítico, além do célebre desenho na caverna Magdaleniana de Les Trois Frères (Ariège), datado de 13.500 A.C., mostrando um caçador disfarçado de bisonte tocando um instrumento musical ainda hoje encontrado em tribos africanas.

Posto isso, pode-se perceber que a musicalidade, sendo aqui tratada a partir da definição de Michaelis (2019), que diz respeito à “capacidade ou sensibilidade para apreciar música e deleitar-se ao ouvi-la”, se faz presente na sociedade desde os tempos mais remotos. O que antes era visto como um fenômeno natural a ser observado e apreciado, posteriormente passou a ser tratado como algo passível de prática pelos humanos.

Em outras palavras, em uma época em que sequer havia um vocabulário estabelecido para comunicação entre os humanos, a música já era utilizada como um instrumento de transmissão de informações pertinentes ao contexto referido.

O filósofo Jean-Jacques Rousseau, em seu *Ensaio Sobre a Origem das Línguas* (1999), afirma que a linguagem verbal surgiu da necessidade humana de expressar suas paixões. O autor afirma, ainda, que

[...] os primeiros discursos constituíram as primeiras canções; as repetições periódicas e medidas do ritmo e as inflexões melodiosas dos acentos deram nascimento, com a língua, à poesia e à música [...]. (ROUSSEAU, 1999)

Com o refinamento da comunicação verbal e a criação e evolução de aparatos produtores de som, o processo de criação musical se tornou mais sofisticado. Freire (2010, p. 19) elenca três classificações da música no tocante às “condições sociológicas em que são produzidas”, a saber: música espontânea e música composta; música culta seleta e música popular; e, por fim, música clássica e música de variedades. No entanto, esta proposta, idealizada por Roland de Candé, resulta insatisfatória, pois uma produção musical não pode ser vista somente pelo contexto social no qual está inserida, apesar de ser um importante fator a ser considerado ao ser estudada.

Não obstante todos os avanços pelos quais a sociedade passou e ainda passa, sobretudo nos dias de hoje, a essência do fazer musical permanece a mesma: transmitir informações, não importando de qual ordem seja (sentimental ou uma narrativa histórica, por exemplo).

Para Reyes (2014, p. 1), “atualmente, se reconhece a importância das linguagens artísticas no desenvolvimento pessoal e na expressão e comunicação dos pensamentos, experiências e sentimentos”. Por esta razão, a música é utilizada também como forma de terapia, recebendo o nome de “musicoterapia”, além de ser, inegavelmente, uma forma de expressão na qual o autor pode explicitar algum sentimento ou pensamento sem se identificar como protagonista, se assim desejar.

A utilização terapêutica da música entre diversos povos, a que muitos autores fazem referência na Segunda Idade da música, também reportaria à incitação da expressão emocional, visando a extravasá-la e a obter benefícios terapêuticos. (FREIRE, 2010, p. 67)

No entanto, a comunicação de que trata Reyes (2014) não se limita somente às composições, nas quais os autores buscam exprimir suas ideias através do texto escrito e, posteriormente, as transformam em canto e melodia (ou o contrário), mas também se dá através das entonações por eles utilizadas. Um grito estridente ou um tom melancólico podem ser mais enunciativos do que as palavras que compõem uma canção. Da mesma forma são as melodias, que acompanham os tons vocais dos cantores.

Merriam (1964) elenca, de forma resumida, as várias funções que a música pode exercer na vida de uma pessoa. Dentre elas, o autor destaca a expressão emocional, como já citada; a alteração comportamental que a música é capaz de fazer, na medida em que um som pode suscitar reações físicas nas pessoas (p. 223); a função de se fazer cumprir as normas sociais, pois

Canções de controle social desempenham um papel importante em um número substancial de culturas, tanto por meio de aviso direto a membros da sociedade que erram como por meio do estabelecimento indireto do que é considerado comportamento adequado. (p. 224);

E, também, contribuição para continuidade de culturas, na medida em que une as funções citadas à dimensões como prazer estético, comunicação e entretenimento, além de validar instituições sociais e rituais religiosos, pois “os sistemas religiosos são validados, como no folclore, através da recitação de mitos e lendas na música” (p. 224), conferindo, portanto, à determinado grupo uma identidade cultural.

O autor ainda apresenta outra função considerada importante: a de contribuição para integração da sociedade, desta vez tendo como ponto focal a individualidade, não mais o coletivo, e como a música pode suscitar no indivíduo a sensação de pertencimento a um grupo que lhe é familiar. Nesse contexto, Merriam (1964) destaca as canções de protesto social como sendo possibilidades de desabafo e, por conseguinte, ajuste às condições sociais da forma que elas se apresentam aos membros de uma sociedade. O autor ressalta

ainda que as canções de protesto podem ser úteis para que o indivíduo possa “alcançar uma mudança social através da mobilização de grupos” (MERRIAM, 1964, p. 226).

Dado este potencial comunicante, a música pode ser enquadrada na mediação cultural por agregar os processos sociais e artísticos de que trata a definição de Silva (2015) e, ainda, por ser uma manifestação inerente à cultura, se fazendo presente em rituais, em festas, celebrações dos mais variados tipos, momentos de lazer, dentre outros. Conforme relata Freire (2010, p. 40)

Cantos heroicos, casamentos, banquetes, lamentos fúnebres eram assim acompanhados. Instrumentos metálicos de sopro eram utilizados para afugentar o perigo ou o mal, para chamar a comunidade para o culto ou estimular guerreiros para o combate. O poder mágico da música era, então, grandemente considerado, tal como atestam reminiscências em antigos contos e lendas.

Para além disso, a música carrega consigo a capacidade de formar e dar continuidade à identidades e memórias culturais, individuais e/ou coletivas, como ainda relata Freire (2010, p. 35) sobre o papel da música nas sociedades. Segundo a autora, a música tem essa capacidade por se tratar de um

veículo de história, mito e lenda, apontando para a continuidade da cultura; a música, através da transmissão pela educação, contribuindo para o controle de membros des-viantes da sociedade e para o sublinhamento do que é certo, o que contribui para a estabilidade da cultura; a participação da música na enculturação de indivíduos, instruindo-os sobre o seu ambiente natural e sua utilização, transmitindo a visão de mundo do grupo, funcionando como emblema da condições de membro do grupo, etc.

Com o passar do tempo e os consecutivos avanços tecnológicos que o acompanham, a música foi, cada vez mais, sendo inserida na vida cotidiana das pessoas. São famosas as histórias dos bailes de gala das sociedades mais abastadas, nos quais entoavam melodias e ritmos das chamadas “músicas clássicas”. Paralelamente, as classes mais pobres se reuniam para ouvir músicas consideradas “marginais” em razão do público que consumia estes ritmos. Como principal exemplo desse fenômeno temos o *rock and roll*.

Este gênero musical, caracterizado pela forte presença da bateria e de guitarras distorcidas, tem seu início por volta da década de 1950, nos Estados Unidos, e agrega elementos de outros gêneros como o *blues*, o *folk* e a música *country*. Alguns dos nomes pioneiros na história do estilo são Ritchie Vallens, Little Richard, Chuck Berry e Elvis Presley, considerado o rei do rock.

Rapidamente o novo estilo musical ganhou espaço, principalmente entre os mais jovens, que não se sentiam representados por vozes como Frank Sinatra e Nat King Cole, que cantavam *jazz* e *blues*, bastante admirados pela sociedade americana – e conservadora – da época.

Os anos seguintes foram de desenvolvimento e desdobramentos do estilo musical, que segue em evolução até hoje. Passando pela *surf music* dos anos 60-70, a ascensão do rock britânico com The Beatles e os Rolling Stones, a psicodelia de Jefferson Airplane e Jimi Hendrix, o rock progressivo de Pink Floyd, as indumentárias e maquiagens características do *glam rock* de Alice Cooper e Motley Crüe, o *hard rock* e o *heavy metal* dos cabeludos Bon Jovi e Iron Maiden, até chegar nos efeitos digitais utilizados por bandas como Korn e Linkin Park.

O *rock and roll* – ou simplesmente *rock n' roll* - deixou de ser apenas um estilo musical, tornando-se quase que uma ideologia para os admiradores. Devido à sua origem e atitude “rebeldes”, o gênero carrega consigo um caráter transgressor intrínseco. Por esta razão, frequentemente o rock é atrelado a movimentos que buscam mudanças políticas e sociais, em especial aqueles encabeçados por jovens.

Nesse contexto, é possível perceber que o rock é um gênero que, em essência, transmite mensagens de várias formas, seja pelas guitarras distorcidas, pela bateria frenética, pelos vocais “rasgados”, pelas modas que lançam em relação à vestimentas ou pelas composições críticas e incisivas sobre temas de interesse da sociedade. Talvez esta atitude seja uma das razões pelo estilo se manter como um dos mais ouvidos nos dias atuais, ganhando cada vez mais adeptos conforme passam as gerações.

2.1 A música na sociedade contemporânea

Atualmente, vivemos em uma sociedade altamente conectada: a era da “Internet das coisas”, na qual todos os dispositivos e sistemas tecnológicos interagem entre si como um organismo, executando funções que buscam, principalmente, facilitar a vida dos usuários. Neste cenário, destaca-se o uso frequente de aplicativos e softwares que se propõem a ser personalizados de acordo com as características e gostos daqueles que os utilizam.

A música está fortemente inserida neste contexto. Com a explosão dos aplicativos de *streaming* e a facilidade de acesso à conteúdos musicais, é cada vez mais frequente a criação e disseminação deste tipo de conteúdo nas plataformas digitais. É raro sair à rua e não encontrar uma pessoa com seus *headphones* ou fones de ouvido consumindo este tipo de tecnologia.

De acordo com estatísticas da Federação Internacional da Indústria Fonográfica (IFPI), no ano de 2019, a média de horas semanais referentes ao consumo de música em plataformas de *streaming* foi de 18 horas por pessoa; um total de 2.6 horas por dia (IFPI, 2019). Em escala global, indica-se que 89% das pessoas ouvem música através destas plataformas e 77% da população utiliza o YouTube, maior site do gênero atualmente, para consumo de conteúdos musicais.

Outro dado interessante publicado no relatório do IFPI mostra que 54% da população entre 35 e 64 anos fizeram uso de algum serviço de *streaming* de música no mês anterior à pesquisa (realizada de abril a maio de 2019). No entanto, o rádio ainda fica em primeiro lugar no *ranking* de dispositivos utilizados para se ouvir música, representando 29% do total de pesquisados, enquanto os *smartphones* se apresentam em segundo lugar, com 27% do total de acessos. Isto significa dizer que as gerações mais antigas, apesar de ainda primarem pelas tecnologias com as quais possuem mais afinidade ou familiaridade, estão se tornando, também, conectadas ao mundo das tecnologias digitais.

Neste mesmo relatório, é apresentado ao leitor um Top 10 de gêneros musicais mais escutados em todo o mundo. O rock aparece na segunda colocação, seus derivados Indie/Alternativo figuram em sexto lugar, o Metal em oitavo e seu antecessor *Rythm & Blues*, em nono lugar.

A partir desses resultados, pode-se inferir que o rock, bem como seus derivados, continua sendo apreciado por um grande público e, para além disso, corrobora com a ideia de que o gênero continua em expansão na sociedade, principalmente devido ao fácil acesso que hoje se tem para este tipo de conteúdo.

Desta forma, a música se configura como um importante meio de comunicação entre gerações, visto que, por meio dela, pode-se contar histórias e narrar experiências, mantendo viva, assim, uma forma de expressão engendrada nas sociedades mais primitivas e que permanece até hoje em constante evolução. Conforme afirma Seeger (2008, p. 239) “a música está tão enraizada em culturas de sociedades específicas quanto a comida, a roupa e até a linguagem”. Mas o que são estas facetas senão informação? Hábitos alimentares, modo de se vestir e jargões ou gírias utilizados por alguém são apenas algumas das características pessoais capazes de transmitir mensagens.

O mesmo fenômeno ocorre com a música. Ela, em si, pode carregar consigo uma mensagem para o ouvinte que, por sua vez, irá atribuir um significado baseado em prévias experiências pessoais. Este processo de produção de significados ocorre individualmente, mas pode ser facilitado através da interferência de um profissional da informação, que deve ser capaz de enxergar a música como possível ferramenta para mediação da informação dentre tantas já existentes e, a partir disso, trabalhá-la de forma a propiciar satisfação à quem o procura.

Posto isso, a próxima seção se dedica a levar o leitor a observar como a música pode ser considerada um poderoso instrumento de mediação da informação, dando atenção especial à mediação de narrativas de acontecimentos históricos vividos pela humanidade.

2.2 A música como instrumento de mediação da informação

Como visto anteriormente, a mediação possui conceitos aplicados em diversas áreas do conhecimento. Dada sua multidisciplinaridade, a mediação não poderia deixar de se fazer presente na CI, uma vez que a área, como o próprio nome já explica, lida sobretudo com informação.

No entanto, como afirma Almeida Júnior (2009, p. 91)

Apesar de ultimamente ser muito citada na literatura especializada da área, a mediação da informação não possuía conceito específico que respondesse aos questionamentos surgidos no decorrer dos projetos de pesquisa que tinham a mediação da informação como objeto.

É evidente que a mediação deveria ser tratada na CI primeiramente como objeto a ser estudado e aprofundado, para depois se consolidar como um conceito da área. É o que está acontecendo atualmente.

Em seus estudos ainda prematuros, Almeida Júnior (2009, p. 92) define a mediação da informação como sendo

toda ação de interferência – realizada pelo profissional da informação –, direta ou indireta; consciente ou inconsciente; singular ou plural; individual ou coletiva; que propicia a apropriação de informação que satisfaça, plena ou parcialmente, uma necessidade informacional.

Nesse momento, cabe ressaltar a importância da apropriação, por parte do profissional da informação, dos diversos meios de comunicação, com vistas a atender à necessidade citada por Almeida Júnior (2009). Dentre esses meios, destacamos a música como uma considerável ferramenta para alcance deste fim, dado o número de pessoas que fazem uso deste recurso durante suas atividades cotidianas.

Na atualidade, o acesso à conteúdos de música têm se tornado cada vez maior devido a sua ampla divulgação na Internet em sites como YouTube e, mais recentemente, com a popularização de plataformas de *streaming*, que disponibilizam músicas, letras e outros recursos musicais por meio de assinaturas mensais. Esta popularização significa que cada vez mais pessoas estão consumindo esse tipo de conteúdo, seja por prazer, para relaxamento, passatempo ou quaisquer outras motivações.

Neste contexto, a música também pode ser objeto de estudo e fonte de conhecimento, na medida em que uma composição pode conter registros sobre acontecimentos históricos, narrados com palavras e melodias.

Por este motivo a música é ferramenta de mediação cultural, aqui entendida, também, através da visão de Perrotti e Pieruccini (2007, p. 84), que entendem a mediação cultural como sendo

Ação de produção de sentidos e não mera intermediação ou transmissão anódina de signos. Nesse sentido, os dispositivos informacionais são dispositivos de mediação e estão carregados de conceitos e significados. Necessitam, portanto, ser considerados além de suas dimensões funcionais. São processos simbólicos, discursos. Contam. Narram.

Para efeitos de mediação da informação, a música não pode ser estudada em sentido *lato sensu*, pois sua compreensão vai além do panorama geral em que se apresenta. Deve-se analisar, ao estudar uma canção, os pormenores que a circundam, ou seja: a letra, as entonações e linguagens adotadas pelo cantor, os efeitos aplicados pelos instrumentos musicais e os arranjos melódicos. A combinação desses fatores, ou a estabilização melódica, de acordo com Tatit (1997), seria a “fórmula” para que a canção alcance sua eficácia: estabelecer a comunicação da própria canção entre destinador e destinatário.

Apesar de propor uma análise “estratificada”, ou seja, explorando cada uma das facetas apontadas como importantes na análise, Tatit (1997) prioriza os vocais em uma canção como os principais responsáveis pela sua identidade musical. Dessa forma, estabelece três componentes para uma análise da estabilização melódica de uma canção: a tematização, a passionalização e a figurativização. Para o estudioso, esses fatores são primordiais para que a canção seja eficaz de acordo com o contexto supracitado.

Yan (2013, p. 137) apresenta os três pilares da estabilização melódica propostos por Tatit (1997) utilizando músicas da banda de *heavy metal* Iron Maiden como exemplo

“Figurativização”, que ocorre quando a entoação se aproxima da fala cotidiana (por exemplo, a primeira parte da letra de “Fear of The Dark”); “Tematização”, em que um tema melódico recorrente “gruda” na mente do ouvinte (a exemplo dos versos de “The Trooper”, que seguem o mesmo “desenho” melódico); e “Passionalização”, caracterizado pelo alongamento das vogais e

dos registros vocais (grave-agudo), indicando estados emotivo-psíquicos intensos – por exemplo, o grito de desespero ao final da introdução de “The Number of The Beast”.

Os três fatores elaborados por Tatit (1997) e explanados acima por Yan (2013) são base para análise das canções que relatam acontecimentos históricos, pois a banda Iron Maiden faz grande uso de técnicas vocais para exprimir emoção em suas canções, bem como arranjos instrumentais, que conferem adequada sonoplastia ao contexto abordado nas composições.

Por se tratar de um conteúdo de criação humana, a música é, inevitavelmente, imbricada de subjetividades. Posto isso, é válido ressaltar que, se vista por um viés semântico, a música em si, quando vista de forma isolada, pode não ser suficiente para transmitir um significado àquele que a ouve.

Para que tal fenômeno ocorra, é necessário que o ouvinte tenha um arcabouço de experiências previamente construído, a fim de conectá-lo ao que o cerca – neste caso, a música – para que, dessa forma, possa dar sentido àquilo que ouve. Bastos (2008, p. 88) entende este sentido como sendo o “significado pessoal atribuído às situações cotidianas”.

O processamento dessas experiências e conseguinte atribuição de sentido à novas informações é um complexo fenômeno cognitivo. Estudos revelam que os neurônios presentes no córtex auditivo processam estímulos musicais da mesma forma que processam as imagens e, por este motivo, o cérebro humano consegue fazer associações visuais aos sons musicais (Bennet e Bennet, 2009).

Este fenômeno, aliado ao arcabouço de vivências individuais de cada um, permite que o ouvinte imagine possíveis cenários que, em certa medida, contextualizam aquilo que está sendo ouvido, além de evocar memórias e sensações vividas anteriormente, ou ainda suscitar a criação de novas memórias.

O sistema límbico e a região subcortical do cérebro — a parte do cérebro envolvida na memória de longo prazo — estão envolvidos em respostas musicais e emocionais. Quando a informação está atrelada à música, portanto, ela tem mais chance de ser codificada na memória de longo prazo. (BENNET; BENNET, 2009, p. 5)

Dessa forma, constata-se que a música pode ser um poderoso instrumento de mediação da informação que, por sua vez, se dá de diferentes formas, visto que cada indivíduo passa por diferentes trocas simbólicas ao longo da vida, o que constitui a mediação cultural. De acordo com Feitosa (2016, p. 105)

Numa prática de ação cultural [...], mais do que ligar, possibilitar uma "ponte", o que se estabelece é uma troca, uma simbiose perceptual e cognitiva; o que prevalece é uma interação e uma "semiose" em movimento.

Para Caune (2008), esta relação entre cultura (aqui entendida como sendo as subjetividades de cada indivíduo) e comunicação são da ordem de circunstâncias históricas e técnicas, não podendo uma anular a outra. Para além disso, depreende-se que a mensagem que um artista pretende passar com sua obra pode não ser apreendida pelo receptor da maneira como foi concebida pelo seu criador.

O semiólogo e antropólogo Jesus Martin-Bárbero propõe um modelo de mediação comunicacional que ratifica esta ideia. Conforme Dantas (2008, p. 1-2) explica,

O modelo comunicacional barberiano estabelece a recepção midiática como um processo de interação, em que entre o emissor e o receptor há um espaço de natureza representativa ou simbólica que é preenchido pela mensagem, a qual é configurada com múltiplas variáveis. Essa complexidade de fatores que envolve a mensagem faz com que a intenção inicial emitida pelo emissor possa não vir ser a mesma captada e recebida pelo receptor.

Diante deste contexto, vale ressaltar que, no processo de mediação da informação, o bibliotecário enquanto profissional mediador não está livre de carregar suas subjetividades. Conforme afirma Almeida Júnior (2009), o processo de mediação trata-se de uma interferência e, por isso, não é possível haver, de fato, uma imparcialidade ou neutralidade. O autor afirma ainda que estas duas características

embora procuradas, não se concretizam, pois o profissional da informação atua como matéria-prima que, por si, não é neutra. A informação é carregada e está envolta em concepções e

significados que extrapolam o aparente. A informação está imersa em ideologias e em nenhuma hipótese se apresenta desnuda de interesses, sejam econômicos, políticos, culturais, etc. (ALMEIDA JÚNIOR, 2009, p. 93)

A importância de se atentar para o fenômeno da imparcialidade – ou da falta desta – impacta diretamente nos resultados apresentados ao usuário no processo de mediação, na medida em que uma informação tratada sem o viés da neutralidade pode ser fruto de manipulação por parte do mediador. Ainda para Almeida Júnior (2009, p. 94)

Há uma linha tênue entre interferência e manipulação. A consciência de sua existência, bem como da realidade da interferência, permite não a eliminação da manipulação, mas a diminuição de seus riscos e de suas consequências.

Além da busca pela neutralidade supracitada, para que o processo de mediação da informação seja eficaz deve-se levar em consideração algumas características do usuário, tais como: nível de letramento; existência de alguma limitação de ordem intelectual que possa dificultar a recepção de mensagens ou de ordem física, que o impeça de ouvir uma música, no caso do cerne deste estudo; até mesmo a necessidade informacional, pois esta deve ser o mais clara possível para que haja adequação nos resultados ofertados ao usuário.

Portanto, assevera-se a importância do conjunto de competências propostas por Da Mata e Casarin (2010), pois o bibliotecário, na condição de mediador da informação, deve, acima de tudo, fornecer aquilo que o usuário deseja ou necessita, despoando-se de suas convicções pessoais.

Além disso, reitera-se a importância da constante atualização no tocante ao fazer profissional, pois a mediação da informação, em se tratando de uma atribuição intrínseca da área, permite a adoção de um leque de possibilidades de ferramentas em sua prática, como a música, por exemplo. Cabe ao bibliotecário explorar estas ferramentas e ampliar seu *know-how*, bem como contribuir para o desenvolvimento da mediação da informação enquanto prática.

Para conclusão desta seção, após articular alguns conceitos de música e de mediação da informação, bem como o papel do bibliotecário neste processo,

depreende-se que a música é uma potencial ferramenta da mediação da informação e que pode – e deve – fazer parte do arcabouço dos profissionais mediadores, dada sua capacidade de cativar os ouvintes e sua facilidade de acesso nos dias de hoje. Ao aprofundar um pouco a análise, é possível perceber que o rock, gênero musical abordado nesta pesquisa, carrega em sua essência a vontade de transmitir mensagens para a sociedade, criticando e buscando mudanças na História, em certa medida.

Neste contexto entra a banda Iron Maiden, que terá a seção seguinte inteiramente dedicada à sua apresentação enquanto formação e produção fonográfica, que é, sobretudo, repleta de informações sobre acontecimentos históricos ocorridos na sociedade.

3 A BANDA IRON MAIDEN

Este capítulo dedica-se a apresentar a banda cuja produção fonográfica é o ponto focal desta pesquisa e, dessa forma, atender ao segundo objetivo específico desta pesquisa, qual seja: realizar um levantamento de músicas produzidas pela banda Iron Maiden e identificar o cunho histórico presente nas canções.

Década de 1970, em uma Inglaterra sob forte recessão econômica devido à crise do petróleo que assolava grandes potências mundiais. Este é o contexto do surgimento e explosão de uma das vertentes musicais que até os dias de hoje geram controvérsias: o punk. Com discursos “anti-sistema” e pregando a anarquia como forma de governo, o movimento punk rapidamente se alastrou por toda a Europa, dando voz à juventude insatisfeita com o que acontecia na época.

Paralelamente, o reggae também se consolidava como gênero musical ao redor do mundo sob a voz de Bob Marley, principalmente. No entanto, a rebeldia do movimento punk e os balanços melódiosos do reggae não eram partilhados por todos.

Em 1975, de uma inquietação pessoal com o cenário musical da época, Steve Harris, baixista e fundador da banda Iron Maiden, inicia a formação daquela que seria considerada uma das maiores – senão a maior – banda de Heavy Metal de todos os tempos.

[...] a verdadeira história do Iron Maiden começa e termina com os sonhos e ambições de um homem, Steve Harris. Foi ele quem criou o nome, as músicas, a ideia e a atitude, e é quem, desde então, tem garantido que o Maiden se atenha à sua proposta, haja o que houver. (WALL, 2014, p. 1)

Com o nome de Influence, a banda, então composta por Steve Harris (baixo), Dave Smith (guitarra), Bob Verschoyle (vocal) e Paul Sears (bateria) iniciou sua trajetória com ensaios diários nos fundos da casa da avó de Steve, nos quais executavam covers de bandas como The Who e ZZ Top. Com esta

configuração, subiram ao palco apenas uma vez, ocasião em que participaram de um concurso de talentos, performando os mesmos covers.

Posteriormente, com o intuito de conseguir mais shows, Steve mudou o nome da banda para Gypsys' Kiss. No entanto, esta formação não durou muito. Alegando “diferenças musicais”, a banda se separou após três apresentações em pubs locais de Londres. Apesar disso, Steve Harris nunca abandonou a intenção de criar uma banda de sucesso.

[...] Steve passou as últimas semanas de 1975 juntando o que seria a primeira formação do Iron Maiden. Criada no dia de Natal de 1975, a banda original era composta por Steve (baixo), Dave Sullivan (guitarra), Ron “Rebel” Matthews (bateria), Paul Day (vocal) e Terry Rance (guitarra). (WALL, 2014, p. 14)

Foi nesta época, também, que a banda deixou de se chamar Gypsy's Kiss e passou a se chamar Iron Maiden, por ideia de Steve Harris, apaixonado assumido por História. O nome advém de um instrumento de tortura medieval que consiste em uma caixa de ferro com espinhos em seu interior, de tamanho que comporte uma pessoa dentro, em pé. Para Steve, o nome em si não carrega um significado especial, mas o fundador achou “adequado” ao som da banda e, por este motivo, o escolheu. Algumas fontes fazem referência ao filme O Homem da Máscara de Ferro como inspiração para escolha do nome, mas o próprio Steve Harris afirmou que a obra cinematográfica não possui relação com a opção por ele escolhida.

No Brasil, o Iron Maiden também recebe a alcunha de “donzela de ferro”, nome traduzido do instrumento de tortura citado anteriormente. Tal denominação pode ser percebida quando, ao pesquisar-se por “donzela de ferro” no Google, o buscador apresenta não somente resultados para o instrumento, mas também recupera informações sobre a banda Iron Maiden.

Após a mudança de nome, o Maiden foi aos poucos ganhando espaço nos pubs britânicos. Com apresentações cada vez mais frequentes e sob o jugo de um exigente Steve Harris, que, nesta época, começara a compor as primeiras músicas lançadas oficialmente em disco como Prowler, Wrathchild e Transylvania, não raro a banda sofria alterações em sua formação.

Nos anos seguintes, vários nomes passaram pelo Maiden, como Clive Burr e Doug Sampson, ambos bateristas, e Denis Stratton, Paul Todd e Tony Parsons (guitarra).

Nesta época, como resposta ao cenário punk que estava em alta no final da década de 70, a Inglaterra viu surgir um novo movimento: o New Wave of British Heavy Metal (NWOBHM), ou “nova onda do heavy metal britânico”. Essa nova configuração musical buscava retomar as influências de bandas como Black Sabbath, principalmente, além de Led Zeppelin e Pink Floyd.

Neste contexto, o Iron Maiden, apesar de ser uma banda recentemente criada, já se configurava como expoente devido ao som “vanguardista” que apresentava, em contrapartida aos hits da época. Wall (2014, p. 81) afirma que “o Maiden encabeçava a cena NWOBHM, e com razão, considerando seu apelo musical.” Este apelo pode ser entendido como o rompimento que a banda propõe ao compor canções com letras mais elaboradas e tons mais melódiosos, se comparados aos sons das baterias e guitarras frenéticas, tão característicos do punk rock.

Em 1980, a banda lança seu primeiro disco, intitulado Iron Maiden. Este é o marco zero de uma carreira duradoura. Com a presença de Paul Di’Anno nos vocais e Adrian Smith, guitarrista que ainda permanece na formação da banda, o Maiden lança-se nas paradas de sucesso da Inglaterra apresentando clássicos como Running Free, Phantom Of The Opera e Iron Maiden.

O primeiro disco também foi a primeira aparição do mascote Edward The Head, mais conhecido como Eddie The Head, símbolo da banda. Idealizado por Derek Higgs, trata-se da figura de um morto-vivo que assume várias formas, determinadas com base no teor dos álbuns que a banda lança. O mascote aparece em todos os álbuns e panos de fundo dos shows, além de ser comumente visto em pôsteres, blusas, bottons e tudo mais o que tenha a identidade do Maiden.

No entanto, para a banda e para os fãs, Eddie The Head não é apenas uma figura apenas para ilustração ou personalização, mas é quase como um integrante da banda. Desde sua criação, em todos os concertos da banda o

mascote robotizado surge no palco, com cerca de três metros de altura, interagindo com os integrantes da banda e com o público.



Figura 1 – Bruce Dickinson e Eddie no palco, durante a turnê Legacy Of The Beast, 2019. Foto por: John McMurtrie. Fonte: <https://ironmaiden.com/gallery>

Para Mick Wall, responsável pela biografia autorizada da banda, intitulada *Run To The Hills*,

Se você nunca assistiu ao Iron Maiden ao vivo, não saberá o que é tão palpavelmente óbvio para quem esteve lá e viu com os próprios olhos: Eddie é a alma do Maiden, o símbolo eterno do espírito jovem e intransigente da música da banda. (WALL, 2014, p. 125)

Após o lançamento do primeiro disco, o Maiden foi se firmando, no decorrer da década de 80, como a banda que seu fundador sempre quis, aperfeiçoando seu repertório e suas melodias. Com a demanda de esforços cada vez maior e a não correspondência de Paul Di'Anno a essas demandas, o vocalista foi desligado da banda e em 1982, o icônico Bruce Dickinson, presente até hoje na banda, juntou-se ao grupo em substituição ao ex-vocalista.

Dickinson se tornou a voz mais marcante da trajetória do Iron Maiden devido à intensidade e alcance de seus vocais, que harmonizam com o som

pesado que Steve Harris sempre idealizou. Com Bruce à frente dos vocais, a banda lançou os clássicos álbuns *The Number of The Beast* (1982), *Piece of Mind* (1983), *Powerslave* (1984), *Somewhere In Time* (1986), *Seventh Son of a Seventh Son* (1988), *No Prayer For The Dying* (1990) e *Fear Of The Dark* (1992).

Após o lançamento deste último álbum, Bruce Dickinson se desligou da banda para seguir carreira solo, ocasião em que foi substituído pelo vocalista Blaze Bayley até o ano de 1999. Neste período, a banda lançou mais dois discos: *The X Factor* (1995) e *Virtual XI* (1998).

Em 1999, Bruce Dickinson retorna aos vocais do Iron Maiden e completa a formação que conhecemos atualmente: Steve Harris (baixo), Janick Gers (guitarra), Adrian Smith (guitarra e vocal de apoio), Dave Murray (guitarra), Nicko McBrain (bateria).

Desde então, mais cinco álbuns de estúdio foram lançados, 11 turnês realizadas em quase todos os continentes, nome registrado na Calçada da Fama, em Hollywood, além de vários prêmios da indústria da música e milhões de fãs lotando os shows por todo o mundo.

3.1 A produção fonográfica da banda

Como citado anteriormente, o Iron Maiden tem um quê de vanguarda na sua música, se comparado à cena punk que dominava a Inglaterra nos anos 70. Isso pode ser explicado ao perceber que, ao contrário das letras com críticas pelas formas de governo, em voga na época, bem como enaltecimento de um comportamento de rebeldia contra o sistema, o Maiden, desde seus primórdios, procurou versar sobre História e Literatura, transformando contos e lendas em músicas.

Para o estudioso Lauro Meller, cuja tese de doutorado é um estudo sobre canções históricas do Maiden, posteriormente tornando-se um livro intitulado *Iron Maiden: A Journey Through History*, esta relação com a História inicia já pela escolha nome da banda (2013, p. 200), que, como já citado, faz menção à um instrumento de tortura medieval.

O escopo lírico do Maiden também se contrapõe aos principais temas tratados nas músicas de bandas de rock dos anos 80, que podem ser caracterizados pela máxima “sexo, drogas e rock n’ roll”.

Cerca de 50 milhões de álbuns vendidos depois, o Maiden ainda carece de escrever sua primeira canção romântica de verdade ou de ter a palavra *baby* em alguma letra de qualquer um dos seus 40 *singles* de sucesso. (WALL, 2014, p. xi.)

Talvez esta diferença no cunho das canções criadas e executadas pela donzela de ferro seja um fator-chave para os 45 anos de sucesso da banda. Ao compor letras sobre temas atemporais em detrimento das frivolidades que estereotipicamente acompanham o “estilo de vida rock n’ roll”, o Maiden, ao longo de sua trajetória, se consolida como mais que uma banda de Heavy Metal.

Para além de um grupo de rock britânico, a donzela de ferro pode ser considerada fonte de conhecimento. Isto porque, em seus 16 álbuns de estúdio gravados, é possível perceber composições sobre temas religiosos, como as músicas *Revelations* (inspirada no livro *Apocalipse*, da bíblia cristã) e *Powerslave* (que versa sobre a adoração à um deus egípcio); conflitos militares, como exemplo as clássicas *Aces High* (inspirada na batalha da Inglaterra contra a *Luftwaffe* de Adolf Hitler), *The Trooper* (sobre a Guerra da Crimeia, em 1854) e *Paschendale* (que trata sobre a batalha na cidade homônima, durante a Segunda Guerra Mundial); sociológicos, que podem ser ouvidos em *When The Wild Wind Blows* e *Tears Of a Clown* (uma homenagem ao ator Robbin Williams, que cometeu suicídio em 2014); e até adaptações de livros, como é o caso de *Sign Of The Cross*, inspirada no livro *O Nome da Rosa*, de Umberto Eco.

Este cunho literário e histórico que permeia as composições se tornou a marca da banda. Na última turnê mundial executada, intitulada *Legacy Of The Beast* (2018 – 2019), o setlist das apresentações foi dividido em três momentos: conflitos militares, religião e “inferno”, contemplando a maioria das temáticas citadas acima, excetuando-se pela última, que apresenta músicas icônicas como *The Number Of The Beast* e *The Evil That Men Do* ao final dos shows. Estas podem ser categorizadas como “ocultismo”.

No entanto, apesar de se contrapor ao movimento punk, o Iron Maiden não deixou de apresentar críticas políticas em sua obra. Em 1980, a banda lança o disco Sanctuary, cuja capa retrata a então primeira-ministra do Reino Unido, Margareth Thatcher, caída ao chão após ser esfaqueada por Eddie. Na cena retratada, a ação de Eddie teria acontecido devido à Thatcher supostamente ter arrancando um pôster do Maiden da parede.

Além de ser uma crítica ao governo de Thatcher, conhecida como “dama de ferro” por suas rigorosas medidas políticas e econômicas, também é uma reação à tensa relação que havia entre seu governo e a juventude roqueira, a qual era contrária.



Figura 2 – Capa de Sancturay, na qual Margareth Thatcher rasga um pôster da banda e é assassinada por Eddie. Fonte: https://imgur.com/t/iron_maiden/FQlXm

Antes de ser publicada, a capa chegou a ser censurada pelo empresário da banda, Rod Smallwood. Temendo a má repercussão que sua divulgação traria para a imagem do grupo, Smallwood sugeriu que uma faixa preta fosse adicionada aos olhos de Thatcher antes que a ilustração viesse a público.

Dez anos depois, em 1990, a banda lança *The First Ten Years*, uma coletânea em comemoração aos dez anos de carreira. Nesta coletânea é incluída a música *Women In Uniform*, que, mais uma vez, faz menção à Margareth Thatcher em sua respectiva ilustração.

A música não é de autoria dos membros da banda, mas trata-se de um cover de um grupo australiano chamado Skyhooks. No entanto, o Maiden, com auxílio do artista Derek Higgs, mais uma vez imprimiu sua identidade no *single* ao criar um pôster que retrata Thatcher não mais como vítima, mas como se estivesse prestes a se vingar de Eddie.



Figura 3 – Capa de *Women In Uniform*, na qual Margareth Thatcher supostamente espreita Eddie The Head. Fonte: https://imgur.com/t/iron_maiden/FQIXm

Diante do exposto, é possível perceber que se estabelece uma forte ligação entre as composições do Iron Maiden e os acontecimentos históricos do curso da humanidade, indo desde a guerra do fogo, tratada na música *Quest For Fire*, até chegar nos mais variados conflitos da história recente.

O vocalista Bruce Dickinson em entrevista concedida ao biógrafo Mick Wall para seu livro, reitera seu pensamento pessoal a respeito das composições temáticas para a banda:

Da forma que vejo, se for roubar algo para ser a base lírica de uma canção, ao menos roube algum tema que realmente aconteceu, em vez de inventar algum épico de capa e espada porcaria (WALL, 2014, p. 377)

Assim, se torna evidente a harmonia entre o pensamento de Dickinson e dos demais membros da banda, se levarmos em consideração que todos eles deram sua contribuição na composição de canções a respeito de temáticas históricas.

Diante disso, fica claro que o Maiden busca, através de sua sonoridade e artes estampadas nos discos e demais itens representativos da banda, apresentar diferentes pontos de vista a respeito das temáticas tratadas em suas composições, podendo ser relatadas a partir de um narrador comum, um deus egípcio, um soldado que foi à guerra retratando de maneira *post mortem* o que viu e o que passou, ou até mesmo sobreviventes de confrontos militares.

A próxima subseção intenta contextualizar o apreço da banda por estas temáticas, mostrando possíveis origens para o interesse por parte dos membros.

3.2 Canções históricas da banda

A relação entre História e as composições da banda Iron Maiden, mencionada várias vezes nesta pesquisa, pode ter sua gênese no âmbito cultural dos integrantes da banda. Todos os membros da formação atual nasceram na década de 50, na Inglaterra. Quando começaram a se interessar por música, por volta dos anos 70, o contexto social mundial era de revoluções como uma onda de movimentos feministas e a favor de classes consideradas como minoria, a saber: negros e homossexuais.

Neste período ocorreu, também, o auge da chamada Guerra Fria, conflito político, social e econômico entre os Estados Unidos e União Soviética, duas superpotências emergentes da Segunda Guerra Mundial que representavam o mundo polarizado da época.

Além disso, o Reino Unido passava por um momento de recuperação pós-Segunda Guerra, fator que contribuiu para a ascensão dos Estados Unidos como potência econômica mundial. Este foi um período de intensa imigração na Inglaterra, pois o país necessitava de mão de obra para reconstruir o que foi abalado pela guerra.

Atrelando esse contexto social ao comportamento rebelde e questionador, que sugere-se ser característico do rock n' roll, pode-se inferir de onde surge o interesse da banda por temas que retraram os mais variados tipos de conflitos sociais.

Steve Harris, fundador e principal letrista do Iron Maiden, é um entusiasta assumido de História. Em entrevista concedida à uma rádio de Quebec, no Canadá, traduzida pelo site brasileiro Whiplash, Harris declarou que amava a disciplina quando criança. Por isso, o interesse em trazer o tema para as músicas da banda surgiu naturalmente (Whiplash, 2018). Na mesma entrevista, o baixista ainda afirma que

Acho que a história mais atual, como depois da Revolução Industrial, não me interessava tanto, mas coisas antigas são as que eu mais gosto. Eu também me interessava nas coisas das duas Guerras Mundiais, mas, basicamente, coisas antigas. Acho isso realmente fascinante. (WHIPLASH, 2018)

Esse fascínio também é compartilhado pelo vocalista Bruce Dickinson. Em se tratando do cantor, suas contribuições nas composições temáticas podem ser oriundas, além de seu interesse pessoal, pela sua formação em História pela Queen Mary College, em Londres.

Como já apresentado, esse interesse é comum a todos os integrantes da banda, que, desde sua fundação, se propõe a tomar um rumo diferente dos traçados pelas bandas de rock da época.

Para exemplificar, podemos citar pelo menos duas músicas de cunho histórico compostas por cada membro, como: Powerslave e Empire Of The Clouds, ambas compostas integralmente por Bruce Dickinson; Alexander The Great e Quest For Fire, compostas por Steve Harris; Paschendale, composta integralmente por Adrian Smith e 2 Minutes To Midnight, em parceria com Dickinson; The Book Of Souls e Montségur, resultado de parceria entre Janick Gers e Steve Harris; Charlotte The Harlot composta na íntegra por Dave Murray e Fates Warning, em parceria com Steve Harris.

A única exceção neste rol de composições é o baterista Nicko McBrain, que só possui uma música de sua autoria gravada pela banda, intitulada New Frontier. No entanto, o baterista é responsável por boa parte da harmonia melódica da banda, em especial nas músicas com temáticas de guerra, nas quais procura exprimir nas canções a rapidez e a violência dos combates.

Apesar de fazerem parte do conjunto de canções clássicas do Iron Maiden, as músicas que tratam de guerras não são as únicas inseridas em um contexto histórico. Como exemplo, o último disco de estúdio lançado pela banda no ano de 2015, *The Book Of Souls*, assevera a dimensão histórica do grupo musical ao compor uma obra que apresenta, como tema principal, os Maias, civilização pré-colombiana que viveu na América Central por volta do ano 1000 a.C. O álbum trata sobre os costumes da civilização, como seus rituais, suas crenças e seu declínio. Para a turnê de promoção do disco, a banda trazia ao palco um cenário de pedra, como nas ruínas do império Maia, além de um Eddie de cerca de 3 metros de altura, cujo coração é arrancado por Bruce Dickinson, simbolizando uma das tradições ritualísticas do povo.

Outro exemplo é a canção *Empire Of The Clouds*, do mesmo álbum. A faixa de 18 minutos, a mais longa da carreira da banda até hoje, é o relato em terceira pessoa da criação e trágico destino do “R101, um airship (dirigível) construído para ser o orgulho do Império Britânico ao final da década de 20” (Minuto HM, 2015).

O estudo aprofundado da relação dessa e de outras músicas com a História será apresentado posteriormente, no capítulo apropriado. O objetivo, até aqui, foi tornar claro o interesse da banda pelos temas históricos e mostrar como

estes se apresentam em suas canções. A seguir, será apresentado como essas músicas podem ser ferramentas para mediação da informação destes temas.

4 METODOLOGIA

Buscando atingir os objetivos propostos para esta pesquisa, achou-se apropriada uma abordagem metodológica do tipo exploratória e de natureza qualitativa. Sobre o caráter exploratório da pesquisa científica, Gil (2008, p. 27) ressalta a importância da sua utilização nos casos em que tem-se como objetivo

proporcionar uma visão geral, de tipo aproximativo, acerca de determinado fato. Este tipo de pesquisa é realizado especialmente quando o tema escolhido é pouco explorado e torna-se difícil sobre ele formular hipóteses precisas e operacionalizáveis.

Como ponto relevante para a justificativa desta pesquisa, reitera-se a quantidade escassa de trabalhos sobre o tema escolhido na área da Ciência da Informação ou da Biblioteconomia, não sendo encontrados, inclusive, estudos que tratem da banda Iron Maiden em específico. Portanto, corroborando com a fala de Gil (2008), o tipo “exploratória” se apresenta como o mais adequado para o tratamento de uma temática pouco explorada. Além disso, a pesquisa tem como intenção apresentar mais uma possibilidade no processo de mediação da informação.

No tocante ao levantamento dos dados, as técnicas utilizadas foram a revisão de literatura e a pesquisa documental. As fontes bibliográficas utilizadas foram livros e artigos escritos sobre a banda Iron Maiden, além de periódicos com artigos científicos de conteúdo pertinente sobre a mediação da informação, com vistas a montar o estado-da-arte desta vertente da Biblioteconomia e da Ciência da Informação.

A pesquisa documental abrangeu composições da banda Iron Maiden, com foco naquelas que possuem cunho histórico. No total, foram escolhidas 15 letras para estudo, retiradas de encartes dos CDs e DVDs da banda (acervo próprio), bem como do site brasileiro de letras musicais Vagalume. As referidas composições possuem temáticas de guerras, batalhas e narrativas sobre sociedades antigas.

Dado o principal intuito desta pesquisa, qual seja, observar como estas músicas podem ser instrumentos de mediação da informação, o método considerado mais adequado para o estudo foi a Análise de Conteúdo.

4.1 Análise de Conteúdo

A Análise de Conteúdo (AC) também se faz necessária para estudo dos dados coletados nesta pesquisa. Isto porque

[...] não deixa de ser uma análise de significados, ao contrário, ocupa-se de uma descrição objetiva, sistemática e quantitativa do conteúdo extraído das comunicações e sua respectiva interpretação (SANTOS, 2012, p. 284)

Estas facetas se manifestam na medida em que analisa-se com profundidade as composições selecionadas, buscando-se captar as mensagens explícitas e implícitas que as canções carregam consigo, como referências históricas a fatos e personalidades, significados e pontos de vista dos compositores sobre as temáticas tratadas. Assim como afirma Triviños (1987, p. 162), “Não é possível que o pesquisador detenha sua atenção exclusivamente no conteúdo manifesto dos documentos. Ele deve aprofundar sua análise, tratando de desvendar o conteúdo latente que eles possuem.”

4.2 Corpus da análise

Devido a quantidade de músicas compostas pela banda (mais de 150 canções, no total) e a especificidade do assunto tratado nesta pesquisa, que é o de estudar acontecimentos históricos retratados nas músicas, fez-se necessária a realização de um recorte na obra da banda e conseguinte seleção de canções para estudo.

As composições escolhidas para o corpus de análise versam sobre guerras, sociedades primitivas/antigas, canções baseadas em obras de literatura e história recente, formando um total de 15 canções. Devido a variedade de temas encontrados na produção fonográfica da banda durante seus quase 40

anos de carreira, não foi possível eleger apenas um álbum para análise. Tem-se, portanto, 9 álbuns escolhidos para estudo, lançados desde 1981 até 2015.

Para melhor visualização deste conteúdo, estas categorias foram discriminadas em uma tabela, a qual apresenta os campos: temática, título, álbum, ano e compositor.

Tabela 1 – Categorização das canções do Iron Maiden

TEMÁTICA	TÍTULO	ÁLBUM	ANO	COMPOSITOR
GUERRAS	2 Minutes To Midnight	Powerslave	1984	Adrian Smith, Bruce Dickinson
	Aces High	Powerslave	1984	Steve Harris
	Montségur	Dance Of Death	2003	Bruce Dickinson, Janick Gers, Steve Harris
	Paschendale	Dance Of Death	2003	Steve Harris
	Run To The Hills	The Number Of The Beast	1982	Steve Harris
	The Clansman	Virtual XI	1998	Steve Harris
	The Trooper	Piece Of Mind	1983	Steve Harris
SOCIEDADES PRIMITIVAS/ ANTIGAS	Alexander The Great	Somewhere In Time	1986	Steve Harris
	El Dorado	The Final Frontier	2010	Adrian Smith, Steve Harris, Bruce Dickinson
	Hallowed Be Thy Name	The Number Of The Beast	1982	Steve Harris
	Invaders	The Number Of The Beast	1982	Steve Harris
	Powerslave	Powerslave	1984	Bruce Dickinson
	Quest For Fire	Piece Of Mind	1983	Steve Harris
	The Book Of Souls	The Book Of Souls	2015	Janick Gers, Steve Harris
LITERATURA	Flight Of Icarus	Piece Of Mind	1983	Adrian Smith, Bruce Dickinson

Fonte: elaborado pela autora (2020).

As temáticas acima foram estabelecidas arbitrariamente, apenas para efeito de classificação dos títulos escolhidos para análise nesta pesquisa. Como será mostrado na seção seguinte, cada canção pode se enquadrar em mais de uma temática ou em temáticas que não estão presentes na tabela.

5 A MEDIAÇÃO DA INFORMAÇÃO NAS COMPOSIÇÕES DA BANDA IRON MAIDEN

Atendendo ao terceiro e último objetivo específico desta pesquisa, qual seja, o de discutir os acontecimentos históricos narrados nas músicas selecionadas como informação a ser mediada, este capítulo é dedicado à apresentação da análise das canções que compõem a tabela da subseção anterior.

Aqui, evidenciam-se as mensagens e referências de cunho histórico presentes na obra da banda Iron Maiden, inserido-as em categorias extraídas a partir das teorias e estudos apresentados no referencial, e as apresentando como possível fonte de informação acerca das temáticas tratadas nas composições.

5.1 Música e identidade cultural

Conforme afirma Merriam (1964), a música possui o poder de conferir identidade cultural a um grupo social pela possibilidade de agregar elementos que representam estas culturas. Esta representação pode se dar, por exemplo, através das composições, quando retratam a vida cotidiana das sociedades, das danças típicas ou pelos sons dos instrumentos musicais característicos de determinado povo ou lugar.

No caso da banda Iron Maiden, a identidade cultural de determinados povos fica evidente principalmente pelas composições e pelas demonstrações ritualísticas em suas apresentações ao vivo. Dado este contexto, a análise das músicas selecionadas começa pela canção *The Book of Souls*, última faixa do álbum homônimo lançado pela banda em 2015.

5.1.1 *The Book of Souls*

O álbum *The Book of Souls* e, principalmente, a faixa de mesmo nome, são inspirados na cultura Maia, civilização pré-colombiana que habitou onde hoje é situada a península de Yucatán, no México. Estima-se que seu início enquanto

sociedade se deu por volta de 2.500 a.C e seu fim ocorreu no século XVI, antes da chegada dos espanhóis, que viriam a dominar a região.

No tocante a religião, os Maias eram politeístas e possuíam vários rituais sagrados, a maioria deles acompanhados da realização de sacrifícios de pequenos animais ou de seres humanos, especialmente de crianças, por acreditarem na pureza de suas almas. Os sacrifícios envolvendo humanos eram feitos, majoritariamente, quando alguém importante na sociedade falecia (reis, rainhas ou sacerdotes) pois acreditava-se que esta prática ajudava os espíritos na passagem para o pós-vida, para onde iriam aqueles que passassem pelos nove desafios dos deuses da morte. A primeira estrofe da letra da canção retrata esta prática:

*Sacrifícios enterrados com reis
Acompanham-nos em uma jornada sem fim
Para um pós vida rico das frutas de todos os deuses
E para encarar os demônios
Dos lugares onde permanecem no pós morte¹*

Os lugares pós-vida ao qual a música se refere pertencem ao Sibalbhá, ou Xibalbá. De acordo com a mitologia Maia, o Sibalbhá era o submundo para onde os mortos iriam e onde passariam por testes, provações e todo tipo de sofrimento. A canção segue com mais referências às crenças religiosas dos Maias:

*Pelo poder do dia da noite e da morte ele controla eles
Também controla o céu a terra e o fogo
O réptil de duas cabeças é o símbolo do seu reino²*

A passagem acima se refere a Itzamna, deus dos céus, do dia e da noite, e criador do calendário Maia. Itzamna era considerado uma das divindades mais importantes para esta cultura e seu símbolo é um crocodilo, forma que acreditava-se que o deus assumia na dimensão terrena, ou seja, fora do reino

¹ Sacrifices buried with kings / Accompany them on a journey with no end / To an afterlife that's rich with fruit of all the gods / And to face the demons of their underworld haunts;

² By power day and night and death he ruled them / The sky and earth and the fires too / Two headed reptile symbol of his reign.

celestial. Cabe ressaltar que o réptil de duas cabeças citado na música também é símbolo da cultura Asteca, outra civilização pré-colombiana que habitou o México por volta do século XVI.

Adiante, a canção faz menção ao calendário Maia que, por uma interpretação errônea, dizia-se que marcava o ano de 2012 (no calendário cristão) como o ano em que ocorreria um cataclisma no planeta e surgiria uma nova era.

*Profecia dos deuses, o sol e a lua
A mudança de era ocorrerá em breve
A queda das eras, floresta de reis
A busca da verdade, o livro das almas³*

Além do calendário, a passagem acima também cita “o livro das almas” dos Maias. Trata-se de um compilado de registros nos quais continham informações sobre a mitologia Maia, relatando a forte relação da sociedade com o esoterismo e com as divindades, e com aspectos da vida cotidiana, como os impactos da astronomia na agricultura, que era o principal motor social e econômico da época. A música também faz menção às pirâmides que são símbolo dos impérios pré-colombianos:

*Eles estavam rezando para os deuses da natureza
E vivendo em cidades de pedra
Torres que alcançavam os céus⁴*

Estas pirâmides são constituídas de enormes blocos de pedra e sua altura era um símbolo de aproximação entre o reino terreno e o celestial, similar ao significado das catedrais para os cristãos.

Outra referência histórica que a letra pode suscitar, é a relação que diz-se haver entre civilizações pré-colombianas e seres extraterrestres. Isto se daria por conta da relação intrínseca entre religião e a crença de que os primeiros deuses seriam enviados celestiais. Com o avanço da ciência, a associação entre

³ Prophecy of sky gods, the sun and moon / Passing of old ways will come true soon / Falling of ages, forest of kings / The search for the truth, the book of souls;

⁴ They were praying to the gods of nature / And were living in the cities of stone / Towers reaching upward to the heavens.

civilizações pré-colombianas e possíveis seres alienígenas se intensificou pela inconclusão sobre como as enormes pirâmides de pedra foram construídas de maneira tão sólida em um período relativamente inferior ao presente, no tocante à tecnologia. Em sua última estrofe, a letra da canção apresenta um jogo de palavras sobre estas teorias ao utilizar a palavra “alien”, que comumente é atribuída a seres não pertencentes ao planeta Terra, mas que também pode ser interpretada como “estranho”.

*Invasão de estranhos trás nada mais que morte
 Êxodo de massas e destruição de plantas
 Domínio da Terra sobre a jornada da verdade
 As cavernas do submundo, escravos Maias
 Derrota dos senhores da escuridão
 A prova verdadeira
 Em um lugar onde os ancestrais controlavam⁵*

Apesar da brincadeira com o termo “alien”, este trecho encerra a música fazendo menção à chegada dos espanhóis no território onde as civilizações pré-colombianas habitavam, o que ocasionou a escravidão e extermínio dessas sociedades. Apesar disso, ainda existem descendentes dos Maias espalhados pela América Central.

Por fim, pode-se observar que a canção explora vários aspectos da cultura Maia e que pode ser uma rica fonte de referências acerca desta temática e de seus desdobramentos, como informações que não estão explícitas na letra mas que também podem ser exploradas pelo ouvinte através da construção de relações de sentido entre as informações explícitas e implícitas. Por conta disso e pela possibilidade de fornecer subsídios para o conhecimento de uma civilização, um período, uma cultura, a canção foi enquadrada na categoria “Música e identidade cultural”.

No entanto, esta não é a única canção da banda que faz alusão à cultura dos povos da América Central e do Sul. A próxima canção a ser estudada, intitulada *El Dorado*, se configura como outra rica fonte de informações passíveis de serem mediadas.

⁵ Alien invasion brings nothing but death / Mass exodus and plant life destroyed / Domain of the Earth to the journey of truth / The underworld caves, Mayan slaves / Defeat of the dark Lords / The ultimate proof / In the place where the ancestors rule.

5.1.2 *El Dorado*

A segunda música a ser estudada na categoria “Música e identidade cultural” foi inserida neste grupo pela mesma motivação da canção anterior; por se tratar de uma espécie de registro de uma cultura, através do qual ela pode ser recuperada e cada vez mais explorada, gerando novos conhecimentos. Agora, a análise se volta para a América do Sul, mais precisamente nos territórios da atual Colômbia, Venezuela e Peru, no período pós-chegada dos espanhóis, por volta dos anos 1500.

Após chegarem à região costeira da Colômbia, os “conquistadores” descobriram um povo a quem chamaram de Muíscas. Um dos rituais mais famosos desta tribo se trata de um rito de iniciação de um novo governante, após o falecimento de seu antecessor, que consistia em cobrir o corpo inteiro com pó de ouro e depois banhar-se em algum lago considerado sagrado. Esta abundância de ouro e demais recursos minerais gerou uma intensa atividade exploratória na região motivada pelo mito do *El Dorado*, que dizia-se ser um reino construído inteiramente de ouro, e é sob esta ótica, a do conquistador que busca riquezas, que a canção *El Dorado* é pautada.

Utilizando-se do recurso da figurativização, na qual a entoação se aproxima da fala cotidiana, a composição começa com o narrador fazendo uma espécie de apresentação sobre as práticas exploratórias que ocorriam na região.

*Vou te contar uma história
 Numa fria noite de inverno
 Você esteve velejando em direção à glória
 Antes que você perceba o que é certo⁶*

Logo no início da música, pode-se perceber que o narrador parece ter consciência de que a busca desenfreada por riquezas não é algo tido como correto devido à necessidade de iludir e convencer pessoas a trabalharem para alcançar seu objetivo ganancioso, que seria a referida “glória” a qual os

⁶ Gonna tell you a story / On a cold winter's night / You've been sailing for glory / Before you know what is right.

conquistadores buscavam em suas expedições. Na próxima estrofe da música, a mesma atmosfera pode ser percebida.

*Eu sou o palhaço sem lágrimas
E estou brincando com os seus medos
Sou um charlatão sorrindo por baixo
Dessa máscara de morte e amor
A eterna mentira que eu conto
Sobre as pirâmides de ouro
Eu te fiz gamar a cada curva
Seu dinheiro ficou para queimar⁷*

No início da estrofe, o narrador cita o “*jester*”, fazendo alusão ao palhaço conhecido como “bobo da corte”, cujo papel na sociedade era o de entreter os representantes do mais alto escalão da monarquia. Partindo desta informação, o ouvinte pode desdobrar seu foco da história pré-colombiana para a história do Império Bizantino e da Idade Média, período no qual a figura do bobo da corte começou a aparecer e teve seu auge, respectivamente.

Pode-se inferir que, ao citar a ausência de lágrimas no palhaço, o narrador parece não sentir arrependimentos ou remorso pelas suas práticas levianas e, adiante, ainda assume ser um charlatão, alguém que deu origem e disseminou um mito - o do *El Dorado* – com intenção de atrair mais pessoas para alcançar seu objetivo. Na passagem abaixo, utilizando-se mais uma vez da figurativização para simbolizar a fala cotidiana, o narrador insinua suas vigarices e, mais uma vez, tenta convencer alguém a compactuar com suas ideias exploratórias.

*Você vai ficar querendo um contrato, Ha!
Você vai ficar um tempo esperando
Eu gostaria de lhe dar o meu contato
Mas isso não faz o meu tipo
Bem, você só tem uma chance
Que é boa demais para errar⁸*

⁷ I'm the jester with no tears / And I'm playing on your fears / I'm a trickster smiling underneath / This mask of love and death / The eternal lie I've told / About the pyramids of gold / I've got you hooked at every turn / Your money's left to burn;

⁸ You'll be wanting a contract, Ha! / You'll be waiting awhile / I'd like to give you my contact / But that isn't my style / Well you only get one chance / And it's too good to miss.

A canção segue apresentando características apontadas pelo narrador sobre o contexto no qual a música é baseada.

*Ganância, luxúria e até choro
É a mesma velha, a mesma velha mentira
A fumaça e os espelhos⁹*

Na última frase desta estrofe, ao falar de fumaça e espelhos, o narrador apresenta duas dimensões das práticas exploratórias. Ao falar da fumaça, faz-se menção à destruição do ambiente natural em função da busca de riquezas minerais e adaptação do solo para atividades agrícolas, que geralmente acontece através de queimadas, técnica que é denominada “coivara”. No tocante aos espelhos, o narrador se refere a uma das moedas de troca de que os europeus faziam uso para seduzir os nativos e ganhar sua confiança e até amizade. Pode-se fazer uma conexão desta dimensão com a estrofe 7, na qual o conquistador cita sua “máscara de morte e amor”.

Ao fazer estas conexões, o ouvinte pode entender, de forma bastante basilar, como se dava o início das relações de colonização e exploração entre conquistadores e nativos pelo mundo, inclusive como ocorreu no Brasil com a chegada dos portugueses.

Encerrando a análise da canção *El Dorado*, o narrador faz uma espécie de “fechamento”, assumindo que a música se trata de um conto sobre suas atividades e se mostrando, mais uma vez, consciente de que o que faz não é correto. Apesar disso, tenta se justificar enquanto se despede.

*E aí o meu conto é contado
Grande, mau, e duas vezes mais corajoso
Esse navio de tolos está afundando
Conforme as rachaduras aumentam
Não há saída fácil
Para um homem honesto hoje
Que é algo sobre o qual você deveria pensar
Conforme o meu bote veleja indo embora¹⁰*

⁹ Greed, lust and envy cry / It's the same old same old lie / The smoke and mirrors;

¹⁰ So then my tale is told / Big and bad and twice as bold / This Ship of fools is sinking / As the cracks begin to grow / There is no easy way / For an honest man today / Which is something you should think of / As my lifeboat sails away.

Ainda nessa estrofe pode-se extrair outra referência histórica: a nau dos insensatos, história a qual o narrador se refere ao falar do “navio dos tolos”. A nau dos insensatos se trata de um conto alemão publicado no século XV, que fala sobre uma expedição marítima sem muito planejamento, composta por mais de 100 pessoas, chamadas de “insensatas”, em busca de uma terra prometida.

Para finalizar, é perceptível a quantidade de referências à História que podem ser apreendidas através da canção *El Dorado*, em especial a respeito da relação entre colonizador e colonizado. Mais uma vez, as conexões entre os assuntos podem resultar em desdobramentos e pesquisas a respeito dos diversos assuntos tratados na canção.

5.1.3 Quest For Fire

Visto que a categoria “Música e identidade cultural” visa apresentar músicas que reflitam o cotidiano de alguma cultura ao agregar elementos que a representem, a música *Quest For Fire* foi inserida nesta primeira categoria por relatar o cotidiano da humanidade em seus primórdios enquanto sociedade, em uma época onde o fogo havia sido recém descoberto como elemento de vital importância para sobrevivência humana.

A canção aqui analisada foi baseada no filme intitulado *A Guerra do Fogo* (1981), dirigido por Jean-Jaques Anaud que, por sua vez, foi produzido baseado no romance de JH Rosny Ainé, publicado pela primeira vez em 1909.

A primeira estrofe da música se trata de uma espécie de preâmbulo para a história a ser narrada, pois a humanidade é apresentada como um evento futuro, enquanto os dinossauros ainda são criaturas habitantes do planeta.

*No tempo que os dinossauros andavam pela terra
Quando a terra era pântano e cavernas eram lares
Em uma época em que a maior riqueza era fogo
A procura por paisagens por onde homens iriam vagar¹¹*

Já nesta primeira passagem, o ouvinte pode ser instigado a pesquisar sobre Paleontologia, mais especificamente sobre o período em que os

¹¹ In a time when dinosaurs walked the earth / When the land was swamp and caves were home / In an age when prize possession was fire / To search for landscapes men would roam.

dinossauros viveram no planeta, que diz-se ser do período Triássico (há cerca de 230 milhões de anos) até o período Cretáceo (aproximadamente 66 milhões de anos atrás), quando da sua extinção.

Na próxima estrofe, a canção introduz a humanidade não como descobridora do fogo em si, mas como descobridora da importância que o elemento teria, a ponto de causar brigas entre os semelhantes para manutenção da chama acesa.

*Depois as tribos vieram para roubar o fogo
E os lobos uivaram na noite
Enquanto lutavam uma perigosa e raivosa batalha
Para salvar o poder do calor e da luz
Em procura do fogo
Eles procuraram por toda a terra
Em procura do fogo
Descoberta do homem¹²*

Esses conflitos são evidenciados durante todo o filme de Jean-Jaques Annaud, que retrata um grupo de humanos ancestrais percorrendo grandes extensões de terra até retornarem à sua tribo com a chama que tornaria suas vidas melhor, sempre cuidando para que ela não apagassem. A próxima estrofe da letra ilustra o motivo de tal cuidado:

*E eles pensavam que quando as brasas apagavam
Que a chama da vida havia queimado e morrido
Não sabiam que as faíscas que faziam o fogo
Eram geradas atritando madeira e pedra¹³*

Um dos possíveis desdobramentos de pesquisa a partir da estrofe acima é acerca das espécies humanas. Pode-se suscitar no ouvinte questões como “a partir de qual momento o homem passou a dominar ferramentas e técnicas?” e, com base nisso, aprofundar no estudo da Antropologia, por exemplo. Ao fazer isso, o ouvinte também pode compreender melhor a última estrofe da música:

¹² Then the tribes they came to steal their fire / And the wolves they howled into the night / As they fought a vicious angry battle / To save the power of warmth and light / Drawn by quest for fire / They searched all through the land / Drawn by quest for fire / Discovery of man;

¹³ And they thought that when the embers died away / That the flame of life had burnt and died / Didn't know the sparks that made the fire / Were made by rubbing stick and stone.

*Então eles procuraram através de florestas e pântanos perigosos
E eles encontraram as tribos canibais e bestas
Na procura por achar um novo fogo
Para ganhar novamente o poder da luz e calor¹⁴*

Pode-se questionar, ainda, sobre os hábitos alimentares e comportamentais dos humanos em uma época em que não havia sequer vocabulário estabelecido e a comunicação se dava apenas por gestos e gemidos guturais. Outra dimensão possível de ser estudada a partir do trecho diz respeito às interações sociais entre tribos desconhecidas e como era a dinâmica interpessoal entre as pessoas de mesma sociedade.

Para fechamento da categoria “Música e identidade cultural”, constata-se que a banda Iron Maiden utiliza de referências explícitas e implícitas nas suas composições, agregando elementos culturais para apresentar ao ouvinte os contextos nos quais as canções são baseadas, corroborando, portanto, com a função musical proposta por Merriam (1964).

5.2 Música como expressão ritualística

Como visto em Merriam (1964), a música tem o poder de validar instituições sociais e rituais religiosos por se tratar de uma manifestação agregadora de elementos culturais representativos destas culturas. Para o autor, “a validação de rituais religiosos se dá de forma semelhante ao folclore, ou seja as práticas e todo o seu contexto são passados de geração em geração através da contação de mitos e lendas” (MERRIAM, 1964, p. 224). Já as instituições sociais “são validadas através de canções que enfatizam o que é apropriado e impróprio na sociedade, bem como aquelas que dizem às pessoas o que fazer e como fazê-lo” (MERRIAM, 1964, p. 224-225).

Nesse contexto, a banda Iron Maiden apresenta em sua produção fonográfica algumas canções que remetem às práticas realizadas ao longo da História “em nome da fé”, tornando evidente a institucionalização tanto destas

¹⁴ Oh they ploughed through the forest and swamps of danger / And they fought the cannibal tribes and beasts / In the search to find another fire / To regain the power of light and heat.

práticas como de outros aspectos culturais, como os mitos criados e padrões de conduta e pensamento arraigados à determinada sociedade.

5.2.1 *Invaders*

A primeira canção a ser analisada nesta categoria é *Invaders*, lançada em 1982 como primeira faixa do álbum *The Number Of The Beast*. A tradução do título, “invasores”, faz menção aos Vikings, povos nórdicos que invadiram e conquistaram terras na Europa, especialmente em territórios britânicos, nos séculos XIII e IX.

Escrita sob uma perspectiva em primeira pessoa, a primeira estrofe retrata o momento em que um nativo avista as primeiras embarcações se aproximando de suas terras.

*Botes foram avistados
A evidência de uma guerra se iniciou
Muitos guerreiros nórdicos
Suas espadas e escudos brilham ao sol
Avisem aos exércitos para se defenderem
Preparem-se para resistir e lutar por suas vidas
O dia do julgamento chegou
Entao prepare-se, não corra, defenda sua terra¹⁵*

A partir dessa primeira estrofe, pode-se ter uma noção de como se dava a organização militar e social da época, pois o narrador parece estar em posição de guarda, encarregado de avisar ao povo quando deveriam se preparar para uma invasão. Além disso, o fato de o observador mencionar a terra como um importante bem a ser defendido retrata o sistema sócio-econômico da época, que era feudal.

Na próxima estrofe, o narrador parece ainda anunciar a chegada dos Vikings e também relata, ao final, duas práticas comuns dos povos quando das suas invasões.

¹⁵ Longboats have been sighted / The evidence of war has begun / Many Nordic fighting men / Their swords and shields all gleam in the sun / Call to arms defend yourselves / Get ready to stand and fight for your lives / Judgement day has come around / So be prepared, don't run, stand your ground.

*Eles estão vindo do mar
Eles estão vindo, o inimigo
Sob o sol brilhante
A batalha tem de ser vencida
Invasores... pilhando
Invasores... saqueando¹⁶*

A canção continua com o narrador mostrando uma certa apreensão sobre a quantidade de homens para lutar contra os Vikings, o que pode ser um indicativo do poderio militar e de inteligência dos nórdicos. Partindo disso, o ouvinte pode ser instigado a aprofundar o estudo a respeito de como se davam as estratégias de guerra da Idade Média.

*Coloquem fogo nos campos
Alertem os outros homens do interior
O aviso deve ser dado
Não existem homens suficientes aqui para resistir
Os vikings são muitos
Muito poderosos para nós sozinhos os enfrentarmos
Nós temos de ter reforços¹⁷*

Adiante, na canção, o narrador aponta ainda outra tática de ataque dos Vikings: o ataque por terra, mais uma faceta no arcabouço militar dos implacáveis nórdicos.

*Eles estão vindo das colinas
Eles estão vindo para atacar
Eles estão vindo para a matança
Não há como voltar¹⁸*

Ainda nesta estrofe, o narrador cita a “matança” como outro objetivo dos Vikings ao chegar na terra, evidenciando porquê os povos vikings eram considerados “bárbaros” pelos europeus. Na próxima estrofe, a brutalidade dos nórdicos em combate fica ainda mais clara com a narração explícita do locutor.

¹⁶ They're coming in from the sea / They've come the enemy / Beneath the blazing sun / The battle has to be won / Invaders... Pillaging / Invaders... Looting;

¹⁷ Set ablaze the camp fires / Alert the other men from inland / Warning must be given / There's not enough men for a stand / The Vikings are too many / Too powerful to take on our own / We must have reinforcements;

¹⁸ They're coming over the hill / They've come to attack / They're coming in for the kill / There's no turning back.

*Machados trituram e maças se chocam
 Enquanto guerreiros feridos caem ao chão
 Membros decepados e cadáveres
 Cadáveres sangrentos fatalmente por todos os lados
 O cheiro de morte e carne queimada
 A batalha caminha para o fim
 Os Saxões foram derrotados
 Pelos poderosos homens do Norte¹⁹*

Os Vikings não invadiram somente territórios britânicos, mas a canção cita os saxões especificamente. Talvez isto deva-se ao fato de a banda ser britânica e possuir um forte nacionalismo, evidenciado em suas apresentações ao vivo, quando fazem uso de indumentárias britânicas de guerra, ou nas artes dos álbuns, nos quais a bandeira do Reino Unido está sempre acompanhando soldados. A seguir, na última estrofe da letra, o narrador ainda estimula os nativos a não se renderem, mas continuarem tentando combater os invasores.

*Melhor se separarem e correrem
 A batalha foi perdida e não vencida
 Vocês devem fugir
 Para lutar um outro dia
 Invasores... estuprando
 Invasores... saqueando²⁰*

Diante disso, percebe-se como a música pode conferir validação a instituições sociais, pois as práticas mostradas na canção *Invaders* eram tidas como características dos Vikings enquanto sociedade, embora não sejam consideradas corretas para os padrões de comportamento estabelecidos nos dias de hoje. Corroborando com este teor agressivo, durante toda a canção é trabalhado o recurso da passionalização, representando os estados emocionais de aflição e desespero das vítimas dos Vikings quando viam seus opressores se aproximando.

A próxima canção a ser analisada também possui um cunho de validação de instituições sociais, visto que trata da relação de poder, conquista e dominação entre sociedades monarcas no mundo antigo.

¹⁹ Axes grind and maces clash / As wounded fighters fall to the ground / Severed limbs and fatal woundings / Bloody corpses lay all around / The smell of death and burning flesh / The battle weary fight to the end / The Saxons have been overpowered / Victims of the mighty Norsemen;

²⁰ You'd better scatter and run / The battle's lost and not won / You'd better get away / To fight another day / Invaders... Raping / Invaders... Plundering.

5.2.2 Alexander The Great

Lançada em 1986, *Alexander The Great* é a última faixa do álbum *Somewhere In Time* e, como o próprio nome anuncia, tem como personagem principal da narrativa Alexandre III da Macedônia, mais conhecido como Alexandre, o Grande ou Alexandre Magno. No caso desta música, dispensa-se mais apresentações devido a composição fornecer um amplo contexto sobre o protagonista, como será descrito no decorrer da análise.

Logo no início, a canção apresenta um elemento de figurativização, de acordo com Tatit (1997), apresentado abaixo.

*Meu filho, consiga para você um outro reino
Pois este que deixo é pequeno demais para você²¹*

Trata-se de uma frase que teria sido dita a Alexandre por seu pai, Felipe II, ainda durante sua adolescência, ao ver que o filho era dotado de grandes habilidades e poderia vir a ser um grande conquistador e soberano. A próxima estrofe da música fornece um contexto sobre as origens de Alexandre.

*Perto do Leste, em uma parte da antiga Grécia
Em uma terra antiga chamada Macedônia
Nasceu o filho de Felipe da Macedônia
A lenda, seu nome era Alexandre²²*

Na próxima estrofe, a canção segue apresentando fatos sobre Alexandre, o Grande, iniciando a narrativa sobre suas conquistas enquanto líder.

*Aos dezenove anos se tornou o rei da Macedônia
E prometeu libertar toda a Ásia Menor
Pelo mar Egeu em 334 a.C.
Ele derrotou completamente os exércitos da Pérsia²³*

²¹ My son, ask for thyself another kingdom / For that which I leave is to small for thee;

²² Near to the East, in a part of ancient Greece / In an ancient land called Macedonia / Was born a son to Philip of Macedon / The legend his name was Alexander;

²³ At the age of nineteen, he became the Macedon king / And swore to free all of Asia Minor / By the Aegian Sea in 334 BC / He utterly beat the armies of Persia.

A passagem acima diz respeito a dominação dos gregos pelo império Persas, que dominava a região da Ásia Menor, incluindo partes da Grécia, país de origem de Alexandre, o Grande. Com um sentimento nacionalista e, ao mesmo tempo, ambicioso, Alexandre buscou reclamar um território que considerava seu e, com sua inteligência e bravura, o conquistou, assim como fez com muitos outros. O refrão da canção relata a autoridade de Alexandre perante seus inimigos.

*Alexandre, o Grande
Seu nome colocava medo nos corações dos homens
Alexandre, o Grande
Se tornou uma lenda entre os mortais²⁴*

Citando novamente a conquista da Pérsia por Alexandre, o Grande, no seguinte trecho a canção resume os fatos que culminaram na tomada do território pelo soberano.

*Rei Dário I, derrotado fugiu da Pérsia
Os Scythianos caíram junto ao Rio Jaxartes
Os Egípcios sucubiram também ao rei Macedônio
E ele fundou a cidade chamada Alexandria
No rio Tigre ele encontrou novamente o rei Dário
E o esmagou de novo na batalha de Arbela
Adentrando Babilônia e Susa, tesouros ele encontrou
Tomou Persepolis, a capital da Pérsia²⁵*

A primeira frase diz respeito a uma das fugas do rei Dário I, antecessor de Alexandre, o Grande no território persa, o qual o protagonista da canção intentava dominar. Este território era habitado pelos Citas (“Scythianos” na música), cujos exércitos combateram Alexandre Magno e posteriormente acabaram sendo derrotados na batalha de Jaxarte, nome do rio em que se deu o conflito. Além do território ocupado pelos Citas, Alexandre Magno também estendeu seu território pelo atual Egito, onde fundou a famosa cidade de

²⁴ Alexander the Great / His name struck fear into hearts of men / Alexander the Great / Became a legend 'mongst mortal men;

²⁵ King Darius the third, Defeated fled Persia / The Scythians fell by the river Jaxartes / Then Egypt fell to the Macedon king as well / And he founded the city called Alexandria / By the Tigris river, he met King Darius again / And crushed him again in the battle of Arbela / Entering Babylon and Susa, treasures he found / Took Persepolis, the capital of Persia.

Alexandria, como a canção segue mostrando. No entanto, Alexandre, o Grande, não cessou sua busca por Dário I, o qual foi perseguido e morto pelo conquistador grego na batalha de Arbela, tornando Alexandre seu sucessor e comandante do Império Persa.

A canção segue ilustrando os feitos de Alexandre, o Grande, agora citando o mito do “nó górdio”.

*Um rei Frígio prendeu uma carroça de bois
E Alexandre cortou o "Nó Górdio"
E a lenda dizia que quem cortasse o nó
Se tornaria o governante da Ásia²⁶*

Esta passagem refere-se à lenda de que um rei da Ásia Menor, desprovido de herdeiros e sucessores de seu trono, recebeu uma profecia de que seu sucessor chegaria em seu território em uma carroça de bois. A profecia se cumpriu quando Górdio, um camponês sem relações militares ou monarcas, chegou à cidade de Frígia a bordo de sua carroça. Ao ser coroadado, o ex-camponês e agora rei da Frígia, amarrou à carroça um nó considerado impossível de ser desatado, originando o nome “nó górdio”. A lenda conta que mais de 500 anos se passaram desde a origem do nó e Alexandre, o Grande, foi a única pessoa a conseguir desatá-lo, fazendo com que ele dominasse o território da Ásia Menor anos mais tarde.

Retomando o espírito nacionalista de Alexandre Magno, a canção ressalta mais uma vez a relação de importância que mantinha para com sua cultura, dessa vez apresentando a disseminação do Helenismo pelos territórios persas.

*Ele espalhou o Hedonismo por todos os lados
A mente culta da Macedônia
Sua cultura era uma maneira ocidental de vida
Ele pavimentou o caminho para o cristianismo²⁷*

Além disso, o trecho cita Alexandre como um influenciador, em certa medida, para o nascimento do cristianismo, pois o período helenístico se encerra

²⁶ A Phrygian King had bound a chariot yoke / And Alexander cut the "Gordion knot" / And legend said that who untied the knot / He would become the master of Asia;

²⁷ Helonism he spread far and wide / The Macedonian learned mind / Their culture was a western way of life / He paved the way for Christianity.

com a dominação dos gregos por Roma, o que culminaria com o surgimento da religião cristã.

Finalizando a composição, a última estrofe arremata a linha do tempo construída para a vida de Alexandre, o Grande.

*A cansativa batalha, marchando lado a lado
Os exércitos de Alexandre linha a linha
Eles não o seguiriam para a Índia
Cansados do combate, dor e glória
Alexandre o Grande
Seu nome colocava medo nos corações dos homens
Alexandre o Grande
Morreu de febre na Babilônia²⁸*

A passagem narra como Alexandre Magno planejava ir à Índia para conquistar territórios árabes, porém seus soldados se recusaram a prosseguir com a campanha empreendida sob apoio de um dos generais em comando. Cerca de um ano após esse episódio, Alexandre contraiu uma febre de origem incerta que o debilitou e causou seu falecimento, no ano de 323 a.C, aos 33 anos de idade.

Diante do exposto, reitera-se o contexto de validação de instituições sociais, que é o cerne desta subseção, e a adequação da música a esta categoria, pois a letra trata não somente de apresentar as práticas institucionalizadas por determinadas sociedades, mas também enuncia os mitos e lendas que são passados por gerações e compõem a História.

A seguir, apresentam-se as canções que validam rituais religiosos, outra dimensão característica desta subseção. Vale ressaltar que as seguintes canções não são vistas apenas por uma perspectiva religiosa, mas também apresentam um cunho de validação de instituições sociais, já que a religião e suas práxis estão inseridas em um determinado contexto social e não podem ser dissociadas uma da outra.

²⁸ The battle weary marching side by side / Alexander's army line by line / They wouldn't follow him to India / Tired of the combat, pain and the glory / Alexander the Great / His name struck fear into hearts of men / Alexander the Great / He died of fever in Babylon.

5.2.3 Powerslave

Iniciando a análise da validação de rituais religiosos, mas sem deixar de possuir conotação de validação de instituições sociais, tem-se a música Powerslave. Lançada em 1984 no álbum de mesmo título, a canção é uma narrativa sob a perspectiva de um faraó do Egito Antigo, revoltado com a percepção de ser mortal, e não um ser de vida eterna como acreditara ser.

Fazendo uso do recurso da figurativização, na primeira estrofe o narrador já enuncia que está ciente de que está morrendo, além de fazer outras referências à cultura egípcia antiga.

*Dentro do abismo eu cairei - O olho de Hórus
Dentro dos olhos da noite - Me olhando ir
Verde é o olho do gato que brilha - Neste templo
Entre o Osíris ressuscitado - Ressuscitado novamente²⁹*

A partir da referência ao olho de Hórus pode-se inferir que o personagem é um faraó, pois na crença do Egito Antigo, o símbolo representava proteção para os faraós na vida após a morte, bem como na transição entre os planos terreno e celestial. Já o gato, citado na terceira linha, também é parte da esfera religiosa egípcia por ser um dos animais considerados sagrados para os egípcios. A última linha faz menção à Osíris, considerado rei da morte e do renascimento devido a sua ressurreição, além de um guia para a ressurreição daqueles que morriam, de acordo com a crença da época.

Na estrofe seguinte, o narrador questiona sua mortalidade, rejeitando-a ao clamar ser um deus e, portanto, deveria ser imortal. Neste ponto, os vocais são tomados pela passionalização, indicando a alteração do estado emocional do narrador, que não mais se encontra apenas descrevendo seu entorno, mas começa a demonstrar profunda insatisfação com sua situação.

*Me diga porque tenho de ser um escravo do poder
Eu não quero morrer, eu sou um deus
Por que não posso viver para sempre?
Quando o criador da vida morre
Tudo em volta se desgasta*

²⁹ Into the Abyss I'll fall - The eye of Horus / Into the eyes of the night - Watching me go / Green is the cat's eye that glows - In this Temple / Enter the risen Osiris - Risen again.

*E na minha última hora
Eu sou um escravo do poder da morte³⁰*

Percebe-se também a importância que os egípcios davam as suas divindades, pois, de acordo com o faraó, se um deus morre, toda a vida se vai com ele. Adiante, a canção segue mostrando o descontentamento do faraó com a ideia de sua morte e faz referência a um ritual praticado pelos reis e pelos demais membros religiosos da época.

*Quando eu vivia esta mentira - Medo era o meu jogo
Pessoas iriam adorar e cair - Deixe cair aos seus joelhos
Então traga-me o sangue e vinho tinto
Para aquele que vai me suceder
Para que ele seja um homem e um deus
E ele morrerá também³¹*

O ritual com vinho era comum à nobreza e aos sacerdotes do Egito antigo, que costumavam dedicar a bebida aos deuses, especialmente Osiris, como oferenda ao pedir proteção no além-vida. Por ser uma mercadoria cara, os demais membros da sociedade não consumiam a bebida devido à pobreza em que viviam. Partindo desta referência, o ouvinte pode aprofundar o estudo sobre como se dava a dinâmica sócio-econômica no Egito Antigo, indo além da dimensão religiosa.

A última estrofe a ser analisada demonstra a forte crença do faraó no seu renascimento, mesmo que aparente ameaçar voltar à vida de forma sobressaltada.

*Agora estou frio mas um espírito vive em minhas veias
Silencia o terror que reinou - Esculpido em pedra
Casca de um homem-deus preservado - Mil eras
Mas abra os portões do meu inferno - Eu saltarei da sepultura³²*

³⁰ Tell me why I have to be a Powerslave / I don't wanna die, I'm a God / Why can't I live on? / When the Life Giver dies / All around is laid to waste / And in my last hour / I'm a slave to the power of death;

³¹ When I was living this lie - Fear was my game / People would worship and fall - Drop to their knees / So bring me the blood and red wine / For the one to succeed me / For he is a man and a God / And He will die too;

³² Now I am cold but a ghost lives in my veins / Silent the terror that reigned - Marbled in stone / A shell of a man God preserved - A thousand ages / But open the gates of my Hell - I will strike from my grave.

O trecho ainda faz menção à outra prática comum da cultura egípcia: as esculturas em pedra, que podem ser encontradas desde o início da civilização egípcia, retratando divindades e pessoas comuns da sociedade, bem como amuletos e escritos.

Finalizando a análise da canção *Powerslave*, é possível notar a forte presença da religião no cotidiano egípcio. A canção valida esta dimensão religiosa ao agregar vários elementos que representam os cultos e práticas divinas, bem como dá pistas para compreensão de algumas características de como se davam as relações econômicas e sociais da época.

5.2.4 Hallowed Be Thy Name

A próxima canção a ser estudada na esfera da música como expressão ritualística foi lançada em 1982, como a última faixa do álbum *The Number Of The Beast*, e trata-se de uma narrativa contada sob o ponto de vista de um homem prestes a ser enforcado na época da Inquisição, período em que a Igreja Católica perseguia e executava os denominados “hereges”, pessoas que a instituição considerava como praticantes de atividades perigosas ou desafiadoras ao cristianismo.

As referências à religião já começam pelo nome da canção, que significa “santificado seja o vosso nome”, trecho da oração Pai Nosso, do catolicismo. A narrativa começa com a vítima contextualizando a situação em que se encontra.

*Estou esperando em minha cela fria, quando o sino começa a tocar
 Reflito sobre minha vida passada, não tenho muito tempo
 Pois às 5 em ponto eles me levarão para a forca
 As areias do tempo para mim estão acabando
 Estão acabando³³*

A morte por enforcamento era uma das práticas de execução mais comuns da Inquisição, sendo realizadas de forma individual ou coletivamente. O

³³ I'm waiting in my cold cell, when the bell begins to chime / Reflecting on my past life and it doesn't have much time / 'Cause at 5 o'clock they'll take me to the Gallows pole / The sands of time for me are running low / Running low.

sinal ao qual o narrador se refere na primeira frase da canção era o anúncio de que iria acontecer mais uma execução, já que estas se davam em praça pública.

No começo da estrofe seguintes, o condenado evidencia uma parte do “ritual” de execuções do período, no qual um padre dirigia-se às vítimas para que estas se arrependessem de seus pecados, o que seria uma forma de purificar suas almas para que então cheguem no reino dos céus.

*Quando o padre vem ler para mim os ritos finais
Eu dou uma olhada através das grades para as últimas visões
De um mundo que deu muito errado para mim
Será que pode ter havido algum tipo de erro
Difícil controlar o terror que me vence
Será realmente o fim e não um sonho louco?³⁴*

Durante toda a estrofe, os vocais são repletos de passionalização, demonstrando a aflição do narrador. Percebe-se, também, que a vítima continua a refletir sobre sua vida e até sobre a realidade, confessando estar aterrorizado pela morte iminente. A mesma atmosfera de medo continua nas próximas passagens.

*Enquanto os guardas me conduzem ao pátio
Alguém grita de uma cela: "Deus esteja com você"
Se existe um Deus porque ele me deixa morrer?³⁵*

Quando entoa a última passagem citada, o vocalista emite um grito de clamor pela sua situação, utilizando-se do recurso da passionalização para enfatizar o desespero sofrido nos momentos próximos de sua morte.

A partir daqui, pode-se perceber, também, outra dimensão ligada à religião: a crença na vida após a morte. A canção não aponta para um credo específico, mas o ouvinte pode ser instigado a investigar religiões que possuem essa característica, como o espiritismo, a umbanda, o budismo e o próprio cristianismo, bem como sua relação com a História.

Guarde minha alma, pois ela está prestes a voar

³⁴ When the priest comes to read me the last rites / I take a look through the bars at the last sights / Of a world that has gone very wrong for me / Can it be that there's some sort of error / Hard to stop the surmounting terror / Is it really the end and not some crazy dream?

³⁵ As the guards march me out to the courtyard / Somebody cries from a cell: "God be with you" / If there's a God then why has He let me go?

*Escreva minhas palavras, acredite, minha alma ainda vive
 Por favor não se preocupe agora que eu fui
 Eu fui ao além para ver a verdade
 Quando você sabe que seu tempo está acabando
 talvez então você comece a entender
 Que a vida aqui embaixo é apenas uma estranha ilusão³⁶*

Finalizando, a composição se encerra com a frase que dá nome à canção: *Hallowed Be Thy Name*, que, como dio no início desta subseção, significa “santificado seja o vosso nome”, passagem retirada da oração Pai Nosso. Neste trecho, a canção mostra uma forte passionalização, pois o estado emotivo-psíquico do condenado ganha força com o grito de Bruce Dickinson, que soa como um clamor enquanto ele profere o verso bíblico.

Concluindo a análise de *Hallowed Be Thy Name*, pode-se observar que, através de referências explícitas e implícitas, a canção valida os rituais religiosos que ocorriam na época da Inquisição em nome da fé católica, pois apresenta elementos que representam esses rituais, como a força e os ritos finais que os padres recitavam para os condenados antes de serem executados. A canção também valida a igreja enquanto instituição, pois demonstra o poder que a entidade detinha sobre a sociedade.

Além disso, por se tratar de um acontecimento ocorrido durante a Idade Média, também conhecida como “a idade das trevas”, o ouvinte pode ser instigado a buscar mais referências sobre todo este período para compreender melhor o contexto em que a música está inserida.

5.2.5 Montsegur

Ainda sob o viés da validação de rituais religiosos e, mais precisamente, falando sobre a Inquisição, a canção *Montsegur* retrata mais uma ofensiva da Igreja Católica na tentativa de eliminar os “hereges”, impondo a dominância da sua religião.

Lançada como quarta faixa do álbum *Dance Of Death*, em 2003, *Montsegur* trata dos ataques e posterior destruição do castelo de mesmo nome,

³⁶ Catch my soul, it's willing to fly away / Mark my words believe my soul lives on / Don't worry now that I have gone / I've gone beyond to see the truth / When you know that your time is close at hand / Maybe then you'll begin to understand / Life down here is just a strange illusion.

localizado ao sul da França, entre os anos 1209 e 1241. Estes ataques foram motivados porque a edificação abrigava os cátaros, membros de uma seita religiosa considerada “adoradora do diabo” pela Igreja Católica.

A partir das primeiras estrofes da música, pode-se perceber que a narrativa é contada sob a perspectiva de um observador sobre as investidas sofridas pelos cátaros, como apresentado a seguir.

*Eu estou sozinho neste lugar desolado
Na morte eles estão verdadeiramente vivos
Inocência massacrada, o mal tomou conta
Os anjos queimam do lado de dentro
Séculos depois eu me pergunto por quê
Qual segredo eles levaram para o túmulo
Ainda há hereges sendo queimados
A religião ainda queima por dentro³⁷*

Na estrofe acima, faz-se um jogo de palavras com a crença dos cátaros. Para estes, os humanos eram considerados como almas de anjos aprisionadas em um corpo físico. Portanto, a passagem “os anjos queimam do lado de dentro” faz menção às vítimas das ofensivas, que foram queimadas vivas nos ataques ou nos julgamentos da Inquisição.

Ainda na mesma estrofe, o “segredo que eles levaram para o túmulo” faz menção à outra característica relacionada aos cátaros: a crença de que o castelo *Montsegur*, onde viviam, abrigava o Santo Graal, objeto considerado sagrado pela Igreja Católica. A seguir, a canção segue descrevendo as práticas católicas, criticando-a.

*Enquanto nós os matamos todos para que Deus conheça os seus
Os inocentes morreram pelo papa em seu trono
A ambição católica e seu fervor paranóico
Maldição do graal e o sangue da cruz
Crentes dos templos com sangue nas mãos
Juntaram-se ao coro para matar quando mandados
Queimados na fogueira pela liberdade de suas almas
Para ficar com os católicos, para morrer e ser livre³⁸*

³⁷ I stand alone in this desolate space / In death they are truly alive / Massacred innocence, evil took place / The angels were burning inside / Centuries later I wonder why / What secret that they took to their grave / Still burning heretics under our skies / Religion's still burning inside;

³⁸ As we kill them all so god will know his own / The innocents died for the pope on his throne / Catholic greed and its paranoid zeal / Curse of the grail and the blood of the cross / Templar believers with blood on their hands / Joined in the chorus to kill on command / Burned at the stake for their soul's liberty / To stand with the cathars to die and be free.

Apesar das ofensivas da Igreja Católica, os cátaros resistiram e procuraram defender seu templo e suas crenças. No entanto, na época da Inquisição, a resistência ao aceitar o cristianismo como religião era um ato punível com a morte. Isto é evidenciado no refrão da música, que repete as frases “Nos portões e muros de Montségur / Sangue nas pedras da cidadela”³⁹. Da mesma forma, a próxima estrofe retrata isto.

*Os perfeitos com má vontade morreram na fogueira
E todos os seguidores se renderam
E quanto ao conhecimento que declararam ter de Deus
A religião ainda queima por dentro*⁴⁰

Além disso, a estrofe acima cita a denominação “perfeitos”. Assim eram chamadas as pessoas que renunciavam os prazeres mundanos, como os sacerdotes e bispos.

Finalizando a análise da canção *Montsegur*, mais uma vez fica evidente a validação dos rituais religiosos, tratando especificamente dos rituais religiosos católicos da intitulada “Santa Inquisição”, e da Igreja como instituição. Em *Montsegur*, pode-se observar também outra dimensão da validação de instituições sociais, pois trata-se de uma crítica a um comportamento visto como socialmente errado.

Em se tratando de outras referências históricas que a canção pode suscitar no ouvinte, este pode pesquisar sobre as religiões fundadas a partir do catarismo, como por exemplo a influência deste nos primórdios das religiões protestantes.

5.2.6 Flight Of Icarus

Visto que a Música como expressão ritualística “se dá de forma semelhante ao folclore, ou seja as práticas e todo o seu contexto são passados

³⁹ At the gates and the walls of Montségur / Blood on the stones of the citadel;

⁴⁰ The perfect unwillingly died in the stake / And all of the followers slained / As for the knowledge of god they had claimed / Religion's still burning inside.

de geração em geração através da contação de mitos e lendas” (MERRIAM, 1964, p. 224), achou-se pertinente inserir a canção *Flight Of Icarus* nesta categoria por se tratar de uma curta narrativa da mitologia grega.

A canção trata do conto de Ícaro, que teria sido aprisionado com seu pai, Dédalo, em um labirinto construído na ilha de Creta pelo próprio Dédalo, que era um engenhoso artífice. Na tentativa de fugir do labirinto, Ícaro e seu pai construíram dois pares de asas feitos a base de penas de pássaros que conseguiam recolher no local, unindo-as com cera de abelha e amarrando-as aos seus corpos.

A primeira estrofe da música fornece para o ouvinte uma breve apresentação do cenário em que se passa o conto.

*Enquanto o sol surge sobre o chão
Um velho está na montanha
À medida que o chão se aquece aos primeiros raios de luz
O canto de um pássaro quebra a monotonia⁴¹*

A partir disso, o ouvinte percebe que a situação em questão se passa em uma montanha, de onde Ícaro e seu pai alçaram vôo com o aparato feito de penas. O conto diz que os dois foram bem sucedidos na empreitada, no entanto, Dédalo alertou seu filho para que não voasse perto do sol, pois o calor intenso poderia causar o derretimento da cera utilizada como cola para as asas. O refrão da música faz alusão à este aviso.

*Voe pelo seu caminho como uma águia
Voe e toque o céu
No seu caminho como uma águia
Voe e toque o sol⁴²*

Apesar do aviso do pai, Ícaro, deslumbrado com o que via dos céus, tentou voar com uma altura ainda maior e, ao chegar perto do sol, acabou destruindo as asas devido ao calor, culminando na exata situação sobre a qual seu pai falava e temia. Como consequência, Ícaro caiu no Mar Egeu, afogando-se. A seguinte estrofe faz referência ao fim de Ícaro.

⁴¹ As the sun breaks, above the ground / An old man stands on the hill / As the ground warms, to the first rays of light / A birdsong shatters the still;

⁴² Fly, on your way, like an eagle / Fly as high as the sun / On your way, like an eagle / Fly, touch the sun.

*Seus olhos parecem tão vidrados
Enquanto ele voa nas asas de um sonho
Agora ele sabe que seu pai traiu
Agora suas asas tornam-se cinzas, cinzas, sua sepultura*⁴³

Além disso, o trecho supracitado também faz menção à uma traição do pai de Ícaro, isto porque Dédalo teria ajudado a filha do rei Minos, que ordenou a criação do labirinto, a fugir com um amante. Este ato seria a motivação da prisão de Ícaro e Dédalo no labirinto a mando do rei.

Até hoje, o mito do vôo de Ícaro é utilizado como metáfora para ensinar humildade, pois, devido a sua ambição desmedida, Ícaro acabou por pagar um preço alto. Além disso, diz-se que a área do Mar Egeu onde Ícaro teria caído foi batizada de Mar Icário por seu pai, Dédalo, e assim permanece até os dias de hoje, mostrando outro reflexo da lenda. Finalizando a análise desta breve canção, reitera-se como a validação de instituições sociais e de rituais religiosos se dá de forma semelhante ao folclore, com as narrativas sendo passadas de geração em geração, mantendo vivas culturas, identidades e parte da história de determinado momento nas sociedades.

A seguir, a pesquisa aborda outra dimensão de análise baseada nas categorias elencadas por Merriam (1964): a canção de protesto, que é tratada nesta pesquisa como “música enquanto confrontação com a realidade”.

5.3 Música enquanto confrontação com a realidade

Nesta subseção, aborda-se a música por um viés de inconformidade com circunstâncias de diversos contextos (sociais, econômicos, etc.), a serem demonstradas, principalmente, pelos narradores das canções aqui estudadas.

Nota-se que todas as composições são escritas de forma pessoal, sob a perspectiva de pessoas que estão inseridas nos cenários descritos, o que corrobora com a descrição de Merriam (1964, p. 226) quando afirma que “canções de protesto social podem permitir ao indivíduo desabafar e, assim,

⁴³ His eyes seem so glazed / As he flies on the wings of a dream / Now he knows his father betrayed / Now his wings turn to ashes to ashes his grave.

‘ajustar-se às condições sociais como são’, ou elas "podem realizar mudanças sociais através da mobilização do sentimento do grupo”.

Dentro deste contexto, observa-se que todas as canções categorizadas como sendo canções de protesto abordam conflitos de diversos momentos históricos, bem como a visão de testemunhas destes acontecimentos.

5.3.1 2 Minutes To Midnight

A primeira canção a ser analisada nesta categoria foi lançada em 1984 como a segunda faixa do álbum Powerslave e é, até hoje, um dos clássicos da banda. Sem mencionar um acontecimento específico da História, a canção se trata de uma crítica às guerras e suas motivações e espólios, apresentando possíveis desdobramentos que podem ser explorados pelo ouvinte.

As referências à História começam a ser identificadas já no título da música, que significa “dois minutos para meia-noite”. Esta expressão faz alusão ao *doomsday clock*, ou relógio do juízo final, que é um marcador temporal simbólico instaurado em 1947, período pós-Segunda Guerra Mundial, pelo Boletim dos Cientistas Atômicos da Universidade de Chicago, nos Estados Unidos. Este relógio se trata de uma analogia aos acontecimentos que podem levar a humanidade à uma guerra nuclear e, em última instância, sua posterior extinção, quando o relógio marcaria meia-noite. Portanto, estar a “dois minutos para meia-noite” seria o equivalente a fazer uma contagem regressiva para um iminente conflito de consequências catastróficas para a sociedade.

Outra referência histórica que pode ser suscitada pelo título da canção diz respeito a última vez que o relógio ficou próximo de marcar meia-noite. Isto aconteceu em 1953, durante o auge da corrida armamentista que se estabelecia entre os Estados Unidos e a antiga União Soviética (URSS), e a tensão provocada pela chamada Guerra Fria.

Na primeira estrofe da música já fica evidente uma crítica com um tanto de escárnio com relação às violentas práticas de guerra. Para corroborar com este teor hostil, o vocalista faz uso da passionalização, ressaltando o estado psíquico-emocional de atribulação na qual se encontra. Percebe-se que o

narrador, apesar de ser um participante do combate, tem consciência de que os confrontos não são causas honrosas.

*Matar pelo lucro ou atirar para mutilar
Mas nós não precisamos de uma razão
O Ganso Dourado está solto
E nunca fora de estação
Algum orgulho escurecido continua queimando dentro
Desta casca de deslealdade sangrenta
Aqui está minha arma para um pouco de diversão
Pelo amor dos mortos vivos⁴⁴*

Além disso, ao citar o “ganso dourado”, o locutor se refere a “galinha dos ovos de ouro”, metáfora atribuída a obtenção de vantagens financeiras, um verdadeiro triunfo do qual seu responsável poderia se orgulhar. Ao dizer que o ganso nunca está fora de estação, o narrador indiretamente faz menção a ganância e a ambição característicos dos países envolvidos em guerras. A mesma temática também é observada na estrofe seguinte.

*A cria do assassino ou a semente do demônio
O glamour, a fortuna, a dor
Ir para a guerra de novo, sangue é a mancha da liberdade⁴⁵*

Mais uma vez o narrador deixa claro sua visão negativa sobre os conflitos militares, ressaltando os infortúnios da guerra, como o glamour com o qual os jovens eram seduzidos pelas propagandas militares, de que estariam lutando pelas suas respectivas nações; a fortuna, referente aos espólios obtidos pelos países vencedores; e a dor e o sangue, retratos dos combates em campo.

A seguir, na canção, o refrão menciona o *doomsday clock*.

*2 minutos para a meia-noite
As mãos que amedrontam o destino
2 minutos para a meia-noite
Matar o não-nascido no útero⁴⁶*

⁴⁴ Kill for gain or shoot to maim / But we don't need a reason / The Golden Goose is on the loose / And never out of season / Blackened pride still burns inside / This shell of bloody treason / Here's my gun for a barrel of fun / For the love of living death;

⁴⁵ The killer's breed or the Demon's seed / The glamour, the fortune, the pain / Go to war again, blood is freedom's stain;

⁴⁶ 2 minutes to midnight / The hands that threaten doom / 2 minutes to midnight / To kill the unborn in the womb.

Nesta estrofe, as “mãos” citadas na segunda linha dizem respeito ao ajuste do relógio do juízo final que, como explicado no início, anunciaria uma hecatombe nuclear. Uma possível consequência disso é descrita na última linha da estrofe, quando a letra refere-se a morte de inocentes, mulheres grávidas de bebês que não chegariam a vir ao mundo devido a guerra.

Na próxima estrofe, a crítica ainda fica mais severa.

*Os cegos gritam, deixam as criaturas saírem
Nós mostraremos aos descrentes
Os gritos de napalm de tochas humanas
Numa festa de primeira ao estilo Belsen
Enquanto os donos da matança
Cortam carne e lambem o molho
Nós lubrificamos as mandíbulas da máquina da morte
E a alimentamos com nossos bebês⁴⁷*

O trecho se refere ao descaso que as potências que protagonizaram as guerras (referindo-se a elas como “os donos da matança”) tinham pelas batalhas, nas quais morriam jovens soldados e civis, enquanto os líderes mundiais aproveitavam o glamour dos cargos. No entanto, a “festa estilo Belsen” não se refere a isso, apesar de assim parecer.

Belsen foi um dos campos de concentração da Alemanha durante o ápice do Nazismo, no qual milhares de judeus, ciganos e homossexuais eram torturados e mortos. A quarta linha da passagem, que relata o local, trata-se de uma ironia sobre este fato, pois os gritos de napalm (composto de líquidos inflamáveis geralmente utilizados para fabricação de bombas) seriam idênticos aos encontrados em Belsen, local de muita dor e sofrimento. Com base nisso, o ouvinte pode ser instigado a procurar fontes de informação a respeito do Nazismo, bem como aprofundar o conhecimento sobre como o regime instalou campos de concentração de prisioneiros.

Na última estrofe a ser analisada, o narrador continua seu julgamento a respeito das guerras.

⁴⁷ The blind men shout let the creatures out / We'll show the unbelievers / The Napalm screams of human flames / Of a prime time Belsen feast / As the reasons for the carnage / Cut their meat and lick the gravy / We oil the jaws of the war machine / And feed it with our babies.

*Os sacos de corpos e pedaços de crianças partidas em dois
E os cérebros gelatinosos dos que viveram
Para te apontar o dedo
Enquanto loucos brincam com palavras
E nos fazem dançar a música
Às custas de milhões de famintos
Para fazer um tipo melhor de arma⁴⁸*

Percebe-se que, mais uma vez, o locutor critica o papel autoritário e ditador das lideranças da guerra, apresentando, ao mesmo tempo, os resultados sangrentos que os conflitos acarretam para a sociedade com o intuito de fomentar mais disputas (ao citar “para fazer um melhor tipo de arma”). Neste momento, o vocalista emite um grito que pode ser interpretado como uma insatisfação sobre o assunto tratado, ou seja, utiliza-se o recurso da passionalização.

Arrematando a análise da canção *2 Minutes To Midnight*, é possível notar as várias referências diretas e indiretas acerca de conflitos militares acontecidos na História, mesmo que a música não cite um conflito em específico. Adiante, as músicas analisadas apresentam contextos de batalhas a serem identificadas em cada análise particular.

5.3.2 Aces High

Lançada no mesmo álbum da canção anterior, *Aces High* (“ases das alturas”) foi inspirada pelo filme homônimo estreado em 1979, que retrata a vida de pilotos sobreviventes dos conflitos aéreos na Primeira Guerra Mundial (1914-1918), em um contexto de intensas batalhas e muitas vidas perdidas. Apesar disso, a canção aqui estudada não se situa neste conflito, mas sim na Segunda Guerra Mundial, ocorrida de 1939 a 1945.

Além destas referências históricas implícitas, a banda utiliza como “intro” da música um trecho do discurso de Winston Churchill, primeiro-ministro da Grã-Bretanha durante a Segunda Guerra Mundial, que fala que a nação jamais irá se render. Esta rendição diz respeito a ofensiva nazista pela Luftwaffe alemã contra

⁴⁸ The body bags and little rags of children torn in two / And the jellied brains of those / Who remain to put the finger right on you / As the madmen play on words / And make us all dance to their song / To the tune of starving millions / To make a better kind of gun.

o Reino Unido no conflito conhecido como a Batalha da Grã-Bretanha, ocorrida em 1940.

Após esta intro, a canção inicia-se. Trata-se de uma narrativa descrita sob a ótica de um dos pilotos de guerra e retrata de forma pessoal os ataques durante o período, como pode-se perceber já na primeira estrofe da música.

*Lá vai a sirene que avisa do ataque aéreo
Então vem o som das armas disparando fogo antiaéreo
Saindo na confusão, nós temos que tomar os aviões
Temos que decolar para o ataque iminente
Pular na cabine e ligar os motores
Remover as travas das rodas, não há tempo a perder
Tomando velocidade enquanto avançamos pela pista
Temos que decolar antes que seja tarde demais⁴⁹*

Este trecho apresenta uma forte expressão emocional e passionalização por parte do vocalista, pois os vocais são rápidos e agressivos, contextualizando a pressão que os pilotos deveriam sentir ao se prepararem para os ataques surpresa, ao mesmo tempo que corrobora com a descrição contada pelo narrador. A mesma coisa acontece no refrão, que é a estrofe seguinte.

*Correndo, disputando, voando
Rolando, girando, mergulhando, indo de novo
Correndo, disputando, voando
Rolando, girando, mergulhando
Correr, viver para voar, voar para viver, voa ou morra
(Você não vai... ?) Correr, viver para voar, voar para viver
Ases das alturas⁵⁰*

Até esse ponto, o ouvinte pode ser instigado a pesquisar sobre aeronaves de guerra, bem como sobre as tecnologias que existiam na época e como estas se modernizaram e refletem nas inovações que existem atualmente, além de táticas de ataque e defesa utilizadas pelas nações que guerrearam. As referências a esses tópicos continuam no trecho seguinte.

⁴⁹ There goes the siren that warns of the air raid / Then comes the sound of the guns sending flak / Out for the scramble we've got to get airborne / Got to get up for the coming attack / Jump in the cockpit and start up the engines / Remove all the wheel blocks theres no time to waste / Gathering speed as we head down the runway / Gotta get airborne before it's too late;

⁵⁰ Running, scrambling, flying / Rolling, turning, diving, going in again / Running, scrambling, flying / Rolling, turning, diving / Run, live to fly, fly to live, do or die / (Won't you?) run, live to fly, fly to live / Aces high.

*Entrando no tiroteio da formação de bombardeios
 Soltar um rajada certa e então dar a volta
 Arremeter, girar e vir por detrás deles
 Entrar em seus pontos-cegos e atirar novamente
 Inimigos às 8 horas entrando por detrás de nós
 Dez ME-109 se escondendo no sol
 Subindo e girando nossos Spitfires para encará-los
 Indo direto para eles eu disparo minhas armas⁵¹*

Ao aprofundar-se nos tópicos citados anteriormente, o ouvinte passa a entender, também, como se dava a comunicação entre os militares participantes dos conflitos. No trecho acima, por exemplo, o narrador cita “inimigos às 8 horas”, expressão que, para um leigo, poderia ser interpretada como uma referência de tempo, mas na verdade trata-se da posição em que estariam os inimigos, fazendo uma alusão a posição em que se encontram os ponteiros do relógio quando este marca 8 horas.

Na linha seguinte, a composição menciona o ME-109 (abreviação de Messerschmitt Bf 109), que foi um caça alemão bastante utilizado na guerra devido ao seu ótimo desempenho e versatilidade de uso, sendo operado para bombardeios, ataques no solo e no ar e como aeronave de reconhecimento, ou seja, também era utilizado para coletar dados e imagens de territórios.

Finalizando a análise da canção *Aces High*, percebe-se que a música apresenta referências explícitas e implícitas sobre as dinâmicas da Segunda Guerra Mundial, fazendo referência à uma personalidade importante (Winston Churchill), a comportamentos dos soldados sob a pressão para defender sua nação, bem como sobre os arsenais (neste caso, bélico e aeromilitar) que estes tinham a sua disposição para o combate.

A canção é inteiramente cantada sob uma mescla entre os recursos de tematização e passionalização, pois através dos mesmos arranjos melódicos, juntamente com os vocais rápidos e agressivos, é transmitida uma atmosfera de agilidade e brutalidade para o ouvinte, simbolizando a temática da guerra.

⁵¹ Move in to fire at the mainstream of bombers / Let off a sharp burst and then turn away / Roll over, spin round to come in behind them / Move to their blindsides and firing again / Bandits at 8 o'clock move in behind us / Ten ME-109's out of the sun / Ascending and turning our spitfires to face them / Heading straight for them I press down my guns.

5.3.3 *The Trooper*

Ainda na mesma temática de guerra e de música enquanto confrontação com a realidade como forma de “desabafo” pelos narradores, como propõe a presente subseção, a canção *The Trooper* apresenta mais uma narrativa por parte de um soldado em combate. Lançada em 1983, no álbum *Piece Of Mind*, este clássico da banda Iron Maiden transporta o ouvinte para a Guerra da Crimeia, ocorrida em 1854, no território onde hoje é a Rússia. Mais especificamente, a música é inspirada na batalha de Balaclava, na qual o Reino Unido, que se aliara a França, batalhou contra o Império Russo.

No início da música, já é possível perceber o ponto de vista do narrador, que está ciente dos perigos dos combates.

*Você tomará a minha vida mas eu tomarei a sua também
 Você irá disparar seu mosquete mas eu irei traspassá-lo
 Então quando você estiver esperando pelo próximo ataque
 Melhor ficar firme, não existe maneira de voltar
 A corneta soa e o ataque começa
 Mas neste campo de batalha ninguém vence
 O cheiro de fumaça acre e a respiração dos cavalos
 Enquanto eu mergulho para a morte certa⁵²*

Também é possível perceber uma crítica à guerra, quando o narrador fala que “neste campo de batalha ninguém vence”, corroborando com o viés de protesto ao qual se refere esta subseção. Na estrofe seguinte, a canção faz menção ao arsenal bélico russo, que era considerado um dos maiores até a história recente.

*O cavalo transpira com medo e nós começamos a correr
 O poderoso som das armas russas
 E à medida que nós corremos em direção à parede humana
 Os gritos de dor enquanto meus camaradas caem
 Nós pulamos corpos que repousam no chão
 E os russos atiram mais uma rodada*

⁵² You'll take my life but I'll take yours too / You'll fire your musket but I'll run you through / So when you're waiting for the next attack / You'd better stand there's no turning back / The bugle sounds and the charge begins / But on this battlefield no one wins / The smell of acrid smoke and horses breath / As I plunge on into certain death.

*Nós chegamos tão perto mesmo assim tão longe
Nós não iremos viver para lutar outro dia*⁵³

Neste contexto, o ouvinte pode explorar a corrida armamentista ocorrida durante a Guerra Fria, na história recente, na qual a Rússia era um dos principais expoentes, competindo contra os Estados Unidos. Além disso, pode-se explorar o poderio bélico-militar russo no contexto atual, que ainda permanece como um dos maiores do mundo devido a grande quantidade de armas de destruição em massa.

De volta a canção, os últimos trechos a serem analisados refletem em uma “despedida” por parte do soldado, que conta como foi atingido por um oponente no campo de batalha.

*Nós chegamos tão perto, suficiente para lutar
Quando um russo me pega em sua mira
Ele puxa o gatilho e eu sinto a pancada
Uma rajada de tiros derruba meu cavalo
E enquanto eu deito contemplando o céu
Meu corpo está anestesiado e minha garganta seca
E enquanto eu deito esquecido e sozinho
Sem uma lágrima exalo meu gemido de partida*⁵⁴

Todo o decorrer da música é carregado de passionalização, pois as estrofes são entoadas de forma a passar a expressão de sofrimento e de bravura dos soldados que, mesmo passando pelas angústias da guerra, não desistiram de cumprir o seu papel e lutaram pelos ideais da nação.

5.3.4 Paschendale

Continuando na temática de guerras militares, assim como a canção anterior, a próxima música a ser analisada ilustra mais um episódio de conflitos entre nações na história recente, mais precisamente na Primeira Guerra Mundial.

⁵³ The horse he sweats with fear we break to run / The mighty roar of the Russian guns / And as we race towards the human wall / The screams of pain as my comrades fall / We hurdle bodies that lay on the ground / And the Russians fire another round / We get so near yet so far away / We won't live to fight another day;

⁵⁴ We get so close near enough to fight / When a Russian gets me in his sights / He pulls the trigger and I feel the blow / A burst of rounds take my horse below / And as I lay there gazing at the sky / My body's numb and my throat is dry / And as I lay forgotten and alone / Without a tear I draw my parting groan.

Inspirada na Terceira Batalha de Ypres, também conhecida como Batalha de Paschendale, ocorrida entre os meses de junho de novembro de 1917, na Bélgica, a canção *Paschendale* foi lançada em 2003, como oitava faixa do álbum *Dance Of Death*.

A Terceira Batalha de Ypres é considerada um dos episódios mais sangrentos da Primeira Guerra Mundial, com um resultado de aproximadamente 900 mil vítimas, entre mortos, feridos e desaparecidos. A motivação para o conflito foi a tentativa de dominação dos morros da região belga por parte dos britânicos em oposição aos alemães, que detinham o controle sobre a região, considerada como de grande importância estratégica para os ataques durante a guerra. A canção *Paschendale*, narrada sob a ótica de um soldado participante da guerra, fornece ao ouvinte um contexto do que foi esta ofensiva.

O primeiro trecho se trata de um preâmbulo, uma introdução por parte do narrador sobre a história que ele está prestes a contar.

*Em um terreno estrangeiro ele está
Um soldado solitário que desconhece seu túmulo
Em suas palavras agonizantes ele reza
Contem ao mundo sobre Paschendale
Alivie tudo por que ele passou
Uma última comunhão da alma
Ele enferrujou suas balas com suas lágrimas
Deixe-me contar sobre seus anos⁵⁵*

Apesar de se tratar somente de uma introdução, pode-se perceber o teor dramático da narrativa pelas expressões utilizadas na composição, como “palavras agonizantes” e “última comunhão da alma”, levando o ouvinte a inferir que se trata de uma narrativa realizada momentos antes da morte. Além disso, percebe-se um pedido pessoal do narrador para que sua história seja contada, evidenciando um cunho de protesto sobre a história. Este teor pesaroso na música é evidenciado pela utilização do recurso figurativização, elencado por Tatit (1997), no qual a entoação do vocalista se aproxima da fala cotidiana, sem acompanhar a melodia da música.

⁵⁵ In a foreign field he lay / Lonely soldier unknown grave / On his dying words he prays / Tell the world of Paschendale / Relief all that he's been through / Last communion of his soul / Rust your bullets with his tears / Let me tell you 'bout his years.

Em seguida, o narrador descreve os cenários e dinâmicas da guerra. Neste momento, os vocais da canção não mais utilizam da figurativização, mas adotam um tom mais agressivo, indicando um discurso inflamado sobre o assunto em questão.

*Abaixado em uma trincheira cheia de sangue
Matar até ser morto
Em meu rosto eu sinto a chuva
Nunca verei meus amigos novamente
Sob a fumaça, lama e chumbo
Sinto o cheiro da morte e a sensação de receio
Logo a hora de passar pelo muro virá
Uma rajada rápida espera por todos nós no fim⁵⁶*

Na passagem acima, além da descrição do contexto, há uma referência indireta ao território em que foi situada a batalha de Paschendale. Ao citar a chuva e a lama, o narrador faz menção ao clima do local, que foi assolado por chuvas torrenciais durante o conflito. Devido as enormes precipitações, o episódio também ficou conhecido como “a campanha da lama”.

A canção continua descrevendo os horrores da guerra e, mais uma vez, faz menção à lama, característica marcante do episódio.

*Assobios, gritos e mais rajadas de fogo
Corpos sem vida pendurados em arame farpado
O campo de batalha nada mais é que uma tumba sangrenta
Logo irei me reunir aos meus amigos mortos
Muitos soldados tinham apenas dezoito anos
Afogados na lama, chega de lágrimas
Certamente numa guerra ninguém vence
A hora da matança está prestes a começar⁵⁷*

Na passagem acima também pode-se perceber uma crítica a guerra ao dizer que nela não há vencedores e ao utilizar a metáfora de uma tumba sangrenta como definição do que é o conflito. Adiante, a canção continua

⁵⁶ Laying low in a blood filled trench / Kill until my very own death / On my face I can feel the falling rain / Never see my friends again / In the smoke in the mud and lead / Smell the fear and the feeling of dread / Soon be time to go over the wall / Rapid fire and the end of us all;

⁵⁷ Whistles, shouts and more gun fire / Lifeless bodies hang on barbed wire / Battlefield nothing but a bloody tomb / Be reunited with my dead friends soon / Many soldiers eighteen years / Drown in mud no more tears / Surely a war no-one can win / Killing time about to begin.

descrevendo a dinâmica da guerra mencionando, também, um dos maiores trunfos alemães durante a guerra: a propaganda.

*Os corpos nossos e de nossos inimigos
Um mar de morte que inundou
Na terra de homem algum, só Deus sabe
Para as mandíbulas da morte nós vamos
Crucificados como numa cruz
As tropas aliadas lamentam suas perdas
Máquina Alemã de propaganda de guerra
Como esta nós nunca tínhamos visto⁵⁸*

Neste contexto, o ouvinte pode ser instigado a pesquisar como a propaganda se tornou uma ferramenta de vital importância para os partidos alemães tanto na Primeira Guerra Mundial, quanto na Segunda Guerra.

O próximo trecho, já no final da música, reflete o desfecho da vida do soldado sob a sua perspectiva, narrando como se deu sua morte no campo de batalha.

*Desviando das minas e dos arames farpados
Correndo direto ao fogo dos canhões
Correndo às cegas enquanto prendo a respiração
Faço uma prece, sinfonia da morte
Enquanto atacamos as linhas inimigas
Acontece uma explosão e nós tombamos
Eu exalo um grito mas ninguém o ouve
Sinto o sangue descer minha garganta⁵⁹*

Por fim, utilizando-se novamente do recurso da figurativização, a música se encerra com um tom de despedida.

*Vejam meu espírito sob o vento
Bem além das linhas inimigas
Amigos e inimigos se encontrarão novamente
Todos aqueles que morreram em Paschendale⁶⁰*

⁵⁸ The bodies of ours and our foes / The sea of death it overflows / In no man's land god only knows / Into jaws of death we go / Crucified as if on a cross / Allied troops they mourn their loss / German war propaganda machine / Such before has never been seen;

⁵⁹ Dodging shrapnel and barbed wire / Running straight at the cannon fire / Running blind as I hold my breath / Say a prayer symphony of death / As we charge the enemy lines / A burst of fire and we go down / I choke a cry but no-one hears / Fell the blood go down my throat;

⁶⁰ See my spirit on the wind / Across the lines beyond the hill / Friend and foe will meet again / Those who died at Paschendale.

Arrematando a análise da canção *Paschendale*, são notáveis as referências históricas por trás da canção de mesmo nome do conflito militar. Através da música, o ouvinte pode entrar em contato com o universo da Primeira Guerra Mundial e desmembrá-lo, podendo explorar sobre as ações tático-militares que se sucederam durante todo o combate.

Além disso, reitera-se a adequação da canção à categoria de “música enquanto confrontação da realidade” por se tratar de um desabafo e uma crítica resultantes da insatisfação sobre a conjuntura em que o narrador se encontra, evidenciados na vontade de que as pessoas saibam sobre os horrores sofridos pelos soldados durante a guerra.

5.3.5 *The Clansman*

A próxima música a ser analisada transporta o ouvinte para a Escócia dos séculos XIII e XIV, quando da guerra pela sua independência. Lançada em 1998 como quarta faixa do álbum *Virtual XI*, *The Clansman* é inspirada na vida do guerreiro escocês William Wallace, um dos principais expoentes no processo de independência do território, parte integrante do Reino Unido.

Pode-se inferir que a composição, pela forma que é escrita, se trata de uma narrativa feita pelo próprio Wallace, fornecendo ao ouvinte um contexto sobre a vida no território escocês e a dinâmica que ocasionou a guerra pela sua independência. Além disso, o título da música, que significa “homem do clã” ou “membro do clã”, pode significar uma identificação com este referido contexto.

Assim como a canção anterior, a narrativa de *The Clansman* começa com um tom de preâmbulo, utilizando-se do recurso da figurativização, com exceção da última frase, “apenas de ser livre”, na qual os vocais calmos se transformam em um grito, como em um clamor pela liberdade.

*Acordar sozinho nas montanhas
Com o vento em seu rosto
É bom estar orgulhoso
E ser livre e uma raça
Que é parte de um clã
Que vive nas terras altas
E o ar que você respira*

*Tão puro e limpo
Quando sozinho nas montanhas
Com o vento em seu cabelo
Com um desejo de sentir
Apenas de ser livre⁶¹*

Corroborando com o título da música, o trecho acima confere um caráter de identidade e valorização das origens e da cultura do narrador, expressos por ele mesmo através da sua narrativa. Além disso, já é possível perceber o desejo de liberdade do território, que será explorado durante toda a canção.

Esta ânsia pela independência do território escocês tem origem no século IX e nada mais é do que a luta pela autonomia da Escócia perante o Reino Unido. William Wallace, personagem que inspira a canção *The Clansman*, foi um importante comandante militar encarregado de chefiar o que se tornou a primeira grande vitória escocesa sobre o Reino Unido, a batalha da ponte de Stirling. O empenho e inteligência de William Wallace o tornaram um reconhecido estrategista, responsável por incentivar os escoceses a lutarem pelo seu território. Este senso de identificação continua na composição da banda Iron Maiden.

A partir desse momento, os vocais se transformam em entonações potentes e rápidas, evidenciando um discurso inflamado por parte do narrador da história.

*É certo acreditar
Na necessidade de ser livre
É hora de morrer
Sem perguntar por quê
Não consegue ver o que eles fazem?
Eles estão nos pulverizando
Estão tomando nossa terra
Que pertence aos clãs
Não sozinho com um sonho
Quando a hora é certa
E tomarei o que é meu
Eu sou o clã⁶²*

⁶¹ Wake alone in the hills / With the wind in your face / It feels good to be proud / And be free and be a race / That is part of a clan / And to live on highlands / And the air that you breathe / So pure and so clean / When alone on the hills / With the wind in your hair / With a longing to feel / Just to be free;

⁶² Is it right to believe / in the need to be free / It's a time when you die / and without asking why / Can't you see what they do / they are grinding us down / They are taking our land / that belongs to the clans / Not alone with a dream / When the timing is right / Then I'll take what is mine / I am a clansman...

No trecho acima, quando o narrador fala que não está sozinho com um sonho, também é possível perceber que o senso de identidade não era uma característica somente de Wallace, mas se tratava de um aspecto em comum entre os cidadãos escoceses que buscavam a emancipação de seu território e sua sociedade. Nas seguintes estrofes o narrador critica a guerra e cita os ancestrais, mais uma vez estendendo a noção de identidade para toda a sociedade escocesa.

*É um tempo forjado com medo
É uma terra forjada com mudança
Os ancestrais poderiam ouvir
O que acontece agora
Eles se revirariam nos túmulos
Estariam todos vergonhosos
Que a terra da liberdade
Foi escrito em cadeias
E juro defender
E lutaremos até o fim
E juro que nunca
Serei pego vivo
Sei que permaneceremos
E lutaremos por nossa terra
E juro que minhas crianças
Nascerão livres⁶³*

No final da canção, em um tom de voz de comando, o narrador parece incentivar os guerreiros escoceses a continuarem sua missão pela liberdade do território. Utilizando o recurso da figurativização, a canção profere as seguintes palavras:

*Não, não podemos mais deixá-los tomar mais
Não vamos deixá-los tomar mais
Estamos na terra da liberdade⁶⁴*

⁶³ It's a time wrought with fear / It's a land wrought with change / Ancestors could hear / What is happening now / They would turn in their graves / They would all be ashamed / That the land of the free / Has been written in chains / And I swear to defend / And we'll fight to the end / And I swear that I'll never / Be taken alive / And I know that we'll stand / And we'll fight for our land / And I swear that my bairns / Will be born free;

⁶⁴ No, no we can't let them take anymore / No we can't let them take anymore / We've the land of the free.

Para fechamento da análise da canção, é possível perceber que a História circunda a composição de *The Clansman*. Através desta música, o ouvinte pode abordar uma parte da história do Reino Unido e das nações que formam este grande bloco, como é o caso da Escócia, bem como aprender sobre suas principais personalidades, como William Wallace. Para citar, ainda, outra referência a qual o ouvinte pode recorrer para fins de aprofundamento na temática, este guerreiro também ganhou um filme baseado na sua vida, intitulado *Braveheart*, lançado em 1995.

Ressalta-se, ainda, a pertinência da canção na categoria de canções de protesto, visto que se trata de um manifesto sobre uma situação sobre a qual alguém se mostra insatisfeito e, para além disso, é responsável por instigar pessoas a lutarem por algum ideal em comum.

A seguir, a canção *Run To The Hills* encerra esta categoria mostrando o mesmo contexto de insatisfação e revolução social.

5.3.6 *Run To The Hills*

Lançada em 1982 como sexta faixa do álbum *The Number Of The Beast*, a canção *Run To The Hills* fala sobre a invasão inglesa às 13 Colônias da América do Norte, onde hoje são os Estados Unidos, no período de 1790 a 1850, que resultou na dizimação dos povos indígenas nativos da região. A canção relata este acontecimento sob duas óticas: a dos nativos e a dos invasores europeus, relatando como as duas etnias lutaram pela permanência e dominação do território, respectivamente.

As duas primeiras estrofes da canção são descritas sob a perspectiva dos índios, que observam os danos causados pela invasão que já ocorrera.

*O homem branco, veio pelo mar
Nos trouxe dor e sofrimento
Matou nossas tribos, matou nossas crenças
Levaram nosso jogo com suas próprias regras*

*Nós lutamos bravamente, nós lutamos bem
Nas planícies, nós lhe mostramos o inferno
Mas vieram mais, demais para nós*

*Será que algum dia estaremos livres?*⁶⁵

De forma sutil, o trecho fornece uma imagem de como era o território que os ingleses almejavam dominar. Tratava-se de uma região agrícola, perto de montanhas e com intensa produção de elementos como tabaco, arroz e algodão, além da pecuária. Os índios que não foram exterminados durante a colonização, foram destinados à escravidão para exploração destes recursos para comércio pelos europeus.

Outra faceta que a canção apresenta é a menção à intolerância religiosa que os europeus tinham para com outras crenças que não o cristianismo, o que gerou uma perseguição religiosa aos nativos, que cultivavam outros deuses. Esta referência é percebida quando o narrador fala que o homem branco “matou nossas tribos, matou nossas crenças”. No entanto, esta característica não era predominante, sendo mais proeminente na região Norte.

Passada essa estrofe, a música apresenta o viés do colonizador sobre a empreitada.

*Galopando por nuvens de poeira e desertos inférteis
Galopando bravamente pelas planícies
Espantando os peles-vermelhas para seu lugar
Lutando em seu próprio jogo
Assassinato por liberdade, uma punhalada nas costas
Mulheres, crianças e covardes atacam
Corram para as colinas, corram para sobreviver
Corram para as colinas, corram para sobreviver*⁶⁶

O trecho mostra como os ingleses buscavam mostrar sua superioridade sobre os indígenas ou “peles-vermelhas”, expulsando-os dos seus territórios de origem caso não quisessem ser mortos. A seguir, na última estrofe a ser analisada, percebe-se mais uma demonstração de dominância por parte dos colonizadores, mostrando, também, algumas práticas por eles utilizadas.

⁶⁵ White man came across the sea / He brought us pain and misery / He killed our tribes, he killed our creed / He took our game for his own need / We fought him hard, we fought him well / Out on the plains we gave him hell / But many came, too much to Cree / Oh will we ever be set free?

⁶⁶ Riding through dustclouds and barren wastes / Galloping hard on the plains / Chasing the redskins back to their holes / Fighting them at their own game / Murder for freedom, a stab in the back / Women and children and cowards attack / Run to the hills, run for your lives / Run to the hills, run for your lives.

*O soldado azul nos desertos inférteis
Caçando e matando no jogo
Estuprando as mulheres e invalidando os homens
Os únicos índios bons estão domados
Vendendo uísque e levando o seu ouro
Escravizando os mais jovens e matando os velhos⁶⁷*

Além da exploração das *commodities* citadas anteriormente, o trecho acima ainda fornece outra referência histórica: a exploração de ouro no território, na qual também era feita com trabalho escravo dos povos indígenas, já “domados”, como diz a canção.

Finalizando a análise de *Run To The Hills*, é notável a carga histórica que a canção apresenta, pois o tema “colonização” pode suscitar vários desdobramentos de pesquisa para o ouvinte. A música em questão trata da colonização inglesa, mas pode-se estudar também a respeito da colonização francesa e espanhola, por exemplo, além dos tipos de colonização (de exploração e de povoamento), de como isso afetou a geopolítica de determinado lugar, etc.

Além disso, ressalta-se a adequação da canção à categoria de “Música enquanto confrontação com a realidade” por se tratar de um desabafo sobre uma inconformidade com alguma situação, se vista pela ótica da narrativa indígena, que relata a violência das invasões europeias.

⁶⁷ Soldier blue in the barren wastes / Hunting and killing for game / Raping the women and wasting the men / The only good Indians are tame / Selling them whisky and taking their gold / Enslaving the young and destroying the old.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de mais de 40 anos de carreira, a banda Iron Maiden se consolida como uma das maiores bandas de *Heavy Metal* da história e grande parte desse sucesso advém da sua produção fonográfica. Constituída de músicas de estrutura complexa, com arranjos melódicos e vocais bem elaborados, outra característica marcante da obra da banda é o cunho histórico contido nas suas composições.

Buscando explorar este caráter histórico nas canções, a presente pesquisa teve como objetivo geral o de investigar as músicas da banda Iron Maiden enquanto instrumentos de mediação de informação sobre acontecimentos históricos. Através da análise dos dados, conclui-se que este objetivo foi efetivamente alcançado, pois em todas as canções estudadas foram identificadas referências históricas e apontados possíveis desdobramentos de pesquisa por parte do ouvinte, estabelecendo um leque de oportunidades para aprofundar nas temáticas tratadas.

Os objetivos específicos também foram atendidos, pois apontou-se a música como ferramenta de mediação da informação, ao explanar a profusão de mensagens que o ouvinte pode apreender e a partir disso, gerar novos conhecimentos; realizou-se um levantamento das músicas produzidas pela banda Iron Maiden e identificou-se o cunho histórico presente em cada uma, passo que resultou na criação da tabela exposta na subseção 4.2; e, por fim, na última seção discutiu-se os acontecimentos históricos narrados nas músicas selecionadas como informação a ser mediada.

Diante do exposto no decorrer pesquisa, fica evidente que a música é algo que pode ser estudado pelo viés da mediação da informação, pois ela carrega em seu bojo um enorme potencial comunicante que, se aliado com o fazer biblioteconômico, ou seja, o mediador fazendo papel de “ponte” entre o usuário e a solução do seu problema através dos conteúdos apresentados como resposta, pode suscitar novos conhecimentos tanto no ouvinte quanto no próprio bibliotecário, responsável pelo processo de mediação.

Além disso, este processo pode fazer com que a música gere no usuário um sentido de identidade, de pertencimento a um determinado grupo e também de protagonismo cultural, ou até de insatisfação com alguma situação vigente,

por exemplo. Tudo isso através da identificação do usuário com o que está sendo ouvido, por meio das conexões que este irá fazer com suas prévias experiências.

No tocante às canções da banda Iron Maiden, especificamente, fica claro que estas podem ser ferramentas para mediação da informação na medida em que apresentam uma variada gama de referências a acontecimentos que marcaram a história da humanidade, indo desde as sociedades mais primitivas até citar as tecnologias oriundas das guerras.

No entanto, para que a música seja efetivamente utilizada como ferramenta de mediação, ressalta-se a importância do reconhecimento, por parte do bibliotecário, de que a música se trata de um poderoso instrumento de mediação devido a sua ampla aceitação e facilidade de acesso, devendo ser adicionada ao conjunto de competências já existentes e por ele adquiridas, de forma a ampliar seu *know-how*.

Dessa forma, o profissional ainda contribui para o desenvolvimento da Biblioteconomia e da Ciência da Informação, pois a mediação se mostra como um campo fértil para fomentar a disseminação e troca de informações e, além disso, é uma importante maneira de mostrar uma das várias nuances do fazer biblioteconômico, através da inovação nas tecnologias de comunicação e informação e reforçando o viés social da área, tão evidente na interação entre usuário e bibliotecário no processo de mediação.

REFERÊNCIAS

- 2 MINUTES to midnight. Intérprete: Iron Maiden. Compositores: Adrian Smith, Bruce Dickinson. *In: Powerslave*. Londres: EMI, 1984. 1 CD, faixa 2.
- ACES high. Intérprete: Iron Maiden. Compositor: Steve Harris. *In: Powerslave*. Londres: EMI, 1984. 1 CD, faixa 1.
- ALEXANDER the great. Intérprete: Iron Maiden. Compositor: Steve Harris. *In: Somewhere In Time*. Londres: EMI, 1986. 1 CD, faixa 8.
- ALMEIDA JÚNIOR, O. F. de. Mediação da informação e múltiplas linguagens. **Pesq. bras. Ci. Inf.**, Brasília, v.2, n.1, p.89-103, jan./dez. 2009. Disponível em: https://www.brapci.inf.br/_repositorio/2010/01/pdf_9aa58ba510_0007871.pdf. Acesso em: 27 mai. 2019.
- BASTOS, M. T. de A. Do sentido da mediação: às margens do pensamento de Jesús Martín-Barbero. **Revista Famecos**, Porto Alegre, n. 35, p. 86-89, 2008. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/fzva/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/File/4096/3097>. Acesso em: 15 mar. 2020.
- BENNET, A.; BENNET, D. The human knowledge system: music and brain coherence. **TMI Journal**, Virgínia (Estados Unidos), v. 1, n. 3 e 4, p. 1-14., 2009. Disponível em: <https://pdfs.semanticscholar.org/ad79/47d43e87819f807aa04a45b8327717c5735b.pdf>
- BRASIL, L. L. Michel Pêcheux e a teoria da análise de discurso: desdobramentos importantes para a compreensão de uma tipologia discursiva. **Linguagem - Estudos e Pesquisas**, Catalão-GO, v. 15, n. 1, p. 171-182, jan./jun. 2011. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/lep/article/download/32465/17293/0>. Acesso em: 17 jul. 2020.
- CAPURRO, R.; HJORLAND, B. O conceito de informação. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 12, n. 1, p. 148-207, jan./abr. 2007. Disponível em: http://www.capurro.de/conceito_informacao.pdf. Acesso em: 10 mar. 2020.
- CAREGNATO, R. C. A.; MUTTI, R. Pesquisa qualitativa: análise de discurso versus análise de conteúdo. **Texto Contexto Enferm**, Florianópolis, v. 15, n. 4, p. 679-84, 2006. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/tce/v15n4/v15n4a17.pdf>. Acesso em: 8 jun. 2009.
- DOMINGUES, J. A. **O Paradigma Mediológico**: Debray depois de McLuhan. Covilhã: Livros LabCom, 2010.

EL DORADO. Intérprete: Iron Maiden. Compositores: Adrian Smith, Steve Harris, Bruce Dickinson. *In: The Final Frontier*. Londres: EMI, 2010. 1 CD, faixa 2.

FEITOSA, L. T. Complexas Mediações: transdisciplinaridade e incertezas nas recepções informacionais. **Revista Informação em Pauta**, Fortaleza, CE, v. 1, n. 1, jan./jun. 2016. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/index.php/informacaoempauta/article/download/3064/2695>. Acesso em: 6 jul. 2020.

FLIGHT of Icarus. Intérprete: Iron Maiden. Compositores: Adrian Smith, Bruce Dickinson. *In: Piece Of Mind*. Londres: EMI, 1983. 1 CD, faixa 3.

FREIRE, I. M.; FREIRE, G. H. de A. Mediação na ciência da informação. **Ciência da Informação**, Brasília, DF, v.43, n.2, p.171-319, maio/ago., 2014. Disponível em: <https://brapci.inf.br/index.php/res/v/19463>. Acesso em: 06 jul. 2020.

FREIRE, V. B. **Música e sociedade**: uma perspectiva histórica e uma reflexão aplicada ao ensino superior de música. 2. Ed. Florianópolis: Associação Brasileira de Educação Musical, 2010. 302 p. Disponível em: https://www.academia.edu/3128631/M%C3%BAsica_e_Sociedade_-_uma_perspectiva_hist%C3%B3rica_e_uma_reflex%C3%A3o_aplicada_ao_ensino_superior_de_m%C3%BAsica. Acesso em: 1 mar. 2020.

GIL, A. C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. Ed. São Paulo: Atlas, 2008. Disponível em: <https://ayanrafael.files.wordpress.com/2011/08/gil-a-c-mc3a9todos-e-tc3a9cnicas-de-pesquisa-social.pdf>. Acesso em: 6 abr. 2020.

GREGOLIN, M. do R. V. A Análise de Conteúdo: conceitos e aplicações. **Alfa**, São Paulo, n. 39, p. 13-21, 1995. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/alfa/article/viewFile/3967/3642>. Acesso em: 17 jul. 2020.

HALLOWED be thy name. Intérprete: Iron Maiden. Compositor: Steve Harris. *In: The Number Of The Beast*. Londres: EMI, 1982. 1 CD, faixa 8.

INTERNATIONAL FEDERATION OF THE PHONOGRAPHIC INDUSTRY (Inglaterra). **Music listening 2019**: A look at how recorded music is enjoyed around the world. Londres: IFPI, 2019. Disponível em: <https://www.ifpi.org/downloads/Music-Listening-2019.pdf>. Acesso em: 26 mar. 2020.

INVADERS. Intérprete: Iron Maiden. Compositor: Steve Harris. *In: The Number Of The Beast*. Londres: EMI, 1982. 1 CD, faixa 1.

IRON MAIDEN. **2 Minutes To Midnight** [tradução]. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/2-minutes-to-midnight-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

_____. **Aces high** [tradução]. Disponível em:
<https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/aces-high-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

_____. **Alexander the great** [tradução]. Disponível em:
<https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/alexander-the-great-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

_____. **El Dorado** [tradução]. Disponível em:
<https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/el-dorado-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

_____. **Flight Of Icarus** [tradução]. Disponível em:
<https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/flight-of-icarus-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

_____. **Hallowed be thy name** [tradução]. Disponível em:
<https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/hallowed-be-thy-name-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

_____. **Invaders** [tradução]. Disponível em:
<https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/invaders-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

_____. **Montsegur**[tradução]. Disponível em:
<https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/montsegur-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

_____. **Paschendale** [tradução]. Disponível em:
<https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/paschendale-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

_____. **Powerslave** [tradução]. Disponível em:
<https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/powerslave-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

_____. **Quest for fire** [tradução]. Disponível em:
<https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/alexander-the-great-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

_____. **Run to the hills** [tradução]. Disponível em:
<https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/run-to-the-hills-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

_____. **The book of souls** [tradução]. Disponível em:
<https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/the-book-of-souls-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

_____. **The clansman** [tradução]. Disponível em:
<https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/the-clansman-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

_____. **The trooper** [tradução]. Disponível em: <https://www.vagalume.com.br/iron-maiden/the-trooper-traducao.html>. Acesso em: 22 ago. 2020.

KHAZRAI, H. A psicologia da música: uma reflexão atualizada. **Cadernos de Pesquisa**, São Luís, v. 2, n. 2, p. 143-155, jul./dez.1986. Disponível em: [http://www.pppg.ufma.br/cadernosdepesquisa/uploads/files/Artigo%205\(2\).pdf](http://www.pppg.ufma.br/cadernosdepesquisa/uploads/files/Artigo%205(2).pdf). Acesso em: 13 abr. 2019.

MATA, M. L. da; CASARIN, H. de C. S. A formação do bibliotecário e a competência informacional: um olhar através das competências. *In*: VALENTIM, M. org. **Gestão, mediação e uso da informação**. São Paulo: Editora UNESP; São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010. 390 p. Disponível em: <http://books.scielo.org/id/j4gkh/pdf/valentim-9788579831171-15.pdf>. Acesso em: 20 mar. 2020.

MACEDO, N. O.; SILVA, J. L. C. Mediação no campo da ciência da informação. **Revista de Biblioteconomia e Ciência da Informação**, v.1, n.1, p. 64-74, jan./jun., 2015. Disponível em: <https://www.brapci.inf.br/index.php/res/download/53279>. Acesso em: 17 abr. 2019.

MARTINS, O. B.; MOSER, A. Conceito de mediação em Vygotsky, Leontiev e Wertsch. **Revista Intersaberes**, v. 7 n.13, p. 8–28, jan./jun. 2012. Disponível em: <https://www.uninter.com/intersaberes/index.php/revista/article/viewFile/245/154>. Acesso em: 30 mar. 2020.

MEDIAÇÃO. *In*: MICHAELIS: Dicionário da língua portuguesa. 2019. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/media%C3%A7%C3%A3o/>. Acesso em: 5 abr. 2019.

MELLER, L. Historical Themes in Iron Maiden Songs (Part I): From the Cavemen to the Vikings. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, n. 3, jan-jun 2013. Disponível em: http://www.rbec.ect.ufrn.br/data/_uploaded/artigo/N3/RBEC_N3_A14.pdf. Acesso em: 7 mar. 2020.

MERRIAM, A. P. **The anthropology of music**. Illinois: Northwestern University Press, 1964.

MONTEIRO, R. N. de C. **Análise de Conteúdo musical: uma abordagem semiótica**. 1997. Dissertação (Mestrado em Semiótica e Linguística Geral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8139/tde-21012008-131652/publico/Dissertacao.pdf>. Acesso em: 20 mai. 2019.

MONTSEGUR. Intérprete: Iron Maiden. Compositores: Bruce Dickinson, Janick Gers, Steve Harris. *In*: Dance Of Death. Londres: EMI, 2003. 1 CD, faixa 4.

- MUSICALIDADE. *In*: MICHAELIS: Dicionário da língua portuguesa. 2019 Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/musicalidade/>. Acesso em: 5 abr. 2019.
- PASCHEWDALE. Intérprete: Iron Maiden. Compositor: Steve Harris. *In*: Dance Of Death. Londres: EMI, 2003. 1 CD, faixa 8.
- PERROTTI, E.; PIERUCCINI, I. Infoeducação: saberes e fazeres da contemporaneidade. *In*: LARA, M. L. G. de L., FUJINO, A., Pires NORONHA, D. P. (org.) **Informação e Contemporaneidade: Perspectivas**. Recife: Néctar, 2007, 318. ISBN: 978-85-60323-11-1. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/nucleos/colabori/documentos/Infoeducacao.pdf>. Acesso em: 8 mar. 2020.
- PIERUCCINI, I. Ordem informacional dialógica: mediação como apropriação da informação. *In*: VIII ENANCIB – ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM CIÊNCIA DA INFORMAÇÃO, 2007, Bahia. **GT 3 – Mediação, Circulação e Uso da Informação Comunicação oral**, Bahia: Universidade Federal da Bahia, 2007. Disponível em: <http://www.enancib.ppgci.ufba.br/artigos/GT3--159.pdf>. Acesso em: 1 mai. 2019.
- POWERSLAVE. Intérprete: Iron Maiden. Compositor: Bruce Dickinson. *In*: Powerslave. Londres: EMI, 1994. 1 CD, faixa 7.
- QUEST for fire. Intérprete: Iron Maiden. Compositor: Steve Harris. *In*: Piece Of Mind. Londres: EMI, 1983. 1 CD, faixa 7.
- ROUSSEAU, J. J. **Ensaio sobre a origem das línguas**. Tradução: Lourdes Santos Machado. Campinas: Editora Unicamp, 1999. Disponível em: <https://marcosfabionuva.files.wordpress.com/2011/08/ensaio-sobre-a-origem-das-lc3adnguas.pdf>. Acesso em: 22 jun. 2019.
- RUN to the hills. Intérprete: Iron Maiden. Compositor: Steve Harris. *In*: The Number Of The Beast. Londres: EMI, 1982. 1 CD, faixa 6.
- SARACEVIC, T. Ciência da informação: origem, evolução e relações. **Perspectivas em Ciência da Informação**, Belo Horizonte, v. 1, n. 1, p. 41-62, jan./jun. 1996. Disponível em: https://www.brapci.inf.br/_repositorio/2010/08/pdf_fd9fd572cc_0011621.pdf. Acesso em: 31 mar. 2020.
- SANTOS, F. M. dos. Análise de conteúdo: a visão de Laurence Bardin. **Revista Eletrônica de Educação**. São Carlos, SP: UFSCar, v. 6, n. 1, p. 383-387, mai. 2012. Disponível em <http://www.reveduc.ufscar.br/index.php/reveduc/article/view/291/156>. Acesso em: 7 out. 2020.
- SILVA, J. L. C. Percepções conceituais sobre mediação da informação. **R. Ci. Inf. e Doc.**, Ribeirão Preto, v. 6, n. 1, p. 93-108, mar./ago. 2015. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/incid/article/view/89731/96288>. Acesso em: 31 mar. 2020.

TATIT, L. A enunciação da canção popular nos limites da narrativa.

Significação: Revista De Cultura Audiovisual, n. 6, p. 23-28, 1997. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/90494/93267>. Acesso em: 15 mar. 2020.

THE BOOK of souls. Intérprete: Iron Maiden. Compositores: Janick Gers, Steve Harris. *In: The Book Of Souls*. Londres: Parlophone Records/Sanctuary Copyrights, 2003. 2 CDs, lado A, faixa 6.

THE CLANSMAN. Intérprete: Iron Maiden. Compositor: Steve Harris. *In: Virtual XI*. Londres: EMI, 1998. 1 CD, faixa 4.

THE TROOPER. Intérprete: Iron Maiden. Compositor: Steve Harris. *In: Piece Of Mind*. Londres: EMI, 1983. 1 CD, faixa 5.

TRIVIÑOS, A. **Introdução à pesquisa em ciências sociais:** a pesquisa qualitativa em educação. São Paulo: Atlas, 1987.

YAN, A. Tell the world of Paschendale: análise de uma canção de guerra do Iron Maiden. **Revista Brasileira de Estudos da Canção**, Natal, n. 3, jan-jun 2013. Disponível em: http://www.rbec.ect.ufrn.br/RBEC_N3_A9. Acesso em: 7 mar. 2020.