



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

GLAUBER BARRETO LUNA

**“REFUSE / RESIST”:
AS POÉTICAS DE CONTESTAÇÃO SOCIAL DA BANDA SEPULTURA**

FORTALEZA

2014

GLAUBER BARRETO LUNA

“REFUSE / RESIST”:

AS POÉTICAS DE CONTESTAÇÃO SOCIAL DA BANDA SEPULTURA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará - UFC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientadora: Prof^a Dra. Irllys Alencar Firmo Barreira.

FORTALEZA

2014

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca de Ciências Humanas

- L983r Luna, Glauber Barreto.
 “Refuse / resist” : as poéticas de contestação social da banda Sepultura / Glauber Barreto Luna. – 2014.
 152 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Departamento de Ciências Sociais, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2014.
 Área de Concentração: Sociologia da arte – Sociologia da música.
 Orientação: Profa. Dra. Irllys Alencar Firmo Barreira.
1. Grupos de rock – Aspectos sociais – Brasil – 1984-1996. 2. Músicos de rock – Aspectos sociais – Brasil – 1984-1996. 3. Canções de protesto – Brasil – História e crítica – 1984-1996. 4. Heavy metal – Brasil – 1984-1996. 5. Música e sociedade – Brasil – 1984-1996. 6. Sepultura(Conjunto musical). I. Título.

CDD 781.66159209810904

GLAUBER BARRETO LUNA

“REFUSE / RESIST”:

AS POÉTICAS DE CONTESTAÇÃO SOCIAL DA BANDA SEPULTURA

Dissertação apresentada ao programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará - UFC, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Sociologia.

Orientadora: Prof^a Dra. Irllys Alencar Firmo Barreira.

Aprovada em: 13 / 06 / 2014.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a. Dra. Irllys Alencar Firmo Barreira (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Dilmar Santos de Miranda.
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Irapuan Peixoto Lima Filho
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^a. Dra. Kadma Marques Rodrigues
Universidade Estadual do Ceará (UECE)

Aos meus amados pais, Cristovão Luna e Iracy Luna, por acreditarem em mim e pelo incondicional apoio, a mim ofertado, nessa importante fase da minha vida.

À Ana Paula, por todo companheirismo e amor que a mim tem devotado e ao Minduim, que com suas brincadeiras e traquinagens torna meus dias mais felizes!

AGRADECIMENTOS

Muito dos sentimentos vivenciados por mim ao longo do processo da pesquisa que gerou este trabalho foram compartilhados por meio de demoradas conversas, com pessoas sem as quais tal percurso teria sido mais árduo. Assim, oferto os meus mais sinceros agradecimentos à minha tia Irany; à Carmem (uma segunda mãe); à minha irmã Glayse; à minha madrinha Josete (por tão devotado amor aos seus filhos de coração); e aos meus primos-irmãos Danilo, Marcelo e Amaury.

Possuo uma dívida impagável pelo apoio e generosidade de Ana Cristina (a Tininha) e a Dna. Ana (uma companheira na tagarelice). Essas me acolheram com muito zelo, carinho e atenção e mostraram-se como uma segunda família, uma família cearense.

Tal qual a feitura e, sobretudo, a execução de uma composição, o trabalho acadêmico pode ser considerado enquanto produto da cooperação de muitas mãos e mentes. Desta forma, não poderia deixar de mencionar os meus agradecimentos ao professor e amigo Antônio Câmara e aos colegas e parceiros do NUCLEAR-UFBA, Bruno Evangelista, Rodrigo Lessa e Anderson Costa, pela ajuda e apoio nos passos embrionários desta pesquisa.

À minha orientadora, a professora Irllys Barreira, só posso agradecer por ter aceito a dupla aventura de orientar um “forasteiro”, um “desconhecido” recém-chegado de Salvador-BA, e que se propunha uma pesquisa relacionada a uma forma estético-musical de tão difícil compreensão, áspera aos ouvidos não iniciados, como é o *metal*.

Meu muito obrigado ao professor Dilmar Miranda, pelas entusiasmadas aulas sobre estética musical adorniana, pelas conversas a respeito das dificuldades da pesquisa sociológica no trato dos elementos estéticos e poéticos e pela coorientação sempre tão solícita e atenciosa.

À professora Andréa Borges, agradeço às imprescindíveis dicas, tanto em sala de aula quanto na ocasião da qualificação, que me possibilitaram ver o fenômeno musical para além dos produtores mais imediatos, ou seja, os músicos, e perceber a importância de outros agentes na feitura de uma expressão artística.

Ao professor Irapuan Peixoto, meus agradecimentos pela disponibilidade e pela atenção ofertada a cada oportunidade que eu o procurava para “trocar ideias” acerca da pesquisa.

À professora Kadma Marques Rodrigues, pela compreensão e disponibilidade em atender meu pedido feito às pressas para participar da banca de defesa da dissertação.

Um afetuoso abraço à professora Alba Carvalho, pela simpatia e pelo carinho no trato com seus alunos e orientandos.

Agradeço também a CAPES pela concessão da bolsa de pesquisa, fundamental para a realização deste trabalho.

Não poderia deixar de registrar aqui os meus afetuosos agradecimentos aos colegas e amigos do mestrado em sociologia da UFC, sobretudo, à Aline Monteiro; Daniel Goiana; Freddy Costa; Genílria Maia; Gleison Maia; João Miguel; Ricardo Kaminski e Wendell Freitas pelo incentivo, pelos gestos de amizade, pela escuta paciente e pelo companheirismo em momentos que a solidão se fazia presente.

Devo agradecer de coração aos músicos Andreas Kisser e Max Cavalera pela disponibilidade em conceder-me entrevistas e pela forma simples e receptiva com a qual, cada um deles, doou-me um tanto do seu tempo.

É preciso deixar aqui registrado também os meus agradecimentos à Gloria Cavalera. Sem a sua valiosa intermediação, a entrevista com o Max não teria ocorrido e, também, pela generosidade com a qual me presenteou com dois ingressos para o show do Soulfly, que ocorreu em Fortaleza, no dia 24 de agosto de 2013.

Gostaria de agradecer também ao Tony Iron (o Toninho, fundador do fã clube oficial do Sepultura), Tuka Quinelli e Bruno Gabai (vocalista e guitarrista da banda Siege Of Hate) pelo apoio e pela atenção a mim ofertados a cada momento que eu os procurava para tirar algumas dúvidas a respeito da carreira do Sepultura.

Por fim, gostaria de agradecer aos meus amigos Rafael Dória e Juliana Reis, ao músico Neto Teixeira e ao parceiro Tiago Muniz pela ajuda nas questões técnicas.

Watchers of morality / Controlled by the
hierarchy
Machine to society / Falling to conformity
Terrified to speak your mind / Hostage of the
government
Doesn't matter who you are / For our own
good
Build, upon nation's security / Police state –
brutality
Final infliction – manifestation / The doctrines
is – to brainwash.
(Criminals In Uniform - Sepultura).

RESUMO

O objetivo do trabalho que aqui se apresenta é analisar os elementos poéticos de contestação social produzidos pela banda brasileira de *rock metal* Sepultura entre os anos de 1984 (época de seu surgimento) a 1996 (época da produção do álbum “Roots”, o último ainda com a presença de um dos membros fundadores da banda, o músico Max Cavalera). Desde o seu surgimento na década de 1950 nos Estados Unidos e, posteriormente, na Inglaterra, o *rock and roll* já evidenciava o seu poder contestatório às normas e convenções sociais estabelecidas. Mesmo após a sua subdivisão em uma miríade de novos estilos roqueiros, ou antes, subgêneros musicais, nos anos posteriores a atitude contestatória da realidade social acompanhou esses novos estilos de *rock*. O *heavy metal* é um desses estilos musicais que produzem uma poética de crítica ao que, genericamente, pode ser chamado de “sistema”. Surgido entre o final dos anos de 1960 e o início dos anos de 1970, o metal se impôs enquanto uma expressão musical, composta por uma sonoridade grave, obscura e ruidosa. Os temas tratados em suas músicas atestam uma multiplicidade temática, que abarca desde os elementos relacionados ao ocultismo até a crítica social, sobretudo, direcionada às instituições sociais, tais como: a Igreja, a Política e o Estado. No Brasil, o rock metal emerge em meio ao período de redemocratização do País, no início da década de 1980. Entre inúmeras bandas brasileiras de metal, nenhuma conseguiu alcançar o reconhecimento de fãs e crítica especializada, seja no seu país de origem ou no exterior, como o grupo Sepultura. Sob a perspectiva analítica da socióloga norte americana Deena Weinstein, este trabalho analisou os elementos poéticos de contestação social da banda Sepultura, focalizando o que esta autora denominou de “dimensão sonora”, “dimensão verbal” e, por fim, “dimensão visual ou imagética”. Assim, buscou-se analisar e compreender os elementos formais de algumas composições do Sepultura, sobretudo, as músicas “Dictatorshit” - que trata das violências perpetradas pelo Estado brasileiro durante a Ditadura Militar de 1964 a 1985 - e “Manifest”, que discute a horrenda chacina que ficou conhecida como “Massacre do Carandiru” e, também, as imagens e fotos expostas nos encartes dos álbuns da banda, as vestimentas adotadas pelos integrantes do Sepultura e entrevistas com membros e ex-membros do referido grupo sejam feitas pelo autor, sejam expostas em revistas ou vídeos disponíveis na internet. Desta forma, conclui-se que ao longo dos anos de 1984 a 1996 a banda Sepultura produziu uma vasta poética contestatória à realidade social, variando apenas, segundo os “alvos” prediletos de tais contestações e diferentes materializações de tal postura.

Palavras-chave: Contestação. Poética. Rock Metal. Sepultura.

ABSTRACT

The aim of the research presented here is to analyze the poetic elements of social contestation produced by Brazilian rock metal band Sepultura between the years 1984 (the time of its emergence) to 1996 (the time of production of the album "Roots," the latest one with the participation of the co-former member, the musician Max Cavalera). However, since their emergence in the 1950s in the United States, and later, in England, rock'n'roll already demonstrated its power contesting the established rules and social conventions. Even after its subdivision into a myriad of new rock styles, or rather musical subgenres, afterwards the anti-establishment attitude of social reality accompanied these new styles of rock. The heavy metal is one of those musical styles that produces a poetic critique on what generally may be called "system". Emerged between the late 1960s and early 1970s, the metal was imposed as a musical expression, consisting of a serious, dark and noisy sound and the themes treated in its songs attest a thematic multiplicity that goes from the elements related to occultism to social criticism, especially directed to social institutions such as: Church, Politics and State. In Brazil, the rock metal emerges through the period of democratization in the early 1980s. Among numerous Brazilian metal bands, none has achieved recognition from fans and critics, neither in their home country nor abroad, as Sepultura has. Under the analytical perspective of the U.S. sociologist Deena Weinstein, this paper analyzed Sepultura's poetic elements of social protest focusing on what this author calls "sound dimension", "verbal dimension" and finally, "visual or imagery dimension". Thus, we sought to analyze and understand the formal elements of some compositions of Sepultura, especially the songs "Dictatorshit" dealing with the violence perpetrated by the Brazilian government during the military dictatorship from 1964 to 1985 and "Manifest" which discusses the horrendous slaughter that became known as "Carandiru Massacre", but also pictures and photos displayed on the cd booklets, the way Sepultura's members dressed, and interviews with members and former members of the group either made by the author, or published in magazines or videos available on the Internet. Therefore, it is concluded that over the years 1984 to 1996, the band Sepultura produced a vast poetic contestatory to social reality, only moving accordingly to the favorite "targets" of those disputes and different embodiments of this position.

Keywords: Contestation. Poetics. Rock Metal. Sepultura.

LISTA DE FIGURAS

| | | |
|-----------|---|-----|
| Figura 1 | – Ronnie James Dio fazendo o <i>Molocchio</i> | 61 |
| Figura 2 | – Capa original do compacto “Sanctuary”..... | 65 |
| Figura 3 | – Organograma das características estético-sonoras dos principais subgêneros do rock metal..... | 67 |
| Figura 4 | – Integrantes do Sepultura durante a fase <i>death metal</i> da banda..... | 80 |
| Figura 5 | – Capa do álbum "Bestial Devastation" do Sepultura..... | 84 |
| Figura 6 | – Capa e contracapa do álbum “Morbid Visions”..... | 87 |
| Figura 7 | – Músicos do Sepultura em frente a uma Igreja de BH..... | 90 |
| Figura 8 | – Flyers dos shows de lançamento dos álbuns “Bestial Devastation” e “Morbid Visions”..... | 90 |
| Figura 9 | – Imagens que compõem o encarte do álbum “Schizophrenia”..... | 94 |
| Figura 10 | – Capa do álbum “Roots”..... | 107 |
| Figura 11 | – Detalhe da imagem de uma indígena que estampa a capa de “Roots” retirada da cédula de 1000 cruzeiros..... | 108 |
| Figura 12 | – Detalhes da partitura da música “Dictatorshit”..... | 114 |
| Figura 13 | – Detalhes da partitura da música “Manifest”..... | 129 |
| Figura 14 | – Detalhe da dissonância na partitura da música “Manifest”..... | 129 |
| Figura 15 | – Imagem de mortos no Massacre do Carandiru exposta no encarte do disco “Chaos A.D.” do Sepultura..... | 133 |

SUMÁRIO

| | | |
|-------|---|-----|
| 1 | INTRODUÇÃO..... | 10 |
| 2 | GENEALOGIA DA CONTESTAÇÃO LIGADA AO <i>ROCK</i> E AOS SEUS SUBGÊNEROS..... | 26 |
| 2.1 | As influências “genético-musicais” do <i>rock and roll</i> | 26 |
| 2.2 | A expressão mimético-musical de uma vida blues..... | 27 |
| 2.3 | <i>A estreia do rock and roll</i> | 30 |
| 2.4 | Entre pandeiros e violões, zabumbas e sanfonas emergem as baterias e guitarras..... | 36 |
| 3 | AS ORIGENS DO HEAVY METAL: A DISPUTA SIMBÓLICA EM TORNO DO MARCO FUNDADOR | 48 |
| 3.1 | A sociogênese do <i>metal</i> : EUA e Inglaterra de finais da década de 1960..... | 50 |
| 3.2 | As convenções estético-sonoras do <i>rock metal</i> | 52 |
| 3.3 | O Sabbath e a elaboração das convenções estéticas do metal..... | 56 |
| 3.4 | <i>A Nova Onda do Heavy Metal britânico</i> | 63 |
| 3.5 | Os anos de 1980 e a explosão de novos estilos de <i>rock metal</i> | 66 |
| 3.6 | A emergência do <i>rock pauleira</i> em terras brasileiras..... | 68 |
| 3.6.1 | <i>Os shows no Brasil de bandas internacionais de rock pauleira</i> | 70 |
| 4 | A BANDA SEPULTURA | 77 |
| 4.1 | Os irmãos Cavalera e o sonho: montar uma banda de <i>metal</i> | 77 |
| 4.2 | Dificuldades e soluções na vida dos jovens músicos de metal no Brasil da década de 1980..... | 79 |
| 4.3 | “Bestial Devastation” e “Morbid Visions”: o Sepultura e a contestação à iconografia católica mineira..... | 83 |
| 4.4 | “Schizophrenia”: um ponto de transição..... | 92 |
| 4.5 | “Beneath the Remains” e “Arise”: inflexão rumo às questões sociais..... | 95 |
| 4.6 | “Chaos A.D.” e “Roots”: um mergulho na realidade sociocultural do Brasil... .. | 102 |
| 5 | AS MÚSICAS “DICTATORSHIT” E “MANIFEST” | 113 |
| 5.1 | Dictatorshit..... | 113 |
| 5.2 | Manifest..... | 127 |
| 6 | CONSIDERAÇÕES FINAIS..... | 138 |
| | REFERÊNCIAS..... | 144 |

| | |
|---|------------|
| ANEXO A – BENEATH THE REMAINS..... | 150 |
| ANEXO B – WAR PIGS..... | 151 |
| ANEXO C – TO THE WALL (SEPULTURA)..... | 152 |

1 INTRODUÇÃO

O sociólogo norte-americano C. Wright Mills nos ensinou que o caminho ideal para aqueles que desejam seguir a carreira de pesquisador em Ciências Sociais é não dissociar as suas experiências biográficas do trabalho intelectual. É com base, portanto, nessa prerrogativa, que justifico a escolha pela temática da referida pesquisa - o *rock metal* -, tendo em vista uma série de inquietações que me acompanham, desde a minha inserção nesse universo e que agora pretendo respondê-las aqui de uma maneira sociologicamente plausível.

Foi em meio ao curso de graduação em Ciências Sociais, da Universidade Federal da Bahia, que tive a oportunidade de compor o grupo de pesquisa “Representações Sociais: arte, ciência e ideologia”, onde vislumbrei, pela primeira vez, a possibilidade de correlacionar o meu fascínio pela música com as perspectivas sociológicas acerca das artes. Em mim um desejo era latente: realizar alguma pesquisa cuja temática seria o *rock metal* ou simplesmente “metal”, como alguns apreciadores o denominam. Torna-se válido ressaltar que o *rock metal* ou *heavy metal*, como era inicialmente denominado,¹ é um subgênero do *rock ‘n’ roll*. Surgido entre o final da década de 1960 e início da década de 1970 na Inglaterra e nos Estados Unidos, caracterizando-se, basicamente, por uma sonoridade grave, “pesada” e que, por isso mesmo, fora batizado pela denominação de “metal pesado”². O referido estilo musical aporta em terras brasileiras na primeira metade da década de 1980 em meio ao processo de redemocratização da política nacional.

Em verdade, não sei precisar quando verdadeiramente comecei a gostar de bandas classificadas por tal rótulo estilístico, mas o que sei é que, em meio a uma sociedade reconhecida como polo produtor de músicas correlacionadas ao carnaval - em especial, o *axé music*, como é o caso da capital baiana, minha terra natal - identificar-se enquanto roqueiro era, até certo ponto, ver-se e ser visto como diferente. Algo que, na adolescência, pode até ganhar uma dimensão positiva, diferenciadora, ou o seu contrário, estigmatizada.

Como o mais novo entusiasta da música e do estilo de vida roqueiros busquei incessantemente informações – ainda que restrito pela falta de acesso à internet na segunda

¹ No início dos anos 1970 a denominação *heavy metal* era dada, indistintamente, a toda banda que produzisse uma sonoridade mais “pesada”. No entanto, a partir da ramificação deste gênero musical, ocorrida na década de 1980, em inúmeros subgêneros como *thrash metal*, *death metal*, *black metal*, *speed metal*, entre outros, a palavra *heavy metal* tornou-se indicativa das bandas mais clássicas, como Black Sabbath, tornando-se, portanto, mais apropriado denominar o estilo como *rock metal* ou, apenas, “metal”. Outrossim, será perceptível aos leitores desta pesquisa que em diversas partes ao longo do texto, além das denominações apontadas, reporte-me, ademais, ao referido estilo musical por *rock pauleira* (modo como ficou conhecido no Brasil as bandas que produziam uma sonoridade mais *hard* durante a década de 1970), *rock pesado* e *rock extremo*.

² Tradução literal da palavra inglesa *heavy metal*.

metade da década de 1990 –, que me possibilitassem conhecer melhor o meu mais novo estilo musical preferido. Ora, na ausência da internet, não faltaram revistas especializadas em *rock* e pessoas que, assim como eu, identificavam-se enquanto roqueiros e com as quais eu poderia trocar informações acerca daquele gênero musical. Desta forma, surgia assim um mundo inédito para mim e, com ele, novas formas de sociabilidade.

Quanto mais eu mergulhava naquele mundo, naquela sonoridade, mais eu percebia que o *rock*, e todos os seus subgêneros, vinculavam-se fortemente a uma imagem transgressiva, crítica, contestatória. É bem verdade que na ocasião esse fato não me despertou maior interesse, provavelmente porque a mim parecia questão dada, natural. Somente hoje percebo que havia sido tomado pela inebriante cegueira da naturalização dos fenômenos sociais. Todavia, encontrando-me anos mais tarde na universidade e já tendo despertado o interesse pela pesquisa acadêmica acerca do “metal”, logo, o que antes passara despercebido tornou-se, naquele momento, alvo de questionamentos e interesse e, assim, emergiu uma série de dúvidas como: Sendo o *rock*, e conseqüentemente o “metal”, estilos musicais considerados contestatórios, como se efetiva tais contestações nas bandas pertencentes ao último? A quem ou a que se direcionam as críticas realizadas pelo *rock metal*? De quais maneiras essas críticas, essas contestações podem ser expressas por bandas do referido estilo musical?

Entretanto, toda pesquisa sociológica que se pretende viável necessita, antes de tudo, ponderar seus limites e sua plausibilidade. Daí a necessidade de operar um recorte no amplo universo disponível à análise da temática escolhida. A esta altura, já tinha em mente que desejava compreender o fenômeno *rock metal* por meio de suas músicas, porém, era preciso refinar ainda mais os objetivos propostos pela pesquisa. Assim, focalizar a pesquisa acerca do “metal” nos seus elementos contestatórios pareceu-me interessante.

Ora, já se constitui enquanto “lugar comum” a narrativa do *rock and roll* correlacionada, desde sua origem, durante a década de 1950 nos Estados Unidos, à tomada, por parte de seus músicos e ouvintes, de um posicionamento crítico e atitudes contestatórias à realidade social da qual emergiram. Esses relatos também dão conta da ligação entre o *rock* e os movimentos contraculturais, que se disseminaram pelo mundo durante a década de 1960. Nesse sentido, seja através do rebolado frenético e sexualmente aviltante para os padrões comportamentais de uma conservadora sociedade norte-americana dos anos de 1950 propiciados por Elvis Presley, ou por meio de canções pacifistas e anti-belicistas, que se posicionavam duramente contra as guerras ao longo da década de 1960, o *Rock and Roll* e seus respectivos subgêneros erguiam-se renitentemente contra a moral, a religião, a política, enfim, contra instituições sociais de toda ordem. Até mesmo no Brasil, onde em um primeiro

momento o *rock* fora considerado como expressão da alienação por parcela dos músicos da chamada MPB, e por parte da esquerda brasileira, posteriormente, adentraria esse filão via o movimento tropicalista. É bem verdade que muito mais pela atitude roqueira dos seus membros do que pela sonoridade³.

Assim, tendo já decidido debruçar-me sobre os elementos formadores deste fenômeno artístico, a partir das suas expressões contestatórias à realidade social presentes, sobretudo, em determinadas composições, faltava a demarcação do lócus de análise destes elementos. A escolha pela banda brasileira de “metal” Sepultura pareceu-me a mais adequada aos objetivos aqui almejados na medida em que esta, desde finais da década de 1980, destaca-se como o expoente do *rock pesado* nacional como resultado do reconhecimento junto a músicos, críticos e públicos, seja em âmbito brasileiro e no exterior, como também pelo fato de que a referida banda apresentou no decorrer de quase trinta anos de carreira diversas composições de conteúdo contestatório.

Torna-se, nesse sentido, imprescindível sublinhar que o conceito de contestação adotado neste texto evidencia toda e qualquer forma de oposição perante elementos da realidade social e que são expressos mimeticamente através da forma musical do *rock metal*. Ora, não são raras as expressões artísticas que expõe críticas às principais instituições sociais e/ou às normas comportamentais consideradas opressivas ou anacrônicas. Mas é evidente, no entanto, que esta forma de contestação diferencia-se das demais formas, como protestos em espaços públicos ou um movimento grevista.

Importante também é a ressalva que, de maneira alguma, desejo revestir o *rock pesado* com o simulacro da excepcionalidade e do essencialismo no que tange às expressões musicais que apresentam conteúdos contestatórios. Por um lado, não somente as formas musicais que deram origem ao *rock and roll* nos Estados Unidos já possuíam o viés de explicitação dos problemas sociais enfrentados por parcela da sociedade norte-americana, como também formas musicais que atestam críticas à sociedade brasileira já se faziam presentes na tradição musical do nosso País; por outro lado, não desejo afirmar que toda música de *rock metal* porta-se enquanto expressão contestatória à realidade social.

Desta forma, um questionamento se faz pertinente: se diversos estilos musicais já apresentavam um teor crítico, contestatório em suas performances, em suas composições e em suas letras, porque a escolha pelo *rock metal*? A hipótese por mim levantada neste estudo é

³ Uma breve história social do *Rock and Roll* será posteriormente exposta no terceiro capítulo deste trabalho, como meio de realizar uma espécie de sócio-gênese da atitude contestatória do “metal”, por compreendermos que tal atitude já se fazia presente, de uma maneira ou de outra, nos estilos musicais que deram origem ao *rock*.

que o *rock metal* teria realizado uma radicalização desses elementos contestatórios em sua constituição poética.

Nesse sentido, como meio de sanar os questionamentos expostos, por volta dos anos 2009-2010, em meio ao grupo de pesquisa referido anteriormente, iniciei as leituras de textos e livros – acadêmicos ou não – relativos ao fenômeno musical e, dentre eles, aqueles que abordavam o *rock* em sua dimensão mais genérica e o “metal” de forma mais específica.

Foi por meio desta primeira imersão na bibliografia, sobretudo a acadêmica voltada à temática, que pude constatar uma multiplicidade de perspectivas analíticas acerca do *rock* ou do *rock metal*. Deste modo, dentre os estudos aos quais tive acesso destaque: aqueles que analisaram o “metal” sob o viés musicológico a partir dos elementos sonoros constituintes e definidores deste estilo musical (WALSER, 1993); os trabalhos que discutiram o *rock metal* sob fundamentação sociológica, visando não somente os elementos sonoros – ou antes, a dimensão sonora –, como também a dimensão verbal e a dimensão visual ou imagética que compõem essas músicas (WEINSTEIN, 2000) e nessa mesma linha, porém, com base na argumentação própria da comunicação (CARDOSO FILHO, 2008). Há também: aqueles que versaram a respeito dos referidos estilos musicais à luz de perspectivas relativas à constituição de agrupamentos urbanos ou “tribos urbanas”, mediante as relações de sociabilidade constituídas através de elementos simbólicos de vinculação identitária e de pertença ao grupo de roqueiros (LIMA FILHO, 2010); textos que abordavam as tensões oriundas das disputas entre as “cenas musicais”, fazendo uso, para tanto, da teoria do campo artístico em Bourdieu (1996) – refiro-me aqui ao texto de K. Harris (HARRIS, 2000); trabalhos que analisaram a relação do *rock metal* com as engrenagens comerciais empregadas pelas músicas massivas em contraposição ao chamado *underground* (JANOTTI JR, 2004), ou o seu inverso, aqueles que discutiram o “metal extremo” no Brasil, a partir da produção *underground* em oposição ao *mainstream*⁴ (CAMPOY, 2010); dissertações que abordaram os shows de “metal” sob a ótica antropológica dos rituais como meio de compreensão das cosmologias do *rock* na cidade de Fortaleza-Ce (MEDEIROS, 2008); e, por fim, estudos que analisaram o processo de dessacralização de símbolos religiosos e a conversão destes em elementos estéticos, realizado pelo “metal” (LOPES, 2006).

⁴ *Underground* é uma palavra de origem inglesa que significa “subterrâneo” e que designa, em arte, a produção cultural que é construída à margem dos padrões comerciais de massa, do modismo e da grande mídia, ou seja, em oposição ao campo de produção artística chamado de *Mainstream*, isto é, aquilo que é hegemônico. É importante apontar que *Underground* e *Mainstream* devem ser entendidos sim enquanto opostos, mas também, sob uma perspectiva de interdependência.

Todos estes trabalhos listados, excetuando-se, porém, os três primeiros (CARDOSO FILHO, 2008; WAINSTEIN, 2000; WALSER, 1993), fazem uso das expressões musicais apenas como elemento acessório às suas análises na medida em que este tipo de música, o *rock metal*, consubstanciavam suas perspectivas analíticas acerca de outros tipos de fenômenos presentes na realidade social. Dessa maneira, tendendo eu a concordar com a opinião do DJ e escritor Malcolm Dome exposto no documentário “METAL – A headbanger’s journey”, onde afirma que “O que converte o metal em uma cultura é, primeiro a música, sem dúvida!”, e atestando a não-centralidade do fenômeno musical em boa parte dos estudos acima mencionados, optei em adentrar a pesquisa acadêmica acerca desse mundo artístico (BECKER, 2010), primeiramente, através dos elementos composicionais do referido estilo musical, focalizando o seu teor contestatório.

As ideias que alimentavam o arcabouço de uma provável pesquisa de graduação tornou-se, mais tarde, o projeto de pesquisa de mestrado submetido à Pós-Graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará nos meses finais de 2011.

Assim, durante o jogo de construção e desconstrução, de consonância e dissonância, que o processo de pesquisa acadêmica impõe aos pesquisadores, percebi - não sem a ajuda das dicas de importantes interlocutores durante tal processo - que eu deveria ampliar o meu horizonte analítico dos elementos poéticos de contestação na banda Sepultura, focalizando não somente suas composições, mas também outras expressões críticas e contestatórias realizadas pela banda. Por isso, optei por realizar tal ampliação através da incorporação daquilo que a socióloga norte-americana Deena Weinstein (2000) denominou de “Dimensão Verbal” no corpus analítico da pesquisa, onde entrariam: as letras das músicas da banda Sepultura; o significado dos nomes das músicas e dos álbuns, entre outros dados; e “Dimensão Visual ou Imagética”, que focalizaria sobre as capas dos álbuns; dos videoclipes; das fotos oficiais com os integrantes da banda; das roupas e gestos usados e feitos pelos integrantes do Sepultura; dentre outras formas de imagens, que possam representar uma mensagem contestatória. Ora, sendo assim, as duas dimensões anteriormente referidas se juntarão à terceira dimensão analisada por Weinstein (2000) e que aqui já estava sendo considerada: a “Dimensão Sonora”.

Tendo em vista tudo o que foi exposto até aqui, o objetivo desta pesquisa é analisar os elementos poéticos de contestação social expressado pela banda de *rock metal* Sepultura nas suas mais variadas formas. Nesse sentido, não pretendo com tal pesquisa contrapor-me aos estudos mencionados anteriormente, mas antes construir uma explanação

sociológica acerca deste mundo artístico (BECKER, 2010), que constitua com aqueles uma relação de complementaridade.

Creio que é nesse ponto que emerge a relevância desta pesquisa na medida em que, ao colaborar com outras investigações na compreensão de um fenômeno artístico marcadamente presente na cultura contemporânea – como é o caso do *rock* e dos seus subgêneros estilísticos – a investigação aqui proposta corrobora na tentativa de explicação de parte da realidade social brasileira, haja vista que determinadas músicas do Sepultura expressam mordazes críticas aos problemas sociais historicamente ligados à nossa sociedade. Todavia, ainda que a proposta deste estudo centre-se, sobretudo, nas análises da poética da contestação expressas pela banda Sepultura, cremos que a pesquisa tornar-se-á sociologicamente mais rica na medida em que também inclua entrevistas realizadas com os músicos e ex-músicos do Sepultura (sejam essas feitas pelo autor ou por meio de matérias jornalísticas vinculadas em diversas mídias).

No entanto, diante do objetivo aqui proposto – analisar a poética de contestação social expressada pelo grupo musical Sepultura –, torna-se premente o questionamento: como se efetiva esses posicionamentos contestatórios dos produtores de música de acordo com as dimensões sonora, verbal e visual ou imagética? Sendo aí considerados enquanto produtores, não somente os músicos, como também os demais agentes que cooperam na produção das composições. Citemos os produtores musicais a título de exemplo. O questionamento precedente pode ser reformulado sem prejuízo da seguinte maneira: como são refigurados (LUKÁCS, 1982) esses sentimentos contestatórios no *rock metal* da banda Sepultura?

Não obstante, a verificação de tal questionamento requer a análise do conteúdo e da forma dos elementos poéticos referidos, sobretudo, das músicas da banda em questão. Ora, entende-se por conteúdo as ideias, os temas, os motivos que inspiraram os músicos da banda Sepultura a produzirem tal poética. Nesse sentido, como meio de compreensão destes conteúdos, torna-se necessário a investigação do contexto sócio-histórico que serviu de “cenário” inspirador para a criação artística. Ao falarmos dos elementos formais, portanto, da poética, referimo-nos justamente ao momento em que as ideias, as inspirações do artista/compositor – no caso aqui específico, da banda Sepultura – “ganham vida”, ou seja, se materializam no conjunto de suas criações artísticas.

Ao tratarmos ainda sobre os elementos formais da música é válido salientar outra hipótese advinda de uma prévia análise da forma musical atinente às composições do Sepultura: tais composições possibilitariam uma correlação com a teoria weberiana acerca da

música na medida em que aquelas parecem atestar um contraponto à concepção deste autor a respeito da racionalidade presente na música moderna ocidental?

Desta forma, a metodologia utilizada para a realização da pesquisa aqui proposta pautou-se nas análises da forma e do conteúdo da poética contestatória da banda Sepultura, produzida entre os anos de 1984 e 1996, respectivamente, ano do surgimento do Sepultura e ano da saída de Max Cavalera do grupo.

Importante sublinhar que as análises de tal poética se deram por meio dos elementos atinentes às dimensões sonora, verbal e visual com base nos escritos de Weinstein (2000). Todavia, como meio de refinar a compreensão da poética contestatória relacionada à banda supracitada, tornou-se necessário confrontar esses dados com o minucioso exame de matérias de revistas especializadas no referido estilo musical e, até, em outras que não tem na música o seu tema principal. Com este mesmo intuito, certo número de entrevistas com músicos e ex-membros do Sepultura - algumas feitas pelo autor, outras por diferentes emissoras televisivas - tornaram-se alvo de análises.⁵ Também foram utilizados, enquanto dados que corroboraram com os objetivos deste estudo, filmes documentários que expõem, direta ou indiretamente, alguma informação que julgue valiosa acerca da banda.

Assim, este trabalho está organizado da seguinte maneira: no primeiro capítulo, discorreremos a Introdução por ora apresentada. O segundo capítulo, intitulado “Genealogia da contestação ligada ao *rock* e aos seus subgêneros”, busca expor por meio de um breve excursão as origens da relação entre o *rock* e a postura contestatória. Assim, os estilos musicais que contribuíram na formatação do *rock* (*blues*, *jazz* e a *folk music*) emergem aí enquanto dados que consubstanciam tal relação.

O surgimento do *rock metal* na Inglaterra e nos Estados Unidos durante os finais dos anos de 1960 e início dos de 1970 e seu consequente aporte em terras brasileiras é o foco analítico do terceiro capítulo deste trabalho.

O quarto capítulo versa sobre o objeto da referida pesquisa: a poética de contestação social produzida pela banda Sepultura entre os anos de 1984 e 1996. Para tanto, diversos elementos poéticos produzidos pela banda ao longo destes doze anos foram aí analisados, como meio de captar as nuances e as transformações, ou seja, aquilo que muda ou permanece durante o processo de amadurecimento, ou antes, de definição da identidade artística dos músicos do Sepultura.

⁵ As entrevistas televisivas às quais tive acesso encontram-se disponíveis à visualização por meio do canal da internet *youtube*.

Duas músicas – “Dictatorshit” e “Manifest” – da banda Sepultura foram analisadas no quinto capítulo. A primeira delas, presente no álbum “Roots”, aborda a questão das violências cometidas durante os anos da “Ditadura” no Brasil, sobretudo, as torturas. Já a segunda, “Manifest”, que compõe o disco “Chaos A.D.” trata do horrendo acontecimento que ficou conhecido como o “Massacre do Carandiru”, ocasião onde 111 detentos do pavilhão 9 da Casa de Detenção do estado de São Paulo foram brutalmente executados pela polícia paulista.

Por fim, o referido texto se encerra com as considerações finais do autor.

Consonâncias e Dissonâncias da pesquisa

No trabalho do cientista social não haveria fórmulas, leis, receitas, e sim métodos, no sentido original grego da palavra: via, caminho, rota para se chegar a um fim.
(CELSO CASTRO, 2009, p.13).

É sabido por todos os pesquisadores, sejam das Ciências Sociais ou não, que a metodologia implementada na pesquisa deve, antes de tudo, coadunar com os objetivos da investigação. Nesse sentido, a escolha de uma metodologia de análise social deve se pautar na natureza específica do problema a ser estudado.

Vale ressaltar que o conceito de metodologia adotado baseia-se na perspectiva teórica de Strauss e Corbin (2008), onde estes apontam que a metodologia é, em verdade, um processo que transcende os procedimentos metodológicos, sendo estes entendidos pelos autores enquanto escolha das técnicas destinadas à investigação científica. Para estes estudiosos, a metodologia deve ser compreendida como a “maneira de pensar sobre a realidade social e estudá-la” (STRAUSS; CORBIN, 2008, p. 17). Nesse sentido, tendo em mente que o referido estudo objetiva compreender e analisar a poética da contestação social expressos pela banda brasileira de *rock metal* Sepultura, ao longo dos anos de 1984 até 1996, a metodologia aplicada aqui deve, impreterivelmente, estar em consonância com os objetivos aqui almejados.

Torna-se imprescindível uma explanação acerca do período escolhido enquanto *corpus* analítico deste estudo. No ano de 2014 a banda Sepultura, que foi fundada em Belo Horizonte-MG, em 1984, completa trinta anos de carreira. Nesse período a banda passou por mudanças na sua formação, mudanças de gravadora e lançou diversos álbuns. Nesse sentido, como forma de não me perder em meio ao imenso oceano de informações, busquei operar um recorte temporal objetivando, por um lado, delimitar ainda mais o *locus* analítico da pesquisa;

por outro, através deste recorte, possibilitar a ampliação das nuances, dos detalhes que, porventura, perder-se-iam em meio do “agigantado” campo de análise. Assim sendo, a escolha do período – 1984 até 1996 – baseou-se no processo onde se desenrolam: o início do grupo musical; a entrada do guitarrista Andreas Kisser na banda; a fase de transição do amadorismo à profissionalização; o reconhecimento do público e da mídia no exterior e no seu país de origem; e, por fim, a saída de Max, um dos irmãos Cavalera, fundadores da banda Sepultura.

Neste contexto, analisar os elementos poéticos de contestação social expressos pela banda Sepultura circunscritos ao período citado exigiria, a princípio, centrar-me nos elementos formais das composições do grupo musical, entendendo, assim, que a forma musical inscreve formas de sociabilidade e que a música encerra em si visões de mundo do(s) seu(s) produtor(es), porém, acreditando que uma das maneiras de enriquecer a discussão sociológica acerca do fenômeno do *rock metal* seria trazer à baila outros discursos e signos pretensamente contestatórios para além daqueles apresentados pelas músicas do grupo Sepultura. Nesse sentido, baseando-se nas análises do “metal” realizadas por Weinstein (2000), este estudo pautar-se-á suas análises nas dimensões sonora, verbal e visual ou imagética do referido estilo musical, que possam corroborar com a hipótese aqui levantada.

Desta forma, cabe aqui expor o que se constitui, de acordo com Weinstein (2000), as dimensões acima referidas. Por “Dimensão Sonora” entendem-se os elementos musicais que constituem o *rock metal*, ou antes, a genérica forma musical que caracteriza o estilo musical. Já a “Dimensão Verbal” refere-se aos elementos textuais que compõem a mensagem, ou, no caso específico deste trabalho, que expressam conteúdos de contestação social. São exemplos de elementos concernentes a “Dimensão Verbal” as letras das músicas, sobretudo, no tocante às temáticas discutidas por meio delas e o significado do nome das bandas, músicas e álbuns. Por fim, a “Dimensão Visual ou Imagética” engloba tudo aquilo que esteja diretamente relacionado com a imagem dos músicos e, conseqüentemente, da sua produção, ou antes, à imagética da contestação imprimida à banda Sepultura, como: os gestos, vestuário e símbolos feitos e usados pelos músicos; os logotipos das bandas, as imagens que estampam as capas dos discos; as fotografias oficiais dos integrantes das bandas vinculadas nas diferentes formas de mídias ou expostas nos encartes dos álbuns; os videoclipes; entre outros dados.

Entretanto, este estudo não se fundamentou, exclusivamente, nas análises internas junto à poética da contestação social na banda Sepultura, mas antes, objetivando ampliar o horizonte analítico da pesquisa, pautou-se também no uso de entrevistas semiestrururadas

realizadas pelo autor junto a integrantes e ex-integrantes da referida banda e algumas outras tantas vinculadas em diferentes mídias, como revistas e páginas de internet.

Todavia, por mais interessante que a proposta pareça ser ela não se tornaria viável sem que houvesse algumas dificuldades. É fato que muitos pesquisadores sociais desejam construir e implementar seus projetos de pesquisa em contextos de tamanha harmonia que o mínimo de percalços se ergam durante o desenrolar do estudo. Mas a verdade, no entanto, é que o caminho que separa o ponto de ideação do projeto até aquele onde se dá a concretização daquele é permeado de ruídos e, na maior parte dos casos, as pesquisas sociais vão se desenvolvendo, moldando-se, construindo-se diante de experiências nem sempre consonantes, vivenciadas pelo pesquisador em relação ao seu trabalho científico. Mas aqui cabe uma ponderação: o que seria dos pesquisadores sociais e, conseqüentemente, dos seus estudos se o processo de pesquisa se desenvolvesse sem esses percalços, sem essas tensões, sem essas dissonâncias? Ao fim, tanto o pesquisador quanto o produto de seu trabalho são expressões deste processo repleto de dificuldades e facilidades (por mais raras que estas últimas sejam).

Nesse sentido, o primeiro obstáculo que se pôs diante deste estudo estava relacionado ao antigo, mas ainda presente, embate travado no cerne da sociologia da arte entre as perspectivas “externalistas” e “internalistas” de pesquisa. Ora, tal disputa epistemológica mostra-se como um meio de delimitação e demarcação dos limites da visão sociológica da arte enquanto disciplina acadêmica. Sendo assim, para que a perspectiva sociológica acerca das expressões artísticas se elevasse à categoria de disciplina autônoma no cerne Das Ciências Sociais, foi preciso a constituição de metodologias e procedimentos metodológicos próprios. Todavia, para tal propósito tornou-se necessário, em determinado momento após a institucionalização da visão sociológica sobre os elementos relacionados à arte, distanciar-se das análises que muito contribuíram para a sua constituição: a estética, a crítica e a historiografia da arte.

A assertiva exposta pode ser verificada em Nathalie Heinich (2008). Em seu livro “A sociologia da arte”, Heinich evidencia uma clara predileção pelas correntes mais pragmáticas de análises sociológicas da arte ligadas, sobretudo, às concepções francesa, inglesa e norte-americana do assunto em detrimento da percepção alemã dos fenômenos artísticos, considerada por demais idealista.

Desta forma, inclino-me em direção à compreensão da Sociologia enquanto disciplina interdisciplinar e, mais, transdisciplinar. E no caso da perspectiva sociológica das artes, em especial, ponho-me em uníssono com Vera Zolberg (2006), ao afirmar que “O envolvimento com outras disciplinas é fundamental ao próprio sentido da sociologia da arte”

(ZOLBERG, 2006, p. 92). Não nego a exigência de metodologia e de ferramentas metodológicas circunscritas à determinada ciência; no entanto, como bem expresso na frase em epígrafe, creio que por mais que seja necessária uma base metodológica, um modelo de análise que possa servir de guia às pesquisas sociais, este não deveria ser pensado enquanto paradigma. Sendo assim, é suficientemente plausível e até salutar abriremos espaços para a imaginação, para as inventividades no tocante à elaboração de soluções metodológicas de acordo com os problemas postos pela pesquisa.

Assim, nossa intenção é realizar uma espécie de mediação entre essas visões analíticas tidas como disjuntivas na medida em que cremos que as duas perspectivas, externa e interna às obras artísticas, dispõem de considerações significativamente proveitosas ao objetivo posto neste trabalho. Portanto, concordo uma vez mais com Vera Zolberg (2006) na medida em que esta se antepõe às concepções que veem enquanto incongruentes as visões internalistas (referida pela autora como sendo caras aos autores humanistas) e externalista das expressões artísticas. Nesse sentido, a autora afirma: “Juntas, se adequadamente usadas, suas abordagens podem ser complementares” (ZOLBERG, 2006, p. 42).

Desta forma, para que no referido estudo fossem utilizadas as duas perspectivas de maneira adequada foram analisados os elementos poéticos de contestação social expressados pela banda Sepultura concernentes às três dimensões elencadas por Weinstein (2000). Entretanto, ainda que as dimensões “verbal” e “visual ou imagética” sejam notoriamente importantes para os objetivos desta pesquisa, é preciso ressaltar que as análises dos elementos que compõem a dimensão “sonora”, ou seja, os elementos que constituem a forma musical são as que aqui impõem maiores desafios, maiores obstáculos a serem transpostos pelo pesquisador na medida em que as análises das composições do Sepultura pretendem dar conta de uma das questões basilares deste trabalho: como o conteúdo crítico, contestatório pode ser cristalizado, expresso por meio da forma musical, ou antes, nos elementos formais das composições da banda Sepultura?

Deste modo, uma análise sociológica que aborde as técnicas composicionais que atestam um posicionamento crítico a um determinado ou a diversos fenômenos sociais caracteriza-se enquanto análise interna das obras artísticas, ou no caso aqui específico, das obras musicais. Entretanto, torna-se imprescindível expor que o entendimento acerca do fenômeno aqui adotado destoa daquela adotada pela estética, a saber, de que as obras de arte são produtos da genialidade individual do artista. Ora, é inegável que a música, assim como o cinema e o teatro, por exemplo, é uma expressão artística iminentemente coletiva e, como aponta o estudioso em estética musical, o sociólogo Dilmar Miranda ao citar Theodor W.

Adorno, “O sujeito que compõe não é uma entidade individual, mas coletiva. Qualquer música, por mais individual que seu estilo possa ser, possui um caráter inalienável, um conteúdo coletivo: qualquer som sempre diz ‘Nós’” (ADORNO, 1972 *apud* MIRANDA, 2001, p. 4). Sendo assim, apresentamos ao longo do texto a configuração de música enquanto produto da produção dos artistas, em comunhão com outros agentes envolvidos diretamente no processo de composição – utilizado aqui em seu sentido mais genérico – das músicas. O produtor musical pode ser mencionado aqui a título de exemplo desta relação de cooperação.

Os leitores poderão atestar no decorrer do texto a marcante presença de outros agentes e instituições sociais, que fomentam a carreira artístico-musical, como são os casos das gravadoras, críticos, empresários, mídias, entre outros. Nesse sentido, ainda que não sejam elementos centrais na pesquisa, o que não quer dizer que sejam prescindíveis, tais agentes e instituições sociais emerge enquanto elementos, que contribuem para a compreensão da constituição do *rock metal* e da trajetória artística dos integrantes da banda Sepultura. Nesse sentido, o texto evidencia a aproximação com as pesquisas caracterizadas pela perspectiva externa às obras de arte.

Sendo verdade que a música é fruto de uma interação social fato é que ela também pode ser compreendida enquanto mimesis das emoções, das impressões e dos sentimentos dos indivíduos, ou seja, da interioridade humana (LUKÁCS, 1982). Assim, como meio de consubstanciar a hipótese da pesquisa, ou seja, de que as músicas (em específico) e a poética (em geral) do Sepultura contêm, em sua forma, conteúdos contestatórios à realidade social, acreditamos ser necessário, portanto, dar voz aos músicos da referida banda. Nosso propósito diante de tal ação fundamenta-se no fato de que a fala dos músicos podem informar suas concepções acerca do mundo social e, também, suas intenções ao compor as músicas que aqui serão discutidas. Todavia, as formas de obtenção destes dados e o acesso a tais interlocutores impuseram novas dificuldades à pesquisa, estas de ordem mais pragmática quando se comparada à precedente.

Atestadas assim as novas possibilidades à investigação, nosso primeiro esforço direcionou-se na tentativa de contatar algum dos atuais ou ex-integrantes da banda. Tal intento, *a priori*, já apresentava ao menos uma grande dificuldade: a falta de algum contato, de algum meio de acesso aos integrantes da banda Sepultura, tarefa que se tornava ainda mais árdua pelo fato de que Max Cavalera, ex-vocalista e um dos principais compositores da banda até a sua saída, há anos mora fora do Brasil.

Os empecilhos mencionados pareciam sanados quando consegui o email do assessor de imprensa do Sepultura, o Sr. Costábile Salzano Jr., e quando, também, enviei um

email para o Sr. Ricardo Batalha, editor chefe de uma das principais revistas brasileiras especializadas em *rock* e *rock metal*, a *Roadie Crew*, na esperança que, mediante a explanação do objetivo da minha pesquisa, eles pudessem conceder-me o contato de algum dos integrantes do grupo musical. Ledo engano: um deles jamais respondeu ao meu contato e o que respondeu não pode atender ao meu pedido.

Diante destes fracassos, optei por concentrar minhas energias na busca de contatos com os fãs do Sepultura.⁶ Resolvi postar uma notícia sobre a minha pesquisa no site “Whiplash”⁷, solicitando colaboração dos fãs que se disponibilizassem a responder um questionário. Poucos dias após o envio do email à equipe do “Whiplash” foi publicada a matéria no site e, com isso, recebi diversos e-mails de fãs do Sepultura. A ideia de trabalhar com as percepções dos fãs acerca dos elementos contestatórios no Sepultura foi, por mim, abandonada⁸. Todavia, dentre os e-mails recebidos, um tornou-se imprescindível para as pretensões desta pesquisa na medida em que ele trazia junto algumas informações: o email do músico Andreas Kisser, guitarrista da banda Sepultura desde 1987.

Não demorou muito para que eu enviasse um correio eletrônico para Andreas, relatando detalhes acerca da minha pesquisa e questionando-o da possibilidade de conceder-me entrevista, ainda que por meios virtuais. O e-mail foi respondido positivamente pelo músico, porém, por questões de agenda daquele, tal entrevista só se efetivou meses depois.

Delineavam-se, assim, possibilidades plausíveis. A situação que já se apresentava favorável à minha pesquisa melhorou ainda mais quando fiz uso de outra rede social, enquanto meio de conexão com demais agentes relacionados ao grupo Sepultura. Desta vez, a ferramenta utilizada foi o *Facebook*, e as pessoas miradas Max Cavalera (por intermédio de sua esposa e empresária Gloria Cavalera) e Jairo Guedes (ex-integrante e um dos fundadores do Sepultura).

⁶ Durante certo período, em meio à construção desta pesquisa, almejamos trabalhar, para além dos dados referidos anteriormente, com a percepção dos fãs do Sepultura por entendermos que a música, enquanto fenômeno social, só completa sua função na medida em que é apreciada pelos ouvintes, ou seja, mediante a recepção daquela por outros indivíduos. Entretanto, tal empreendimento mostrou-se por demais complexo para um trabalho com as características e delimitações de uma dissertação de mestrado. Este fato me fez abandonar a ideia sem, no entanto, deixar de acreditar que esses dados possam ser utilizados em pesquisas futuras, que levem em consideração a recepção dos fãs do *rock metal*.

⁷ O Whiplash é um dos principais sites especializado em *rock* e *rock metal* do País. Disponível em: <<http://whiplash.net/>>

⁸ A opção por não discutir as percepções dos fãs acerca da produção da banda Sepultura se deu devido aos objetivos da pesquisa na medida em que aqui é a poética contestatória da referida banda que se fez objeto de análises e não os elementos estéticos. Esses sim demandariam a observância da recepção desta poética.

Desde então, mantive contatos sistemáticos com esses personagens. Foi, portanto, por meio do *Facebook* que consegui dialogar com Glória Cavallera⁹ e, assim, expus a intenção de realizar uma entrevista com o Max por meio da internet. A essa altura o fato da possibilidade de tal entrevista já se mostrava uma oportunidade única, mas o tempo reservou-me uma oportunidade ainda mais excepcional.

Alguns dias após esses primeiros contatos com Glória Cavallera, foi divulgado no jornal “Diário do Nordeste” a notícia que Max Cavallera, à frente da banda Soulfly (banda que ele formou após a saída do Sepultura), realizaria show na capital cearense.¹⁰ Em função deste novo contexto e após outros tantos e-mails trocados com Glória Cavallera, pude entrevistar Max pessoalmente na tarde de 24 de agosto de 2013, horas antes do show. O período em que estive diante de Max Cavallera, entrevistando-o e conversando com ele, mostrou-se um significativo contributo à pesquisa na medida em que Max é o autor de diversas músicas da banda Sepultura compostas entre os anos de 1984 a 1996, respectivamente, ano de formação da banda Sepultura e ano da saída de Max Cavallera da mesma.

Após essa breve explanação acerca das convergências e divergências, ou antes, como prefiro chamar, consonâncias e dissonâncias do processo de pesquisa, passemos agora a tratar dos procedimentos metodológicos propriamente ditos.

Como a pesquisa se propõe à análise da poética da contestação social vinculadas à banda brasileira de *rock metal* Sepultura, ou antes, compreender como se cristalizam, expressam-se conteúdos críticos, contestatórios à realidade social em diferentes formas – seja por meio de suas vestimentas, de suas composições ou até pelas capas dos seus álbuns – produzidas pelos integrantes do Sepultura ao longo dos anos de 1984 até 1996. Por isso se tornou indispensável referendar este estudo na perspectiva analítica de Deena Weinstein (2000) acerca do Metal. Como exposto anteriormente, essa socióloga apontou em seu trabalho que o referido estilo musical pode ser compreendido a partir das três dimensões a ele vinculadas: “Dimensão Sonora”; “Dimensão Verbal” e “Dimensão Visual”, que aqui também a chamo de “Dimensão Visual ou Imagética”.

Nesse sentido, creio que as análises e, conseqüente compreensão, sociológicas dos elementos relativos às três dimensões citadas perpassam pela realização de uma digressão analítica, que possibilite a explicação da gênese do *rock* e, conseqüentemente, do *rock metal*

⁹ Mantive contato com Glória Cavallera pelo fato do músico Max Cavallera não possuir, até o momento da redação deste texto, uma página pessoal na rede social anteriormente citada.

¹⁰ A referida matéria exposta na edição de 8 de julho de 2013 informava que o show ocorreria no dia 24 de agosto daquele mesmo ano. Tal matéria pode ser verificada no site do jornal “Diário do Nordeste”, através do link: <<http://goo.gl/mn80se>>.

enquanto fenômeno social e artístico, ressaltando a característica de posicionamento crítico, contestatório, que é inerente aos supracitados estilos musicais. Faz-se imprescindível, também, referendar-se em princípios sócio-estéticos, que auxiliem na compreensão da constituição formal dos elementos poéticos de contestação. Partindo do pressuposto teórico de que a análise da realidade social pode ser feita por meio de um minucioso estudo das obras artísticas, no caso específico desta pesquisa, da poética contestatória vinculada à banda Sepultura, os procedimentos metodológicos fundamentar-se-ão na pesquisa, verificação, catalogação e análise dos diferentes dados, que atestem uma poética da contestação em confluência com o contexto onde se produziram as expressões formais de tal poética.

É válido ressaltar a relação de complementaridade e de inseparabilidade entre “forma” e “conteúdo” artístico, na medida em que a “forma” é aqui entendida enquanto materialidade, enquanto expressão sensível do “conteúdo”, compreendida como sendo “uma inflexão particular daquele mundo de impressões, afetos, recordações, ilusões, aspirações, esperanças, sonhos, que constituem a vida emotiva do homem.” (PAREYSON, 1997, p. 56).

Sendo assim, ao longo deste trabalho, os elementos que porventura se evidenciem enquanto expressões de uma poética contestatória serão confrontados não somente pelo espaço-tempo onde se deu o processo de surgimento da banda Sepultura, em 1984, até o momento de saída do músico Max Cavalera (fundador e um dos principais compositores da banda) do grupo musical, em 1996, mas também com relatos dos integrantes e ex-integrantes do Sepultura expostos em diferentes mídias e épocas e com entrevistas com Max Cavalera e Andreas Kisser realizadas pelo autor nos anos de 2013 e 2014, respectivamente.

Todavia, vale a ressalva que dentre os elementos atinentes às três dimensões elencadas por Weinstein (2000), aqueles circunscritos à “Dimensão Sonora” terão neste estudo um pequeno destaque, haja vista que, como afirmado anteriormente, a esfera musical, ou antes, a forma musical própria ao “metal”, não possui centralidade em outros estudos que abordaram este estilo musical. Sendo assim, foram escolhidas as músicas “Manifest” e “Refuse/Resist”, do álbum Chaos A.D. de 1993, e “Dictatorshit” do álbum Roots, lançado em 1996. “Refuse/Resist”, entretanto, terá o seu videoclipe aqui também analisado.

Os motivos que levaram à escolha das músicas deveriam estar em consonância com os objetivos aqui propostos. Nesse sentido, todas as composições, sejam elas as três referidas, ou as demais que se farão presentes ao longo de todo o texto, apresentam em meio a sua poética signos de uma contestação à realidade social. A título de exemplo, a música “Dictatorshit” relata os horrores perpetrados durante os anos da Ditadura Militar no Brasil. Assim, no ano em que se marca o quinquagésimo aniversário da instauração do regime

ditatorial militar no País, faz-se pertinente expor a discussão acerca deste evento por meio de um fenômeno social tão marcante e tão presente na cultura nacional, como é o caso da música.

2 GENEALOGIA DA CONTESTAÇÃO LIGADA AO ROCK E AOS SEUS SUBGÊNEROS

Creio que a melhor maneira de sanar uma inquietação é ir ao encontro das suas raízes, da sua origem, como meio de compreensão de sua gênese e, por meio desta, encontrar possíveis respostas que ponham fim à querela. Nesse sentido, a analogia não poderia ser mais acertada na medida em que as pesquisas científicas e, no caso aqui em especial, a pesquisa sociológica, propõe-se a desvendar caminhos, meios que corroborem na compreensão, ainda que fragmentária, de determinados fenômenos sociais.

Assim, tendo em vista que o objetivo principal desta pesquisa é analisar a poética da contestação social expressada pela banda brasileira de *rock metal*¹¹ Sepultura, a realização de uma digressão que apontasse na direção dos estilos musicais que constituíram o *rock and roll* e, conseqüentemente, o seu subgênero aqui focado, o *rock metal*, mostra-se significativamente pertinente na medida em que tal retorno às origens pode auxiliar na compreensão do fenômeno artístico-musical analisado. Além disso, tal mecanismo metodológico permitirá evidenciar que o elemento “contestação” é parte constituinte do *rock metal* justamente por já se fazer presente nas expressões musicais que formaram a base do *rock*.¹²

Nesse sentido, o capítulo que se segue abordará o surgimento do *rock and Roll* em seus “países-berço” (Estados Unidos e Inglaterra) e o seu aporte em “*terra brasilis*”. Focalizará também a gênese do *rock metal* durante finais da década de 1960 e início da década de 1970, junto ao eixo Estados Unidos – Inglaterra e a sua aparição no Brasil na década seguinte, em meio ao período de transição entre o Estado ditatorial e o governo democrático. Também se faz mister expor os principais elementos sonoros e simbólicos definidores e diferenciadores do referido estilo musical.

2.1 As influências “genético-musicais” do *rock and roll*

“Quem é ele? Quem é ele? Esse tal de Roque Enrow!”¹³

O *rock and roll* é um estilo musical de síntese. Não é nenhum exagero de antropólogo ou sociólogo culturalista afirmar que importantes vertentes musicais das

¹¹ A definição do estilo musical denominado aqui por *rock metal* será apresentada no 3º capítulo.

¹² *Rock and roll*, *rock ‘n’ roll* ou apenas *rock* são denominações correlatas e, por isso, emergiram ao longo do texto representando todas elas o mesmo significado.

¹³ Trecho da canção “Esse tal de Roque Enrow” de autoria da cantora brasileira Rita Lee.

Américas – entre estes: o *blues*, o *jazz* e o *rock* na América do Norte; o *raggae* jamaicano na parte central das Américas e o Samba no Brasil – são, em verdade, resultados da fusão entre duas distintas tradições musicais ocidentais: os ritmos vindos da África com a música europeia.

A concepção da fusão musical entre exemplares da África e da Europa é apontada também por Paul Friedlander em seu livro “Rock and Roll: uma história social” ao expor as influências musicais dos dois continentes na constituição dos estilos musicais que fundamentaram a “fermentação” do *rock and roll*. Nas palavras autor:

O rock explodiu no cenário americano em meados dos anos 50. Entretanto, sua ascendência musical pode ser traçada, voltando-se alguns séculos, nas tradições musicais da África e Europa. Nós ouvimos, na mesma música, os padrões de chamado-e-resposta provenientes de uma aldeia africana, misturados com as harmonizações da música clássica da Europa do século XVIII. São esses e muitos outros elementos que contribuíram para os estilos afro-americanos do blues, gospel, jazz (e, subsequentemente, rhythm and blues), e elementos das músicas folk e country que formaram a base do rock and roll. (FRIEDLANDER, 2003, p. 23).

Portanto, as duas concepções apresentadas atestam a fusão, a imbricação, ou antes, a miscigenação musical entre os continentes africano e europeu como formulador dos ritmos e gêneros musicais, que formataram o *rock and roll* durante a década de 1950 nos Estados Unidos.

Mas, afinal, por quais motivos os estilos musicais elencados por Friedlander (2003) - entre eles: o *blues*, o *jazz*, o *folk* e o *country* - são apontados enquanto raízes sonoras do *rock*? Como meio de responder a tal questionamento se faz necessário expor, ainda que sucintamente, as características dos estilos musicais relacionados anteriormente.

2.2 A expressão mimético-musical de uma vida blues

Entre os estilos musicais que mais contribuíram na caracterização do *rock and roll* e, conseqüentemente para o *rock metal*, está o *blues*, primeiramente em sua forma rural e posteriormente por meio da sua versão urbana denominada *rhythm and blues*.

O *blues* rural foi descrito por Friedlander (2003) da seguinte maneira: “Homens negros desempregados, carregando seus velhos violões, cruzavam o Sul durante os piores dias da Depressão, cantando sobre a vida difícil e dolorosa que levavam.” (FRIEDLANDER, 2003, p. 32).

Interessante notar que segundo o idioma inglês a palavra “Blue” pode significar a cor azul como também pode semanticamente denotar o sentimento de tristeza, de melancolia.

Sendo assim, a palavra “blues” definiu com fidelidade a lamuriosa música produzida pelos negros norte-americanos, que expressavam musicalmente as duras condições de existência às quais eram submetidos.

Segundo Lukács (1982), a música enquanto expressão artística passa por um processo de dupla refiguração. É por meio da interação do homem com o mundo externo que se constituem as suas impressões, ou seja, é no mundo objetivo que se desencadeiam os sentimentos interiores do indivíduo. Esses sentimentos constituem-se em uma primeira mediação ou, no caso, refiguração. Portanto, as músicas seriam as representações miméticas desta refiguração. Assim, evidencia-se o processo de refiguração da refiguração, processo este que o pensador denominou de *dupla mimesis*: a expressão ou refiguração na música de sentimentos que adentraram a subjetividade artística a partir de um processo refigurativo já iniciado.

Toda experiência vivida pelos indivíduos na realidade empírica passa pela mediação da ideia. Essas ideias tomam formas de impressões, sentimentos e emoções, e estas, por sua vez, constituem também a interioridade humana condicionada pelos processos sociais. Os elementos constituintes da subjetividade humana servem como materiais à expressão artística e, no caso aqui específico, à expressão musical. Portanto, os sentimentos e emoções de angústia, de lamentação e de tristeza diante dos problemas sociais vigentes na realidade empírica serviram de materiais à disposição para a composição do *blues*.

De acordo com Friedlander (2003), o *blues rural* era geralmente composto por 12 compassos de três acordes, repetição do primeiro verso antes da introdução do terceiro verso (1º verso – 1º verso – 2º verso) e suas letras abordavam as temáticas das dificuldades, dos conflitos e, por vezes, entoavam a celebração.

Já a versão urbana do *blues*, o *rhythm and blues*, emergiu após a 2ª Grande Guerra Mundial. Com o deslocamento de grande número de indivíduos negros dos campos do Sul para os centros industriais do Norte - durante o colapso econômico de 1929, como consequência da Grande Depressão - em busca de melhores condições de sobrevivência, juntamente com o contingente, também de negros, que se concentrou nas grandes cidades do Norte dos Estados Unidos após retornarem do “front” em 1945, constitui-se o *locus* favorável ao surgimento de outro estilo de *blues*. Já as bases emocionais para a constituição de tal estilo foi, segundo Friedlander: “As novidades e a alienação da existência urbana, a ausência do lar rural e da família.” (FRIEDLANDER, 2003, p. 32).

É importante ressaltar que, diferentemente da sua forma rural, a versão urbana do *blues* fez uso de instrumentos elétricos, como a guitarra¹⁴; todavia, manteve a utilização da “blue note”.¹⁵ Sublinha-se neste ponto, também, o importante papel do músico Muddy Waters¹⁶ enquanto um dos expoentes do *blues urbano*, que muito influenciou o estilo musical que estaria por nascer: o *rock and roll*.

Outro elemento constituinte do *blues urbano* e que serviu de base para emoldurar o *rock and roll* foi o estilo vocal dos cantores calcados em altas doses de intensidade emocional. Aliás, intensidade é um elemento definidor do *rock* e, conseqüentemente, do “metal”. Seja através do canto ou por meio dos timbres instrumentais, potência e intensidade entrelaçam-se e evidenciam-se nas composições.

Outra vertente musical afro-americana que serviu de base para a constituição do *rock and roll* foi a música *spiritual*. Dotado de um estilo harmônico e complexo de canto, também calcado no teor emotivo, o *spiritual* ou *gospel song*, como também é chamado, influenciou esteticamente os primeiros cantores de *rock* e, posteriormente, os novos cantores roqueiros. No entanto, o *rock* não se constituiu tão somente de influências musicais afro-americanas.

Como exposto anteriormente, estilos musicais “brancos” dos Estados Unidos, como o *country* e o *folk* ajudaram a formatar o novo estilo musical. A respeito da *folk music*, Friedlander expõe:

A música folk sempre foi uma parte importante da tradição musical americana, e as canções de protesto – histórias pessoais ligadas aos eventos políticos e sociais correntes – são parte essenciais de sua herança. Defensores da Guerra de Secessão cantavam canções em homenagem a seu heróis; democratas jeffersonianos desferiam ataques aos federalistas com a música Jefferson and Liberty; abolicionistas atacavam a escravidão e ambos os lados – União e Confederados – em suas canções tristes falando de um país dividido por uma guerra civil. (FRIEDLANDER, 2003, p. 193-194).

¹⁴ Em língua inglesa tanto o violão quanto a guitarra elétrica são denominados pelo substantivo *guitar*, diferenciando-se, apenas, pelo acréscimo dos adjetivos *acoustic* (para o violão) e *electric* (para a guitarra).

¹⁵ De acordo com Joachim E. Berendt a blue note resulta da “confrontação de dois sistemas acústicos, o pentatônico (escala de cinco notas apenas), que os negros trouxeram da África e o tonal (temperado) de origem europeia (de sete notas). Muito rapidamente, porém, os negros assimilaram o sistema tonal, sendo que apenas duas notas da escala que conhecemos permaneciam, para eles, ainda com uma entoação dúbia: a terceira e a sétima nota da escala tonal. Essas notas (mi e si), não existiam no sistema pentatônico (dó, ré, fá, sol e lá)” (BERENDT, 1975, p. 125).

¹⁶ Segundo Paul Friedlander: “O falecido Muddy Waters (nascido McKinley Morganfield), um apanhador de algodão e cantor de blues rural do Mississippi, formou uma importante banda de blues em Chicago no final dos anos 40. Bateria, baixo, uma guitarra rítmica e um piano formavam a seção rítmica básica, ou o ‘núcleo’ da banda. Uma guitarra base e harmônica era acrescentadas como instrumentos solo. Essa formação básica tornou-se modelo para as bandas de rock moderno e, mais tarde, para os roqueiros clássicos que adaptaram este formato de conjunto (ou grupo).” (FRIEDLANDER, 2003, p. 33).

Foi em meio a esse contexto de efervescência e associações musicais que durante a década de 1950 surgiu a figura de Elvis Presley fazendo um som que mais tarde seria denominado de *rockabilly* e que, nada mais é do que a fusão do *country* com o *blues* e o *rhythm and blues*. Assim sendo, foi outorgada justamente ao futuro “Rei do Rock”, Elvis Presley, a façanha de ter sido o primeiro músico a gravar uma canção roqueira em 1954 intitulada “That’s All Right Mama” pela gravadora Sun Records.

2.3 A estreia do *rock and roll*

A verdadeira história não segue traços lineares como um sucedâneo exato, progressivo dos fatos, como se um estágio histórico de determinada sociedade só emergisse após o total término do estágio anterior. Estes ocorrem de maneira multifacetada e, por vezes, duas ou mais diferentes experiências sociais, ou no caso específico deste trabalho, diferentes experiências musicais convivem em um mesmo espaço-tempo, ou então, um estilo musical específico como o *rock* pode emergir em diferentes sociedades com expressões culturais próximas ou distantes.

A década de 1950 foi marcada, nos Estados Unidos, pela contradição. Ao mesmo tempo em que a economia do país apresentava índices prósperos a iminente Guerra Fria, o saldo negativo dos estadunidenses mortos em combate na Guerra da Coréia, a caça ao comunismo implementada pelo Senador Joe McCarthy e, ainda, a presente segregação racial atingia significativo contingente da sociedade norte-americana.

Foi em meio a tal contexto que o *rock and roll* emergiu e revelou suas primeiras figuras representativas. É bem verdade que por não se constituir na discussão central desta pesquisa, expor a trajetória artística de cada um destes seria desviar por demais do assunto focalizado neste texto. No entanto, basta evidenciar a descrição feita por Roberto Muggiati (1984) acerca de alguns dos principais músicos estadunidenses de *rock* dos anos 1950. Sobre aqueles o referido autor afirmou:

Um caipira do Mississippi, um americano típico de Detroit, um ex-trombadinha de St. Louis, um filho de lavrador do Tennessee, um colegial do Texas, dois irmãos do Kentucky filhos de cantores do rádio, um *creole* de Nova Orleans filho de violinista, um branco meio pirado também da Luisiana, um mulato da Geórgia gênero bichalouca. Um time de perdedores, aparentemente. Mas, com suas canções, eles revolucionaram a música e o comportamento da juventude dos anos 50. Elvis Presley, Bill Haley, Chuck Berry, Carl Perkins, Buddy Holly, os Everly Brothers, Fats Domino, Jerry Lee Lewis, Little Richard – os pais do rock ‘n’ roll. (MUGGIATI, 1984, p. 9).

O relato exposto demonstra não somente que estes músicos eram, até certo ponto, párias no seio da sociedade norte-americana, como também que eles personificavam a hibridação étnico-musical formadora do *rock*. Ora, o conceito de hibridação empregado aqui é sintomático dos “processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas.” (CANCLINI, 2008, p. 19). Desta forma, as músicas, ou antes, o estilo composicional de tais músicos foi, posteriormente, classificado sob o rótulo de *rock clássico*.

Nesse sentido, enquanto os Estados Unidos eram embalados pelas canções do *rock clássico*, durante a década de 1950, na década seguinte emerge na Inglaterra uma parcela da juventude britânica, que sucumbe à envolvente energia do *rock and roll*. Segundo relato de Paul Friedlander,

Enquanto os últimos acordes do rock clássico ecoavam na cena musical americana, a juventude inglesa do outro lado do Atlântico começava a se apropriar de uma nova batida. Nas casas e nos salões de dança, a música florescia. Mais tarde, a nova música – uma fusão de rock clássico, rockabilly, blues e pop – acabaria retornando aos Estados Unidos. Ela se tornou o gênero de maior sucesso comercial e de crítica da história da música popular. Tanto a música quanto sua travessia pelo Atlântico foram chamadas de invasão inglesa; e os Beatles, a banda que liderou o ataque. (FRIEDLANDER, 2003, p. 117).

Deste trecho assinalado anteriormente ao menos três observações podem ser destacadas. Primeiramente, quando o autor faz alusão ao denominado *rock clássico* ele se refere às bandas e cantores que detinham influências dos gêneros musicais listados anteriormente e que conquistaram destaque no cerne do emergente *rock and roll*, ainda na década de 1950, como já mencionado.

Outro dado interessante a ser ressaltado a partir da citação anterior é que ao falar que a música nascente da fusão do “rock clássico, rockabilly, blues e pop” (FRIEDLANDER, 2003, p. 117) tornou-se o mais vendável estilo musical, em verdade, o estudioso em música popular leva em consideração não somente o *rock* em sentido restrito, mas também a música que se convencionou chamar de “pop”. Esta última, sendo caracterizada enquanto um estilo musical de apelo mais comercial; daí, a corruptela de popular – pop – que lhe designa.

E o terceiro e último ponto a ser considerado a partir do trecho acima se refere ao destaque dado pelo autor à banda inglesa Beatles. Após mais de meio século de existência do *rock*, ainda é inquestionável a importância e a grande influência que os “garotos de Liverpool” legaram ao estilo musical para o qual tanto contribuíram. Segundo este mesmo autor, ao falar do álbum “Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band” dos Beatles, lançado em 1967, ele afirma: “O álbum é uma colagem, com cada canção apresentando, em forma e

conteúdo, representações inovadoras de algumas preocupações sociais e artísticas da época.” (FRIEDLANDER, 2003, p. 135).

Outra persona importante para a história do *rock* foi Robert Zimmerman, mais conhecido pelo seu codinome artístico Bob Dylan. Influenciado pelas canções de protesto de Woody Guthrie¹⁷ e pelas músicas do grupo Weavers¹⁸ – do qual fazia parte Peter Seeger, filho do renomado musicólogo norte-americano Charles Seeger –, o jovem oriundo de Hibbing, uma pequena cidade produtora de minérios localizada ao norte de Minnesota nos EUA, seguiria rumo à Nova Iorque com objetivos de encontrar seu ídolo, Woody Guthrie, e dar continuidade à tradição das canções *folks*.

Bob Dylan possuía a capacidade de transformar as angústias provenientes de uma sociedade em agitação sociopolítica, como foi o caso da norte-americana durante a década de 1960, em composições singelas em oposição às profundas e poeticamente complexas letras. Tal qual o famoso grafite de Banksy – onde se vê um indivíduo com a face parcialmente coberta por uma espécie de pano, numa postura corporal que indica encontrar-se em meio a um protesto e pronto para arremessar um ramalhete de flores no lugar do que, supõe-se deveria estar uma pedra ou algo parecido –, Dylan proferira seus perspicazes e ácidos comentários contestatórios contra os problemas sociais vigentes nos Estados Unidos com uma leveza indefectível. Um exemplo do que foi aqui atestado é a letra da canção de sua autoria “*Blowin’ in the Wind*” onde diz: “How many times must a man look up / Before he can see the sky? / Yes and how many ears must one man have / Before he can hear people cry? / Yes and how many deaths will it take till he knows / That too many people have died / The answer, my friend, is blowin' in the wind / The answer is blowin' in the wind?”¹⁹

¹⁷ Sobre o contexto social onde despontou as canções panfletárias de Guthrie, Friedlander assevera: “A Depressão e a concomitante expansão das iniciativas de organização dos sindicatos tornaram-se temas para músicas preocupadas com a injustiça e desigualdades da sociedade americana. Woody Guthrie, um garoto de Oklahoma cuja família foi dizimada pela tragédia, viu tempestades de areia destruindo a terra e bancos desapossando seus vizinhos. Guthrie estava convencido de que as pessoas comuns só conseguiriam lutar com sucesso por seus direitos se se unissem em sindicatos ou em outras associações. Woody tinha um talento para combinar letras panfletárias com melodias folk e religiosas. Em um país onde a maior parte dos recursos estava nas mãos de poucos milionários, Guthrie observou que *This Land Is Your Land* (Essa terra é sua terra), ou que deveria ser, e você deve lutar por ela.” (FRIEDLANDER, 2003, p. 194).

¹⁸ A respeito do Grupo musical Weavers, o estudioso da música popular Paul Friedlander assinala: “grupo folk dedicado a preservar a tradição de músicas de protesto de conotações políticas[...]Quando a Guerra Fria e a era macarthista de caça aos comunistas atingiram seu ápice, uma importante e significativa carreira musical foi destruída por acusações de tendências esquerdistas. Aparentemente, um repertório que contivesse músicas folclóricas internacionais, hinos negros e protestos pró-sindicalistas era considerado subversivo demais para os guardiães da moral americana.” (FRIEDLANDER, 2003, p. 195).

¹⁹ Em tradução livre, o trecho da canção de Bob Dylan acima destacado afirma: “Quantas vezes um homem deve olhar para cima / Antes de conseguir ver o céu? / Sim e quantos ouvidos um homem deve ter / Antes de conseguir ouvir as pessoas chorarem? / Sim e quantas mortes serão necessárias até ele saber / Que muitas pessoas morreram? / A resposta, meu amigo, está soprando no vento / A resposta está soprando no vento”.

A respeito desta canção de Bob Dylan, mais uma vez Friedlander tece comentário interessante que merece destaque. Em suas palavras:

Blowin' in the Wind, primeira faixa do álbum, é a joia que revela o potencial de Dylan para escrever canções geniais. Dylan se utiliza de recursos poéticos – alusão, simbolismo, metáforas e imagens – para construir uma estrutura abstrata de questões sobre a paz e a guerra, a justiça e a injustiça. As respostas a estas questões estariam ‘blowin’ in the wind’ (isto é, impelidas pelo vento). Isto quer dizer que elas seriam tangíveis como o vento que nos cerca? Ou seriam amorfas e indistintas como o vento? Dylan elabora as questões, desafiando os ouvintes a tirar suas próprias conclusões. Esta habilidade de apresentar assuntos de natureza política e pessoal de uma maneira criativa e abstrata provou ser a maior contribuição de Dylan à música folk e, posteriormente, ao rock. (FRIEDLANDER, 2003, p. 200).

Em meio à conturbada década de 1960, e inspirado pela concepção de que as canções deveriam expor a verdade aos indivíduos, Bob Dylan enriqueceu o seu segundo álbum “the Times Are a-Changin’” – lançado em janeiro de 1964 pela gravadora Columbia Records – com músicas que retratavam o contexto social vigente e acontecimentos que denotavam alguma forma de injustiça. Segundo Friedlander:

Como era representada nesta gravação histórica, a América de Dylan do final de 1963 estava cheia de pessoas lutando contra um mar de injustiças. Havia reproduções comoventes de histórias reais: um fazendeiro desolado decidiu matar sua família e se suicidar depois de perder a fazenda e ficar na miséria (*The Ballad of Hollis Brown*); a morte por espancamento de uma empregada negra por um rico barão do tabaco (*The Lonesome Death of Hattie Carroll*); [...] o assassinato de Medgar Evers, líder do movimento dos direitos civis, aparece como *Only a Pawn in the Game*, o jogo maior sendo o do racismo e da opressão. (FRIEDLANDER, 2003, p. 201).

O trecho do livro de Paul Friedlander (2003) ressaltado anteriormente apresenta um detalhe instigante para esta pesquisa: um ponto de conexão entre a canção “*The Ballad of Hollis Brown*”, de Bob Dylan, e a música “*Foreclosure of a Dream*”,²⁰ da banda norte-americana de *metal* Megadeth. Esta música, lançada no álbum “*Countdown to Extinction*” de 1992, homenageia os pais de um dos integrantes da banda, que perdeu suas terras por conta da crise do mercado imobiliário na década de 1990 e denuncia as injustiças do mercado financeiro norte-americano, que dilacerou o sonho de inúmeras pessoas.

²⁰ Em determinada parte da referida música ouve-se: “Foreclosure of a dream / Those visions never seen / Until all is lost / Personal Holocaust / Foreclosure of a dream / Barren land that once filled a need / Are worthless now, dead without a deed / Slipping away from an iron grip / Nature's scales are forced to tip / The heartland cries, loss of all pride / To leave ain't believing, so try and be tried / Insufficient funds, insanity and suicide.” Em tradução livre significa: “A penhora de um sonho / Aquelas visões nunca vistas / Até tudo está perdido / Holocausto pessoal / A penhora de um sonho / Terra estéril que uma vez supriu uma necessidade / E agora imprestável, morta sem uma utilidade / Escapulindo de uma mão de ferro / As balanças da natureza são forçadas a inclinar / As terras centrais choram, a perda de todo orgulho / Para partir não acreditando, então tente e seja examinado / Fundos insuficientes, insanidade e suicídio”.

A década de 1960 foi bastante significativa para o *rock*. Além da invasão inglesa às paradas de sucesso norte-americanas capitaneadas pelos Beatles, da emergência de Bob Dylan e sua *folk music* engajada, surgem as bandas de *rock psicodélico* no cerne do movimento de contracultura da região denominada de “Bay Area”, em San Francisco, nos Estados Unidos. Mais uma vez, segundo Friedlander,

Devido à proximidade com as comunidades alternativas de San Francisco e Berkeley, a produção artística dos músicos refletia a fuga da comunidade da sociedade vigente e sua procura idealista por diferentes tipos de valores existenciais. Esta busca se manifestava de formas diferentes, entre elas, músicas que experimentavam os limites existentes e letras altamente críticas à sociedade conservadora [...] Estas canções de grande teor crítico abordavam uma grande variedade de temas. Algumas, como *Somobody to Love* do Jefferson Airplane, veiculavam o tema comum do amor romântico, adicionando um toque de preocupação social e alienação [...] *I Feel Like I’m Fixin’ to Die Rag*, do Country Joe and the Fish, e *Fortunate Son*, do Creedence Clearwater Revival, proferiam comentários políticos sobre assuntos contemporâneos como a guerra do Vietnã. (FRIEDLANDER, 2003, p. 269).

Os atores sociais que se aglomeravam nas comunidades alternativas ao modelo cristalizado, enquanto moralmente aceito pela sociedade norte-americana, questionavam-se a respeito de tais convenções sociais e posicionavam-se a favor das liberdades de expressão e das diferentes expressões do amor. Tais comunidades alternativas também apregoavam a utilização de psicoativos, como a maconha, como meio de expansão da consciência.

Os hippies, como eram chamados os membros daquelas comunidades alternativas, podem ser compreendidos enquanto outsiders sob a perspectiva analítica de Howard Becker (2008). Em seu livro “Outsiders: estudos de sociologia do desvio” Becker aponta que todos os grupos sociais criam regras e tenta impô-las aos membros da sociedade à qual pertence. Assim, essas regras definem comportamentos a elas “apropriados” e especifica ações como adequadas ou inadequadas. Nesse sentido, a pessoa que infringe tais leis comportamentais é vista como um tipo diferente, um outsider. Entretanto, este autor atesta que a pessoa que infringe as leis pode ter uma perspectiva diferente e, assim, do ponto de vista do “infrator”, quem é julgado como outsider é justamente aquele que, sem legitimidade, julga-se competente para legislar acerca do que é considerado certo ou errado em termos comportamentais e impõe tais asseverações sobre os demais membros da sociedade. Trataremos um pouco mais da perspectiva de Becker (2008) acerca do desvio quando formos

expor a relação entre os músicos e ouvintes de “metal”, os *headbangers*²¹, e o preconceito a eles direcionado.

Foi em meio a estas comunidades que aspiravam por uma sociedade mais livre e igualitária – e que conclamavam pelo fim da guerra do Vietã e por uma forma de sociabilidade pautada na paz e no amor – que emergem bandas de *rock* que proferiam, entre longos solos instrumentais, roupas hiper-coloridas e movimentos corporais (danças) que se assemelhavam a um transe xamânico, letras de conteúdo contestatório à sociedade estadunidense. Entre tais grupos musicais destacavam-se os já mencionados Country Joe and the Fish, Creedence Clearwater Revival, Jefferson Airplane, além de outras importantes bandas como Grateful Dead e Santana.

Uma pequena amostra do conteúdo crítico nas canções destas bandas musicais pode ser atestada na música “*We should be Together*” do álbum *Volunteers* do Jefferson Airplane. Nesta canção, a banda incitava os ouvintes para que estes se unissem e se posicionassem contra o “perigo, sujeira e burrice’ das políticas do sistema.” (FRIEDLANDER, 2003, p. 283).

Esse período foi imprescindível para o surgimento de músicos – como foi o caso de Jimi Hendrix –, e a constituição de bandas que apresentavam uma sonoridade mais “robusta”, mais densa e que esteve no limiar entre o *rock psicodélico* e o *heavy metal*. Entre alguns músicos e bandas, seria, no mínimo, descaso não citar os nomes de: Janis Joplin; a banda Cream – tendo o guitarrista inglês Eric Clapton entre seus integrantes –; Led Zeppelin; Deep Purple; The Who; Iron Butterfly; entre outros²².

Foi em finais da década de 1960 e início da década seguinte que emergiram as primeiras bandas de *heavy metal*. No entanto, este é o assunto a ser discutido posteriormente. Por ora, torna-se necessário a exposição do contexto social e histórico em que se deu o aporte do *rock* no Brasil, haja vista que a banda de *rock metal* escolhida como objeto de análise desta pesquisa, o Sepultura, ser um grupo musical brasileiro.

²¹ *Headbanger* é como são chamados os apreciadores do *rock metal*. O termo deriva do gesto ou movimento de sacudir freneticamente a cabeça, comumente realizado pelos adeptos de mundo artístico quando da audição de composições do estilo musical supracitado.

²² Todos os músicos e bandas citadas não somente no referido trecho, como em todo o capítulo, não foram as únicas a desempenharem grande influência no *rock* – de forma geral –, e ao *heavy metal* ou *rock metal*, de maneira específica. Tampouco, representem uma escolha pautada em ideias valorativas do autor. Por questões metodológicas, haja vista que a discussão principal do capítulo aqui abordado é a exposição dos elementos sonoros e do contexto sócio-histórico, que condicionaram a emergência do *metal*, não cabe aqui a lembrança de todos os artistas que contribuíram para tal intento. Ademais, toda escolha é arbitrária e cabem discussões. Nesse sentido, as bandas e os músicos que aqui foram relacionados, assim o foram por serem eles, de modo geral, bastante reconhecidos entre os apreciadores de *rock*.

2.4 Entre pandeiros e violões, zabumbas e sanfonas emergem as baterias e guitarras

Mesmo em uma época onde ainda não havia a presença da internet no cotidiano dos agentes sociais, onde as informações não possuíam a mesma velocidade de disseminação que atualmente possui, onde os principais meios de comunicação ainda eram os jornais impressos, as rádios e a incipiente televisão, o *rock 'n' roll* (modo como era grafado em português a palavra), ou simplesmente *rock*, não tardou muito para aportar em solo brasileiro.

Ainda durante a primeira metade da década de 1950, o referido estilo musical foi difundido entre os brasileiros por meio do cinema. Nesse sentido, evidencia-se a contribuição de uma expressão artística – a música, ou antes, o *rock* –, pela linguagem cinematográfica.

Em verdade, a vinculação das composições às películas fílmicas é um elemento constituinte da estética cinematográfica e a chamada “trilha sonora” desempenha fundamental papel na trama dos filmes. Em alguns casos, inclusive, determinadas músicas são adicionadas à trilha sonora como artifício de marketing da indústria do entretenimento. Assim, lançando-se a música massivamente nas rádios, tempos antes da estreia do filme a ela relacionada, já agrega uma virtual audiência à película fílmica por estrear.

O primeiro filme exibido no Brasil – que divulgava a nova “onda” musical vinda dos Estados Unidos e da Inglaterra – foi “*Blackboard Jungle*”. Tal filme, dirigido por Richard Brooks, e lançado em 1955, foi rebatizado aqui com a alcunha de “Sementes de violência” e continha em sua trilha sonora a composição “*Rock Around the Clock*” do grupo musical Bill Haley and His Comets, um dos ícones do agora chamado *rock clássico*.

Já em 1956, outro filme, “*Rock Around the Clock*”, dirigido por Fred F. Sears, aporta nos cinemas nacionais. Como de costume os filmes estrangeiros têm seus títulos “abrasileirados” e, assim como ocorreu com o anterior, este também foi rebatizado. O nome escolhido desta vez foi “Ao balanço das horas”.

Estas duas películas fílmicas tiveram grande importância na divulgação do recente estilo musical entre os brasileiros durante a década de 1950, sobretudo entre os jovens, e, por meio e a partir deles, cantores e músicos se renderam à contagiante e libertadora sonoridade roqueira.

Não demorou muito e já em 1957 é gravada a primeira canção brasileira roqueira pela gravadora RCA. De autoria de Miguel Gustavo, “Rock and Roll em Copacabana” foi registrada na voz de um dos grandes ídolos da era da Rádio Nacional, Cauby Peixoto.

Ainda na década de 1950 despontam programas nas rádios de todo País. Nas palavras de Arthur Dapieve, autor do livro “Brock: o rock brasileiro dos anos 80”:

Pouco a pouco, aliás, as rádios foram acordando para o mulatinho americano. No final da década de 50, até mesmo a Nacional de São Paulo reservava um espaço para o rock ‘n’ roll e demais excentricidades: o programa “Ritmos para a juventude”, apresentado por Antônio Aguillar. Outro proto-DJ, Carlos Imperial, pilotava “Clube do rock” (na Tupi) e “Os brotos comandam” (na Guanabara). (DAPIEVE, 1995, p. 13).

Interessante notar que a partir da leitura deste trecho, dois pontos chamam a atenção: primeiramente, o importante papel que os meios de comunicação de massa desempenharam na difusão de alguns ritmos musicais, no caso aqui tratado, do *rock*. Se na metade do século passado essa tarefa coube às rádios, às mídias impressas (jornais e revistas) e até mesmo ao cinema (como descrito anteriormente) – tendo em vista que a televisão ainda era, nesse momento, um sistema de comunicação incipiente no Brasil –, atualmente a internet ocupa a função de expor e propagar as novidades do meio artístico com tamanha velocidade, feito inimaginável para a década de 1950.

O segundo ponto a ser destacado é a imbricação do novo estilo musical aos jovens. É bem verdade que a maior parte dos cantores ícones do *rock and roll* durante a década de 1950 eram jovens rapazes com idades entre 19 e 29 anos.²³ É o caso, por exemplo, de Cauby Peixoto, que tinha 26 anos de idade quando participou da gravação de “Rock and Roll em Copacabana”. No entanto, é notória também a imagem juvenil pela qual o *rock* foi propagandeado pelas mídias de então.

Em meio ao afã causado pelo novo som e, evidentemente, pelo potencial mercadológico que o novo estilo musical representava naquele momento no País, as gravadoras enveredaram em uma busca por cantores que os representassem no mercado fonográfico. Foi assim que a gravadora Odeon lançou um compacto cantado em inglês por dois irmãos, naturais de Taubaté – cidade localizada no interior do estado de São Paulo –, chamados Sérgio e Célia Campello, logo rebatizados artisticamente pelos nomes Tony e Celly Campello.

Neste compacto foram registradas as canções “Forgive me”, na voz de Tony, e “Handful boy”, cantada por Celly Campello. Entretanto, contrariando as expectativas da Odeon, o compacto foi um fracasso de vendas. Todavia, o que parecia ser um duro golpe na carreira dos irmãos Campello mostrou-se, na verdade, em uma grande oportunidade de cantar as canções roqueiras em sua língua *mater*. E foi assim, cantando em português, e por meio de canções como “Boogie do bebê”, “Pertinho do mar”, “Banho de Lua”, “Lacinho cor-de-rosa”

²³ Levando-se em consideração as idades dos pioneiros do *Rock and Roll* quando estes gravaram seus primeiros *singles*, ter-se-á a seguinte faixa etária: Elvis Presley (19 anos); Jerry Lee Lewis (19 anos); Little Richard (23 anos); Bill Haley (27 anos) e, por fim, Chuck Berry (29 anos).

e, sobretudo, “Estúpido cupido”, que os irmãos Campello alcançariam a fama, consagrando-se como os primeiros astros do *rock* nacional.

Como não poderia deixar de ser, o estrondoso sucesso atingido pelas músicas dos irmãos Campello despertou o interesse de muitos outros jovens músicos brasileiros, que vislumbravam perspectivas, no mínimo parecidas, de sucesso comercial. Segundo Arthur Dapieve:

Na cola dos irmãos de Taubaté, novos ídolos – ídolos jovens – se formavam da noite para o dia, inflados pelos programas de rádio e de TV (os próprios Campello apresentavam um deste últimos, “Crush em Hi-Fi”, na Record de São Paulo). O “rei do rock” Sérgio Murilo, o “Elvis brasileiro”, Ed Wilson, Demetrius e Ronaldo Cordovil, isto é, Ronnie Cord, ocupavam o panteão da “juventude transviada” que, no final das contas, era pra lá de bem-comportada. Aos 20 anos, em 1962, Celly Campello abdicou do estrelato para se casar e ter filhos. Quando tentou retomar a vida artística, sete anos depois, deu com os burros n’água. Por quê? Porque sua geração fora substituída por uma outra, menos influenciada pelo rock ‘n’ roll americano do que pelo seu primo inglês. (DAPIEVE, 1995, p. 13).

Como exposto no trecho assinalado anteriormente, diversos grupos influenciados por Tony e Celly Campelo despontaram na cena musical roqueira brasileira. Quase todos batizados com nomes em inglês - The Fevers, Renatos e Seus Blue Caps, The Sputniks (este, tendo entre seus integrantes os cantores Erasmo Carlos e Tim Maia) -, e assim, durante inícios da década de 1960, o *rock* foi permeando o cotidiano sonoro-imagético do público brasileiro.

E foi desta forma que entrou em cena, em 1962, aquele que mais tarde seria coroado como “Rei”: Roberto Carlos Braga. Foi neste ano que Roberto Carlos – que anteriormente amargurou frustrante tentativa de alcançar o sucesso como cantor de Bossa Nova –, rendeu-se ao ainda jovem estilo musical, gravando a canção “Splish Splash”. Essa composição laureou o cantor com a fama.

Posteriormente, em parceria com Erasmo Carlos, Roberto Carlos conseguiria ainda na década de 1960 emplacar outros sucessos tais como “Calhambeque”, de 1963, e, no ano seguinte, “Festa de arromba”. Todavia, a consolidação de Roberto Carlos enquanto figura central do *rock nacional* da época ainda estava por vir. No ano de 1965, Paulo Machado de Carvalho, então proprietário da TV Record, pôs no ar um programa de auditório comandado pelos músicos Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Wanderléia, Martinha, entre outros. O referido programa, denominado de “Jovem Guarda”, tornou-se um dos principais difusores do *rock*, ou antes, do iê-iê-iê – forma pela qual o estilo musical era chamado no País em alusão ao trecho do refrão da canção gravada pelos Beatles em 1963 “She Loves You”²⁴.

²⁴ A música “She Loves You”, resultado da parceria entre os músicos John Lennon e Paul McCartney, integrantes da banda Beatles, foi lançada em 1963. No seu refrão ouvem-se as palavras: “She Loves You, year,

Em se tratando daquele grupo de músicos, que entrou para a história da música popular brasileira sob a alcunha de “Jovem Guarda”, escreve Dapieve:

A Jovem Guarda avançava em relação à geração dos Campello tanto musical quanto tematicamente. As músicas não eram mais mero suporte para os vocais; para desespero dos puristas, a guitarra ocupava cada vez mais agressivamente seu espaço. As letras iam um pouco além da ingenuidade brega dos “banhos de lua” e “biquínis de bolinhas amarelinhas”; ou seja, estavam mais próximas da realidade do Brasil urbano ao falar de carrões e festas. (DAPIEVE, 1995, p. 14).

Em relação à afirmação de Dapieve, exposta anteriormente, cabe ressaltar que se as músicas compostas pelos músicos da “Jovem Guarda” retratavam com maior fidelidade a realidade social do “Brasil urbano ao falar dos carrões e festas” (DAPIEVE, 1995, p.13) era justamente pelo fato de que o País vivenciava um período de crescimento econômico e as políticas de incentivo ao transporte individual, portanto, à indústria automobilística iniciadas durante o governo do presidente Juscelino Kubitschek, formataram o mercado consumidor brasileiro de automóveis. Sendo assim, a imagem que era apregoada no Brasil naquele contexto era, justamente, a de um país moderno, economicamente em expansão e motorizado.

A assertiva de Arthur Dapieve acerca da importância da “Jovem Guarda” e, mormente, de Roberto Carlos para o *rock nacional* está em uníssono com a opinião do cantor, compositor e crítico musical Paquito, apresentada em texto denominado “A geleiá geral da era do rock: Um ingrediente inseparável no caldeirão cultural”.²⁵ Nas palavras deste:

Foi com Roberto, portanto, que o rock começou a ser brasileiro, influenciado pela leveza e coloquialidade do canto de João Gilberto, sem perder a visceralidade, acontecendo como fenômeno de mídia. Antes disso, o rock era um ritmo da moda, como estiveram também na moda o mambo ou o bolero. A partir daí passou a expressar um tipo de comportamento identificado com juventude, inquietação, questionamento de valores e de rebeldia. (PAQUITO, 2004, p. 20, grifo do autor).

Outro importante grupo, ou antes, movimento artístico-musical surgido na década de 1960, que ajudou a alicerçar o *rock* enquanto um tipo específico de comportamento, de atitude contestatória, de lúcida rebeldia, além de ter contribuído com a mescla entre sonoridades tipicamente brasileiras e aquela oriunda dos Estados Unidos e da Inglaterra – o *rock and roll* –, foi o “Tropicalismo”.

Artisticamente, o grupo formado por músicos como Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé; pela banda Os Mutantes; pelos poetas Capinam e Torquato Neto e pelos maestros Júlio Medaglia e Rogério Duprat apregoavam a simbiose entre manifestações artístico-

year, year”, originando-se daí o apelido pelo qual o *rock* ficou conhecido no Brasil durante a década de 1960, a saber: iê-iê-iê.

²⁵ Texto exposto como parte integrante da matéria especial “Rock ‘N’ Roll, o Big-Bang” por Sean O’Hagan para a edição de nº 300 da revista Carta Capital de 21 de julho de 2004.

culturais tradicionais brasileiras com expressões do vanguardismo estético-musical nacional e internacional. É bem verdade que, de maneira geral, a sonoridade roqueira não se fazia preponderantemente presente nas canções tropicalistas. No entanto, como apontou Dapieve ao falar do álbum “Tropicália ou Panis et Circencis”, lançado pela gravadora Philips em 1968, “Mesmo que nele a linguagem predominante não fosse o rock – havia samba e bolero –, a postura grupal era roqueira, sem dúvida.” (DAPIEVE, 1995, p. 15). E atitude é uma das essências do *rock e*, por consequência, do *rock metal*, como aponta o músico do Sepultura, Andreas Kisser.

Ao ser questionado acerca de onde ou do quê provem a sonoridade pesada do Sepultura, Andreas afirma:

Eu acho que o peso tem muito mais a ver com a atitude do que com o som. É lógico que você vai procurar, você vai ter aquela atitude de querer uma coisa mais pesada, mais compacta, mais grave, mais rápida, através de certos equipamentos, você não vai fazer um som mais pesado com um jazz chorus²⁶ e uma guitarra semi acústica. Fica muito mais difícil. Então você vai atrás de instrumentos mais pesados... os captadores, as guitarras mais específicas para aquele tipo de som, que vai te ajudar a chegar...com os amplificadores, os pedais específicos e tudo. Mas, meu, vou te falar que 90% do som é cada músico que tem atitude. Você pode colocar o mesmo som, a mesma guitarra para 05 guitarristas diferentes, vai sair completamente diferente. Sem mexer na distorção, sem mexer nos sets. Então eu acho que é atitude. A gente sempre teve atitude de fazer o som mais pesado o possível. O som rápido. Quando a gente vai fazer uma música rápida, a gente quer fazer. A gente quer trabalhar nos extremos, de vocal, de batera, de baixo, de tudo. Eu acho que a gente já tentou de tantas coisas, trabalhou com tantos músicos diferentes, a gente está sempre procurando coisas novas. Então, eu acho que é atitude.²⁷

Diante do que foi exposto cabe aqui a ressalva de dois importantes pontos para a compreensão da conjuntura na qual emergiu o movimento tropicalista: a participação, uma vez mais, dos programas de televisão como meio de difusão da música; e o contexto de ditadura militar no Brasil.

É inegável a importante contribuição que a TV deu à música, sobretudo, aos estilos musicais *pop-rock* e, no Brasil, à denominada MPB²⁸. Se na década de 1950 os programas sobre música se faziam presentes na principiante TV brasileira, como já afirmado, os festivais de música realizados pelas emissoras de televisão Record e Globo nos anos de 1960 tiveram significativo papel para a emergência de diversos cantores e grupos musicais nacionais. No que se refere ao *rock*, tema central deste capítulo, o 3º Festival de Música Popular Brasileira realizado pela Record em 1967 contou com a apresentação do cantor

²⁶ Tipo de efeito eletrônico proporcionado por pedais de efeitos que torna a sonoridade da guitarra mais *clean*, mais suave, em contraposição à sonoridade grave e obscura do *metal*.

²⁷ Entrevista concedida ao autor em 11 de abril de 2014.

²⁸ MPB, ou Música Popular Brasileira, é uma classificação musical bastante arbitrária e genérica que engloba sob a mesma insígnia, inúmeros cantores e músicos que apresentam musicalidades bastantes dispares entre si.

Gilberto Gil, acompanhado pela banda Os Mutantes, interpretando a canção “Domingo no parque”. A respeito d’Os Mutantes, grupo musical do qual se deterá mais adiante, basta por ora, a afirmação de que foi uma expoente banda de *rock brasileiro*.

Já em relação ao segundo ponto da ressalva assinalada anteriormente cabe uma breve elucidação do que foi a ditadura. A parte da história brasileira conhecida por Ditadura Militar, ou Regime Militar, foi o período do “governo compreendido entre os anos de 1964 e 1985, onde o poder político a nível federal passou a ser exercido por membros do alto comando das Forças Armadas brasileiras.” (SANTOS, 2009, p. 12).²⁹ Tratando-se ainda, sobre a denominação de Ditadura Militar para designar aquele contexto, Márcia Souza Santos aponta:

Esse termo não deve obliterar, no entanto, a intensa e significativa participação de setores não-militares nos mais diversos níveis político-institucionais e na composição da base ideológica de sustentação desse governo. É sabido que o governo dos militares foi articulado e sustentado por uma grande parcela do empresariado do país, especialmente da burguesia associada ao capital internacional, assim como pelos grandes latifundiários. Possui ainda, notadamente no período que precedeu o golpe e nos primeiros anos de vigência do regime militar, o apoio da alta cúpula da Igreja Católica e da “elite orgânica” [...], responsável pela preparação ideológica dessa ruptura político-institucional de 1964 e sua sustentação posterior. (SANTOS, 2009, p. 12).

Assim, a acepção empregada neste estudo acerca da Ditadura Militar corrobora com a concepção adotada por Santos em seu trabalho. Segunda a historiadora, a definição de ditadura foi por ela utilizada para

Se referir ao regime militar, por entender que este governo procurou restringir os direitos democráticos dos cidadãos brasileiros, exercendo para isso as prerrogativas jurídicas dos Atos Institucionais, uma intensa censura e controle dos meios de comunicação, bem como medidas repressivas caracterizadas pela violência extremada (como as práticas de tortura, assassinato e desaparecimento de presos políticos). (SANTOS, 2009, p. 12).

É importante sublinhar que entre as práticas comuns impingidas aos atores sociais considerados potencialmente perigos ao regime antidemocrático instaurado no Brasil a partir de 1964, ou antes, possíveis opositores do governo dos militares não mencionadas pela autora nos trechos destacados, estavam o exílio. É deste ponto que se pode, ainda que de maneira concisa, relacionar o período do regime militar brasileiro com as atividades artístico-musicais de alguns músicos ou representantes de outras expressões artísticas³⁰ consideradas

²⁹ Tratar-se-á mais demoradamente sobre as questões ligadas à Ditadura Militar no Brasil quando analisarmos a composição “Dictatorshit” no quarto capítulo deste trabalho.

³⁰ Pode-se citar o grupo teatral “Dzi-Croquettes”, formado pelo multi-artista Wagner Ribeiro, pelo coreógrafo estadunidense Lennie Dale, e pelos bailarinos Cláudio Gaya, Cláudio Tovar, Ciro Barcelos, Reginaldo de Poli,

“subversivas” durante tal período, justamente, por expressarem mimeticamente uma posição contestatória ao regime dos militares, ou antes, uma poética contestatória contra o a ditadura.

Não foram poucos os casos de músicos que foram forçados a exilar-se no exterior, assim como também não foram escassos os exemplos de cantores e bandas que tiveram canções censuradas pelos órgãos competentes do governo militar brasileiro³¹.

Cabe aqui um contraponto. Seria, no mínimo, inconsequente afirmar que o *rock* sempre fora percebido pelos atores sociais brasileiros como uma expressão musical de contestação. Pelo contrário. Houve momentos durante a ditadura militar que o referido estilo musical foi estigmatizado como produto de dominação norte-americano. Nas palavras de Dapieve, “Nesse contexto, o rock era considerado duplamente, na forma e no conteúdo, vassalo do imperialismo ianque [...] Curiosamente, quem primeiro viu o rock como inimigo não foram os generais, mas os universitários” (DAPIEVE, 1995, p. 15).

Após breve digressão, a retomada da explanação acerca da contribuição do Tropicalismo para o *rock ‘n’ roll* brasileiro configura-se como necessária. Nesse sentido, a “atitude” não foi tão somente a única herança deixada pelos tropicalistas ao *rock nacional*. Eles legaram também um dos grupos musicais ícones desta estética sonora: Os Mutantes. Mas, afinal, quem eram Os Mutantes, ou melhor, o que eles eram?

A banda “Os Mutantes” era um grupo de *rock experimental* formado pela cantora Rita Lee Jones e pelos irmãos Arnaldo e Sergio Dias Baptista na segunda metade da década de 1960. *Rock*, pela sonoridade marcada por elementos rítmicos e timbres pertinentes ao *rock ‘n’ roll*, como a guitarra elétrica distorcida³², por exemplo. Experimentalismo, pelo fato que eles, em comunhão com as diretrizes tropicalistas, realizavam uma associação entre a sonoridade roqueira com os elementos sonoros brasileiros, gerando uma espécie de “caleidoscópio psicodélico regionalista-universal”.

Bayard Tonelli, Rogério de Poli, Paulo Bacellar, Benedictus Lacerda, Carlinhos Machado e Eloy Simões. Os Dzi-Croquettes realizavam uma cômica e satírica contestação aos valores morais da sociedade brasileira de então e ao regime militar. Para melhores detalhes a respeito do grupo teatral “Dzi-Croquettes” ver o documentário homônimo dirigido por Tatiana Issa e por Raphael Alvarez, produzido pelo Canal Brasil e lançado em 2009. Outra referência é o texto “Dzi Croquettes: a história do polêmico grupo é lembrada e eternizada em documentário premiado” de autoria de Julia Moreira exposto em 12/08/10 no site “Revista de História”. Disponível em: <<http://revistadehistoria.com.br/secao/reportagem/dzi-croquettes>>. Acesso em: 08 Jun.2013.

³¹ Para maiores informações acerca de músicas censuradas durante o governo militar, ver o blog “Censura Musical”: Disponível em: <<http://www.censuramusical.com.br/>>.

³² O som da guitarra torna-se distorcido por meio da saturação sonora. Para maiores detalhes acerca da distorção na guitarra elétrica, ver página 47.

Outro importante expoente para o *rock* brasileiro foi o cantor e compositor soteropolitano Raul Santos Seixas. Raulzito³³ já transitava pela cena roqueira da capital baiana desde finais da década de 1950, mas só gravou seu primeiro álbum em 1967 junto com sua banda “Os Panteras”. Entretanto, o disco não obteve sucesso comercial e, após passar por sérias dificuldades financeiras, Raul Seixas tornou-se produtor musical em uma filial da CBS Records na capital fluminense.

As músicas de Raul Seixas atestaram um verdadeiro paradigma na música popular brasileira, em sentido genérico, e no *rock* brasileiro, especificamente, ao fundir elementos sonoros da musicalidade nordestina com timbres roqueiros, antecipando em duas décadas a estética musical definidora da banda Nação Zumbi e do movimento Mangue Beat e, também, a fusão rítmica entre músicas tradicionais brasileiras e o *rock metal* produzido pela banda Sepultura, fusão esta que contribuiu, significativamente, para o reconhecimento desta banda pela crítica especializada estrangeira e nacional, com o sucesso comercial tanto no Brasil quanto no exterior.

Em 1972, Raul Seixas conseguiu classificar duas canções de sua autoria – “Eu sou eu, nicuri é o diabo” e “Let me sing, Let me sing” – no 7º Festival Internacional da Canção realizado no ginásio do Maracanãzinho no Rio de Janeiro. “Let me sing, Let me sing”, em especial, é um exemplo prototípico da fusão Rock/Baião, somando-se à guitarra, o baixo elétrico e à bateria, a sanfona e o triângulo.

Já em 1973, Raul lança pela gravadora Philips o seu primeiro LP “Krig-ha, Bandolo!”. Neste álbum, marcado pela parceria com o escritor Paulo Coelho, Raul Seixas reafirma, por meio das canções, sua sonoridade híbrida, meio rock meio baião, iniciada com a música “Let me sing, Let me sing”, além de evidenciar sua porção contestatória através da música “Ouro de Tolo”. Lembrando, mais uma vez, que o conceito de hibridismo empregado aqui se refere à ideia de hibridação cultural de Canclini (2008).

Nesta canção, onde os versos “Eu devia estar contente / Por ter conseguido tudo que eu quis / Mas confesso abestalhado / Que eu estou decepcionado / Porque foi tão fácil conseguir / E agora eu me pergunto ‘e daí?’”, Raul Seixas evidencia, já no título, uma instigante crítica à sociedade burguesa, ou antes, ao desenfreado consumo de produtos tidos como “essenciais” para a realização de uma existência harmoniosa no cerne de tal sociedade. Diante de um dilema moral e existencial o “pai do rock brasileiro”, como também era conhecido, questionava-se acerca da sua desilusão diante dos sentimentos de angústia e de

³³ Raulzito, como era conhecido o cantor Raul Seixas, também nomeava a banda deste, “Raulzito e Os Panteras”, nome homólogo ao primeiro e único disco da banda, lançado em 1968 pela gravadora Odeon.

infelicidade que o tomava mesmo após ter conquistado a casa própria e o automóvel, bens propalados pelo discurso comum como fundamentais para a realização social, além de um estilo de vida bastante peculiar às camadas médias brasileiras.

Assim, o posicionamento questionador de Raul Seixas transcendeu a esfera musical e, em meio à opressão e à violência próprias ao regime militar brasileiro, perpetradas contra os agentes sociais que se opusessem ao Estado, ele, em parceria com Paulo Coelho, apregoava uma espécie de manifesto a favor de uma nova visão de mundo em prol da perspectiva de uma sociedade liberta da opressão, de uma sociedade outra que não àquela cuja qual o Brasil havia se tornado com a ditadura. Raul Seixas conclamava pela “Sociedade Alternativa”, uma sociedade fundamentalmente pautada na liberdade.

Todavia, não era preciso verificar cuidadosamente nas entrelinhas para perceber que o roqueiro soteropolitano estava contestando o governo dos militares. Nesse sentido, era de se esperar que os militares logo se incomodassem com aquele cantor anunciando a emergência de uma sociedade livre de qualquer tipo de amarras opressivas. E assim, em 1974, durante o governo do general Ernesto Geisel, Raul Seixas foi expulso do País. E ao longo de sua carreira onze músicas suas foram censuradas³⁴.

Raul Seixas faleceu em 1989, mas suas composições deixaram um legado incomensurável para a música popular brasileira e, em especial, para o *rock* nacional produzido pelas gerações posteriores, sobretudo, no que tange ao seu posicionamento questionador e suas canções de conteúdo contestatório.

Findada a década de 1970 e com o começo da década seguinte o *rock* produzido no Brasil se legitima junto ao mercado fonográfico brasileiro e diante também dos consumidores, cada vez mais numerosos, desta música. É o período em que se dá o *boom* das bandas nacionais. Vindas de várias partes do País, sobretudo, de Brasília, do Rio de Janeiro, do Rio Grande do Sul e de São Paulo, estes grupos musicais dariam forma àquilo que Arthur Dapieve nomeou por BRock³⁵.

Por questões pontuais desta pesquisa - que visa à análise da poética da contestação social expressos pela banda brasileira de *rock metal* Sepultura e não, necessariamente, o estudo do fenômeno “BRock” - não se constitui objeto deste trabalho a discussão mais

³⁴ O episódio de expulsão de Raul Seixas do Brasil durante o Regime Militar e das suas composições censuradas pela ditadura foi narrado, por ele mesmo, em entrevista concedida ao apresentador de TV Jô Soares no seu programa homônimo transmitido pelo Sistema Brasileiro de Televisão, a emissora SBT. Tal episódio foi ao “ar” em 12 de julho de 1989. Ver o vídeo da referida entrevista no site “Youtube”: <<http://www.youtube.com/watch?v=qtgB9pb4lyg>>. Acessado em: 12 Jun.2013.

³⁵ Arthur Dapieve (1995) intitulou por BRock – palavra *Rock* acrescida pela letra “B” para designar sua “brasilidade” –, os diversos grupos musicais brasileiros de pop-rock surgidos ao longo da década de 1980 e que conquistaram sucesso comercial e midiático.

pormenorizada de tal fenômeno. No entanto, cabe a ressalva que apesar das diferenças estético-sonoras entre as bandas mais representativas do “BRock” – entre elas, Barão Vermelho, Engenheiros do Hawaii, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, RPM, Titãs, Ultraje a Rigor, entre outras –, e o grupo Sepultura, dois pontos convergem entre aquelas e esta. Primeiramente, todas essas bandas acima referidas são grupos brasileiros de rock; e segundo, ao longo de suas carreiras, tanto as primeiras quanto a última, compuseram músicas que evidenciavam um tom crítico.

Apenas como efeito de exemplificação da assertiva exposta, podem-se citar as canções “Brasil”, “Burguesia” e “Ideologia” compostas pelo cantor e compositor Cazusa, sendo a última, dos conhecidos versos “Meus heróis / Morreram de overdose / Meus inimigos / Estão no poder / Ideologia! / Eu quero uma pra viver”, retrata com muita fidelidade uma visão e um posicionamento políticos acerca da realidade sociopolítica brasileira de finais da década de 1980, ao menos, conforme o ponto de vista do compositor.

Outra banda de *rock* nacional que expôs por meio de suas canções as angústias experienciadas por uma parcela da sociedade brasileira foi os Titãs. São notórias as críticas direcionadas às principais instituições sociais contidas nas músicas que compõem o álbum “Cabeça Dinossauro” de 1986. Segundo Dapieve, citando o trecho do release de autoria de Paulo Leminski quando do lançamento do álbum posterior da banda, “Jesus não tem dentes no país dos banguelas”: “No ‘Cabeça dinossauro’, vocês demoliram com os cinco pilares da ordem social, a polícia, o Estado, a Igreja, a família e o capitalismo selvagem.” (DAPIEVE, 1995, p. 101). A canção “polícia”, em especial, onde se podem ouvir os versos “Polícia! / Para quem precisa / Polícia! / Para quem precisa / De polícia”, foi regravação pela banda Sepultura alguns anos após. Fato que corrobora com a assertiva deste trabalho no que tange à poética de contestação social do grupo Sepultura.

Até mesmo o irônico Ultraje a Rigor expôs, ainda que de maneira satírica e menos “dura”, quando se comparada às duas bandas anteriormente citadas, sua insatisfação com a sociedade brasileira de meados dos anos 1980. Por conta dos versos “A gente não sabemos escolher presidente / A gente não sabemos tomar conta da gente / Inútil / A gente somos inútil”, da canção “Inútil”³⁶, a música foi utilizada pelo então deputado Ulysses Guimarães

³⁶ A canção “Inútil” faz parte do álbum “Nós vamos invadir sua praia”, lançado pela gravadora Warner Music no ano de 1985. Dapieve (1995), inclusive, traz um interessante dado acerca do título deste disco. Segundo o autor: “‘Nós vamos invadir sua praia’ buscava um triplo sentido em seu título: o de tocar no Rio, o mais óbvio; o de gozar com o preconceito da elite carioca, chocada com as hordas de suburbanos que as linhas de ônibus Norte-Sul idealizadas pelo então governador Leonel Brizola despejavam na orla da cidade a cada fim de semana ensolarado; e o de servir de metáfora para a emergência da barulhenta maioria jovem nos cenários político e cultural.” (DAPIEVE, 1995, p. 108-109).

como forma de afrontar Carlos Átila – porta-voz do presidente João Figueiredo –, quando das declarações daquele de que “o comício pelas diretas em Curitiba só serviria para desestabilizar o processo sucessório” (DAPIEVE, 1995, p. 107).

Todavia, nenhuma outra banda ou músico conseguiu expressar palavras contestatórias à sociedade brasileira com tanto lirismo como Renato Russo. À frente do grupo Legião Urbana, Renato Russo, que tinha o *punk rock*³⁷ como uma das suas influências musicais, parecia dialogar com os jovens e expor as angústias deles através das letras de suas composições.

Em “Geração Coca-Cola”, Renato Russo narra a perspectiva de uma geração de jovens descontentes com a realidade social imputada a eles pela geração anterior, uma realidade de submissão e coerção. Já em “Faroeste Caboclo”, o compositor narra, segundo Dapieve: “paixão e morte de um certo João de Santo Cristo, misto de traficante e homem santo (uma espécie de Brasil personificado).” (DAPIEVE, 1995, p. 135-136).

Em “Perfeição”, música do álbum “O descobrimento do Brasil”, lançado em 1993 pela gravadora EMI, Renato Russo evidencia uma quantidade substancial de problemas atinentes à sociedade brasileira. Em suas linhas iniciais a música expõe: “Vamos celebrar / A estupidez humana / A estupidez de todas as nações / O meu país e sua corja / De assassinos / Covardes, estupradores / E ladrões”.

A década de 1980 viu emergir uma miríade de bandas de *rock* no Brasil. Em pleno contexto de abrandamento das opressões do regime militar, e com a transição para a retomada do governo democrático no País, a estética sonora roqueira tornou-se a linguagem preferida dos indivíduos descontentes com a realidade social vivenciada, sobretudo, os jovens.

O Brasil sofria na década de 1980 – e ainda sofre hoje em dia – de graves problemas estruturais, como a desigualdade social, a corrupção no sistema político e a violência, só para citar alguns. E foi em meio ao *boom* de grupos musicais – que emergiram nesse contexto e, entre outras coisas, refletiram acerca dessa realidade e contestaram-na por meio de suas composições e atitudes – que despontou aquela que levaria a sonoridade roqueira, ou antes, “metálica” para além das fronteiras geográficas brasileiras e que expressaria de forma mais radical, densa e agressiva as inconformidades diante de algumas esferas da realidade social: a banda Sepultura.

Todavia, a exposição da trajetória artística dos integrantes da referida banda será evidenciada posteriormente. Antes, no entanto, torna-se necessário clarificar o contexto de

³⁷ Sobre este subgênero do *rock 'n' roll* abordar-se-á mais adiante.

surgimento do *rock metal* em seus países originários e, também, no Brasil como meio de corroborar na compreensão do cenário que se descortinava quando da formação da banda Sepultura. Afinal, se determinada banda é classificada pelo rótulo estilístico de *metal*, evidencia-se assim a necessidade do entendimento desta estética musical, ou antes, desta poética.

3 AS ORIGENS DO *HEAVY METAL*: A DISPUTA SIMBÓLICA EM TORNO DO MARCO FUNDADOR

É bastante comum não haver provas materiais que determine, com máxima fidelidade, a data exata da gênese de um fenômeno cultural – em geral – ou de uma expressão artístico-musical específica. Com o *rock metal* não é diferente. Sua constituição primeva encontra-se em volta a inúmeras opiniões que corroborariam com o seu “mito fundador”. Sendo, portanto, opiniões, estariam estas sujeitas a significativas doses de subjetividade daqueles que “contam um conto e aumentam um ponto”³⁸ e, desta forma, propícias a indeterminações factuais.

Por se tratar de uma expressão artística e não de um documento oficial, não há uma inequívoca determinação “tempo-espacial” da emergência do referido estilo musical. Porém, antes de tudo, existem especulações a respeito, e estas apontam para o eixo Estados Unidos-Inglaterra de finais da década de 1960, e para algumas bandas precursoras daquela estética sonora.

Um exemplo bastante ilustrativo acerca do que foi referido, ou seja, da falta de consenso a respeito das origens do *metal*, encontra-se no documentário “Metal: a headbanger’s journey” realizado pelo antropólogo canadense Sam Dunn em 2005. Objetivando por fim a um dos “mistérios” que envolve a gênese do *heavy metal*, o antropólogo/documentarista entrevista diversos músicos de expressivo prestígio entre os apreciadores do supracitado estilo musical e questiona-os: “Qual a primeira banda de *heavy metal*?”

Segundo Geddy Lee, vocalista da banda Rush, a primeira banda de *metal* foi a estadunidense Blue Cheer. Para John Kay, vocalista da também ianque Steppenwolf, a locução adjetiva “heavy metal” aparece na letra da canção “Born to Be Wild” composta por Dennis Edmonton Mars Bonfire, em 1968, e que trazia alusão ao estrondoso som das motocicletas e, por isso, teria corroborado com a definição do estilo musical. A inglesa Led Zeppelin é apontada pelo produtor musical Bob Ezrin como sendo a fundadora do *metal*. Já na concepção de Lemmy, vocalista do Motörhead, o grupo musical que deu origem ao *heavy metal* foram os britânicos do Deep Purple por conta da postura no palco e pelo fato de terem sido os primeiros a incorporarem a pirotecnia aos seus shows. No entanto, segundo afirma o

³⁸ Ditado popular que expressa que um fato ao ser narrado por inúmeros indivíduos acaba sendo modificado pelas interpretações pessoais, que cada um destes têm do fato originário, resultando assim numa narrativa em movimento, ou seja, uma narrativa que está sendo, constantemente, ressignificado.

cantor norte-americano Alice Cooper, a primeira vez que o termo “heavy metal” foi mencionado foi justamente para se referir à banda Alice Cooper – da qual era vocalista na época – numa entrevista realizada pela revista Rolling Stone, provavelmente entre os anos de 1971 e 1973. Entretanto, nenhuma banda foi tão mencionada quanto o Black Sabbath³⁹.

Dessa miríade de assertivas expostas anteriormente poder-se-ia aferir algumas análises sociológicas. Primeiramente, como meio de legitimar o seu documentário fílmico, Sam Dunn direcionou a questão aos agentes envolvidos diretamente naquilo que Howard Becker (2010, p. 22) denomina de “Mundos da Arte”, conceito que designa “a rede de indivíduos cuja actividade cooperativa, coordenada graças a um conhecimento partilhado dos meios convencionais de trabalho, produz o tipo de obras que estabelecem precisamente a notoriedade no mundo da arte”.

Ou, segundo a concepção teórica de Pierre Bourdieu (2009), poder-se-ia afirmar que o antropólogo/documentarista interpelou os agentes que possuem capital simbólico no cerne do campo artístico *heavy metal*, de tal modo que estes mesmos agentes são, portanto, legitimados – pelos outros integrantes do campo – a conferir opiniões legitimadoras.

Outro ponto que pode ser levantado a partir das opiniões dos músicos acerca de qual teria sido a banda que deu origem ao *heavy metal* refere-se à disputa simbólica que subjaz aos discursos proferidos. Tendo em vista que parte das bandas mencionadas são de origem inglesa e parte são originárias dos Estados Unidos, tem-se aí uma contenda entre países no que se refere à “nacionalidade” do *rock metal*. Tal disputa, em verdade, gravita em torno do prestígio social atinente ao reconhecimento de ser este ou aquele o país que tenha propiciado a emergência de um estilo musical de significativa abrangência e com bandas representativas do estilo em diversos países⁴⁰. Disputa simbólica parecida, considerando-se evidentemente as devidas proporções, ao que ocorre em relação ao samba no que se refere à sua “naturalidade”, se baiana ou carioca.

Ainda abordando o assunto por ora discutido uma terceira e última questão ainda pode ser levantada. Trata-se, mormente, da real intenção de demarcação, de delimitação do “espaço” pertinente ao *heavy metal* subjacente à determinação da primeira banda do supracitado estilo. Isso porque, ao se apontar um marco fundador do *metal*, ou antes, a banda

³⁹ Dentre as dez pessoas que opinaram acerca da banda que deu origem ao metal, cinco afirmaram ser o Black Sabbath a criadora do estilo. Entre aqueles que defendem esta perspectiva estava o próprio documentarista Sam Dunn.

⁴⁰ Como meio de ilustração para a afirmação de que o *heavy metal* se faz presente em inúmeros países, vide o documentário “Global Metal”, também realizado pelo antropólogo Sam Dunn. A tese principal que norteia a película fílmica é que o *heavy metal* é, também, um produto da globalização e que, por isso, encontra-se em meio às produções musicais de países culturalmente tão distintos como Brasil e Israel.

que formulou o referido estilo musical, tem-se implicitamente a ideia de diferenciação entre esta banda e todas as outras que tocavam ou apresentavam performances distintas daquilo que, posteriormente, se convencionou chamar de *heavy metal*.

Desta forma, assim como são assinalados os fundadores da Sociologia enquanto ciência - no sentido de expor o exato momento no qual essa nova perspectiva científica se autonomizou das demais disciplinas humanísticas e delimitou o seu campo de ação e seus objetos de pesquisa -, o ato de determinar a banda fundadora do *rock metal* tem por efeito expor as características sonoras e performáticas constituintes do referido estilo e, por conseguinte, as convenções estéticas que emergiram naquele contexto e que, conseqüentemente, devem ser adotadas por toda banda que almeja ser classificada sob o rótulo estilístico de *metal*. Assim, todo mito de origem tem uma dimensão essencialista, ou seja, definir quais as características modeladoras daquele fenômeno.

Mas, afinal, quais são as convenções estéticas que formatam o *rock metal*? Ou antes, qual o contexto social e histórico de surgimento desta forma musical? Para dar conta destes questionamentos será necessário expor, ainda que brevemente, o panorama sócio-histórico dos Estados Unidos e da Inglaterra de finais da década de 1960 e as influências musicais que contribuíram para a emergência do *rock metal* durante tal período.

3.1 A sociogênese do *metal*: EUA e Inglaterra de finais da década de 1960

Se como afirmava Lukács (1982) a música é a expressão mimética da interioridade humana, ou seja, dos afetos, sentimentos e emoções do sujeito em meio à realidade empírica, então qual ou quais o(s) sentimento(s) que mais emergiram em meio à década de 1960 nos EUA e na Inglaterra e que serviram enquanto materiais à composição das músicas de *rock metal*?

É interessante ressaltar que o surgimento da música *metal* se dá em meio ao contexto sócio-histórico no qual os agentes sociais experienciavam as angústias advindas do período marcado por instabilidade financeira. A Inglaterra sofria, durante os anos de 1970, com o processo de estagflação econômica, ou seja, altas taxas de juros e baixos níveis de crescimento econômico, acarretando no aumento do desemprego e no aprofundamento da desigualdade social. Já os Estados Unidos vivenciava os horrores da Guerra do Vietnã e a

desilusão da utopia da constituição de um mundo baseado na paz e no amor idealizado pelo movimento do *Flower Power*⁴¹.

A afirmação anteriormente exposta está em consonância com as assertivas de Janotti Jr. (2004) e Lima Filho (2010) – dois pesquisadores sociais que se debruçaram sobre estudos relacionados ao *rock* e ao *rock metal* –, quando da exposição do “cenário” de surgimento de estilos de *rock* mais pesados.

Deste modo, com o fim do pensamento utópico do movimento *flower power*, concomitantemente, com a exasperação da Guerra do Vietnã, segundo Lima Filho, “a ‘nova esquerda’ dos EUA era duramente reprimida e o chamado ‘conservadorismo’ reunia avanços políticos significativos.” (LIMA FILHO, 2010, p. 46). Ao mencionar o avanço do conservadorismo na política norte-americana de então, o autor referia-se aos

Movimentos como a Primavera de Praga ou a ascensão das ditaduras militares na América do Sul, bem como nas vitórias de Ronald Reagan e Richard Nixon para o governo da Califórnia e a Presidência da República, respectivamente, nos Estados Unidos, dois políticos notadamente conservadores. (LIMA FILHO, 2010, p. 46).

Logo em seguida, este mesmo autor afirma:

O início dos anos 1970 foi marcado pelo sentimento de frustração e depressão, o que se refletiu (simbolicamente em alguns casos) na dissolução de coletivos importantes dentro do *rock* ou, ao extremo, na morte de alguns ídolos. Também houve o investimento em sonoridades mais radicais, como o *hard rock* e o progressivo ou em estéticas não ortodoxas, como o *glam rock*. (LIMA FILHO, 2010, p. 46).

A respeito do trecho acima, torna-se importante ressaltar que o *heavy metal* estava presente entre as “sonoridades mais radicais” que emergiram em finais dos anos 1960 e início da década seguinte.

Ainda tratando-se do contexto sócio-histórico que propiciou a gênese do *rock pesado*, o comunicólogo Jeder Janotti Jr. afirma:

O período de surgimento do *heavy metal* foi marcado pelas frustrações juvenis no início da década de 1970. Se a busca romântica por transformações do mundo marcou parte do *rock* nos anos 60, o início dos anos 70, ao contrário, foi alimentado pelas frustrações, tal como atesta o seguinte depoimento: “O sonho acabou! Com isso quero dizer que toda a euforia do poder jovem – o mito da nova geração, enfim se foi” (John Lennon *apud* Muggiati 1973, p. 75). Não por acaso, a trajetória do *heavy metal* é carregada de traços “sombrios”: a obscuridade, o desencanto e a opressão. (JANOTTI JR., 2004, p. 21).

⁴¹ O *Flower Power*, termo que significa “força das flores” em uma tradução para o português, foi o lema utilizado pelo movimento hippie durante a década de 1960 e que simbolizava a ideologia da não-violência e a rejeição à Guerra do Vietnã.

Outro importante elemento que merece destaque na sociogênese do *rock metal* trata-se da origem econômica de músicos pertencentes às bandas precursoras do supracitado estilo musical. O antropólogo Pedro Lopes (2006) destaca que alguns músicos de bandas precursoras do mundo artístico *metal* eram de origem operária – os chamados *blue collar* – e/ou as cidades onde estes viviam eram polos industriais por vezes em decadência.

Nesse sentido, levando-se em consideração que tanto os EUA quanto a Inglaterra atravessavam momentos de intensa instabilidade econômica e, conseqüentemente, social, no limiar entre as décadas de 1960 e 1970 é de se imaginar que as classes trabalhadoras destes países sofriam mais veementemente com os reflexos desta crise. Essa perspectiva é endossada por Janotti Jr. (2004) ao apontar que:

Um outro fator que não deve ser menosprezado é o fato de as bandas inglesas terem sido formadas essencialmente por jovens da classe operária que sentiam, na pele, a ameaça do desemprego, indício da crise do petróleo que afetaria o mundo todo em 1973. (JANOTTI JR., 2004, p. 21).

Portanto, com base no que foi exposto nos trechos antecedentes é notório que os sentimentos de angústia, desilusão, frustração, horror e opressão são referidos enquanto materiais composicionais disponíveis aos músicos do *rock pesado*. No entanto, um questionamento desponta diante desta asseveração: Como esses sentimentos “negativos” podem ser mimeticamente expressados em forma de música, ou antes, em forma de *rock metal*?

Antes de responder a indagação por ora levantada cabe aqui a explanação do questionamento anteriormente posto: quais as convenções estéticas que formatam o *rock metal*? Ao responder a tal pergunta estar-se-á elucidando a relação entre os sentimentos “negativos” e a expressão mimético-musical destes.

3.2 As convenções estético-sonoras do *rock metal*

O *metal* não é um estilo musical que nasce apartado de suas raízes musicais, aliás, como nenhuma outra forma de expressão artística. Qualquer forma de arte, ainda que produza uma violenta ruptura com formas estéticas precedentes, referencia-se nestas para conferir a ruptura, pois que até na negação de algo é necessário relacionar-se com este mesmo algo. Nesse sentido, assim como ocorreu com o *rock 'n' roll*, o *rock metal* também é devedor da musicalidade do *blues* – mais especificamente das bandas de *blues rock* –, do *jazz* e da música erudita ocidental.

Das bandas de *blues rock* como Cream, Jimi Hendrix Experience, entre outras, o *metal* herdou a desenvoltura de virtuosos guitarristas e suas distorcidas guitarras elétricas além do vocal potente, de som aberto, tão característico dos cantores de *blues*. A precisão técnica e a improvisação nos solos instrumentais são marcas indeléveis da parte jazzística do *rock pesado*. Já no que se refere à música erudita ocidental, também denominada – ainda que erroneamente – por música clássica, o *rock metal* herdou o peso da massa sonora resultante da junção de todos os instrumentos que compõem a orquestra – no caso da música erudita, e a banda – no caso do *rock metal*.

Não por acaso, sons de guitarra distorcida, vocalistas de vozes potentes, habilidade técnica na execução dos instrumentos musicais e peso sonoro são características estético-musicais particularmente relacionadas ao *metal*. Mas antes, o que viriam a ser “sons de guitarra distorcida” e “peso sonoro”, esses dois conceitos nativos tão em voga quando se aborda assuntos relativos ao *rock metal*?

Os sons distorcidos da guitarra, mas também do baixo elétrico, são o produto da saturação sonora provocada eletronicamente pelo aumento do volume das caixas amplificadas ou através dos pedais de efeito sonoro resultando numa melodia ruidosa. Segundo as palavras do musicólogo Robert Walser:

A distorção funciona como um signo de potência e intensidade expressiva através da superabundância de seus canais e da materialização de esforços excepcionais para a sua produção. Isso não significa dizer que a distorção sempre funcionou em qualquer lugar desse modo, a distorção da guitarra tornou-se um signo convencional que é aberto à transformação e a múltiplos sentidos. A distorção heavy metal é ligada semioticamente a outras experiências de distorção, mas é única em um momento histórico específico em que a distorção começa a ser percebida em termos de potência ao invés de falha, transgressão intencional ao invés de sobrecarga acidental, como música ao invés de barulho. (WALSER *apud* JANOTTI Jr., 2004, p. 24).

A passagem citada corrobora com a opinião de Max Cavalera. Segundo o músico, “O nascimento da distorção acho que mudou a música inteiramente e foi um lance que, eu com a minha guitarra com distorção me dar mais poder, eu me sinto mais poderoso.”⁴²

Interessante notar que o ruído que fora característico de uma má composição, de uma música desagradável e por isso mesmo evitado por muito tempo nas composições ocidentais, é ressignificado no *rock ‘n’ roll* e, por conseguinte, no *rock metal* e é revestido de uma significação positiva junto à sonoridade “metálica”. A afirmação de que o *metal* se utiliza de uma sonoridade ruidosa como forma estética levanta uma importante questão que precisa ser aqui discutida. Tal questionamento refere-se ao fato de que a utilização do ruído não

⁴² Entrevista concedida ao autor em 24 de agosto de 2013.

somente pelo *rock metal*, mas também por boa parte da música contemporânea, atesta a correlação entre duas distintas tradições musicais: a “Modal” e a “Tonal”.

A música modal é específica das tradições culturais pré-modernas, como evidencia José Miguel Wisnik em seu livro “O som e o sentido: uma outra história das músicas” (2011). De acordo com este autor, o “modalismo” é pertinente entre

As músicas dos povos africanos, dos indianos, chineses, japoneses, árabes, indonésios, indígenas das Américas, entre outras culturas. Ele inclui também a tradição grega antiga (que só conhecemos na teoria) e o canto gregoriano, que se constituem, ambos, em estágios modais da música do Ocidente. (WISNIK, 2011, p. 9).

Assim, em meio aos elementos culturais peculiares a estas sociedades, a música desempenhava um papel prático e simbólico junto às atividades ordinárias e aos ritos sacrificiais ali realizados. Baseando-se, sobretudo, no pulso⁴³, ou seja, duração e intensidade definidoras da frequência sonora, portanto, do ritmo, a música modal compunha juntamente com outros elementos, os ritos próprios destas sociedades. Nas palavras de Wisnik (2011):

Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível: as flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. (WISNIK, 2011, p. 35).

Em termos especificamente formais, a música modal pode ser caracterizada, segundo Wisnik (2011), pela correlação entre as escalas, ou modos musicais, a determinados estados psíquicos e emocionais; e pela circularidade das suas estruturas rítmicas, melódicas e harmônicas tendo na fixação da tônica (nota principal) a sua principal base.

A título de exemplo da relação entre modos musicais e a possibilidade de “denotarem diferentes disposições afetivas” (WISNIK, 2011, p. 75), os modos gregos foram batizados com os nomes de diferentes povos e regiões que formavam a antiga civilização grega, justamente, pela relação entre as características sonoras de cada modo com os caracteres culturais mais pungentes daqueles povos. Assim, surgiram os modos “Dórico” (proveniente da região da Dória), “Frígio” (oriundo da Frígia), entre outros. Em se tratando da circular estrutura das músicas modais, Miranda afirma que

⁴³ Para uma discussão mais aprofundada acerca do pulso musical, ver “O Som e o sentido: uma outra história das músicas” (WISNIK, 2011); “Tempo da festa x tempo do trabalho: transgressão e carnavalização na belle époque tropical” (MIRANDA, 2001) e deste mesmo autor, o texto “Síncope pulsional e gestualidade transgressiva” (MIRANDA, 2012).

o ritmo, investido igualmente de uma forte eficácia simbólica, é a recorrência pura de temporalidade cíclica, formalização sensível do Tempo dos Deuses, e a melodia, não possuindo um centro tônico, desenvolve uma ciranda melódica livre e sem hierarquias. (MIRANDA, 2001, p. 150).

Já a música tonal surge no limiar entre a sociedade feudal e a sociedade burguesa na Europa. Fruto de um longo trabalho de depuração dos ruídos, o “tonalismo” se pautou na música das alturas – como meio de elevação do indivíduo – em detrimento da envolvente música pulsional. Diferentemente da música modal, que se fundamenta na escala de cinco tons (escala pentatônica), a música tonal é baseada na escala diatônica constituída de sete notas.⁴⁴

Assim, o ritmo estava, na música tonal, submetida à harmonia, e os ruídos, as tensões, os “demônios” estavam ali presentes, porém, de maneira subjulgada, como feras selvagens diante, se não da mira de um rifle (o que lhe exterminaria), ao menos, de uma jaula. Como evidencia Wisnik: “A música tonal moderna, especialmente a música consagrada como ‘clássica’, é uma música que evita também o ruído, que está nela recalcado ou sublimado.” (WISNIK, 2011, p. 42). Desta forma, a dissonância (sons instáveis quando comparado ao seu oposto, à consonância) encontra aí espaço, apenas, na medida em que seja domada, resolvida⁴⁵. Há no tonalismo uma morte anunciada, ou melhor, um discurso musical que evidencia uma linearidade entre começo-meio-fim, fato que não ocorre no modalismo, onde a divagação cíclica impõe ao “tema” musical uma repetição quase *Ad Infinitum*.

Entretanto, no início do século XX a vanguarda da música erudita europeia – constituída, entre outros nomes, pelos compositores Stravinski, Schoenberg, Satie e Varése –, promove o retorno do ruído às composições como meio de elaboração de novas estéticas sonoras. Tal afirmação está em uníssono com a perspectiva de Wisnik quando o autor afirma: “A partir do início do século XX opera-se uma grande reviravolta nesse campo sonoro filtrado de ruídos, porque barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da

⁴⁴ Baseando-se na escala diatônica (Dó-Ré-Mi-Fá-Sol-Lá-Si-Dó), a escala pentatônica fundamenta-se no ciclo das quintas, ou seja, no uso de cinco tons onde, cada tom apresenta uma distância intervalar de cinco tons. Por exemplo, se partirmos da nota Dó, teríamos a seguinte escala: Dó – Sol – Ré – Lá – Mi, onde o intervalo (Dó-Sol) é de cinco tons, (Sol-Ré) também de cinco tons, assim sucessivamente até a 5ª e última nota, o (Mi).

⁴⁵ De acordo com Wisnik, “A inviolabilidade da partitura escrita, o horror ao erro, o uso exclusivo de instrumentos melódicos afinados, o silêncio exigido à plateia, tudo faz ouvir a música erudita tradicional como representação do drama sonoro das alturas melódico-harmônicas no interior de uma câmara de silêncio de onde o ruído estaria idealmente excluído (o teatro de concerto burguês veio a ser essa câmara de representação). A representação depende da possibilidade de encenar um universo de sentido dentro de uma moldura visível, uma caixa de verossimilhança que tem que ser, no caso da música, separada da plateia pagante e margeada de silêncio. A entrada (franca) do ruído nesse concerto criaria um contínuo entre a cena sonora e o mundo externo, que ameaçaria a representação e faria periclitar o cosmo socialmente localizado em que ela se pratica (o mundo burguês), onde se encena, através do movimento recorrente de tensão e repouso, articulado pelas cadências tonais, a admissão do conflito com a condição de ser harmonicamente resolvido.” (WISNIK, 2011, p. 42-43).

linguagem musical.” (WISNIK, 2011, p. 43). Assim, atuando, ou antes, ressoando de forma concomitante com a música erudita, a música popular também se tornou prenhe da fusão entre músicas modais e tonais e incorporou o ruído à sua sonoridade.

Com base no que foi exposto, pode-se atestar que o ruidismo da sonoridade “metálica” não foi por ele inventado, nem tão pouco lhe é exclusivo. Entretanto, pode-se afirmar que o *rock* e, conseqüentemente, o *metal* ampliaram o horizonte de utilização do ruído em termos composicionais na medida em que ajudou, significativamente, a difundi-lo em meio às expressões musicais populares contemporâneas.

O “peso” no *rock metal*, como evidenciado anteriormente, é resultante dos elementos singulares que compõem a sonoridade das músicas. Além da sonoridade distorcida dos instrumentos elétricos, mencionada anteriormente, são determinantes na caracterização das músicas de *rock pesado* a levada forte na bateria que, em alguns subgêneros do *rock metal*, apresentam a bateria acrescida por mais um bumbo. Segundo Janotti Jr. (2004), o segundo bumbo tem por funcionalidade a marcação de “todos os tempos, o que, além de criar uma espécie de indiferenciação entre os tempos forte/fraco, confere a sensação de uma ansiedade contínua, já que as pausas entre as emissões sonoras são praticamente dizimadas.” (JANOTTI JR., 2004, p. 27). É constituinte, ainda, do “peso” atribuído às composições de *metal* a intensidade no canto. Alguns vocalistas inclusive, dependendo da estética sonora que adote, utiliza-se de técnicas específicas que produzem distorções “naturais” na voz com o intuito de tornar seu cantar algo mais potente, mais pesado, mais obscuro. É o chamado canto gutural.

Nesse sentido, é justamente por meio destes elementos sonoros que conferem, simbolicamente, sentido de densidade, de obscuridade, de “peso” à musicalidade do *rock metal*, que são expressos poeticamente os sentimentos de angústia, de frustração e de descrença compartilhado por aqueles – sobretudo os jovens – que, direta ou indiretamente, eram açambarcados pelos problemas sociais que atingiam os EUA e a Inglaterra de finais da década de 1960 e começo de 1970.

3.3 O Sabbath e a elaboração das convenções estéticas do *metal*

A título de exemplo do que foi exposto ao fim do ponto precedente, a banda Black Sabbath pode ser atestada enquanto o grupo musical de *rock* que melhor personificou – por meio de suas músicas e performances – a atmosfera vivenciada pelos jovens ingleses socialmente desfavorecidos no cerne daquele contexto de crise. Não por acaso, e apesar do

dissenso acerca da primeira banda de *metal*, inúmeros agentes que fazem parte do mundo artístico do *rock metal* consideram o Black Sabbath como sendo o grupo musical que originou o *rock metal*.

Quanto ao que foi exposto, o trecho que se segue, retirado do livro “Heavy Metal: a história completa” é sintomático:

No início havia apenas o céu, em sua noturna e sombria expressão, e o desconhecido. Os mais profundos segredos da história – que só poderiam ser reanimados por forças tão antigas quanto a própria civilização – revolviam nesse inquieto limbo, onde tudo era acinzentado, fumacento, escuro e sagrado. Essas poderosas correntes – por tanto tempo esquecidas e adormecidas até que a guerra, a crise e a angústia pudessem despertar e trazer à tona seus mais horrendos poderes – não possuíam definição nem emitiam sons até serem capturadas e subjugadas por uma epifania conhecida como Black Sabbath: a banda primordial, a origem do heavy metal. (CHRISTE, 2010, p.13).

Essa citação do prólogo do livro do jornalista norte-americano Ian Christe é bastante ilustrativa quanto à assertiva anteriormente mencionada, pois ainda que outras bandas já apresentassem elementos simbólicos característicos do estilo *heavy metal*, o Black Sabbath foi, nas palavras de Tom Leão, “a banda que mais reuniu todos os conceitos heavy metal.” (LEÃO, 1997, p. 16).

Todavia, quem eram os jovens que formavam o Black Sabbath? Ian Christe definiu-os com a seguinte descrição:

Profetas criados à margem da sociedade inglesa, eles eram desempregados, socialmente desprezíveis e, ainda, moralmente suspeitos. Seus quatro membros nasceram entre 1948 e 1949 em Birmingham, na Inglaterra, uma pequena e decadente cidade industrial, sobrevivendo à época em que a Europa já não se orgulhava dessa indústria [...] Nos anos seguintes à Segunda Guerra Mundial, cercados pelos escombros deixados pelos bombardeios nazistas, eles chegavam à puberdade e, nesse mundo que haviam herdado, o que mais poderia valer a pena além de tornarem-se aventureiros e desajustados profissionais? (CHRISTE, 2010, p. 13-14).

O grupo musical Black Sabbath era inicialmente uma banda de *blues rock* formada por John Michael Osbourne – ou somente Ozzy Osbourne – nos vocais, Tony Iommi na guitarra, Geezer Butler no contrabaixo e Bill Ward na bateria. Dentre os quatro integrantes, Ozzy e Iommi apresentam biografias que corroboram com a relação entre o *rock metal* com parte da juventude inglesa da década de 1960.

O primeiro deles, Ozzy Osbourne, era tido como delinquente juvenil condenado por roubo e que trabalhava, de maneira intermitente, em um matadouro. Já o guitarrista, Tony Iommi, trabalhador operário numa fábrica local, perdera a ponta de dois dedos da mão direita em um acidente em uma das máquinas de trabalho. Ora, este fato que à primeira vista poderia

significar o término da carreira do músico mostrou-se, posteriormente, como um fundamento na criação de determinadas características convencionais da estética sonora “metálica”.

Tendo em vista que Iommi é canhoto e, portanto, sua mão direita era utilizada para a composição dos acordes junto ao braço da guitarra, foram necessárias adaptações para que ele continuasse a tocar o instrumento. Entre estas adaptações destaca-se a afinação mais baixa quando se comparada à afinação padrão em quartas (da corda mais espessa para a mais fina do instrumento tem-se: Mi-Lá-Ré-Sol-Si-Mi), próprias dos violões e das guitarras elétricas, com intuito de tornar as cordas menos tensionadas. A ideia era poder tocar com a menor pressão exercida pelos dedos semiamputados. Desta forma, sendo a guitarra configurada com base em afinações mais baixas, resulta daí numa sonoridade mais grave, mais obscura, mais soturna, enfim, mais pesada.

Outra adequação pela qual Tony Iommi necessitou submeter-se por conta de sua deficiência foi o uso dos *power chords*. O antropólogo Pedro Lopes atesta que os *power chords* são acordes tocados nas cordas mais graves da guitarra e que utilizam um número menor de cordas do instrumento quando comparadas aos acordes “normais”. Segundo este mesmo autor, é significativa a utilização dos *power chords* nos *riffs*, tão característicos do *rock metal* (LOPES, 2006, p. 90). Já em relação aos *riffs*, Janotti Jr. afirma: “No *heavy metal*, é muito comum a utilização do *riff*, uma sequência de notas que se caracteriza pela emissão de sons repetidos em momentos-chave da execução musical.” (JANOTTI JR., 2004, p. 19).

Desta forma, evidencia-se que o incidente sofrido pelo guitarrista do Black Sabbath, Tony Iommi, forçou-o a desenvolver técnicas adaptativas para que continuasse tocando. Estas mesmas técnicas – a baixa afinação da guitarra e a utilização de *power chords* nos *riffs* das composições –, conjuntamente com a distorção dos instrumentos elétricos, do “peso” e dos potentes vocais, formam partes essenciais da estética sonora do *rock metal* e são responsáveis pela produção de uma sonoridade, que expressa os sentimentos de uma parcela da sociedade inglesa e norte-americana desencantada com a realidade de então.

Outra técnica composicional bastante utilizada por Tony Iommi que o auxiliava na construção de uma sonoridade taciturna e pesada era a dissonância por meio do uso do trítono. Este, ou *Diabolus in Música*, como era anteriormente denominado, é o intervalo musical da 4ª aumentada (4#) da nota principal (tônica) e que, por isso, proporciona a sensação sonora de desconforto à audição Ocidental – que, por séculos, foi sonoramente educada com base na música tonal depurada de ruídos e com dissonâncias domesticadas –

devido à tensão que gera. Por ser uma dissonância, o trítone chegou a ser proibido pela Igreja Católica durante a Idade Média. Daí o apelido de “escala diabólica”⁴⁶.

Entretanto, entre os agentes que compõem o mundo artístico do *rock metal*, o Black Sabbath possui significativo prestígio não somente pela musicalidade “metálica”, que tanto ajudou a cristalizar, como também pelas temáticas abordadas nas letras de suas músicas assim como pela transvaloração de determinados símbolos tidos como sagrados (LOPES, 2006).

Destarte, os versos decantados pelo “Sabbath” narram a presença de sombrias figuras, seres míticos e personagens diabólicos em meio ao cenário de uma Terra devastada por guerras nucleares. No entanto, vale a ressalva de que por vezes as canções desta banda expõem por meio das fantasmagóricas alegorias, uma visão contestatória diante da real situação de parcela da juventude inglesa desempregada, que vivenciava uma situação de falta de perspectivas e descrenças nas instituições sociais em meio a uma Inglaterra abalada economicamente pela crise.

Nesse sentido, a música “War Pigs” do álbum “Paranoid”, lançado em 1970, serve como ilustração do que foi afirmado acima. Sua letra, segundo Christie (2010) e Lopes (2006), pode ser descrita como uma música antibelicista, que expunha uma feroz crítica às forças armadas – por meio da figura dos generais – e aos políticos que enviavam para o *front* da Guerra do Vietnã, jovens pobres para combaterem em nome de interesses econômicos da nação.⁴⁷

A banda Black Sabbath é reconhecida pelos adeptos do *rock metal* por ter contribuído, também, com outra importante característica definidora do mundo artístico do *metal*: a positivação de elementos simbólicos considerados negativos pela tradição cristã ocidental.

É comum encontrar entre a literatura que aborda, direta ou indiretamente, a temática do *rock metal* questões ligadas aos elementos simbólicos definidores e, por isso mesmo, diferenciadores utilizados pelos agentes que compõem esse mundo artístico como meio de identificação – por exemplo: a preponderância da cor preta nas suas vestimentas –, como também é sintomática a análise das noções de estigmatização e de preconceito relacionados aos apreciadores deste estilo musical. Entretanto, antes de tudo, é preciso apontar

⁴⁶ É bem verdade que, hoje, a música contemporânea ressoa em ondas dissonantes e que, por isso mesmo, a ocidental audição já tolera a dissonância e o ruído.

⁴⁷ Ver Anexos.

que tanto a simbologia atinente aos iniciados no *metal* quanto o preconceito a qual estes são vítimas, estão em íntima correlação.

Deste modo, ao analisar o *rock metal* Lima Filho destaca que “Desde o início, o subgênero se associou às roupas pretas, de couro, cabelos longos e adornos de metal, como correntes, pulseiras e tarraxas – apelo visual que ainda se mantém.” (LIMA FILHO, 2010, p. 163). Interessante ressaltar que os integrantes da banda Sepultura não fogem à regra e, nesse sentido, desde a formação do grupo há quase trinta anos, compartilham desta estética. Posteriormente, tratar-se-á dessas questões de modo mais detalhada quando for exposta a história da banda Sepultura.

Interessante notar que, para os iniciados nesse mundo artístico, a cor preta sofre o processo de ressignificação e, desta maneira, converte o sentido negativo que lhe fora atribuído por crenças religiosas em “dispositivo” de significado positivado. Nas palavras de Lopes:

A própria adoção da cor negra como predominante nas roupas e demais itens estéticos do mundo heavy metal (e valorizada positivamente) questiona a oposição cosmológica central de diversas tradições religiosas, notadamente a cristã, de oposição entre luzes e trevas, claro e escuro, em que o negro é conotado negativamente como símbolo “triste”, do “mal” e da “morte”. (LOPES, 2006, p. 50).

Outro símbolo que emerge de forma recorrente entre músicos e fãs de *rock metal* é o gesto erroneamente e/ou pejorativamente chamado de “cifres do diabo” ou “mão do diabo”. Em verdade, o gesto de cerrar o pulso arqueando-se apenas os dedos mínimo e indicador denomina-se *Molocchio* ou *Mano Cornuta*.

Segundo relatos do ex-vocalista de importantes bandas no cenário “metálico” entre elas, o próprio Black Sabbath, Ronnie James Dio, expostos no documentário “METAL: A headbanger’s journey”, o *Molocchio* é um gesto ligado à proteção contra o ataque de “mau-olhado” segundo a tradição italiana. De acordo com o cantor – falecido em 2010 –, o gesto era repetido por sua avó, de origem siciliana, a cada momento que ela interpretava que alguém havia lançando-lhe “mau-olhado”. E foi com esse intuito que Dio introduziu o referido gesto no “universo” do *rock pesado*.

Figura 1 – Ronnie James Dio fazendo o *Molocchio*



Fonte: RIBEIRO, Paola...(2013).

Segundo trechos do verbete “isola”, contido no livro “História dos nossos Gestos” do estudioso Câmara Cascudo exposto pelo antropólogo Pedro Lopes (2006),

Ante presságio agourento, encontro sinistro, pressentimento trágico, diz-se *Isola!* Reforçando a frase com o gesto afastador do mau-olhado, adversidades, forças contrárias irradiadas por inimigos invejosos, mesmo desinteressadamente malévolos. Os dedos indicador e mínimo estiram-se em paralelos. O médio e o anular ficam dobrados sob o polegar. É a *mano cornuta*, mão cornuda, das “Cimaturas” de Nápoles, [...] na evitação do *Molocchio*, o Olho Grande malfazejo. Os cornos paralelos imitam os cornos dos animais dedicados ao Sol e á Lua, símbolos de energia fecundante e criadora. Júpiter, Dionísio, Pan, eram representados com chifres. Corno de Almatéia. O chifre erguido em plantações. O *isola* livra da fraqueza física, perseguição humilhante, atraso econômico, ausência viril, maus negócios. [...] Gesto e objeto, trazido pelos emigrantes italianos, notadamente de Nápoles, divulgaram-se no sul do Brasil no regime republicano. Depois de 1890. Estão incorporados às supertições populares de todo País. Dá azar! *Isola!* (CASCUDO *apud* LOPES, 2006, p. 112).

Deste modo, o *Molocchio* foi ressignificado pelos agentes que compõem o mundo artístico do “metal” e passou a representar uma saudação, um sinal de autoafirmação e pertencimento a este mundo artístico ou, até mesmo, um substituto para os aplausos em meio a shows e apresentações de bandas de referido estilo musical (LIMA FILHO, 2010, p. 173-174).

Nesse sentido, pelo fato de os integrantes do mundo artístico “metal” realizar uma dessacralização de símbolos tidos enquanto sagrados conforme diferentes tradições religiosas e por efetuar, também, a ressignificação de símbolos considerados ruins por estas mesmas tradições, sobretudo, a cristã, tornando-os elementos simbólicos positivados e por convertê-los em convenções estéticas próprias do “universo” do *rock metal*, segundo a tese de Lopes (2006), tudo isso acabaria se constituindo enquanto elementos geradores de preconceitos

direcionados aos iniciados neste mundo artístico por aqueles que não detêm os códigos de decifração de tal mundo, ou seja, os não iniciados.

Assim sendo, a hipótese principal de Lopes (2006) está em harmonia com a concepção de Lima Filho (2010) na medida em que este aponta que as vestimentas predominantemente pretas, o uso de camisetas e adornos que contém imagens obscuras ou símbolos pertencentes a tradições pagãs, assim como uma estética própria onde emergem os cabelos compridos e tatuagens dentre os apreciadores do *rock*, independentemente do subgênero deste, torná-los-iam alvos de estigmatizações sociais por parte dos não apreciadores do referido estilo musical.

Ora, por essa altura, percebe-se claramente que o *rock metal* não é compreendido pelos músicos e pelos fãs somente como mais um estilo musical. Ele é isso e mais! Ele pode ser também compreendido enquanto um estilo de vida, com *ethos* próprio, ou seja, com visão de mundo própria. Pode ser percebido ademais como um elemento de socialização e gerador de identificação⁴⁸.

As análises de Howard Becker (2008) acerca do desvio ajudam-nos, uma vez mais, na compreensão da estigmatização social que fundamenta a relação entre adeptos e não adeptos do estilo de vida roqueiro.

Becker (2008) expõe que a sociedade moderna é significativamente complexa e diversificada e possui em seu cerne diversos grupos sociais, que se distinguem uns dos outros, conforme elementos de classe social, étnicos, ocupacionais e culturais. Nesse sentido, cada grupo é portador de um conjunto de regras morais que deve orientar o comportamento dos seus membros.

Como evidenciado anteriormente, cada sujeito que infringir a lei será considerado um *outsider*, um desviante. No entanto, é interessante notar na análise deste autor que o desvio tem causas sociais, haja vista que o grau em que um ato será considerado ou não uma infração, portanto, um desvio, dependerá de quem o comete e de quem se sente atingido por ele. Conforme expõe Becker: “Desvio não é uma qualidade que reside no próprio comportamento, mas na interação entre a pessoa que comete um ato e aquelas que reagem a ele” (BECKER, 2008, p. 27). Assim, a relação entre aquele que cometeu a infração e aquele que se sente incomodado por ela é permeado pela rotulação e estigmatização de um pelo outro.

⁴⁸ Uma discussão mais aprofundada acerca destas perspectivas poderá ser encontrada junto aos trabalhos de Lopes (2006) e Lima Filho (2010).

Entretanto, Becker chama-nos atenção para os fatos de que não somente devemos reconhecer que o desvio é fundamentado nas reações de parte da sociedade a tipos específicos de comportamento, sobretudo, por meio da rotulação destes comportamentos enquanto desvios, mas também que as regras que atestam quais comportamentos são moralmente aceitos como normais variam conforme o tempo e o espaço. Portanto, não podem ser considerados universais.

Sendo assim, ao considerarmos os apreciadores do “metal”, os *headbangers*, enquanto um grupo social que partilha de um *ethos* próprio, com práticas socioculturais que lhes são específicas e que realizam uma ressignificação, uma transvaloração de elementos simbólicos religiosos – compreendendo a religião enquanto uma importante instituição social –, torna-se um pouco mais claro, após as análises de Becker (2008), perceber o porquê de estes agentes sociais serem alvos de preconceito e estigmatização por parte da sociedade não adepta do referido estilo musical.

Entretanto, é preciso ressaltar que a estigmatização ocorre, também, a partir dos *headbangers* em relação aos não adeptos. Becker (2008) atesta, ao se referir aos músicos de casas noturnas, que estes compõem um grupo bastante hermético e que denominam por “quadrados” todos aqueles que eles consideram descredenciados a tornarem-se membros do grupo. Assim também ocorre com os adeptos do “metal”. Há uma busca pela cisão entre os verdadeiros apreciadores do “metal” e os *posers*, ou seja, falsos apreciadores do estilo musical. Desta forma, para fazer parte do grupo dos *headbangers* é necessário partilhar do *ethos*, do estilo de vida, portanto, das regras atinentes a tal grupo social.

Após breve excursão acerca da relação entre adeptos e não adeptos do estilo de vida roqueiro é preciso afirmar, uma vez mais, a inegável contribuição que o Black Sabbath legou à formatação do *rock metal*, assim como a inquestionável influência deste grupo musical para inúmeras bandas de *metal* que surgiram posteriormente. Entre as bandas que foram musicalmente influenciadas pelo Black Sabbath estão aquelas que constituíram a chamada “Nova Onda do Heavy Metal Britânico”.

3.4 A Nova Onda do *Heavy Metal* Britânico

Conforme a década de 1970 chegava ao fim, o *rock metal* perdia espaço junto aos fãs, sobretudo, entre os jovens *blue collar* para o *punk rock*⁴⁹ na medida em que este último

⁴⁹ Em linhas gerais, o *punk rock* pode ser musicalmente caracterizado enquanto um estilo composicional fundamentado na simplicidade de poucos acordes e nas letras marcadas pela abordagem de temáticas

parecia expressar com mais fidedignidade os anseios deste grupo social. Sendo assim, no limiar entre as décadas de 1970 e 1980 o mundo artístico do *heavy metal* viu emergir um movimento denominado “New Wave of British Heavy Metal” (N. W. O. B. H. M.). Essa “Nova Onda do Heavy Metal Britânico” era composta por bandas que, inspiradas pela sonoridade e pelos ideais *punk*, elaboraram uma simbiose entre os elementos estético-sonoros pertencentes aos dois referidos estilos musicais, o *rock metal* e o *punk rock*, gerando assim um tipo de *heavy metal* mais acelerado⁵⁰. Vale ressaltar que algumas daquelas bandas, inclusive, apresentavam composições ou atitudes performáticas contestatórias às instituições sociais tais quais: a Igreja, a política, a família, etc. Outras, entretanto, direcionavam suas críticas à moral, à violência, às desigualdades sociais, entre outras questões sociais.

A título de exemplo de uma demonstração de ato contestatório direcionado ao sistema político realizado por uma destas bandas, neste caso específico, a inglesa Iron Maiden, deu-se no contexto de lançamento do seu compacto intitulado “Sanctuary” no ano de 1980. Na ocasião, diante das severas medidas de combate às políticas de bem-estar social e do aniquilamento das conquistas de melhoria das condições trabalhistas após anos de luta da classe trabalhadora inglesa, perpetradas pela então primeira ministra inglesa Margareth Thatcher, a banda Iron Maiden estampou a capa do referido compacto com a imagem do mascote da banda chamado “Eddie” – um monstro, um morto-vivo –, com um punhal em mãos após assassinar “Thatcher” na rua em uma sinistra noite londrina.

relacionadas à política, ao anarquismo, ao niilismo, às ideias revolucionárias e que expressavam críticas sociais direcionadas àquilo que, genericamente é chamado por “sistema”. Para uma melhor compreensão do “punk”, ver a dissertação “GRUPOS DE ESTILOS JOVENS: O ‘Rock Underground’ e as práticas (contra) culturais dos grupos ‘punk’ e ‘thrash’ em São Paulo.” (KEMP, 1993).

⁵⁰ Dentre os diversos grupos musicais do chamado “New Wave of British Heavy Metal”, destacam-se: Motorhead e Iron Maiden.

Figura 2 – Capa original do compacto "Sanctuary".



Fonte: Martin (2014).

Notadamente, a capa original foi censurada pela gravadora e, assim, o compacto foi lançado tendo uma tarja preta diante dos olhos da ex-primeira ministra inglesa Margareth Thatcher.

Todavia, em hipótese alguma, deseja-se apontar neste trabalho que todas as bandas de *rock metal* expressam mimeticamente conteúdos contestatórios à sociedade – empregada aqui em seu sentido mais genérico – através de suas composições. Pelo contrário. Não são poucas as bandas de *metal* que narram histórias cercadas de hedonismo ou de cenários fantasiosos habitados por seres alados oriundos de contos ou de livros classificados como literatura fantástica⁵¹. Como também não são raros os exemplos de composições que retratam os problemas ligados à psique humana, elucidados por meio das músicas que abordam a depressão.

Ainda que se leve em consideração que o escapismo seja uma forma de negar, de se por contra, ou seja, de contestar a realidade empírica, nesta pesquisa se dará substantiva atenção aos casos de composições e de elementos poéticos, que atestem o teor de inconformidade, de protesto contra as instituições sociais - como a política, a família, Igrejas/religião - e dos fenômenos sociais a elas relacionados (violência, fome, intolerância, costumes, estilo de vida, etc.). Entretanto, é válido ressaltar uma vez mais que, apesar da importância das análises das composições da banda Sepultura para este trabalho, outros

⁵¹ Um exemplo pertinente é a banda alemã Blind Guardian que, para compor a música “The Lord of the Rings”, inspirou-se em romance homônimo do escritor, professor e filólogo britânico J. R. R. Tolkien.

elementos da poética adotada pelo referido grupo musical será considerado aqui na medida em que atestem alguma espécie de conteúdo contestatório.

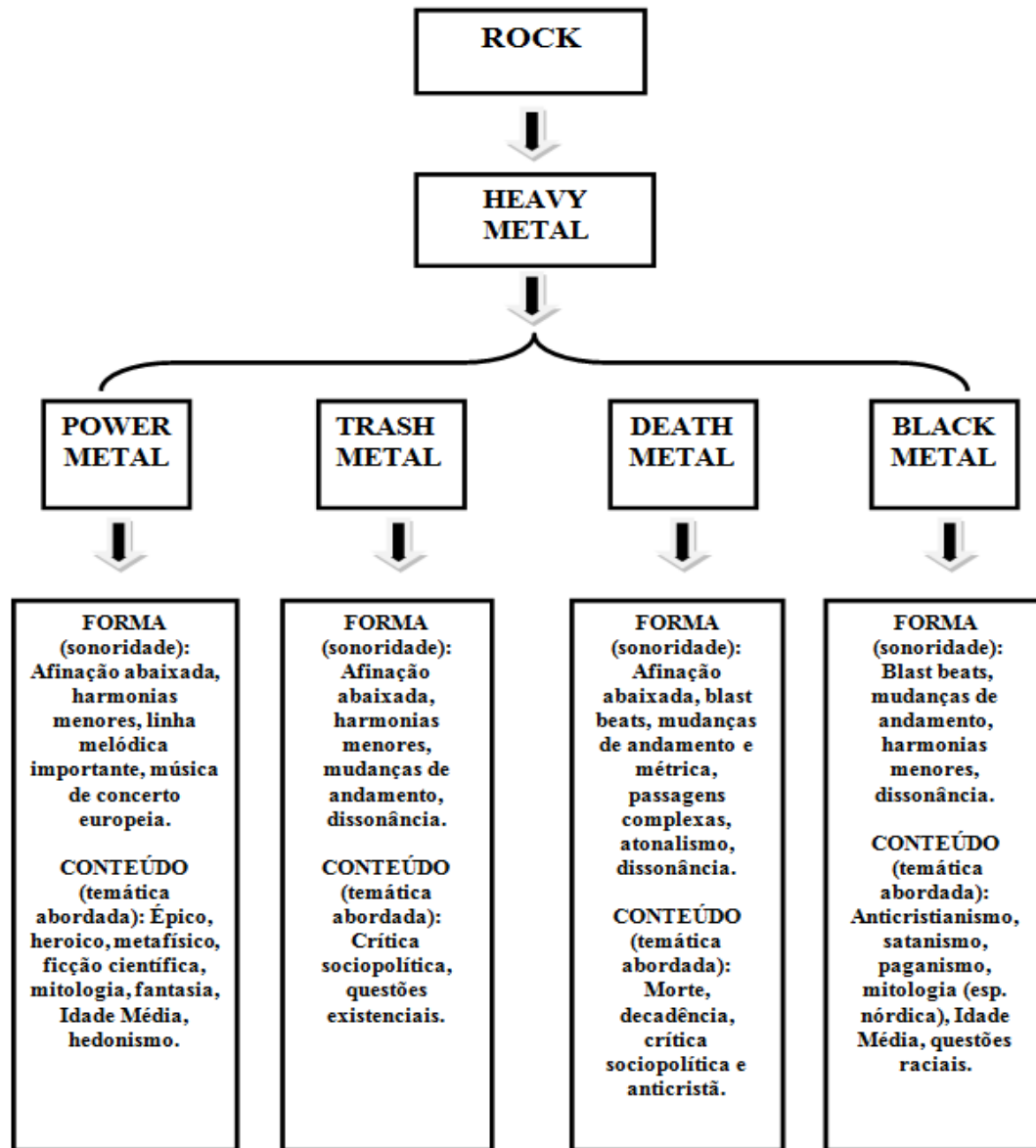
3.5 Os anos de 1980 e a explosão de novos estilos de *rock metal*

Os integrantes do mundo artístico do *rock metal* assistiram durante a década de 1980 à emergência de novos estilos de *rock pesado*. Influenciados pelos grupos musicais do “New Wave of British Heavy Metal” e objetivando diferenciar-se da sonoridade apresentadas por bandas *mainstream*, ou seja, bandas que objetivavam conquistar o sucesso comercial junto à indústria fonográfica e aos meios de comunicação de massa – rádio e TV –, como consequência de uma espécie de abrandamento, de suavização de suas composições, essas novas bandas, sobretudo as originárias da Bay Area nos Estados Unidos, deram origem a versões mais extremas, mais radicais do *rock metal*.

Por conseguinte, o “metal”, que já é compreendido enquanto um subgênero do *rock* passa agora a se ramificar em uma quantidade significativa de subgêneros do subgênero, cada qual com características estético-sonoras próprias, delineando, assim, uma espécie de árvore que até o momento, não cessou de gerar novos ramos⁵², como podemos ver no organograma a seguir:

⁵² Para compreensão mais aprofundada destes novos subgêneros do *rock metal*, ver os trabalhos de Azevedo (2004-2005), Leão (1997) e Lima Filho (2010).

Figura 3 – Organograma das características estético-sonoras dos principais subgêneros do rock metal



Fonte: Adaptado de AZEVEDO, Cláudia. 2004-2005.

Foi justamente em meio à década de 1980 que o *rock metal* começou a “fazer barulho” nas caixas amplificadas em lares, garagens ou pequenos palcos montados em solo brasileiro. Por notarmos que a banda Sepultura, que neste trabalho desempenha a função de objeto de verificação dos elementos poéticos de contestação social, é originariamente brasileira, torna-se imprescindível uma breve explanação acerca da constituição do *rock metal* no Brasil.

3.6 A emergência do *rock pauleira* em terras brasileiras

A história do *rock metal* brasileiro pode ser contada a partir de alguns eventos ligados ao referido estilo ocorrido durante a primeira metade da década de 1980 em meio ao contexto de redemocratização da política brasileira. Portanto, é uma narrativa de pouco mais de trinta anos.

Interessante notar que, coincidentemente com o que ocorreu na Inglaterra e nos Estados Unidos em finais da década de 1960 e início de 1970, no Brasil o “metal” desponta em meio a conturbações socioeconômicas.

Apesar do abrandamento da opressão perpetrada pelos militares após a assinatura da Lei da Anistia em 1979, não eram raras as violentas ações policiais contra aqueles que eram considerados “suspeitos”. Somando-se o preconceito contra os adeptos do estilo de vida *headbanger* ao despreparo da polícia em lidar com aquele grupo social que despontava, os resultados advindos de bizarra fusão evidenciava o claro desrespeito destes em relação àqueles.

Nas palavras do músico Paulo Jr., baixista da banda Sepultura, expostas no filme documentário “Ruído das Minas”,

Cabeludo era sinônimo de vagabundo, maconheiro. Depois que a gente chegou a um certo patamar, isso aí mudou, que a gente começou a ser respeitado. Mas naquela época [década de 1980], quando a gente era moleque a gente tomava dura direto da polícia.

Outro relato evidenciado no mesmo documentário atesta o que acima foi dito. De acordo com Paulo Caetano, músico da banda mineira de *rock metal* Witchhammer, ter cabelos compridos naquela época representava receber

Uma dura no mínimo da polícia por dia [...] Isso aí, você já andava, já ouvia o barulho do camburão assim; você sabia o freio dos caras. Sabe quando você começa a identificar o freio de um carro, de uma veraneio? Já vinha parando aquele preto e branco do seu lado [referindo-se aos veículos utilizados pela polícia na época], você já ia pra parede e fazia assim ó [nesse momento levanta-se do sofá onde permanecia sentado e dirige-se em direção à parede numa posição de quem será alvo de revista policial].

Outros relatos, desta vez dos irmãos Max e Iggor Cavalera, confirmam o que foi mencionado. Ao tratar do medo que sentia da polícia durante a primeira metade dos anos de 1980 na sua autobiografia “My Bloody Roots” o músico Max Cavalera afirma

Naquela época, ao sair de casa, era necessário estar sempre com a carteira de identidade. Se o pegassem sem identidade, o levavam automaticamente para a prisão. Era assim que funcionava: o colocavam na parte de trás do camburão, a

caminho da cadeia, sem que tivesse feito qualquer coisa de errado. Iggor e eu fomos pegos sem identidade uma vez: deve ter sido em 1985. Paulo também não tinha a dele. Não sei por quê; nós três simplesmente saímos sem identidade uma noite. Os policiais nos pararam e colocaram todo mundo contra a parede – para dizer a verdade, a canção “To The Wall”, do álbum *Schizophrenia*, fala daquilo. Apontaram as armas para as nossas cabeças e diziam um monte de merda, como: “Vão se foder! Vocês estão fodidos! Seus metaleiros filhos da puta do caralho.” Não tínhamos feito nada de errado: estávamos apenas descendo a rua. “Cadê a identidade?”, perguntaram. Respondi: “Não tenho.” E eles me disseram: “Então é isso, você vem com a gente.” (CAVALERA, 2013, p. 49).

A respeito do caso das “carteiras de identidade”, Iggor, que também foi levado pelos policiais naquela noite atesta

Estávamos na área onde costumava ficar um monte de skinheads, punks e metaleiros. Os policiais chegaram e pediram pra ver a minha identidade. Não estávamos com elas naquele dia, e, como ainda havia uma espécie de mentalidade da velha ditadura, os policiais iam com tudo em cima daqueles que pareciam minimamente diferentes. (CAVALERA, 2013, p. 49).

Outro fato que correlaciona as origens do *rock metal* no Brasil e em seus países fundadores refere-se ao contexto de estagflação pelo qual passou a economia brasileira no início dos anos de 1980. Após altos índices de crescimento econômico experimentados pelo Brasil na década de 1970 pautado, sobretudo, pelo “contexto internacional favorável, marcado pela expansão acelerada do comércio internacional e pela disponibilidade de capitais para investimento e financiamento (REIS FILHO, 2014, p. 79) – fatores que contribuíram para o assim chamado “milagre econômico”⁵³ –, a economia do País no três primeiros anos da década de 1980 foi assolada por altíssimas taxas de inflação (absurdos 110,2% em 1980 e 211% em 1983),⁵⁴ desaceleração do consumo e, por consequência, regressão do crescimento. Quais as causas que teriam refreado altas tão positivas da economia brasileira? Segundo o historiador Thomas Skidmore (1988), uma série de fatores, sobretudo, fatores externos interromperam drasticamente o contexto economicamente favorável do Brasil. Entre tais fatores estavam: “os choques do petróleo de 1974 e 1979. Depois foi a subida vertiginosa dos

⁵³ Acerca do “milagre econômico”, o historiador Daniel Aarão Reis apresenta, em seu recente livro sobre a Ditadura, números impressionantes da economia brasileira durante os anos de 1970. De acordo com o autor, o Produto Nacional Bruto (PNB) apresentou um crescimento de “9,5%, em 1970; 11,3%, em 1971; 10,4%, em 1972; 11,4%, em 1973”; a indústria cresceu “14% anuais, com destaque para as locomotivas do processo: a indústria automobilística, a de eletroeletrônicos, a construção civil, com taxas superiores a 20% ao ano.” (REIS FILHO, 2014, p. 79).

⁵⁴ No tocante às altíssimas taxas inflacionárias no Brasil de inícios dos anos 1980, Skidmore expõe: “Coincidindo com a recessão, a inflação acelerou-se (gerando a ‘estagflação’) batendo novo recorde de 211 por cento em 1983, mais do dobro da de 1982. A estas taxas, a inflação devastava a economia apesar da indexação. Os salários, por exemplo, estavam agora perdendo seu valor real cinco vezes mais rapidamente do que em 1978, o ano que precedeu imediatamente a decisão do governo Figueiredo de reajustar os salários duas vezes por ano em vez de uma só vez. (Por esse raciocínio, com uma inflação anual de 200 por cento, os reajustes salariais deveriam ter sido pelo menos trimestrais).” (SKIDMORE, 1988, p. 462).

juros do mercado do eurodólar de 8,7 por cento em 1978 para 17 por cento em 1981, salto provocado pela mudança radical na política monetária dos Estados Unidos em 1979.” (SKIDMORE, 1988, p. 458). Sendo estas as causas, quais as consequências do decréscimo econômico brasileiro de finais de 1970 e início de 1980?

Devido às dificuldades no equilíbrio da balança de pagamentos - haja vista que o número de importações foi superior ao de exportações e a iminência da inadimplência da dívida externa que, naquele final de 1981, atingira o montante de 61,4 bilhões de dólares -, o País precisou submeter-se a empréstimos junto a diversos órgãos, sobretudo, junto ao FMI (Fundo Monetário Internacional), que exigiu do Brasil a adequação de suas diretrizes políticas à “cartilha” por ele (FMI) redigida. Entre os “mandamentos” daquela instituição estavam: “reduzir a taxa de expansão da base monetária, apertar o crédito, diminuir o déficit do setor público, fazer desvalorizações mais frequentes, eliminar subsídios e restringir aumentos salariais.” (SKIDMORE, 1988, p. 460).

Desta forma, como aponta Idelber Avelar (2003), assim como ocorreu naqueles países, no Brasil, inicialmente, os adeptos do “mundo metálico” eram oriundos da classe *blue collar*. Entretanto, destaca Avelar (2003), aqui, diferentemente da Inglaterra e dos EUA de finais da década de 1960 e início de 1970, além das recessões econômicas, os *headbangers* brasileiros do início da década de 1980 conviviam, direta ou indiretamente, sob a ótica opressiva de um Estado ainda violento.

Apesar da existência de bandas de *rock* brasileiras, que produziam uma sonoridade considerada mais pesada para a época, desde a década de 1960 - ocasião na qual o grupo musical Made in Brazil começou suas atividades em São Paulo, a despeito do contingente existente no País de apreciadores do *rock pauleira* (modo pelo qual ficou conhecido no Brasil o *rock* mais *hard* de bandas como Depp Purple e Led Zeppelin) no decurso dos anos de 1970 - foi, no entanto, durante o transcorrer da primeira metade da década seguinte que, de acordo com Tom Leão (1997), Janotti Jr. (2004) e Pedro Lopes (2006), deram-se os mega-shows de bandas internacionais de *rock pesado* realizados no Brasil. De acordos com os autores, estes acontecimentos podem ser, portanto, considerados enquanto marcos para se pensar a emergência do *metal* brasileiro.

3.6.1 Os shows no Brasil de bandas internacionais de rock pauleira

Apesar das dificuldades econômicas pelas quais atravessava o Brasil na passagem da década de 1970 para a década de 1980 – dificuldades essas que só vieram a amenizar no

ano de 1984 –, realizou-se no Brasil alguns shows internacionais no decorrer dos primeiros anos de 1980. Entre esses shows merecem destaque: as apresentações dos britânicos do Queen – notadamente, “primeiro show assistido pelos irmãos Max e Igor Cavalera, do Sepultura [...] no estádio do Morumbi, São Paulo, levados por um primo ‘roqueiro’” (LOPES, 2006, p. 137) –, das estadunidenses Kiss e Van Halen em 1983 e, sobretudo, o *Rock In Rio* em 1985.

O antropólogo Pedro Lopes (2006) chama atenção em relação aos shows da banda Kiss por conta do efeito que tais apresentações teriam gerado na ainda nascente cena “metal” brasileira. Fazendo uso das palavras de Ricardo Batalha, redator-chefe da revista *Roadie Crew*⁵⁵, Lopes (2006) expõe:

As apresentações do Kiss no estádio do Maracanã, no Rio, e no do Morumbi, em São Paulo, estão até hoje entre os públicos recordes da banda. Pouco tempo depois do sucesso desses shows, proliferaram bandas inspiradas nos mascarados de Detroit em saraus de colégios e em pequenos shows em quadras esportivas, surgiram alguns programas de rádios voltados para o estilo e aumentou a oferta de vinis de fabricação nacional com bandas de heavy metal estrangeiras. (BATALHA, *apud* LOPES, 2006, p. 137).

O trecho destacado anteriormente atesta concepção em uníssono com a perspectiva de Janotti Jr. (2004). Segundo o comunicólogo, os shows de grandes nomes do *rock* internacional realizados no Brasil, entre os anos de 1981 e 1983, funcionaram como catalisadores no que se refere ao aumento de fãs e, conseqüentemente, de bandas no País muito por conta da vasta atenção que as mídias nacionais disponibilizaram aos eventos. Nesse sentido, é válido ressaltar a colaboração, uma vez mais, dos meios midiáticos na consolidação de um estilo musical e, conseqüentemente, do mundo artístico que o cerca.

Este mesmo autor chama atenção para outro elemento que teria contribuído para a efervescência que se constituiu nesse contexto em torno do *rock metal*: o surgimento no Brasil das primeiras lojas especializadas no referido estilo musical. Algumas dessas lojas, inclusive, transformaram-se em pequenos selos fonográficos voltados ao *rock* e ao *rock metal*. Merece destaque a loja Woodstock em São Paulo, que comercializava diversos produtos relacionados ao “metal” além, claro, dos LP’s.

Estas lojas também desempenharam importante função de *locus* aglutinador de *headbangers* brasileiros. Tendo em vista a dificuldade de acesso a vídeos relacionados às bandas, que significativa parcela destes fãs tinha no princípio da década de 1980, as lojas acabaram tornando-se espaços de encontros e, portanto, de socialização de jovens ávidos por vídeos que expusessem as novidades do mundo do “metal”.

⁵⁵ Revista brasileira especializada em *heavy metal* e *classic rock*.

Ainda abordando a contribuição destas lojas para o mundo artístico do *rock metal* brasileiro, Janotti Jr. (2004) afirma: “Para se ter uma ideia da incipiência do mercado, muitos *headbangers* de várias partes do Brasil viajavam até São Paulo ou Rio de Janeiro para comprar discos e comercializar posteriormente as gravações dos LPs em fitas K7” (JANOTTI JR., 2004, p. 36). Interessante sublinhar que a prática adotada pelos apreciadores do “metal” durante essa época - de deslocar-se em direção à cidade de São Paulo com objetivo de adquirir discos para posterior reprodução - foi adotada, ainda nesse período, por membros do grupo musical Sepultura.

Sendo assim, foi em meio a esse aumento da demanda por produtos relacionados ao *rock metal* - como consequência da ampliação do contingente de fãs durante o período referido anteriormente - que algumas bandas que já estavam “na ativa” há algum tempo, mas ainda não haviam gravado um álbum, conseguiram produzir seus primeiros LP’s de maneira independentes, ou seja, sem o auxílio das grandes empresas do ramo fonográfico em ação no País. Um exemplo bastante significativo acerca deste contexto refere-se ao lançamento, em 1982, do disco da banda paraense Stress, para muitos agentes pertencentes ao mundo artístico do “metal”, o primeiro álbum de *heavy metal* brasileiro.

Interessante notar que, não somente pelo fato de ter sido o primeiro disco do gênero musical a ser gravado por uma banda brasileira, mas também justamente por ter sido produzido por um grupo musical do Pará, estado distante do eixo Rio-São Paulo, considerado então, reduto da incipiente cena “metálica” brasileira, o lançamento do disco da banda paraense Stress ajudou a expor que “apesar da força mercadológica dos grandes centros, o metal possuía cenas espalhadas por todo país” (JANOTTI JR., 2004, p. 36).

Outro ponto desta história que merece relevo e que muito cooperou no fortalecimento do *rock metal* brasileiro foi a emergência dos selos independentes⁵⁶ e a divulgação das bandas nacionais por meio de coletâneas e álbuns *splits*. Entre os selos independentes que despontaram na época e que tiveram importante papel nessa engrenagem estão: a Baratos e Afins de São Paulo e a Cogumelo de Belo Horizonte.

A primeira delas, o selo Baratos e Afins, que entre outros álbuns lançou o disco da banda Karisma (primeiro álbum de metal nacional cantado em inglês) e as coletâneas (discos compostos por músicas de diversas bandas que compunha a cena local) SP Metal I e II, sendo

⁵⁶ Os selos independentes são pequenas gravadoras especializadas ou não em um gênero musical, que objetivam produzir, distribuir, divulgar e comercializar seus produtos através de vias alternativas às empregadas pelos conglomerados midiáticos multinacionais, também conhecidos como *Majors*. Entretanto, há perspectivas que relativizam a relação de independência dos selos diante das *majors*. Para uma rápida análise da relação selos “independentes”/*Majors*, ver a página 37 do trabalho de Janotti Jr. (2004).

que somente o primeiro volume vendeu oito mil cópias, número bastante expressivo para os padrões do mercado de música independente no Brasil de trintas anos atrás (JANOTTI JR., 2004, p. 37).

Já a Cogumelo Records, foi responsável pelo lançamento de influentes bandas para o “metal” brasileiro. Além da banda Sepultura (objeto de análise neste estudo), entre as apostas do selo Cogumelo destacam-se as bandas Mutilator, Overdose e Sarcófago. Por sua vez, dentre os discos *Split* - que eram, em verdade, álbuns compartilhados entre duas bandas, onde cada uma destas ficava responsável por um dos lados do LP – desta época, destacam-se os splits “Ultimatum”, lançado em 1985, onde constam composições das bandas cariocas Dorsal Atlântica e Metalmorphose, e o split-álbum dos mineiros das bandas Overdose e Sepultura, produzido pela gravadora Cogumelo Records e lançado também em 1985.⁵⁷

Outra característica definidora do mundo artístico do *rock metal* brasileiro por estas épocas, ou seja, primeira metade da década de 1980 foi a atitude empreendedora fundamentada no lema “Do It Yourself”, ou antes, “faça você mesmo”. Devido às dificuldades encontradas pelos músicos em produzir suas composições – impedimentos de acesso a instrumentos e outros equipamentos musicais e de estúdios de gravação de boa qualidade, haja vista os altos preços de peças importadas e a baixa qualidade dos equipamentos de fabricação nacional – e divulgá-las, aos músicos restava apenas a opção de desenvolver meio alternativos e autogestionados de divulgação e comercialização de suas composições.

É bem verdade que tal atitude permeia a história de elaboração e de consolidação de diversas vertentes estéticas do *rock*, que surgiram distanciadas das estruturas inerentes às grandes empresas de mídia e entretenimento, portanto, apartadas do *mainstream*. Desta forma, bandas, fãs e outros agentes relacionados a esse mundo reuniram-se e organizaram meios de divulgação dos trabalhos das bandas nacionais de *rock metal*. Dentre os meios escolhidos para tal intento estava a criação de pequenos festivais, que reuniam bandas locais em princípio de carreira, e a elaboração de fanzines⁵⁸. Ora, pode-se considerar, assim, que a atitude das bandas de “metal” de darem vida às suas produções de forma independente da grande indústria fonográfica e das mídias no início da década de 1980 como um posicionamento contestatório àquelas.

⁵⁷ Uma perspectiva mais detalhada acerca da relação entre o Sepultura e a Cogumelo Records e do importante papel que esta última teve no desenvolvimento artístico da banda, será abordada posteriormente, quando se discorrerá a respeito do início da carreira musical do Sepultura ainda na capital mineira.

⁵⁸ Grosso modo, um fanzine é uma revista editada por fãs e aborda questões relacionadas com a temática adotada com central pela revista.

Diante do que foi exposto até o momento, e tendo por fundamento o dado de que o *rock metal* emerge no Brasil durante a primeira metade dos anos de 1980, é de se imaginar que o período de consolidação do referido mundo artístico coincide com o momento de redemocratização do País. Segundo relato do vocalista da banda Dorsal Atlântica, o músico Carlos Lopes, exposto no documentário “Global Metal”, “O *heavy metal* veio junto com a democracia.” Assim, as primeiras bandas de *rock metal* do Brasil manifestam-se a partir da transição de um período opressivo para um movimento pautado na mudança político-social do Brasil.

O ano de 1985 foi crucial para o fortalecimento e crescimento do mundo artístico do *rock metal* no Brasil. Foi o ano da realização do primeiro megafestival *Rock In Rio*. Segundo Janotti Jr. (2004):

O Rock in Rio I, ocorrido em janeiro de 1985 é um marco divisor na trajetória metálica do Brasil. Pela primeira vez, o *heavy metal* ganhou a visibilidade dos grandes conglomerados multimidiáticos. Nenhum país da América Latina recebera, até então, tamanha concentração de ídolos do *rock* em suas terras; sendo que, das 13 atrações internacionais, cinco eram astros do universo metálico: Ac/Dc, Iron Maiden, Ozzy Osbourne, Scorpions e Whitesnake. Para os *headbangers* brasileiros, e de países vizinhos como a Argentina, foi uma apoteose metálica. (JANOTTI JR., 2004, p. 38).

Ainda tratando do primeiro Rock In Rio, o já citado antropólogo Pedro Lopes expõe interessantes dados acerca do número de pessoas que assistiram às apresentações das bandas de *rock pauleira* no evento. Segundo o autor:

As datas do festival com apresentações de bandas de heavy metal e de hard rock foram a abertura em 11 de janeiro de 1985 com 150 mil pessoas assistindo a Whitesnake, Iron Maiden e Queen (precedidos por Ney Matogrosso, Erasmo Carlos e Baby Consuelo e Pepeu Gomes); o quinto dia de shows, 15 de janeiro de 1985, com 50 mil presentes para assistir Scorpions e AC/DC, (precedidos por Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Eduardo Dusek e Barão Vermelho, e com parte do público comemorando a vitória de Tancredo Neves na indireta eleição presidencial na mesma data); o sexto, 16 de janeiro de 1985, com 40 mil assistindo Ozzy Osbourne (escalado entre os estilos não metálicos de Rod Stewart no fim e Paralamas do Sucesso, Moraes Moreira e Rita Lee na abertura); e o sábado 18 de janeiro, com o maior público do festival (empatado com os da véspera e o do dia 12), 250 mil pessoas venerando Whitesnake, Ozzy Osbourne, Scorpions e AC/DC, (precedidos por Pepeu Gomes e Baby Consuelo). (LOPES, 2006, p. 150).

Todavia, se por um lado a massiva cobertura das mídias nacionais ao *Rock In Rio* corroborou na divulgação e na consolidação do *rock metal* em terras brasileiras, por outro, reforçou a imagem deturpada e estereotipada dos adeptos deste gênero musical. Segundo Leão (1997), Janotti Jr. (2004) e Lopes (2006), em matéria jornalística sobre o megaevento

atribuída à Rede Globo, os fãs foram pejorativamente denominados de “metaleiros”, termo que foi menosprezado e até proibido entre os *headbangers* brasileiros.

No geral, o saldo do primeiro *Rock In Rio* em relação ao “metal” nacional foi muito mais positivo do que negativo. Muito por conta da cobertura multimidiática ao evento, que proporcionou visibilidade ao gênero até então recluso ao *underground*, deu-se o aumento exponencial na demanda por esse tipo de música e, como consequência, cresceu também a oferta de bandas e de produtos e equipamentos relacionados ao *rock pesado*. Porém, não houve progressão somente na quantidade de equipamentos comercializados no mercado nacional: houve também uma melhoria na qualidade daqueles. Nesse sentido, diante desse novo cenário favorável ao mundo artístico do *rock metal*, algumas bandas lançaram discos por grandes gravadoras e transcenderam os limites do *underground*.

A título de exemplo da assertiva acima, pode-se citar a banda Dorsal Atlântica, considerada por inúmeros *headbangers* brasileiros, como um dos grupos musicais ícones do *metal* nacional. Formada em 1982 sob o nome de Ness, não tardou para que a “Dorsal” se tornasse uma banda referência no cenário *underground* carioca e brasileiro. Após o lançamento do álbum/split “Ultimatum”, em 1985, a Dorsal Atlântica lançou em 1986 o disco “Antes do Fim”, rendendo-lhe oportunidades de abrir os shows das bandas internacionais Venom e Exciter, duas das grandes referências da sonoridade “metálica” no mundo. No entanto, foi a partir do lançamento no mercado internacional da versão em inglês do disco “Dividir e Conquistar”, rebatizado como “Divide & Conquer”, que a Dorsal Atlântica conquistou o posto de primeira banda de *rock metal* brasileira a ter reconhecimento no exterior, fato extremamente importante para a banda e para o mundo artístico do *rock metal* brasileiro. A banda posteriormente lançaria outros álbuns e continua “na ativa” até os dias atuais.

A cena “metálica” no Brasil presenciou a emergência, na década de 1980 e nas décadas posteriores, de inúmeras bandas do gênero. Discutir minuciosamente todas elas, ou antes, muitas delas, seria distanciar-se por demais dos reais objetivos desta pesquisa. Mas isso não impede que, ao menos, sejam destacadas algumas. Desta forma, pela contribuição ao mundo artístico do *rock metal* brasileiro, pelo reconhecimento de fãs e da crítica especializada nacional e internacional e pelo sucesso conquistado no Brasil e em diversos outros países mundo afora, seja no *underground* ou não, além das bandas citadas anteriormente, merecem ser lembradas aqui: Angra; Azul Limão; DR. SIN; Korzus; Krisiun; Salário Mínimo; Shaman; Torture Squad; Viper. Todavia, apesar de já ter sido mencionada em diversas oportunidades ao longo deste texto, nenhuma outra banda de *rock metal* brasileira merece tanto relevo

quanto o Sepultura. Os motivos desta afirmação, no entanto, serão expostos, discutidos e analisados no próximo capítulo.

4 A BANDA SEPULTURA

A banda Sepultura é um grupo musical brasileiro de *rock metal* que neste ano, 2014, completa trinta anos de carreira, com prestígio e reconhecimento entre público, músicos e críticos especializados no referido estilo musical (parte dos agentes que compõem esse mundo artístico), em seu país de origem e mundo afora, e que muito contribuiu para a divulgação do *rock pesado* brasileiro para além das fronteiras geográficas do Brasil. Entretanto, quem é o Sepultura ou, melhor dizendo, quem são os indivíduos que deram e ainda dão vida a esta banda? Qual o percurso e os mecanismos utilizados pelo grupo para produzir suas músicas, destacar-se em meio às bandas que emergiram no cenário brasileiro da década de 1980 e alcançar o reconhecimento nacional e internacional? Essas e outras questões nortearão o presente capítulo.

A exposição de uma breve sociobiografia dos integrantes e ex-integrantes do Sepultura parece-nos oportuna aos objetivos deste trabalho na medida em que, como afirmou Norbert Elias ao tratar das desventuras da vida social de Mozart, não se pode separar o homem do artista (ELIAS, 1995, p. 14).

4.1 Os irmãos Cavalera e o sonho: montar uma banda de *metal*

Uma ideia parece emergir dos pensamentos de boa parte dos jovens que apreciam o estilo musical do *rock* e seus respectivos subgêneros, entre eles, o *rock metal*: formar uma banda. Com os irmãos Max e Igor Cavalera não foi diferente.

Massimiliano Antônio Cavalera (Max) e Igor Graziano Cavalera são dois dos três filhos do casal formado por Graziano e Vânia Cavalera. Ele, cidadão italiano nascido na cidade de Gaeta, que trabalhava no consulado da Itália aqui no Brasil; ela, uma ex-modelo e manequim mineira. Juntos, a família Cavalera residia em São Paulo (apesar dos irmãos Max e Igor terem nascido na terra natal da mãe, Belo Horizonte, capital do estado de Minas Gerais, onde a avó materna dos garotos, Dona Helena, trabalhava como parteira) e gozava de uma confortável realidade financeira. Todavia, com a morte do jovem senhor Graziano em 1979, quando tinha apenas 40 anos de idade, a situação financeira da família Cavalera se deteriorou significativamente e, com isso, permaneceram residindo em São Paulo por mais dois anos antes de se mudarem para Belo Horizonte.

Foi, no entanto, ainda na capital paulista, que Max e Igor se interessaram por música. Primeiro, a partir da influência do pai – um entusiasta de música com gosto bastante

eclético, que escutava desde música tradicional italiana até bandas de *rock* –; em seguida, por meio das bandas de fanfarra que animava a torcida do Palmeiras⁵⁹ (time pelo qual torciam Graziano e seus dois filhos) em dias de jogos, surgindo daí, o interesse de Igor pelos instrumentos de percussão.

Outra influência musical bastante significativa para os irmãos Cavalera foi um primo roqueiro Sinval, que apresentou aos primos mais novos a sonoridade mais pesada de bandas como o Black Sabbath. Foi também Sinval quem levou os irmãos Cavalera para o já mencionado show da banda inglesa Queen, ocorrido no estádio do Morumbi, em 1981. Esse show não só retroalimentou o recente interesse de Max e Igor pelo *rock* mais *hard*, como também despertou nos garotos – que por essa época já estavam com 11 (Max) e 10 anos (Igor) – o desejo de vivenciar aquela adrenalina de estar sobre o palco, cantando para inúmeras pessoas.

Em território belo-horizontino, os irmãos Max e Igor Cavalera, já “convertidos” ao *rock pesado*, perambulavam pelas ruas da cidade trajados com o “fardamento” dos *headbangers*: calças *jeans* rasgadas e camisetas pretas. Ser fã de *rock metal* no Brasil em princípios dos anos 1980 representava ter pouquíssimo acesso à música. Em Belo Horizonte, então, as coisas pareciam um pouco mais graves quando comparadas a cidade de São Paulo. O trecho a seguir, destacado da “biografia” da banda Sepultura, ilustra parte do cotidiano dos “metaleiros” na capital mineira:

Não existiam lojas nem programas de rádio especializados em heavy metal. Revistas, só importadas, que custavam os olhos da cara. Um show de heavy era mais raro que a passagem do Cometa de Halley. Em Belo Horizonte, a situação era ainda mais desesperadora. Quem quisesse ouvir rock pesado só tinha uma opção: sintonizar a Rádio Muserama de Sete Lagoas, onde um disc-jóquei com um fajutíssimo sotaque americano tocava Deep Purple, Led Zeppelin, Uriah Heep e, vez por outra, alguma novidade do heavy inglês, como Def Leppard e Iron Maiden. Aos sábados, a molecada roqueira se reunia no auditório de um curso de inglês para assistir a vídeos piratas de Kiss, Black Sabbath e Judas Priest. Depois iam para uma pracinha qualquer, onde trocavam fitas e conversavam sobre música. Sonhavam em comprar discos importados e, quem sabe, com o dia em que teriam a chance de ver shows de Iron Maiden e Motörhead. Para os metaleiros, Belo Horizonte era um verdadeiro deserto. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 13).

Nem mesmo as dificuldades encontradas pelos amantes da música pesada em Belo Horizonte foram suficientes para atenuar os planos dos irmãos Cavalera, que logo trataram de sair em busca de parceiros, objetivando a formação de uma banda. A esta altura, como atestam Barcinski e Gomes:

⁵⁹ Time de futebol paulista fundado em 1914 por imigrantes italianos e que, anteriormente, chamava-se Palestra Itália. Daí a predileção de Graziano e, conseqüentemente, dos seus filhos, pelo time.

Max já havia economizado o suficiente para comprar uma guitarra Phelpa modelo Stratosonic, horrorosa, com um captador acionado por um interruptor de luz. Igor tinha um tarol e um repinique, sustentado num tripé de samambaia. Também havia comprado um prato vagabundérrimo, que equilibrava num cabo de vassoura enfiado numa lata de tinta cheia de cimento. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 17).

A citação acima é significativamente interessante por expor um exemplo concreto de materialização do ideal do “Do It Yourself”. Na falta de recursos financeiros para a obtenção dos instrumentos e dos seus acessórios, a solução encontrada foi improvisar com utensílios domésticos. Uma clara demonstração da atitude “faça você mesmo”.

Após conhecerem Wagner Lamounier, Roberto UFO – apelidado em referência à banda inglesa UFO – e Roberto “Gato” Raffan no colégio, Max e Igor os chamaram para montar uma banda. Organizados da seguinte forma: Wagner nos vocais, Max e Roberto UFO nas guitarras, Roberto Raffan no baixo e Igor na “bateria” (as aspas aqui servem para salientar a inexistência do instrumento completo, havendo somente partes dele). Estava, assim, reunida a primeira formação da banda, que já tinha até nome – Sepultura – retirado do título da canção da banda inglesa Motörhead “Dancing on Your Grave”. Interessante notar que o nome escolhido atesta não somente a relação com a tradição roqueira na medida em que foi retirado de parte do título da canção de uma banda já consagrada nesse mundo artístico, como também remete a elementos obscuros como a morte, tão em voga nas temáticas abordadas pelo *rock metal*.

4.2 Dificuldades e soluções na vida dos jovens músicos de *metal* no Brasil da década de 1980

Como apontado anteriormente, na década de 1980 emergiram os subgêneros do *rock metal* – *Thrash*, *Death* e *Black Metal* – mais rápidos, mais agressivos, mais pesados do que o *heavy metal* “tradicional” de bandas, como Judas Priest e Iron Maiden. Alguns destes subgêneros apresentavam músicas fundamentadas nas temáticas obscuras, como a morte, o desespero e o satanismo. Não obstante, estes novos estilos “metálicos” influenciaram a banda Sepultura que, em pouco tempo, adotara o visual estético daquelas bandas, ou seja, roupas de couro pretas e braceletes recobertos por “espinhos” em aço, os chamados *spikes*, como poderá ser visto nas figuras a seguir:

Figura 4 – Integrantes do Sepultura durante a fase *death metal* da banda



Fonte: Vilela (2014).

Essa estética mais obscura não se restringiu apenas às vestimentas, mas antes influenciou, também, as composições da banda que, na época, 1984, ainda eram cantadas em português. E assim surgiram canções como “Anticristo” e “Cavaleiros da Morte”, dentre outras de igual conteúdo.

Após desentendimentos com o vocalista, Wagner Lamounier, Roberto “Gato” Raffan sai do Sepultura. Para substituí-lo foi chamado Paulo Xisto Pinto Junior, um adolescente que mal sabia tocar, mas que, no entanto, possuía um baixo elétrico, objeto de estimado valor naquele contexto de difícil acesso a este tipo de equipamento.

Além do baixo novinho, a entrada de Paulo Jr. ao grupo possibilitou outra conquista para o Sepultura: um local para se reunir e ensaiar. O pai do novo baixista, o senhor Paulo, apoiou a investida musical do filho e permitiu que a banda utilizasse um dos quartos da casa da família como local de ensaio.

Em 4 de dezembro de 1984 ocorreu aquele que pode ser considerado o primeiro show da banda Sepultura ou, ao menos, parte dela. Dividindo o palco de um salão de festas

com outras duas bandas, Overdose e Tropa de Choque, parte do Sepultura - haja vista a ausência de Paulo Jr. e Roberto UFO - realizou uma apresentação digna de suas inabilidades musicais. Todavia, um fato relacionado a esse show chama a atenção: foi a primeira vez que Igor tocava uma bateria digna, emprestada por um dos integrantes da banda Overdose que, naquele momento, possuía equipamentos de boa qualidade e mais experiência no manuseio destes.

Com o advento do primeiro *Rock In Rio* no começo de 1985, conforme mencionado anteriormente, aumentou-se significativamente a demanda e a oferta de produtos relacionados ao *rock metal*. Em Belo Horizonte, por exemplo, a loja de discos “Cogumelo” - fundada pelo casal João Eduardo e Creusa de Faria, apelidada por Pat, em 1980 -, tendo em vista o *boom* do *rock metal* no Brasil, deu início, anos depois, à importação de LP’s e a venda de outros produtos ligados ao *rock pesado*, tornando-se, assim, local de constante visita por parte dos integrantes do Sepultura.

Entretanto, nenhuma loja no País era tão bem sortida de produtos relacionados ao *rock pesado*, quanto a Woodstock, na capital paulista. Devido a este fato,

Max e Igor começaram a fazer “vaquinhas” entre os amigos para comprar discos importados. Juntando o dinheiro de 30 ou 40 pessoas, viajavam 600 quilômetros de ônibus até São Paulo e compravam 10 ou 15 discos de uma vez. De volta a BH, reuniam a turma para ouvir as novidades e gravar fitas. Os Cavalera voltavam das viagens trazendo os últimos LPs de Metallica, Kreator, Exodus, Raven, Anvil, Exciter, Angelwitch, Witchfinder General, Loudness, Venom, Bathory, Sodom e outros. O dono da Woodstock, Walcyr, chegava a fechar a loja para recebê-los. Na saída, escoltava os dois até o metrô para protegê-los dos metaleiros paulistas, que estavam loucos para matar os “lourinhos de BH”, que sempre faziam a limpa na loja. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 26-27).

Esse trecho evidencia dois relevantes pontos acerca do público *headbanger*: primeiro, expõe um dos mecanismos elaborados por fãs de *rock metal* no Brasil, especificamente, os de Belo Horizonte, durante a década de 1980, para que tivessem acesso às músicas de bandas estrangeiras e que eram referências no que concerne à sonoridade pesada; segundo, corrobora na concepção do “metal” enquanto elemento de sociabilidade entre jovens que, através de elos de identificação mútua, aproximam-se e reúnem-se em grupos e partilham de visões de mundo em comum.

No começo do ano de 1985, as bandas mineiras de “metal” uniram-se na tentativa de organizar o primeiro festival “metálico” de Belo Horizonte. Em março daquele mesmo ano ocorreu no Clube Ideal, localizado no bairro de Santa Teresa, o Metal BH. O festival contou então com as bandas Metal Massacre, Sagrado Inferno, Sarcófago e Sepultura. Outro exemplo claro do espírito do “faça acontecer”, do “Do It Yourself”.

Pouco tempo após a realização do tal festival, por motivos de desavenças entre os integrantes, Wagner Lamounier deixa o posto de vocalista e sai da banda Sepultura. Com esta baixa, somando-se à saída de Roberto UFO por conta da ausência no primeiro show da banda, já eram dois integrantes a menos no grupo. A solução encontrada foi Max Cavalera assumir os vocais e o convite ao guitarrista Jairo Guedes para integrar o Sepultura.

Outra mudança no Sepultura por estas épocas foi a iniciativa de cantar suas músicas em inglês. A respeito desta alteração na forma de produzir suas composições, Max atestou que cantar *rock metal* em português equivaleria a cantar sambas em língua alemã (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 28). Questionado do porque de ter decidido compor e cantar as músicas do Sepultura em inglês, Max Cavalera afirmou:

*Cara, o lance de começar a cantar em inglês é um lance que começou bem cedo na carreira do Sepultura, e foi o lance que a gente teve a ideia né que a gente queria fazer um som que crescesse e que quebrasse barreira e que fosse aceitado internacionalmente. E a gente sabia que se a gente cantasse em português, mesmo que seja super legal, que eu adoro cantar em português [...] as músicas tudo em português, se canta tudo em português fica limitado e o pessoal lá fora infelizmente não aceita, tem esse preconceito mesmo. Então foi um lance de a gente perceber isso e saber que se a gente quisesse fazer sucesso lá fora, arrebentar como uma banda internacional tem que cantar em inglês. É o jeito que é, não tem jeito de mudar isso! Mas eu acho que o legal é que o inglês é uma língua que muita gente entende né, que dá pra aprender fácil, não é uma língua difícil de aprender e é a linguagem mais falada no mundo né meu, no mundo inteiro o inglês é a língua que mais se fala. Então, se você tem uma mensagem que dá pra passar, que dá pra ser entendida no mundo inteiro em uma língua, tem que ser feito assim então! Então foi um lance mais prático mesmo, de cantar inglês né, mas eu continuo adorando cantar em português!*⁶⁰

O importante detalhe, entretanto, era que ninguém da banda sabia inglês e, uma vez mais, o recurso encontrado pautou-se na improvisação. A banda continuava a compor na sua língua *mater* enquanto solicitava a um amigo, Lino, que traduzisse as letras para o inglês. As músicas tematizavam acerca de questões ligadas a “guerra, satanismo, magia negra e outros temas palpitantes.” (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 28). Entretanto, ainda que o Sepultura contasse com a imprescindível ajuda de Lino, as músicas da banda continham grosseiros erros gramaticais da língua inglesa.

Ainda se tratando da estética obscura adotada pelos integrantes do Sepultura, influenciados pelas bandas de *Death* e *Black Metal* estrangeiras, os quatro jovens adotaram nomes artísticos que condiziam com aquela estética, digamos, grotesca. Assim, Max Cavalera tornou-se Max Possessed; Jairo, antes Guedes, virou Jairo Tormentor; Paulo adotou o

⁶⁰ Entrevista concedida ao autor em 24 de agosto de 2013.

codinome Destructor; e, por fim, Igor passou a ser chamado de Igor Skullcrusher (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 32).

4.3 “Bestial Devastation” e “Morbid Visions”: o Sepultura e a contestação à iconografia católica mineira

A segunda metade do ano de 1985 foi marcada por mais uma conquista para o Sepultura: a gravação do seu primeiro álbum. Por iniciativa dos donos da loja Cogumelo, que resolveram apostar no lançamento de discos de bandas mineiras de *metal*, os grupos Overdose e Sepultura foram convidados a dividirem um split-álbum. Nesse sentido, cada banda ficaria responsável por um dos lados do LP.

Assim, em agosto daquele ano, os integrantes do Sepultura entraram no estúdio J.G. na capital mineira e gravaram, com auxílio de instrumentos emprestados, exceto o baixo, de propriedade de Paulo Jr., as músicas “The Curse”, “Bestial Devastation”, “Antichrist”, “Necromancer” e “Warrions of Death”.

O disco foi lançado em dezembro de 1985 pela Cogumelo. O lado reservado ao grupo Overdose chamava-se “Século XX”, enquanto que o lado destinado ao Sepultura fora nomeado com o mesmo título de uma das composições da banda, “Bestial Devastation”. A capa do disco, desenhada por Sérgio, baixista do Chakal (outra banda mineira de *rock metal*), expunha um cenário de destruição, tendo no centro da imagem uma catedral em estilo gótico, que se prostra em ruínas diante de um gigantesco ser alado, um demônio que se ergue austero e imponente por trás daquele símbolo de santidade, “casa de Deus”, e a domina e a controla.

Há aí uma clara correlação de forças, um maniqueísmo que tende para o mal. Ao lado do “templo sagrado”, ao fundo, três cruces são vistas, pálidas, sombrias e nos remete à crucificação de Jesus Cristo. Aos pés da catedral, uma pequena figura em preto, com foice na mão, evidencia que ali, naquele local, jaz a vida humana. No alto, ao centro, destaca-se sob um sombrio céu o nome da banda, Sepultura, grafado de forma estilizada. Recoberto de espinhos e tendo um crucifixo no lugar da letra “T”, o nome do grupo musical auxilia na composição deste tenebroso cenário. Um cenário de devastação, devastação bestial, como mostra a figura a seguir:

Figura 5 – Capa do álbum "Bestial Devastation" do Sepultura.



Fonte: Coverlib (2005).

A produção da capa deste disco por um integrante de outra banda evidencia a atitude de cooperação entre os grupos musicais mineiros da época, atitude essa típica de um contexto onde as dificuldades enfrentadas por músicos brasileiros de *rock pesado*, para serem ultrapassadas, exigiam união e uma boa dose de inventividade por parte das bandas para que produzissem suas músicas.

Apesar da má qualidade da gravação do LP, tendo em vista que “Ninguém tinha experiência de estúdio, e os técnicos do J.G., mais acostumados a gravar discos de MPB, não tinham a menor ideia de como obter uma boa distorção das guitarras” (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 31), “Bestial Devastation” significou, ainda assim, um importante avanço para aqueles adolescentes que mal começavam a carreira musical. Essa assertiva pode ser reforçada pelas palavras de Barcinski e de Gomes. De acordo com estes autores,

Na verdade, o Sepultura estava vivendo uma situação atípica: não era comum para uma banda ter sua primeira gravação imortalizada em vinil. Grupos de rock geralmente gravavam fitas demo antes de lançar um LP oficial, para ganhar mais experiência de estúdio. Não foi o caso do Sepultura. Assim que pintou a chance de gravar um disco, os quatro entraram no estúdio com a cara e a coragem. O resultado, como era de se esperar, ficou longe da perfeição. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 32).

A despeito da precária produção do disco e do amadorismo da banda, o primeiro álbum do Sepultura atraiu críticas das revistas nacionais especializadas em *rock metal*. Algumas positivas, outras, nem tanto, como pode ser atestado no trecho que segue:

Na revista *Rock Brigade*, Berrah de Alencar escreveu: “Não resta dúvida de que (o disco do Sepultura) se trata de um marco na tenra vida do heavy metal brasileiro. [...] Nunca fui tão sincero em dar uma nota (dez) como agora, e nunca desejei tanto que um disco fosse comprado por meus caros amigos *headbangers*”. Na revista *Metal*, Claudia Shafer elogiou o Overdose e meteu pau no Sepultura: ‘As músicas parecem muito umas com as outras. Ao colocar a primeira faixa, “The Curse”, tem-se a nítida impressão (sic) que é a própria Besta que está recitando. Chega a dar calafrios. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 34).

Se por um lado, as críticas ao LP ainda eram bastante polarizadas; por outro, a receptividade pelos *headbangers* mineiros foi significativamente positiva. Uma evidência disto é que as mil cópias do split-álbum produzidas pela Cogumelo esgotou rapidamente e muito por conta do lado do disco destinado ao Sepultura.

Um dado interessante acerca do acordo “firmado” entre músicos das duas bandas, Overdose e Sepultura, e a Cogumelo é que aqueles não receberiam *royalties* pelas composições, mas antes, receberam duzentos LP’s, cada uma, como forma de pagamento. A aposta da Cogumelo na produção do álbum mostrou-se, ao longo dos meses seguintes, um negócio rentável na medida em que foram vendidas mais de oito mil cópias do LP. Com o dinheiro angariado com a venda dos discos, o Sepultura adquiriu uma bateria para Igor, que até então “ensaiava num tarol de fanfarra, batendo com o pé no chão para fazer a marcação” (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 34), e guitarras novas para Jairo e Max.

Outro fato que merece destaque refere-se à divulgação de “Bestial Devastation” para além das fronteiras nacionais, por meio do sistema de comercialização de fitas K7. Estas fitas, gravadas a partir dos discos originais, circulavam por inúmeros países através de um mercado informal de música “metal” que interconectava, por meio de correspondências, componentes do mundo artístico do *rock metal* em diversas partes do mundo. Em geral, tal mecanismo era bastante comum entre os fãs de *rock pesado* numa época em que não havia se aperfeiçoado e ampliado a rede mundial de computadores. Assim, através dessa circulação “mundial” de fitas, o disco do Sepultura foi conquistando ouvintes em distantes países. Dentre os novos simpatizantes estrangeiros das composições do grupo Sepultura estava Don Keye. Keye, que era colunista de uma das principais revistas especializadas em “metal”, a “Kerrang!”, e um dos mais notórios fomentadores dessa rede de trocas de fitas, afirmou:

O som era bastante derivativo e não muito original, mas havia no Sepultura uma energia e uma intensidade que os destacavam, mesmo quando comparados a grupos

européus e americanos. O fato de que eles vinham do Brasil também colaborou para aumentar meu interesse. Eu estava acostumado a receber fitas de bandas australianas e japonesas, mas nunca poderia imaginar que no Brasil, um país sem tradição alguma no gênero, pudesse surgir uma banda tão boa. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 37).

Don Keye, por sua vez, apresentou o som do Sepultura a Borivoj Krgin, que produzia um fanzine chamado “Violent Noise”. Não demorou para que Borivoj publicasse em seu fanzine um artigo tecendo comentários enaltecendo as composições do banda brasileira. E foi através da circulação de fitas K7 “piratas” e dos comentários elogiosos por parte de críticos especializados em “metal” que a banda Sepultura, aos poucos, foi conquistando reconhecimento em meio ao *underground* internacional.

Passados exatos 12 meses da gravação do split-álbum (Overdose/Sepultura), Max, Jairo, Paulo Jr. e Igor ansiavam pela oportunidade de gravar um disco inteiramente do Sepultura, oportunidade que lhes fora dada pela Cogumelo em agosto de 1986. Vislumbrados com a vendagem de oito mil cópias do LP anterior, os donos da Cogumelo resolveram bancar a gravação do novo disco no estúdio Vice-Versa, em São Paulo, ainda que para tanto disponibilizassem de orçamento restrito.

O novo álbum, intitulado “Morbid Visions”, fora lançado em dezembro de 1986 e apresentava melhor qualidade de gravação quando se comparado ao primeiro, mas ainda assim, aquém do ideal. Segundo os autores da “biografia” da banda, Barcinski e Gomes,

Os solos de guitarra continuavam zumbindo e a bateria soava frouxa e sem ataque, apesar da violência com que Igor esmurrava as peles. As músicas ainda seguiam na linha death metal, embora fossem um pouco mais trabalhadas que as do primeiro disco, com *riffs* de guitarras mais bem elaborados. [...] Morbid Visions continuava no mesmo estilo satanista de *Bestial Devastation*: a capa do disco mostrava um diabo alado atacando Jesus Cristo na cruz, e as letras – cantadas num inglês totalmente incompreensível – ainda blasfemava contra Deus e a Igreja. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 42).

Todavia, a música que mais chamou a atenção dos ouvintes do disco “Morbid Visions” foi “Troops of Doom”. A canção, que narra uma cena apocalíptica onde o mundo é devastado por “soldados do anticristo”, evidencia um cenário de descrenças e incertezas, onde a única coisa indubitável é o inevitável fim da vida.

A capa do novo álbum mantém a estética do seu predecessor. Se em “Bestial Devastation” acompanhamos um enorme e demoníaco ser alado dominar uma catedral em ruínas, agora, esse mesmo luciferino ser emerge das profundezas para envolver com sua fúria um Cristo crucificado juntamente com mais dois outros homens, tal qual a cena bíblica. O nome da banda foi “talhada” em formas pontiagudas e com as extremidades das letras “S” e

“A” sobressaindo-se como que formando dois chifres; já o nome do disco surge na parte inferior à esquerda da imagem da capa. Por sua vez, na contracapa do “Morbid Visions” os quatro integrantes do Sepultura - Max, Paulo, Igor e Jairo - aparecem trajados preponderantemente com roupas pretas, sejam elas camisetas ou jaquetas de couro. Excetuando-se Jairo, que mira o espectador com olhos e boca sedentos de ira, os outros três músicos fitam a objetiva da câmera e escondem-se por baixo dos longos cabelos, como poderá ser visto na figura a seguir:

Figura 6 – Capa e contracapa do álbum “Morbid Visions”



Fonte: Coverlib (2011a).

Um questionamento pertinente aos objetivos deste estudo emerge da explanação acerca da adoção, por parte da banda Sepultura, desta perspectiva estético-sonora, ou antes, poética mais obscura: como se efetivavam, em meio às produções da banda Sepultura, as cristalizações, as formalizações de conteúdos contestatórios às religiões? Ora, ainda que tal simbologia de oposição aos ideais religiosos fosse considerada mero produto da rebeldia juvenil, ação irrefletida de jovens imaturos, ou seja, que tudo isso fosse “coisa de nenê!”⁶¹, merece aqui ser discutida com um pouco mais de atenção.

Primeiramente, os ataques aos elementos circunscritos às expressões religiosas deferidos pela banda Sepultura podem ser entendidos aqui através de seu fundamento

⁶¹ Declaração do músico Andreas Kisser ao ser perguntado pelo apresentador Gastão Moreira se o mais novo álbum do Sepultura manteria as temáticas obscuras nas suas músicas. A referida entrevista foi transmitida em agosto de 1993 pela emissora de TV MTV e reprisada junto ao programa especial “Arquivo MTV” intitulado “Arquivo Sepultura” em 1996. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=OJSLyTCeuzY>>. Acesso em: 6 Jun.2013.

psicológico. Lembremo-nos que os irmãos Cavalera haviam passado por uma tragédia familiar – a morte prematura do pai – e as consequências desta perda foram por demais traumáticas para dois garotos tão novos. Discorrendo sobre o falecimento do pai em sua autobiografia, Max Cavalera explica: “Toda a minha rebeldia quando era jovem, a incapacidade de compreender por que Deus tinha tirado o meu pai de mim, naquela idade e naquela época, deu origem à anarquia e à antirreligião dos primórdios do Sepultura.” (CAVALERA, 2013, p. 32). Assim, pode-se claramente perceber que a postura de ataque à simbologia religiosa e a tudo que a ela se relacionava estava correlacionada, a princípio, a questões subjetivas de alguns integrantes que compunham o Sepultura na época.

Os claros ataques às religiões, sobretudo à católica, nos “primórdios do Sepultura”, podem ser também analisados sob a ótica da adequação por parte do grupo Sepultura a uma estética previamente estabelecida. Assim, ao ser questionado sobre as temáticas abordadas nas músicas do Sepultura nos dois primeiros álbuns da banda, Max Cavalera responde:

Eu acho que, do começo mesmo na época aí, a gente não tinha muito uma coisa nossa ainda, a gente ainda tava procurando a nossa identidade né, então não tinha. Então a gente ainda tava copiando as coisas europeias e coisas americanas, inclusive até o nome dos discos: “Bestial Devastation”, vem de Destruction, da banda Destruction “Eternal Devastation”; e “Morbid Visions” é do Celtic Frost “Morbid Tales”. É completamente chupado né, influência muito dessas bandas que acabou virando a gente tentando fazer uma coisa nossa.⁶²

A prática adotada pelo Sepultura em princípio de carreira, de inspirar-se em músicas e bandas já consagradas no mundo artístico do “metal”, não é algo raro no meio musical. Nesse sentido, levando-se em consideração que os integrantes do Sepultura – Max, Jairo, Paulo e Igor – eram músicos amadores e, também, autodidatas, perceber-se-á que tal prática constituía-se enquanto parte do processo de amadurecimento musical e construção da identidade sonora própria à recente banda.

Um terceiro e último viés de análise das dimensões sonora, verbal e imagética que proferiam ataques às concepções religiosas pode ser compreendida enquanto contra-ataque a moral católica conservadora. Desta forma, vale a ressalva de que a ressignificação dos símbolos religiosos operado pelo *rock metal* - onde tal simbologia era despida de sua aura sacra e transformada em elementos poéticos - já se constituía enquanto característica própria deste estilo musical, como bem nos lembra Lopes (2006).

⁶² Em entrevista concedida ao autor em 24 de agosto de 2013.

Sendo assim, deve-se salientar, uma vez mais, que a banda Sepultura foi fundada em meio à sociedade belo-horizontina e que esta, para alguns músicos da cena “metálica” da capital mineira, constitui-se enquanto cidade fundamentada na tradição cultural e no conservadorismo religioso. Tal assertiva pode ser constatada através das falas destes músicos expostas no filme documentário “Ruído das Minas”. Ao ser questionado acerca das temáticas satanistas abordadas nas letras e nas capas dos álbuns das bandas mineiras de *metal* durante a década de 1980, Casito, músico da banda Witchhammer, afirma: “Pela sociedade mineira ser bem conservadora, muito religiosa, daí vem os temas de sempre ter Igrejas nas coisas, ter satanismo, *Buster*, capeta, né! Era uma vontade mesmo de ser contra aquilo, mas com postura política.”

Outros dois relatos expostos no mesmo documentário evidenciam opiniões em consonância com a afirmação de Casito. De acordo com Gerald (músico da banda Sarcófago), a estética satânica das bandas da cena *rock metal* de BH “Na realidade ela tinha mais um fundo político do que religioso. Porque aquilo lá quer atingir a gente, era a Igreja que proibia as bandas de fazer som, era a Igreja que ditava todo esse negócio de uma sociedade assim mais pacata.” Já Vladimir Korg, vocalista da banda Chakal, afirma: “Chakal pegou muito a época Regan [em referência ao ex-presidente norte americano Ronald Regan]. Então colocava muito a política, mas de forma alegórica; então, para mim, se eu falava em ‘Satan’ podia ser ‘Regan’.”.

Nesse sentido, ainda que sejam entendidos enquanto expressões de uma revolta juvenil, cópia irrefletida de bandas internacionais do supracitado estilo musical ou ainda, como reação aos preceitos morais cristão-conservadores por parte da juventude belo-horizontina, a verdade é que, enquanto estudo circunscrito à Sociologia, não cabem aqui sentenças valorativas que demarquem aquilo que viria a ser uma boa ou má forma musical contestatória à religião (seja ela cristã ou de qualquer outra matriz), mas antes expor os fatos que denotem uma poética junto às produções das bandas de *rock metal* da capital mineira, ainda na década de 1980, que atesta uma clara contestação aos preceitos e à simbologia religiosa, sobremaneira, a católica.

Assim sendo, essa poética contestatória à moral católica adotada, ou melhor, produzida pela banda Sepultura extrapolava os limites dos discos - ou seja, as músicas e as fotos das capas e contracapas - e adentrava os elementos de divulgação do álbum como as fotos promocionais e cartazes – *flyers* – dos shows, como podemos ver nas imagens a seguir:

Figura 7 – Músicos do Sepultura em frente a uma Igreja de BH



Fonte: Vilela (2014b).

Figura 8 – Flyers dos shows de lançamento dos álbuns “Bestial Devastation” e “Morbid Visions”



Fonte: Coverlib (2011b).

Ao retomarmos aos fatos que marcaram a trajetória do Sepultura após essa breve digressão, por conta da repercussão dos dois álbuns produzidos pelo Sepultura entre os agentes que compõem o mundo artístico do *rock metal* brasileiro, a banda mineira foi convidada para abrir o show, em Belo Horizonte, dos grupos Exciter e Venom, duas das principais representantes do *metal extremo*⁶³. No afã de conseguir assistir às apresentações das bandas estrangeiras em local cômodo, João Gordo, vocalista da banda paulista de *punk-crossover*⁶⁴, Ratos de Porão, foi visitar os membros do Sepultura na casa de Paulo Jr, local onde estes ensaiavam. Ao chegar à localidade, João Gordo pôde constatar que sua pré-noção acerca dos músicos do Sepultura estava surpreendentemente equivocada:

⁶³ Por *metal extremo* entende-se os subgêneros do *metal* que abordam temáticas obscuras, agressivas, satanistas e escatológicas.

⁶⁴ A denominação “crossover” é sintomática de mistura de estilos musicais. No caso específico da banda Ratos de Porão, referia-se a junção de elementos sonoros atinentes ao *punk rock* e ao *rock metal*.

Cheguei em Belo Horizonte, abri o jornal e vi uma entrevista do Sepultura em que eles diziam que o Ratos era a maior banda do Brasil. Eu, que era um baita interesseiro, liguei pros caras e perguntei se podia ir no ensaio, mas o que eu queria mesmo era conseguir um crachá para assistir ao Venom do *backstage*. Eles me deram o endereço, eu peguei um táxi e fui. Esperava encontrar um bando de playboyzinhos, afinal, em São Paulo, metaleiro era tudo riquinho, filhinho de papai, que andava de carrinho bacana e óculos espelhado. Cheguei na casa do Paulo e não acreditei: era uma puta favela! A casa era a maior tosqueira, com o portão de cabeça pra baixo, tudo de madeira, caindo aos pedaços. Os moleques eram muito mendigos, usavam tênis rasgados com o dedão aparecendo. O quintal parecia um depósito de lixo: tinha pneu velho, pedaços de ferro e umas três Variant arregaçadas. [...] Depois fui para a casa do Max e Igor. Juro que nunca vi tanta zona: tinha uns 50 metaleiros espalhados pela casa. A Vânia, que era a maior mãezona, fez um panelão de macarrão pra todo mundo. Acabei dormindo lá, dentro da banheira. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 45).

Esse fragmento auxilia na desconstrução da equivocada ideia acerca do *metal* presentes na acepção de muitos daqueles que desconhecem esse mundo artístico, isto é, que o *rock metal* no Brasil é apreciado, majoritariamente, por membros das camadas altas e médias da sociedade brasileira.

É bem verdade que o trecho mencionado expõe não somente uma realidade restrita à banda Sepultura e à época, 1986, como também atesta que os *headbangers* paulistas são membros de famílias abastadas. Entretanto, antes que se afirme que atualmente a conjuntura é distinta daquela evidenciada pelo relato de João Gordo, basta exemplificar, fundamentando-se na pesquisa de Lima Filho (2010), que as festas organizadas pelos *headbangers* da cidade de Fortaleza no Ceará, são, na maioria das vezes, autogestadas e realizadas em bairros periféricos da capital cearense e que, ademais, os frequentadores destas festas são, também, oriundos de localidades desfavorecidas de Fortaleza.

Esse período, finais de 1986 e início de 1987, foi marcante em relação a duas mudanças para a banda: uma referente à sua formação e a outra concernente às suas influências musicais. No princípio de 1987 a banda Sepultura sofre nova modificação em sua formação. Desta vez, foi Jairo Guedes que decidiu se afastar do grupo e para substituí-lo no posto de guitarrista solo da banda, Andreas Rudolf Kissler, descendente de alemães e oriundo da cidade de São Bernardo, no ABC paulista, mostrou-se interessado em preencher a vaga. Estava assim reunida a formação que mais contribuiu na consolidação do Sepultura junto ao *rock metal* nacional e internacional: Max Cavalera no vocal e na guitarra base, Andreas Kissler na guitarra solo, Paulo Jr. no baixo e Igor Cavalera na bateria.

A outra modificação estava relacionada à sonoridade da banda. Por um lado, a entrada de Andreas Kissler – instrumentista de técnica apurada e com fortes influências de virtuosos guitarristas de “metal” e de violonistas eruditos – significou um adendo em prol à ampliação da qualidade composicional da banda; por outro, o fato de os irmãos Cavalera

estarem escutando bandas de *hardcore* (uma variação estilística do *punk rock*) representou um novo horizonte musical para o restante da banda.

Interessante notar que a influência das bandas de *hardcore* teve significativo papel no direcionamento temático das futuras composições do Sepultura, na medida em que, como apontam Barcinski e Gomes, “Essas bandas hardcore faziam músicas rapidíssimas e pesadas, e se diferenciavam dos grupos de death metal por suas letras de temas políticos e sociais.” (BARCINSKI E GOMES, 1999, p. 47).

4.4 “Schizophrenia”: um ponto de transição

Assim como ocorreu com o primeiro disco do Sepultura, o segundo atingiu números consideráveis de vendas para um álbum de banda brasileira de *rock extremo*. “Morbid Visions” vendeu dez mil cópias e apontou a necessidade da banda se profissionalizar. Mas não só foi a banda Sepultura que estava se beneficiando dos números positivos de vendas dos seus dois primeiros álbuns: a gravadora também estava. Diante do sucesso comercial de “Morbid Visions”, a Cogumelo - que a esta altura já se tornara uma grande incentivadora do *metal* nacional, lançando discos de bandas como Chakal, Holocausto, Mutilator, Ratos de Porão, etc. - deu início ao processo que desembocaria no terceiro disco do Sepultura: “Schizophrenia”.

Importante ressaltar que a decisão tomada pela banda de se profissionalizar atestava, desde já, o interesse e o desejo dos integrantes do Sepultura em difundir suas composições para públicos além daqueles pertinentes ao restrito *underground* mineiro.

Lançado na segunda metade do ano de 1987, pela Cogumelo Records, “Schizophrenia” era musicalmente mais complexo que os dois discos anteriores da banda. Segundo relatos de Barcinski e Gomes, nesse novo trabalho

O death metal monotônico de *Bestial* e *Morbid* deu lugar a uma música mais trabalhada e cheia de nuances. Até as alusões satanistas haviam desaparecido. Em *Schizophrenia*, o Sepultura diminuiu a velocidade de suas músicas e caprichou mais nos arranjos. As letras, embora repletas de erros de inglês (e ainda cantadas num idioma incompreensível), pelo menos deixaram de falar apenas de satanismo e passaram a se concentrar em temas como alienação, loucura e guerra. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 55).

Com a recente entrada de Andreas Kisser para a banda, e sob fortes influências das bandas de *punk-hardcore* e de *thrash metal*, o grupo Sepultura ampliou seu horizonte musical e, como apontado no trecho citado, passou a compor músicas com arranjos mais

complexos e abordavam, nas letras daquelas, temáticas que versavam sobre problemas sociais que atingiam os sujeitos em meio a uma realidade opressiva e desesperançosa. A título de exemplo, o trecho da música “To The Wall” (parceria de Max Cavalera com Vladimir Korg, da banda Chakal), do álbum “Schizophrenia”, descreve o contexto de uma revista policial da perspectiva daquele que está sofrendo a ação. Tal música foi inspirada no episódio anteriormente relatado, onde a polícia teria levado os músicos Max Cavalera, Igor Cavalera e Paulo Jr. para a delegacia pelo simples fato de não portarem documentos de identificação.

“To The Wall”

To The Wall – claims the soldier
 My last steps march to the death
 Last wills! Hell! This is idiotism
 Fuck off to me, fuck off to all of you.⁶⁵

Entretanto, as mudanças implementadas pela nova fase na carreira do Sepultura não se restringiram apenas às dimensões sonora e verbal. Tais mudanças vieram acompanhadas também de transformações junto à dimensão imagética. Tanto as roupas usadas pelos músicos quanto as imagens vinculadas ao novo disco comprovam essa transformação. Assim, se anteriormente os integrantes do Sepultura vestiam-se preponderantemente com roupas pretas, faziam uso de *spikes* e cintos de bala como adornos, agora eles ventem-se, digamos, de maneira mais despojada.

A capa do “Schizophrenia” também confirma as mudanças na imagem da banda. Se antes, enormes e horrendos demônios figuravam no centro das imagens que estamparam as capas dos dois primeiros discos, sempre relacionados a elementos da simbologia cristã, agora essa criatura demoníaca parece ater-se a outro alvo. Cristo e todos os elementos a ele relacionados deram lugar ao homem comum e, sobre este, recai o olhar vigilante e aterrorizante do ser luciferino.

⁶⁵ A música completa poderá ser vista nos anexos.

Figura 9 – Imagens que compõem o encarte do álbum “Schizophrenia”.



Fonte: Coverlib (2009).

A respeito do que o álbum “Schizophrenia” representou para a carreira do Sepultura, Max Cavalera comenta em sua autobiografia,

Schizophrenia foi um passo gigantesco para nós. A produção da Cogumelo era inacreditável. Fizeram uma capa dupla, com uma imensa foto colorida do Sepultura. O nosso visual era fantástico: como uma porra de uma banda de verdade, como todos os grupos que crescemos ouvindo. Éramos metal pra caralho. Até a capa do álbum era maneira: pedimos para um cara desenhar um espelho quebrado e um sujeito numa camisa de força, amarrando o conceito do título. (CAVALERA, 2013, p. 68).

Assim, o novo álbum do Sepultura demarca o surgimento de uma nova fase na ainda recente carreira do grupo musical. As mudanças estavam por todas as partes, ou antes,

nas dimensões sonora, verbal e imagética, que compuseram uma nova poética produzida pela banda, mas também se fazia atuante na esfera extra-estética, portanto, na relação entre a banda e a gravadora no tocante à produção do novo disco.

Nesse sentido, o álbum “Schizophrenia” é tomado aqui enquanto elemento simbólico, que demarca a transição desse primeiro momento na trajetória da banda Sepultura – marcada pela sonoridade *death metal* e pelas letras que atestam uma contundente oposição, ou numa definição mais pertinente à pesquisa, contestação à moral religiosa, mais especificamente, aos dogmas católicos –, e o momento posterior, onde a influência das bandas de *punk-hardcore* e suas letras politizadas reverberaram em músicas de conteúdo contestatório direcionadas, agora, a esse “ente” onipresente e polimorfo genericamente denominado de “sistema”.

4.5 “Beneath the Remains” e “Arise”: inflexão rumo às questões sociais

Em finais de 1987 o Sepultura já contava com um número considerável de fãs no cenário *metal* no Brasil. Todavia, no exterior, esse contingente também progredia muito por conta das matérias que Don Keye e Borivoj Krgin escreveram para as revistas *Mega Metal*, *Kerrang!* e *Metal Forces*, respectivamente. Tais periódicos possuíam prestígio entre os agentes que compunham o mundo artístico do *rock metal* e, por isso mesmo, evidencia, uma vez mais, a importância que os relatos elogiosos ou depreciativos da crítica especializada acerca de uma dada banda podem significar o sucesso ou o fracasso desta, junto ao público.

Graças aos divulgadores do Sepultura no exterior, Keye e Borivoj, que eram amigos de um executivo da gravadora holandesa *Roadrunner Records*, no início do ano de 1988 a banda brasileira foi sondada para assinar contrato com aquela empresa, fato que se concretizou pouco tempo depois. Entretanto, aquilo que parecia a realização de um sonho para os membros do Sepultura, assinar um contrato com uma gravadora internacional, em verdade, mostrou-se uma quimera. De acordo com Barcinski e Gomes (1999, p. 61): “O contrato da Roadrunner era, como a banda descobriria tempos depois, uma tremenda furada: o Sepultura ganharia uma miséria em *royalties* e teria de devolver à gravadora todo o dinheiro investido nas gravações e turnês”.

Sem saber ao certo o potencial mercadológico da banda Sepultura, a nova gravadora, Roadrunner, decidiu enviar um produtor musical norte-americano ao Brasil com o intuito de gravar o próximo álbum da banda em território brasileiro, haja vista que desta

maneira seria menos custoso do que enviar os quatro integrantes da banda brasileira para os Estados Unidos e produzir o disco em estúdios estadunidenses.

Assim, a produção do quarto disco do Sepultura ficara a cargo de Scott Burns, um técnico de som que já havia trabalhado com bandas norte-americanas de *rock extremo* consagradas no “universo metálico”. Todavia, um dado que chama atenção é o fato de a escolha de Burns não ter se dado, necessariamente, por mérito, mas antes por ter sido o único a aceitar o trabalho pelo baixo cachê (2 mil dólares) ofertado pela Roadrunner. No entanto, o acaso na “escolha” por Scott Burns mostrou-se, mais tarde, vantajosa para o Sepultura na medida em que aquele contribuiu significativamente na produção do melhor disco da banda até então.

“Beneath the Remains”, o novo álbum, fora gravado em finais de 1988 num dos estúdios mais bem equipados do País, o Nas Nuvens, localizado no Rio de Janeiro. À frente da produção do disco, Scott Burns

Trouxe para a gravação um nível de sofisticação técnica e perfeccionismo que o Sepultura ainda não conhecia. Sua primeira providência foi desmontar, parafuso por parafuso, a bateria de Igor [...], para testar diversas afinações diferentes. Burns também ajudou na tradução das letras para o inglês e testou à exaustão o posicionamento de instrumentos e amplificadores no estúdio, para obter um melhor som de guitarra. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 66).

O trecho destacado acima atesta um exemplo empírico da teoria do “Mundos da Arte”, de Howard Becker. Consoante tal perspectiva analítica, Becker (2010) certifica que, diferentemente da ideia que se tinha acerca das obras artísticas enquanto produtos do gênio individual do artista-criador, não obstante um produto artístico é o material resultante do trabalho cooperativo entre agentes que compõem este mundo.

Nesse sentido, a função desempenhada por Scott Burns na produção do álbum “Beneath the Remains” foi tão importante no desenvolvimento composicional do Sepultura, quanto a gravadora Cogumelo e os críticos especializados em *rock metal* foram em relação ao lançamento e à divulgação dos discos anteriores da banda. Esses agentes (executivos de gravadora, produtor musical, críticos, etc.), de uma forma ou de outra, contribuíram na “feitura” das obras artísticas musicais, no caso específico desta pesquisa, nas composições da banda Sepultura.

Lançado em 1989, “Beneath the Remains” atesta, além da qualidade de gravação superior aos álbuns anteriores, uma evolução composicional de Max, Andreas, Paulo Jr, e Igor. As letras das canções deste disco abordam questões relacionadas à solidão, opressão e à depressão sentidas pelos indivíduos em meio a um mundo ameaçado por doenças e guerras

nucleares. Um exemplo bastante ilustrativo do que foi inferido acima pode ser verificado na canção que nomeia o álbum “Beneath the Remains”:

In The Middle Of A War That Was Not Started By Me
 Deep Depression Of The Nuclear Remains
 I've Never Thought Of, I've Never Thought About
 This Happening To Me
 Proliferations Of Ignorance
 Orders That Stand To Destroy
 Battlefields And Slaughter
 Now They Mean My Home And Work
 Who Has Won?
 Who Has Died?
 Beneath The Remains
 Cities In Ruins
 Bodies Packed On Minefields
 Neurotic Game Of Life And Death
 Now I Can Feel The End
 Premonition About My Final Hour
 A Sad Image Of Everything
 Everything's So Real
 Who Has Won?
 Who Has Died?
 Everything Happened So Quickly.
 I Felt I Was About To Leave Hell
 I'll Fight For Myself, For You,
 But So What?
 To Feel A Deep Hate
 To Feel Scared
 But Beyond That, To Wish Being At An End
 Clotted Blood
 Mass Mutilation
 Hope For The Future Is Only Utopia
 Mortality, Insanity, Fatality
 You'll Never Want To Feel What I've Felt
 Mediocrity, Brutality, And Falsity
 It's Just A World Against Me
 Cities In Ruins
 Bodies Packed On Minefields
 Neurotic Game Of Life And Death
 Now I Can Feel The End
 Premonition About My Final Hour
 A Sad Image Of Everything
 Everything's So Real
 Who Has Won?
 Who Has Died?
 Beneath The Remains⁶⁶

Com o lançamento internacional do álbum pela gravadora *Roadrunner Records*, não demorou muito para que “Beneath the Remains” recebesse elogiosos comentários de diversos críticos especializados em *metal* mundo afora. Esse fato ajudou a alavancar as vendas do disco. Com isso, em 1989, os integrantes do Sepultura se viram diante da

⁶⁶ Ver tradução da música “Beneath the Remains” nos anexos.

necessidade de se mudarem de Belo Horizonte para São Paulo, com o intuito de ficarem mais próximos às casas de shows e à gravadora Eldorado, empresa brasileira que adquiriu os direitos de lançamento no País do mais recente disco da banda.

Com o advento das vendas e das ótimas críticas recebidas pelo disco no exterior a banda Sepultura, enfim, partira em setembro de 1989 rumo a sua primeira turnê internacional. Os destinos: Europa e em seguida Estados Unidos.

No continente europeu, o Sepultura excursionou juntamente com a banda alemã Sodom, dividindo o mesmo ônibus. Inclusive, em noites de apresentação, os brasileiros abririam os shows para os alemães. Entretanto, uma situação que parecia, ao primeiro momento, uma ótima oportunidade de estabelecer laços de amizade entre músicos de *rock pesado* de diferentes países e culturas, mostrou-se, em pouco tempo, um ledão engano. Os componentes da banda Sodom, numa clara demonstração de hierarquia de poder e de legitimação, foram indiferentes e até rudes com os brasileiros. Segundo relatos de Igor Cavaleira exposto na biografia da banda, “O Sodom era uma banda conhecida na Alemanha, acho que eles ficaram se sentindo estrelas. Devem ter pensado: ‘Quem são esses brasileiros folgados que acham que podem fazer o que bem entendem no nosso ônibus?’” (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 75).

A atitude da banda alemã em relação aos brasileiros do Sepultura expõe que, apesar de compartilharem do mesmo interesse pelo *rock pesado*, há, no cerne do universo “metálico”, disputas e hierarquias simbólicas regidas por níveis de reconhecimento e de credibilidade da banda obtidas em relação ao público e críticos especializados. Nesse sentido, em eventos musicais que contam com a participação de mais de uma banda, geralmente a disposição das apresentações de cada banda seguia uma ordem de prestígio que cada uma destas tinha conquistado junto aos agentes que compõem esse mundo artístico. Ora, seguindo essa lógica, um grupo musical que ainda não é, majoritariamente, reconhecido por fãs e críticos, se apresentará antes do que aquela banda que já alcançou o prestígio destes mesmos agentes. Esse fato é representado quando se afirma que um grupo musical abriu para tal banda, ou seja, quando os músicos de um grupo se apresentam como que preparando o público para a atração principal que virá em seguida.

Deste modo, além do fato que essa prática expõe uma perceptível hierarquização simbólica das bandas no seio do mundo artístico do *rock metal* – ainda que não seja um habitual procedimento restrito ao “metal”, sendo verificado em eventos musicais de diversos outros estilos –, ele também é um mecanismo bastante utilizado pelas gravadoras como meio de divulgar uma banda que apresenta potencialidades de sucesso.

Retornando ao assunto da primeira excursão internacional do Sepultura, após diversos países europeus, foi a vez dos Estados Unidos receberem os shows da banda brasileira. E foi justamente em uma destas apresentações que os jovens músicos conheceram outra importante personagem na trajetória artística do Sepultura: a norte-americana Gloria Bujnowski. Glória, que já trabalhava como empresária de banda de *rock metal* demonstrou interesse em empresariar a banda e, assim, não demorou muito para que ela estivesse à frente das questões administrativas do Sepultura.

Essas excursões pelos EUA e Europa propiciaram uma série de matérias acerca da banda brasileira em diversas revistas destes países. No entanto, os questionamentos mais recorrentes giravam em torno do Brasil, ou melhor, sobre o fato de uma banda de *rock metal* ter surgido numa sociedade internacionalmente reconhecida pelo carnaval, pelo samba e pelo futebol. Não obstante, como aponta Barcinski e Gomes,

Nas entrevistas, o Sepultura tentava destruir o mito do Brasil como ‘paraíso tropical’. Como declarou Max à revista *RAW*: “No Brasil, quem tem cabelo comprido e tatuagens é considerado bandido. A polícia bate e só depois pergunta o que aconteceu. Há muita violência no país, lá não tem só carnaval” [...] “A sociedade brasileira nunca vai nos reconhecer como heróis”, disse Max ao semanário *Melody Maker*, “Porque não tocamos o que eles consideram ‘música normal’ [...]. Para ser sincero, eles nos ignoram, assim como ignoram qualquer coisa nova e diferente””. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 81-83).

É latente na fala de Max Cavalera a insatisfação com a discriminação com qual parte da sociedade brasileira ainda via os *headbangers* em finais da década de 1980. Essa fala de Max, aliás, é recorrente em outras entrevistas, mesmo após esse período. A título de exemplo pode-se citar a entrevista que a atriz e apresentadora Bruna Lombardi realizou com Max e Igor Cavalera para o seu programa “Gente de Expressão”. Em determinado momento da entrevista, ao ser questionado pela apresentadora a respeito do que mais o irritava na sociedade, Max prontamente respondeu:

*Preconceito. É uma sociedade bem falsa, tudo é bem hipócrita. [...] A pior provocação vem da sociedade, não vem do som da gente. A molecada já vai pro how puto, porque a sociedade não aceita eles serem daquele jeito e a polícia não aceita e por aí vai.*⁶⁷

Outro elemento que emergiu a partir das perguntas feitas pelos jornalistas estrangeiros à banda foi a imagem deturpada que alguns indivíduos destes países tinham acerca do Brasil. Inevitavelmente, isso não só chamou a atenção dos quatro integrantes do

⁶⁷ O programa “Gente de Expressão” foi um programa de entrevistas semanal apresentado por Bruna Lombardi e ficou no ar entre 1993 e 1995 na TV Manchete. Disponível em: <<http://redemanchete.net/videos/?aid=109&t=Videos-de-Gente-de-Expressao>>. Acesso em: 4 Jun.2013.

Sepultura, como também deu início a uma série de respostas irônicas por parte daqueles a cada momento que um tipo de pergunta descabida era feita sobre o país de origem dos jovens músicos.

Em finais de 1989 o saldo do lançamento do álbum “Beneath the Remains” e das excursões internacionais foi mais do que positivo. O disco vendeu consideráveis 600 mil cópias e os músicos despontavam nas inúmeras listas dos melhores artistas do estilo musical aqui analisado, listas estas tão presentes nas revistas estrangeiras especializadas no referido estilo musical.

Um pouco mais de um ano após o lançamento do disco “Beneath the Remains”, chegara a hora de o Sepultura produzir o seu novo álbum. Desta vez, superada as expectativas em torno do disco precedente, a gravadora *Roadrunner Records* resolveu investir um pouco mais na banda brasileira e, assim, enviou os quatro músicos para Flórida, nos Estados Unidos, para gravar suas novas composições sob a supervisão técnica, uma vez mais, de Scott Burns.

O novo álbum do Sepultura, intitulado “Arise”, foi lançado em abril de 1991 e atestava o desenvolvimento técnico que os músicos adquiriram durante o período que separa o novo disco do seu imediato precedente. Por conta das inúmeras apresentações no exterior, o inglês de Max, Andreas, Paulo Jr. e Igor havia melhorado significativamente e, somando-se ao fato do desenvolvimento composicional, ou antes, do aperfeiçoamento das expressões estético-sonoras por parte dos dois principais compositores da banda – Max Cavalera e Andreas Kisser –, as letras do novo disco expressavam com maior sagacidade e literalidade as críticas sociais e as descrenças em relação a um mundo desajustado.

Sendo assim, dentre outros exemplos, são notórias as contestações à opressão perpetradas por “nações poderosas” (expressas na música “Subtraction”) e contra a violência e a descrença no sistema jurídico, exposta na canção “Murder”, “assassinato” em português. Sobre esta última, aliás, há uma interessante passagem na matéria que a revista *Veja* fez sobre a banda em 1991 onde o jornalista João Gabriel de Lima afirma:

Ao comentar a letra de *Murder*, de *Arise*, em que o grupo faz variações metaleiras em inglês do verso “A mão que afaga é a mesma que apedreja”, de Augusto dos Anjos, Max Cavalera se apresentou como um inconformado crítico social do país. ‘O Brasil é assim: violência, repressão policial, prisioneiros sufocando nas cadeias, homicídios, racismo e escândalos governamentais – e eu abordo esses assuntos em meus versos’. (LIMA, 1991, p. 79).

Outro dado interessante relacionado ao disco “Arise” refere-se ao fato de que foi a partir dele, mais especificamente, a partir da música “Altered State”, que o Sepultura deu início, ainda que discreto, à fusão de elementos sonoros tribais com a sonoridade pertinente ao

rock pesado. Mais tarde, a simbiose entre musicalidades pertencentes à tradição brasileira com os elementos estético-sonoros do *metal* tornar-se-á a marca indelével do Sepultura nos dois próximos discos.

Entretanto, antes mesmo do lançamento deste álbum pela Roadrunner, o Sepultura recebera o convite para tocar na segunda edição do megafestival *Rock in Rio*, que se realizaria em janeiro de 1991. Deste modo, tendo em vista a repercussão que a apresentação no evento traria à banda, a gravadora Eldorado conseguiu, junto à gravadora holandesa, o direito de lançar no Brasil uma versão provisórias do “Arise” a poucos dias do *Rock in Rio II*.

Todavia, mesmo que o convite para se apresentar no *Rock in Rio II* significasse uma forma de reconhecimento pelo trabalho do Sepultura, ainda assim, a organização do evento dispensou um tratamento desproporcional aos integrantes da banda brasileira, quando se comparado às regalias ofertadas às bandas estrangeiras. Tal afirmação pode ser confirmada pelo trecho que segue:

Apesar das ótimas críticas e vendagem de *Arise* no Brasil (o disco chegou próximo das 100 mil cópias), o Sepultura ainda foi tratado como banda de segunda categoria pela organização do *Rock in Rio*, que escalou os brasileiros para abrir a noite de heavy e não permitiu sequer tempo para a passagem de som. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 92).

Mesmo com esses pequenos percalços, a repercussão do show do Sepultura no *Rock in Rio II* foi crucial para a divulgação da banda em larga escala em terras brasileiras.

Com o disco “Arise” sendo lançado oficialmente pela *Roadrunner Records* no mercado exterior, o Sepultura saiu mais uma vez para excursionar por diversos e distantes países. Uma amostra disso é que a banda se apresentou em cidades da antiga União Soviética e da Indonésia. Diferentemente da primeira excursão internacional, desta vez os shows ocorreriam em locais maiores e teria o Sepultura como atração principal. Tal constatação evidencia o progresso, em termos de reconhecimento do público no exterior, que o Sepultura conquistara no pequeno intervalo entre as duas turnês. Ao término desta longa excursão, a banda havia realizado mais de 200 apresentações.

Por questões de logística, em finais do ano de 1991, Max, Andreas, Paulo Jr. e Igor mudaram-se para os Estados Unidos. Tendo em vista que a maioria dos shows agendados para o Sepultura naquele período ocorreria fora dos limites geográficos do Brasil, somando-se ao fato da empresária da banda, Gloria Bujnowski, residir em Phoenix, cidade do estado do Arizona, nos EUA, pareceu aos integrantes da banda brasileira que o mais conveniente para suas carreiras era viver próximo à empresária.

A mudança para o continente norte-americano desencadeou nos músicos do Sepultura um maior interesse em expressar artisticamente, em meio às suas produções, questões relativas à realidade social e cultural do Brasil. Nesse sentido, guardadas as devidas proporções, cabe aqui uma analogia, bastante pontual, com a trajetória de Luiz Gonzaga. De acordo com o livro da socióloga Sulamita Vieira “O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural” (2012), o principal elemento de inspiração para as músicas do “Rei do Baião” é a saudade da terra natal. Sendo assim, como evidencia a autora, após Gonzaga deixar a cidade de Exu, no sertão pernambucano, e se estabelecer no Rio de Janeiro, começou a refletir acerca da sua terra natal a partir do ponto de vista de quem “vê de longe” e de quem sente saudade. Saudade essa, compartilhada com os demais imigrantes do “Norte”, que se encontravam na até então capital do País.

Nesse sentido, a saudade da terra *mater* e a visão de quem agora percebe-a de longe foram representadas musicalmente por Gonzaga através do retorno simbólico às suas raízes. Raízes que foram ressignificadas, reelaboradas por meio das composições de Luiz Gonzaga. E assim, Gonzaga cantou as agruras e as belezas próprias do sertão brasileiro.

Deste modo, assim como ocorreu com o “Rei do Baião”, ao saírem do Brasil e estabelecerem residência em um país distante, com realidade social e expressões culturais distintas, os músicos da banda Sepultura começaram a entrever elementos atinentes à sociedade brasileira que, anteriormente, lhes eram um tanto quanto eclipsados. Isso não quer dizer que anteriormente os quatro jovens músicos eram alheios a tais elementos. Pelo contrário: os problemas sociais e as demonstrações culturais típicas da sociedade brasileira lhes eram próximas, tangíveis até (como fora apontado anteriormente aqui neste trabalho). Porém, a percepção acerca destes fatores ampliou-se e tornou-se mais nítida, conforme a banda conhecia outras sociedades e culturas, e se tornou mais aguda, como consequência da transferência para os EUA. Não à toa, o processo de imersão em direção ao âmago - e porque não dizer às raízes da cultura brasileira como substrato de inspiração, como material disponível à formalização poética - tornou-se a tônica dos dois subsequentes trabalhos da banda Sepultura, tendo início com “Chaos A.D.”, o álbum posterior ao disco “Arise”, e “Roots”, que fez a banda atingir o seu apogeu.

4.6 “Chaos A.D.” e “Roots”: um mergulho na realidade sociocultural do Brasil

Após a mudança para os Estados Unidos e sob os efeitos das novas perspectivas estético-sonoras, Max, Andreas, Paulo Jr. e Igor desejavam ampliar os horizontes musicais e

realizar um disco sob a égide do experimentalismo. Como afirmara Andreas Kisser: “Ninguém aguentava mais tocar as músicas do Arise. Chega uma hora em que a repetição te mata. Como músicos, nós queríamos tentar coisas novas, buscar outros caminhos para o nosso som.” (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 123). Em verdade, é preciso ressaltar, inovação, ou antes, “habilidade de antecipar-se”, como afirmaria Idelber Avelar (2004), sempre foi uma das marcas definidoras do Sepultura.

Um dos elementos rítmicos que emergiria no novo disco era a percussão afro-brasileira. Desde que assistiram no Brasil a uma apresentação da banda Olodum⁶⁸, os irmãos Max e Igor Cavalera alimentavam o interesse de misturar a densidade percussiva dos tambores afro-baianos com o peso sonoro dos instrumentos elétricos distorcidos.

Para produzir essa verdadeira miscigenação sonora, foi escalado Andy Wallace, um produtor com larga experiência em gravações em estúdios e reconhecido pelo seu poder de experimentação musical. “Chaos A.D.”, título dado ao disco, foi gravado no estúdio Rockfield, localizado no País de Gales. A contribuição de Wallace ao álbum é significativamente marcante. Esse fato atesta, uma vez mais, o fundamental papel que os produtores desempenham na construção e no desenvolvimento de uma obra artístico-musical.

Em consonância com o que fora afirmado anteriormente acerca do fato de que a mudança dos integrantes do Sepultura para os Estados Unidos teria ampliado-lhes a visão crítica a respeito do Brasil, Barcinski e Gomes expõem:

Se, musicalmente, o Sepultura estava explorando mares nunca dantes navegados, as letras do grupo também haviam mudado muito. A maturidade e a distância do Brasil haviam dado à banda uma nova perspectiva em relação aos problemas do país. Pouco a pouco, eles começaram a voltar os olhos para o Brasil, primeiro para a música brasileira, e depois para as mazelas sócio-político-econômicas do país, que seriam o grande tema de *Chaos A.D.*

Em *Arise* e *Beneath the Remains*, o Sepultura havia protestado contra tudo e contra todos, mas a falta de um alvo específico tirava muito da força das letras. Agora, mais conscientes, Max e Andreas sabiam escolher melhor seus inimigos. Max, em especial, estava numa fase revoltadíssima. Notícias vindas do Brasil – como o massacre do Carandiru, em São Paulo, no qual mais de 100 presos haviam sido mortos pela polícia do governador Fleury – o deixavam deprimido e irritado. Tudo isso veio à tona quando ele começou a escrever as letras de *Chaos A.D.* O resultado foi um dos discos mais revoltados de que se tem notícia, um libelo contra todo tipo de opressão. Sobrou para todo mundo: governo, polícia, censura, mídia. Ninguém escapou da ira de Max. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 126).

Como evidenciado pelo trecho acima, a contestação às principais instituições sociais, sobretudo, àquelas pertinentes à sociedade brasileira, é o grande mote do disco “Chaos A.D.”. A título de exemplo, podem ser destacadas aqui as seguintes músicas:

⁶⁸ Olodum é um bloco afro do carnaval da cidade de Salvador na Bahia fundado na década de 1970 e reconhecido por sua musicalidade fundamentada em elementos sonoros percussivos.

“Territory”, que narra o violento conflito étnico entre árabes e israelenses no Oriente Médio ou pode também referir-se às disputas territoriais entre gangues. Portanto, a letra aborda, em verdade, os sangrentos embates por territórios. De acordo com o músico Andreas Kisser: “Territory é uma coisa mais específica de Israel e Palestina, mas que fala também de brigas de território, Segunda Guerra Mundial, e, puta, todas as guerras têm a ver com território!”⁶⁹. A música “Territory” também é lembrada por meio da batida sincopada da bateria de Igor Cavalera no trecho inicial da música; “Manifest”, expressa a brutalidade da ação do Estado no tenebroso evento que ficou conhecido como “Massacre do Carandiru”; e “Refuse/Resist”, uma das músicas do Sepultura que melhor expressa um conteúdo contestatório e que merece aqui ser melhor discutida.

“Refuse/Resist”, onde podem ser ouvidos os versos “Silence means death / Stand on your feet / Inner fear / Your worst enemy // Refuse, resist / Refuse, resist”⁷⁰, clama pela indignação, pela revolta dos indivíduos diante das arbitrariedades perpetradas por esse ente onipotente e onipresente denominado “sistema”.

De acordo com Andreas Kisser: “Refuse/Resist [é] aquela coisa da batalha de rua, das revoltas contra governos, contra situação econômica.”⁷¹ Já para o ex-vocalista da banda Sepultura, o músico Max Cavalera, ao ser questionado acerca da referida música, afirma: “Refuse/Resist é uma música de protesto [...] O lance é que músicas como “Refuse/Resist” foram feitas com essa ideia, essa ideia de ir pra rua protestar, de não ter medo de confrontar polícia, mas com lance pacífico também né!, com a paz.”⁷²

O clipe de “Refuse/Resist” é outra expressão da poética contestatória do Sepultura. O vídeo é um verdadeiro caleidoscópio imagético onde se sobrepõem pequenos trechos de vídeos de apresentações da banda e dos membros do Sepultura caminhando por entre ruas e vielas de um local que, pelas características das casas, parece ser uma comunidade carente, com outros tantos pequenos vídeos de manifestantes de inúmeros países em confronto direto com as forças armadas/policiais dos seus respectivos Estados.

Outra canção do disco que merece ser posta em relevo chama-se “Kaiowas”. Apesar de não conter letras, haja vista ser uma música instrumental, é digna de nota por conta da história que a inspirou o seu título. Na referida canção, os integrantes do Sepultura prestaram homenagem à tribo indígena dos Guarani Kaiowá, habitantes do estado do Mato

⁶⁹ Entrevista concedida ao autor em 11 de abril de 2014.

⁷⁰ De acordo com a tradução para o português, o trecho acima ficaria da seguinte forma: “Silêncio significa morte / Permaneça de pé / O medo interno / Seu pior inimigo // Recuse, Resista / Recuse, Resista”.

⁷¹ Entrevista concedida ao autor em 11 de abril de 2014.

⁷² Entrevista concedida ao autor em 24 de agosto de 2013.

Grosso do Sul, que haviam cometido suicídio coletivo como protesto contra o Estado que ameaçava expulsar-lhes de suas terras. Passados vinte anos desde o lançamento do disco, em 1993, o povo Guarani-Kaiowá voltou a ser matéria de jornais no Brasil e no exterior por conta do mesmo motivo que inspirou a música da banda brasileira, ou seja, a possibilidade da ocorrência de um suicídio coletivo entre os integrantes da tribo caso fosse efetivada a retirada deles das terras onde residem.

Interessante notar que, diferentemente dos álbuns precedentes, onde num primeiro momento as letras “satanistas” da banda Sepultura atestam uma manifesta inconformidade frente à moral religiosa e seus conservadores ditames comportamentais; posteriormente, nos discos “Schizophrenia”, “Beneath the Remains” e “Arise” as letras das músicas da banda já enveredam por temáticas acerca dos males que acometem a psique humana, próprias de um mundo desestruturado, o que poderia ser resumido na relação “sociedade-patologias”. Neste novo disco, as críticas deslocam-se do âmbito particularista/individual para a esfera coletiva. As atuais composições da banda não se restringem a abordar as oposições à moral religiosa e o retrato das agruras sentidas pelos indivíduos em meio a um mundo ameaçado pela devastação nuclear. Estas composições descrevem, em linguagem áspera e por meio de uma sonoridade pesada, densa, os problemas sociais frequentemente encontrados no cotidiano de inúmeros atores sociais, sejam eles brasileiros ou não.

O álbum “Chaos A.D.” foi lançado em outubro de 1993 e não demorou para que as mídias especializadas em *rock metal* de diversos países tecessem louváveis comentários exaltando o experimentalismo musical da banda e a fusão do *rock pesado* com os elementos percussivos afro-baiano.

Diante do potencial mercadológico que o novo disco possuía e tendo em vista os interesses da gravadora da banda, a *Roadrunner Records*

Preparou uma enorme campanha de lançamento, estimada em quase 1 milhão de dólares. Como a gravadora não tinha, nos Estados Unidos, a mesma estrutura de que dispunha na Europa, fechou um acordo de distribuição com a poderosa Epic, gravadora ligada à Sony. Assim, *Chaos A.D.* sairia pela Epic nos Estados Unidos e pela Roadrunner no resto do mundo. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 132).

Toda estratégia de divulgação do álbum implementada pela *Roadrunner Records* surtiu efeito positivo. Ao longo de quase um ano do seu lançamento, “Chaos A.D.” conquistou o disco de ouro no Brasil – o primeiro na terra natal dos músicos da banda – pela venda de mais de 100 mil cópias do álbum. Além deste, a banda receberia os discos de ouro e prata em países do continente europeu e na Indonésia. Ao todo, “Chaos A.D.” vendeu mais de 1 milhão de cópias.

A assertiva exposta acima corrobora com a perspectiva analítica que compreende a música contemporânea enquanto mercadoria como outra qualquer. Nesse sentido, o fracasso ou o sucesso de uma música pode depender, ainda que não de maneira exclusiva, da intensidade de sua divulgação. Daí a íntima relação entre indústria fonográfica e as empresas midiáticas. Todavia, o sucesso mercadológico de uma expressão artística não significa, de maneira alguma, a instantânea supressão de seu conteúdo contestatário.

Em princípios do ano de 1995 os músicos do Sepultura deram início à produção de “Roots”, seu próximo álbum. Para produzir esse trabalho foi convocado Ross Robinson, outro produtor reconhecido pela inovação sonora. As gravações ocorreriam desta vez no estúdio Indigo Ranch, localizado na Califórnia. A opção por tal estúdio se deu por conta da linguagem estético-sonora que a banda desejava imprimir no novo disco. Tendo em mente que a sonoridade das novas músicas deveria ressoar de maneira mais “primitiva”, mais simples e mais direta, os antigos equipamentos do referido estúdio proporcionariam o efeito desejado.

Se em “Chaos A.D.” as músicas vociferavam contra os problemas sociais vivenciados, cotidianamente, por brasileiros e por indivíduos de outras nacionalidades, agora, em “Roots”, as letras bradavam contra algumas das muitas chagas sociais inerentes à sociedade brasileira por meio de uma imersão mais profunda nos traços simbólicos definidores de parte da cultura nacional.

Nesse sentido, como forma de mimetizar artisticamente essa busca, ou antes, esse retorno, às raízes culturais do Brasil, alguns elementos simbólicos pertencentes à tradição indígena brasileira foram tomados enquanto espécie de *Leitmotiv* do referido álbum. Ora, se aos olhos dos integrantes da banda Sepultura a figura do índio representa aquilo que há de mais genuíno no País, nada lhes parecia mais lógico do que inspirarem-se em marcas da cultura dos nativo-brasileiros.

Toda simbologia indígena que permeia o novo trabalho do Sepultura pode ser atestada, logo ao primeiro contato, tanto por meio da palavra que nomeia o disco “Roots”, raízes em inglês, como também, através das imagens que ilustram a capa e o encarte do referido álbum. Na capa, vê-se a figura de uma indígena de traços marcantes e feições sérias. A pele amarelada e os lábios cor de barro seco realçam ainda mais os amarronzados traços geométricos que lhes enfeita a face. O olhar compenetrado funde-se, entrelaça-se numa fuga em direção a um único ponto no espaço além do enquadramento. Abaixo do queixo, um espesso colar de tons amadeirados e poucas contas coloridas adornam-lhe o pescoço e o colo. Deste adereço destaca-se um pingente incrustado com o “S” estilizado da banda Sepultura.

Ela, a indígena, funde-se, ou quem sabe, afunda-se em meio ao mar de “Roots, Bloody, Roots”, ou seja, raízes, sangrentas, raízes.

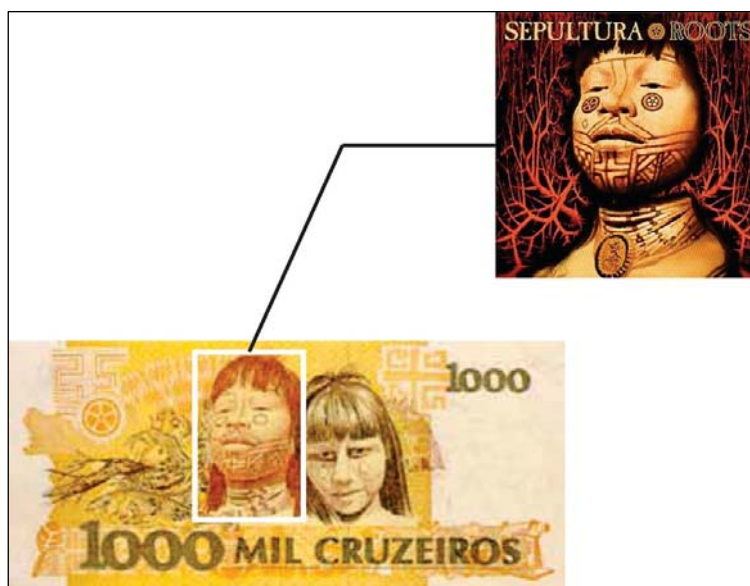
Figura 10 – Capa do álbum “Roots”.



Fonte: Coverlib (2010).

Vale ressaltar aqui uma curiosidade acerca desta imagem: a figura indígena vista na capa do disco “Roots” foi retirada de uma antiga cédula de mil cruzeiros como pode ser observada na imagem a seguir:

Figura 11 – Detalhe da imagem de uma indígena que estampa a capa de “Roots” retirada da cédula de 1000 cruzeiros.



Fonte: Adaptado de Coverlib (2010) e Banco Central do Brasil (2014).

Se a capa de “Roots” expõe a expressão mimético-imagética do retorno às raízes culturais brasileiras, que os integrantes do Sepultura almejavam, seus equivalentes musicais não deixavam por menos. Um exemplo disto apresenta-se, desde já, na primeira música do referido álbum.

Em “Roots Bloody Roots”, as mesmas “sangrentas raízes” que estampam a capa retornam aqui, nesta música, não mais enquanto “pano de fundo”, mas agora como uma evidência, como um lembrete das atrocidades cometidas contra os povos subjulgados ao longo da formação da sociedade brasileira. Nesta música, o grito primal de Max Cavalera parece expressar o desejo de que os sujeitados de hoje busquem por meio das dores e dos sofrimentos impingidos aos subjulgados do passado, a força para que se rebelde contra aqueles que os oprimem. Somando-se a tudo isto, as batidas sincopadas, tribais da bateria de Igor Cavalera fundem-se à percussão afro-baiana e apontam, uma vez mais, para a ligação “passado-presente”. É o retorno da música modal no seio das expressões musicais contemporâneas. A linha melódica seguida pelo baixo de Paulo Jr. é simples sem abrir mão da densidade. Já o guitarrista Andreas Kisser, substitui os solos elaborados e ultrarrápidos por dissonâncias, o que causa um efeito de desconforto aos ouvidos mais incautos. Em sua totalidade, “Roots, Bloody, Roots” evidencia uma linguagem estético-sonora despida do virtuosismo instrumental e de qualquer outra forma de complexificação harmônica, que resultasse em um som por demais “racionalizado”, “não natural”.

Nesse sentido, não somente “Roots, Bloody, Roots”, como também as demais composições do disco podem ser tomadas aqui enquanto exemplos que atestam a subversão da concepção weberiana, que compreende a música ocidental enquanto produto último do processo de racionalização dos materiais sonoros iniciado pelos pitagóricos na Grécia antiga. Em verdade, Weber parece não ter se apercebido da produção musical de alguns compositores europeus que, no limiar entre os séculos XIX e XX, desenvolveram uma gama de peças musicais fundamentadas na simbiose entre músicas eruditas e canções populares tradicionais europeias e promoveram o resgate da música modal e a elevação do ruído enquanto materiais disponíveis à composição tonal.

Em verdade, não somente a música aqui referida, como também as demais que compõem o álbum “Roots”, evidenciam uma atitude contestatória – seja por meio das letras, seja através dos elementos técnicos compositivos – por parte dos músicos da banda Sepultura diante dos problemas que permeiam a realidade social brasileira. Nesse sentido, destacam-se aqui as composições: “Ambush”, que “protesta contra o assassinato do líder seringueiro Chico Mendes” (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 150); “Endangered Species”, que aborda a questão do desmatamento da floresta amazônica; “Dictatorshit” – esta uma das músicas escolhidas para servir, neste trabalho, de *locus* de análise dos elementos poéticos de contestação social –, que tematiza acerca da ditadura militar brasileira; e, por fim, “Ratamahatta”, música composta pelos integrantes do Sepultura em parceria com percussionista baiano Carlinhos Brown⁷³, que, aliás, contribuiu musicalmente em outras composições do mesmo disco.

Entretanto, nenhum outro dado relacionado à gravação do álbum “Roots” chama tamanha atenção quanto à experiência antropológica vivenciada por Max, Andreas, Paulo Jr., Igor e parte da equipe de produção do disco, em meio aos índios Xavantes da Aldeia Pimentel Barbosa, localizada no estado do Mato Grosso. Acerca de como se deu a ideia de gravar uma música em meio a uma tribo indígena brasileira, o músico Max Cavalera expôs:

⁷³ Uma interessante análise acerca da música e do videoclipe de “Ratamahatta”, música do álbum “Roots” do Sepultura, pode ser conferida no texto “De Milton ao Metal: política e música em Minas” de Idelber Avelar. Num determinado trecho do referido texto, expõe Avelar: “Entra a letra, pela primeira vez em português num disco do Sepultura: uma sequência de trissílabos paroxítonos que são um verdadeiro passeio minimalista pelas dores e delícias nacionais: biboca / garagem / favela / fubanga / maloca / bocada. Os versos se repetem entre Brown e Max em forma de chamada e resposta – característica definidora das formas musicais afro-atlânticas. Palavras fortemente vocálicas, elas entram não só pelo sentido, mas também, pelo seu poder rítmico. A origem de algumas delas são testemunhos de como a canção se propõe complexificar a representação do espaço nacional: ‘biboca’ vem do Tupi, ‘maloca’ é vocábulo araucano que chegou ao português via espanhol, ‘fubanga’ e ‘bocada’ são termos associados com a marginalidade juvenil urbana. O efeito é uma imagem pan-nacional de opressão e luta.” (AVELAR, 2004, p. 6).

Foi assistindo um filme que chama “At Play in the Fields of the Lord”, “Brincando nos campos do Senhor”. É um filme do Hector Babenco que é brasileiro, diretor brasileiro. [...] Eu consegui a cópia desse filme em VHS e tava assistindo em casa e assisti várias vezes e uma noite eu botei ele, eu tava meio bêbado de vinho, tava chapado, tinha tomados uns vinho né, tava bem doidão e tava assistindo esse filme e a história do filme conta a história de dois pilotos americanos que acabam na Amazônia. [Eles] estão em Manaus [...] um deles é indígena americano, de uma tribo americana, ele é índio né!, e o governo de Manaus paga eles pra jogar umas bombas pra assustar os índios pra eles entrar mais na floresta pois eles estavam pegando muito espaço. E eles não jogam as bombas, o cara muda de ideia. Na hora que tava voando o avião ele resolve não jogar as bombas, ele fica doido de bebedeira que um índio deu pra ele uma garrafa de, não sei como é que chama lá o negócio e, ele pega o avião, voa sobre a tribo e pula do avião de paraquedas e vai a pé até a tribo pra ver se a tribo aceita ele e a tribo acabou aceitando ele e ele acaba morando com a tribo. Não sei por que essa história inteira do lance de o cara ir pra tribo pra mim, deu um relâmpago na minha mente [frase acompanhada de um gesto de estalar de dedos como que expressando um insight] e eu tive a ideia. Aí eu falei noutro dia pra Glória, falei: ‘vou gravar, quero gravar uma música com uma tribo brasileira!’ Ela até riu, falou: ‘você não é o Michael Jackson cara, a gente não tem esse dinheiro. Como é que você vai fazer isso meu?’; falei: ‘não sei, vamos fazer um jeito, vamos arrumar um jeito né!’. Aí eu comecei a pesquisar e comecei a ligar pras pessoas. Aí achei uma mulher, Dna. Ana, ela trabalha com Fundação de Índios do Brasil, e ela que até que me colocou em contato com os Xavantes. Ela achou que os Xavantes era a melhor tribo pra fazer a gravação, que ela tem contato com todas as tribos e ela falou [...] a minha ideia original era os Caiapós, mas os Caiapós não quer nada haver com branco né!, a gente não é bem vindo lá. Então ela [Dna. Ana] falou: ‘não, Caiapó não vai rolar não, se não os caras vão querer matar vocês por lá’. Aí ela [novamente Dna. Ana] falou ‘mas os Xavantes rola! Se vocês forem pros Xavantes vai ser legal. Eles vão gostar de vocês e, eles estão no Mato Grosso, e acho que vai rolar legal. Acho que essa aí pro que você quer fazer vai dar certo!’”⁷⁴

A iniciativa partira da banda e objetivava a gravação, *in loco*, de uma composição que expressasse uma simbiose entre a musicalidade das duas tribos, as dos índios Xavantes e as do Sepultura. O resultado desta hibridização sonora foi a composição “Itsári”, que significa “raízes”, segundo a língua xavante.

A respeito desta experiência, Barcinski e Gomes (1999), autores da “biografia” da banda Sepultura, atestam que:

A experiência de conhecer os Xavantes mexeu com o Sepultura. Igor diz que a banda se identificou muito com os nativos: ‘De uma certa maneira, acho que nós, enquanto banda, tínhamos muitas coisas em comum com os Xavantes. Nós também vivemos à margem da sociedade, e nosso estilo de música e de vida demorou muito para ser assimilado e respeitado pela sociedade.’ Um porta-voz da tribo declarou: ‘Nós tínhamos visto as fotografias do Sepultura e sabíamos que eles eram diferentes, com cabelo comprido e muitos desenhos na pele. Também sabíamos que eles tinham sofrido discriminação, assim como nós. Por isso tínhamos muita curiosidade em conhecê-los’. (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 153).

Com todo experimentalismo e inovação sonora, possibilitado pela fusão da sonoridade do *rock metal* com elementos musicais indígenas e afro-brasileiros, “Roots”, que

⁷⁴ Entrevista concedida ao autor em 24 de agosto de 2013.

havia sido lançado em fevereiro de 1996, logo conquistou os críticos e os fãs no Brasil e em inúmeras partes mundo afora.

Entretanto, no começo do ano de 1997 um fato surpreendeu se não a todos, ao menos, boa parte dos fãs do Sepultura: Max Cavalera saiu da banda que treze anos antes havia fundado juntamente com seu irmão. Os motivos, grosso modo, foram resultado de desentendimentos entre os demais integrantes com a empresária da banda, Gloria Cavalera, esposa de Max. Sendo assim, estava desfeita a formação da banda que já somava dez anos e que foi responsável pela consolidação da carreira do Sepultura em meio ao mundo artístico do *rock metal* nacional e internacional.

A banda não findou com a saída de Max. Afinal, apesar de ser um dos idealizadores do Sepultura e um dos seus principais compositores, ele não foi o primeiro membro “original” a sair do grupo. Naquela ocasião, o Sepultura continuou suas atividades. Às vezes a obra ultrapassa seu(s) criador(es) e ganha uma dimensão quase que apartada de quem lhe trouxe à vida. Era preciso continuar com a banda, diziam os músicos Andreas, Igor e Paulo, após a saída do seu vocalista. E continuaram e continuam ainda sem sucumbir às demais mudanças de membros e de gravadoras que se seguiram nos anos subsequentes.

Com base no que fora exposto até o momento, pode-se constatar uma miríade de elementos poéticos de contestação social nas produções da banda Sepultura. Como meio de torná-las mais inteligíveis, elaborou-se uma tipologia da poética contestatória do Sepultura, que abarque as produções da banda entre os anos de 1984 e 1996.⁷⁵

O Sepultura lançou no ano de 2013 o álbum “The Mediator Between Head and Hands Must Be the Heart”, com título inspirado em frase do filme “Metropolis”, do diretor austríaco Fritz Lang, e repleto de composições que atestam a manutenção da poética contestatória. Entretanto, essas novas composições podem servir de mote para próximas pesquisas. Por ora, as análises das músicas “Dictatorshit” e “Manifest”, objeto do capítulo que segue, mostraram-se suficientes para as pretensões desta pesquisa.

⁷⁵ O quadro poderá ser visto na página seguinte.

Tabela 1 – Quadro da poética contestatória produzida pela banda Sepultura entre os anos de 1984 a 1996

| Tipologia da Contestação na Poética do Sepultura | | | | | |
|---|--------------------------------------|---|--|--|--|
| Período | Álbuns | Objetos de Contestação | Dimensão Sonora | Dimensão Verbal | Dimensão Imagética |
| De 1984 a 1986 | Bestial Devastation e Morbid Visions | Religiões em Geral e Igrejas | Sonoridade Death Metal | Letras que abordam oposição às Religiões (Satanismo) | Roupas pretas, cruzes invertidas, desenho de demônios e de Igrejas destruídas nas capas dos álbuns, fotos diante de Igrejas e em posturas ameaçadoras. |
| 1987 | Schizophrenia | A realidade Social no tange à desesperança. | Sonoridade Thrash Metal | Letras que abordam a alienação, a loucura e a angústia mediante a iminência de uma guerra catastrófica. | Calças jeans, camisetas que poderiam ser pretas ou coloridas, Imagens nas capas do álbum que denotam a loucura. |
| De 1989 a 1991 | Beneath the Remains e Arise | A realidade social e as Instituições sociais. | Sonoridade Thrash Metal | Letras que tematizavam acerca da violência perpetrada pelo Estado e as injustiças sociais. | Basicamente, mantiveram elementos imagéticos já presentes no período do álbum "Schizophrenia". |
| De 1993 a 1996 | Chaos A.D. e Roots | A realidade social e as Instituições sociais. | World Metal, ou seja, a fusão da sonoridade "metálica" com elementos sonoros de diversas culturas como a percussão afro-baiana e a musicalidade indígena brasileira. | Letras que abordavam a violência perpetrada pelo Estado (Ditadura e Massacre do Carandiru), poluição (Biotech Is Godzilla), etc. | As imagens dos álbuns ora atestam a figura do homem como que subjulgado pela máquina (Chaos A.D.), ora ressaltam as raízes da cultura brasileira tendo no índio uma figura metonímica dessa "brasilidade" (Roots). |

Fonte: Elaborada pelo autor (2014).

5 AS MÚSICAS “DICTATORSHIT” E “MANIFEST”

A ordem de apresentação das músicas aqui analisadas não segue o ano de lançamento delas, mas antes o período em que se constituíram os fatos abordados nas músicas “Dictatorshit” e “Manifest”, o regime militar brasileiro de 1964-1985 e o “Massacre do Carandiru”, respectivamente.

Interessante notar que um dos principais elementos discutidos pela música “Dictatorshit”, a impunidade dos agentes do Estado acusados pelos crimes contra os direitos humanos durante a “Ditadura” é apontado aqui como um dos fundamentos para a ocorrência do “Massacre do Carandiru”, tema discutido pela música “Manifest”.

5.1 Dictatorshit

“Dictatorshit” é uma das dezoito músicas que compõem a edição brasileira do álbum “Roots” lançado em 1996. Seu título, um termo originado por meio da aglutinação das palavras inglesas “dictatorship” e “shit” que, em português significam, respectivamente, ditadura ou despotismo e fezes (no sentido de injúria), aponta claramente a perspectiva dos compositores no que pese à Ditadura Militar brasileira. Portanto, para a banda Sepultura a ditadura, ou antes, os ditadores são uma merda.

A referida composição se inicia com uma espécie de zumbido, de microfonia que dura vinte segundos e que, por meio do incômodo gerado por tais ruídos, prenuncia outro estado de incômodo causado pelo tema abordado na letra da composição. Nesse sentido, pode-se dizer que esse ruído, que essa microfonia tem como objetivo transmitir a seguinte mensagem ao ouvinte: “Ei você que está angustiado por essa ‘falha sonora’, prepare-se, pois o que eu tenho a lhe dizer lhe causará angústia maior”! Em verdade, a microfonia que “abre” a composição é sobreposta por uma levada rápida, grave e vigorosa dos instrumentos (bateria, baixo elétrico e as duas guitarras), formando assim uma massa sonoro-ruidosa.

Lembremos aqui, uma vez mais, do fato de que o ruído, que ao longo do desenvolvimento e consolidação da música tonal havia sido pertinentemente evitado, sufocado, recalçado, torna-se material composicional, ou antes, “detonam uma liberalização generalizada de materiais sonoros” (WISNIK, 2011, p. 43) no século XX, por meio do espírito inventivo da *avant-garde* musical europeia. Não se pode esquecer também, que essa profusão de materiais sonoros possibilitada pelo ruído encontrará no seio das músicas

populares contemporâneas o seu campo de reverberação de maior potência. Vide, por exemplo, os casos do rock e seus respectivos subgêneros.

Ora, deve-se compreender o conceito de material sonoro enquanto “espírito sedimentado, algo socialmente preformado pela consciência dos homens” (WAIZBORT, 1991, p. 61). Assim, ao analisar o conceito adorniano de material, Waizbort afirma que “o material musical é carregado de intenções, e traz em si o conjunto de suas realizações anteriores, que continham intenções determinadas. O caráter expressivo do material está ligado a essas intenções.” (WAIZBORT, 1991, p. 61). Nesse sentido, o ruído pode ser compreendido, assim, enquanto um elo, uma ponte que liga dois mundos, dois universos sonoros – o modal e o tonal – em uma mesma composição, em uma só formalização de intenções dissonantes.

A partir do vigésimo primeiro segundo a introdução descrita acima sede espaço para uma base de guitarra distorcida. A levada desta base evidencia uma guitarra freneticamente grave, pautada, exclusivamente, em duas notas principais, E5 (Mi com quinta) e F5 (Fá com quinta) – os chamados *Power Chords* –, que se repetem inúmeras vezes durante a música. No entanto, a referida música não é composta somente por dois acordes musicais. Ouve-se no transcorrer da sua breve duração (1:23min), acordes de passagem, ou seja, acordes que servem para tornar mais rica a composição. Essa guitarra rápida, enérgica e, ao mesmo tempo, pesada pode ser constatada por meio da velocidade dos bips do metrônomo e da baixa afinação do instrumento, como se pode ver na imagem que se segue:

Figura 12 – Detalhes da partitura da música “Dictatorshit”.

DICTATORSH*T

Words by Max Cavalera
Music by Max Cavalera, Andreas Kisser,
Igor Cavalera and Paulo Xisto Pinto, Jr.

Baixa Afinação

Tune down one whole step.

| | |
|-----|-----|
| ⑥=D | ③=F |
| ⑤=G | ②=A |
| ④=C | ①=D |

Fast Rock ♩ = 204

Notas Fundamentais: Power Chords

Tempo ou Andamento da Música

*w/noise & fdbk. ad lib

Gtr. I E5 F5 E5 F5 E5 F5 E5

*Gtrs. I & II. Gtr. II continues ad lib for next 6 bars. Gtr. I resumes ad lib in 4th bar.

Fonte: Adaptado de Sepultura (1996).

Interessante notar que a afinação padrão tanto do violão quanto da guitarra é Mi – Lá – Ré – Sol – Si – Mi, seguindo a sequências que vai da corda mais grave até a mais aguda do instrumento musical. Sendo assim, como se pôde notar na imagem anterior, a afinação utilizada na referida música apresenta uma diminuição de um (1) tom para cada corda, resultando assim na seguinte afinação: Ré – Sol – Dó – Fá – Lá – Ré. O objetivo de tal artifício é tornar a sonoridade mais grave e, por conseguinte, mais obscura, o que corrobora com a tensão exigida pela temática abordada na música.

Em termos musicais pode-se apontar, também, que “Dictatorshit” é um exemplo de composição modal por não apresentar elementos da música tonal como a “sensível”. Na teoria da harmonia tonal, a “sensível” representa o 7º grau da tônica (ou nota fundamental) e está a um semitom da 8º. Em música tonal a “sensível” tem poderes persuasivos e induz, atrai a tonalidade para a sua resolução. Deste modo, no caso aqui específico da música “Dictatorshit”, caso ela se configurasse enquanto expressão da música tonal ela deveria obrigatoriamente apresentar a nota Ré# na sua estrutura compositiva.

Em verdade, a música aqui analisada baseia-se na música modal – assim como muitas outras expressões musicais populares contemporâneas, tais como o *blues*, o *jazz* e o *rock* – e sua estrutura composicional fundamenta-se no modo denominado de Frígio. O modo Frígio caracteriza-se pelo modo menor e, como expôs Wisnik, tal modo apresenta o intervalo musical da nota (Ré) até outra nota (Ré) e relaciona-se a “afinidades orientais, era ligado por sua vez ao dionisismo.” (WISNIK, 2011, p. 85). Tratando-se ainda do modo Frígio, o músico Phillipe Lobo (2014, p. 15) afirma, em apostila que versa sobre os “Modos Gregos”⁷⁶ que, “Este intervalo gera uma sonoridade muito peculiar capaz de criar uma atmosfera sombria ou misteriosa, apropriada para evocar sensações ligadas ao primitivo, oriental ou místico.”

Aos vinte e três segundos de música o vocalista Max Cavallera solta um raivoso urro e, como isso, começa a cantar a letra da composição.

1964
Coup d'etat
Military force
Hundreds dead

Why did they disappear?
DICTATORSHIT
TORTURA NUNCA MAIS!

1995
Spirit still alive

⁷⁶ A referida apostila está disponível para download na página: http://www.cifraclub.com.br/contrib/tutoriais/-apostila_modos-_gregos_.pdf.

We still hear the cry
From the ones that survived!

Why did they disappear?
DICTATORSHIT

Por meio da letra da referida música pode-se claramente perceber o teor contestatório de um “Eu” lírico que expõe, num primeiro momento, os horrores perpetrados pelo regime militar brasileiro – daí a notória referência ao ano de 1964. Em momento posterior, a personagem questiona-se acerca do paradeiro dos principais agentes envolvidos no referido regime, denotando, assim, uma ávida denúncia de impunidade e injustiça. Em trecho subsequente, o “Eu” lírico expõe a atual realidade daqueles e daquelas que, ainda hoje, lutam em nome da reparação do Estado por conta dos atos por este perpetrados. Lutam, mas também sofrem por conta das sequelas físicas e psicológicas deixadas como herança maldita do regime militar aos que foram violentamente torturados (ainda que isso se mostre uma redundância, haja vista que o ato de tortura já se constitui enquanto violência).

Todavia, ainda que a referida composição aborde explicitamente as violências praticadas pelos agentes do Estado, durante a Ditadura Militar brasileira, torna-se imprescindível expormos, ainda que de maneira sucinta, alguns pontos relevantes: O que foi a ditadura? Como se deu a implementação dela? Qual ou quais os seus principais objetivos? Quais as principais consequências que ela trouxe a curto e em longo prazo para o País? Quais agentes estavam direta ou indiretamente envolvidos no regime ditatorial?, entre outros questionamentos que, aqui, buscar-se-á dar conta. Para tanto, daremos um passo atrás rumo às origens do governo militar iniciado em 1964, como meio de atingirmos o impulso necessário para alcançarmos os dois passos adiante na direção da compreensão do tema abordado pela música “Dictatorshit”. Aliás, esse método “genealógico”, como subsídio para a explanação de um dado tema focado, mostrou-se a tônica deste trabalho.

Antes de qualquer coisa, é preciso ter em mente o que é, de fato, uma ditadura. Assim, pode-se compreender um regime ditatorial quando há a concentração/centralização dos poderes políticos na figura de uma única pessoa ou de um determinado grupo, não havendo assim ampla participação da população nas deliberações das ações políticas. Para que tal centralização se efetive o(s) postulante(s) à “entronização” dos poderes decisórios recorre(m), normalmente, a algumas ações que visam minar a competição política, tais quais: fechamento do Legislativo; fim das disputas políticas multipartidárias, cooptação do Judiciário; e, por consequências das ações precedentes, fortalecimento do Executivo. Entretanto, não somente destas atividades se fundamenta tal tipo de governo: outros

importantes “ingredientes” desta mistura que resulta numa espécie de governo ditatorial são o aniquilamento das liberdades – ainda que de maneira parcial – e a utilização irrestrita das diversas expressões de violência como meio de calar os opositores do governo. Nesse sentido, ditadura deve ser entendida em clara oposição à democracia.

Entretanto, deve-se ressaltar que, de forma alguma, a instauração de um modelo de governo antidemocrático no Brasil foi exclusividade do regime militar iniciado em 1964. Como bem evidenciado no dossiê sobre “ditaduras no Brasil”, publicado pela Revista de História da Biblioteca Nacional, desde a implementação da República brasileira houve ao menos três períodos ditatoriais na política brasileira. Deste modo, pode-se constatar que a própria República já nasce, em 1899, como produto de um golpe militar e impõe a centralização de poderes políticos nas figuras de alguns militares de alta patente: os marechais Deodoro da Fonseca e Floriano Peixoto. Estes combateram severamente os opositores aos seus respectivos governos, promovendo uma série de perseguições, prisões, banimentos e, inclusive, fuzilamentos.

Já em 1937, sob o comando de Getúlio Vargas, o ainda recente governo republicano do Brasil vivenciou o seu segundo momento ditatorial. Vargas fechou a Assembleia Legislativa, extinguiu os partidos políticos e combateu, com o apoio das forças armadas e de outros aparelhos repressivos, os opositores do governo, os anti-getulistas, e, por fim, a ditadura militar iniciada em 1964.⁷⁷ Em comum a esses três momentos da história da República brasileira tivemos a participação direta das forças armadas ora como poder central, e centralizador das decisões políticas, ora como base, como ferramenta essencial na manutenção da “ordem” estabelecida.

Desta forma, se a ditadura instaurada em 1964 não se evidencia enquanto momento único na história da República brasileira é de se imaginar que por trás daqueles três momentos houvesse “motivos” que legitimassem as ações de tais governos, ainda que tais “motivos” fossem construções retóricas dos agentes ligados ao poder central. Assim, quais os “motivos” que possibilitaram a implementação da ditadura militar em 1964?

Como meio de sanar a dúvida exposta, precisamos focalizar o período anterior a 1964 e lembrarmos que as políticas nacionalistas e populistas de Getúlio Vargas, durante o seu segundo governo (de 1951 a 1954), vinham desagradando setores da sociedade brasileira que se sentiam ameaçados com a perda de seus privilégios. Entre estes estavam os grandes proprietários de terras e as Forças Armadas brasileiras.

⁷⁷ Para uma melhor compreensão deste três momentos ditatoriais vivenciados pela política brasileira desde a instauração de sua República, ver a Revista de História da Biblioteca Nacional, ano 9; nº 103, abril de 2014.

No âmbito político, a UDN (União Democrática Nacional), partido político fundado na década de 1940 como meio de “fazer frente” à ditadura de Vargas e que, posteriormente, adotou ideais conservadores, colocava-se como ávido combatente das políticas populistas e nacionalistas de Getúlio, sobretudo na figura do jornalista e político Carlos Lacerda.

Nesse sentido, é preciso expor que as políticas populistas e nacionalistas de Vargas em meio ao seu segundo governo, dentre as quais se destacava o aumento substancial do salário mínimo, eram tomados pelas “forças” antigetulistas enquanto práticas políticas inspiradas no comunismo. A pressão exercida por tais “forças” sobre Getúlio foi tamanha que este preferiu “retirar-se da vida pública para entrar na História”, ao suicidar-se com um tiro no coração na madrugada de 24 de agosto de 1954.

Sob forte ideologia anticomunista e capitaneado pelos Estados Unidos, o mundo vivenciava naquele momento um verdadeiro ataque a todas as ações políticas que acenassem, ainda que a longas distâncias, com os ideais comunistas. Assim, com o suicídio de Vargas, o Brasil vivenciou um “certo momento” de estabilidade interna por conta da eleição, em 1955, de Juscelino Kubitschek à presidência da República.

Juscelino fora eleito pelo PSD (Partido Social Democrático), um partido de centro que havia sido fundado em 1945, e tentou agradar a “gregos e troianos”, o que se mostra em grande parte uma prática fadada ao fracasso. Assim,

Da mesma forma que convidou o capital estrangeiro a investir em setores como a indústria automobilística, promoveu ruidoso rompimento com o FMI (Fundo Monetário Internacional) em 1959, por se recusar a aceitar o programa ortodoxo de estabilização proposto por aquela instituição. (SKIDMORE, 2000, p. 28).

Desta forma, a política centrista de Juscelino desagradou aos setores mais conservadores e inflamou a oposição da UDN. Esse fato culminou com a eleição de Jânio Quadros, por meio daquele partido, à presidência em 1960. Entretanto, logo ficaria perceptível que o “tiro saiu pela culatra”, haja vista que não tardou para que o novo presidente eleito expusesse sua simpatia pelos ideais de esquerda. Assim sendo, as “forças” conservadoras do País, uma vez mais, rapidamente agiram no sentido de conter essa aproximação de Jânio com a esquerda política e, assim, transcorridos apenas oito meses de sua posse, Jânio Quadros renuncia ao posto de presidente do Brasil em agosto de 1961.

Diante da renúncia de Jânio, quem deveria assumir o governo do País era João Goulart, vice-presidente eleito pelo PTB (Partido Trabalhista Brasileiro). O PTB era o partido esquerdista da época. Importante é a ressalva de que o sistema político de então permitia que

se elegendessem presidente e vice de partidos diferentes. Daí decorre uma séria ironia do destino, pois Goulart havia sido ministro do trabalho de Vargas e foi por este demitido do cargo por conta de pressões políticas dos opositores, que não concordavam com o aumento do salário mínimo aos trabalhadores proposto por Goulart. Estava assim, portanto, desenhado os primeiros esboços de golpe do governo de João Goulart, que havia sido democraticamente eleito.

Ao assumir a presidência - não sem antes aceitar uma emenda constitucional proposto pelos militares, que limitava os poderes presidenciais - Goulart encontrou o Brasil que, apesar das boas taxas de crescimento assinaladas desde 1940, não oferecia infraestrutura condizente com as perspectivas de crescimento e modernização do País.

O Brasil do início dos anos de 1960 sofria por conta da escassez de energia, pela baixa qualidade do serviço de saúde pública e, na educação, onde o panorama se mostrava um pouco mais reconfortante, ainda assim estava abaixo das expectativas de uma nação que se pretendia progressista. Economicamente o Brasil também apresentava sérios problemas. Concentrando suas exportações no café – um produto que apresentava grande oscilação de preço do mercado externo – e necessitando da importação de inúmeros produtos, o fator Exportação x Importação tendia mais para o lado do segundo. Tais fatores somados aos montantes que eram destinados ao pagamento da dívida externa gerava o *déficit* da balança de pagamentos brasileira.

Como meio de minimizar os problemas infraestruturais e econômicos por quais padecia o País, Goulart adotou uma série de medidas de caráter nacionalistas, entre elas, a aprovação de uma lei, em 1962, que se posicionava mais severamente contra a remessa de lucros das empresas estrangeiras (SKIDMORE, 2000, p. 38) e o desenvolvimento de uma política interna destinada às reformas de base “reforma agrária, educação, impostos e habitação.” (SKIDMORE, 2000, p. 39). Ora, se antes Goulart, enquanto ministro do trabalho do governo Vargas, já não era bem quisto pela UDN e pelos militares, agora, enquanto presidente que implementa políticas consideradas sob influência comunista ele era determinantemente odiado.

É preciso lembrar aqui também de como se constituiu a origem da ojeriza dos militares brasileiros em relação aos ideais comunistas. Boa parte da elite militar brasileira daquela época havia sido criada na Escola Superior de Guerra (ESG), que seguia a cartilha da *National War College* dos Estados Unidos. De acordo com Skidmore (2000), havia na ESG uma doutrina denominada Teoria da Guerra Interna, que apontava como possíveis ameaças ao Brasil os sindicatos trabalhistas de esquerda, os intelectuais, as organizações de trabalhadores

rurais, o clero e os estudantes e professores universitários. Ainda conforme essa teoria, sendo essas categorias consideradas ameaçadoras à ordem e à segurança nacional, deveriam ser elas “neutralizadas ou extirpadas através de ações decisivas.” (SKIDMORE, 2000, p. 22).

Daí se segue que, diante das medidas nacionalistas de Goulart, inflamaram-se os nervos das parcelas conservadoras da sociedade brasileira, dos “udenistas” que visavam o direcionamento das políticas nacionais sob a égide da ideologia de direita e dos militares, que pronunciavam com gosto de sangue na boca a palavra “comunista” e todas as demais que a esta fosse correlacionadas. Estava assim decretado o golpe no governo Goulart por meio da intervenção militar, não sem forte apoio de parcelas da sociedade civil, sob a alegação de estar salvaguardando o País da nefasta contaminação dos ideais comunistas. Assim, nas primeiras horas do dia 1º de abril de 1964, sob a batuta dos “auspiciosos” agentes das forças armadas brasileiras, João Goulart era deposto do comando do governo brasileiro, que havia sido democraticamente eleito, e iniciava-se assim o período conhecido como ditadura militar.

Ora, como meio de não nos alongarmos por demais sobre as características mais generalizadas deste período da história brasileira e concentrarmos nos elementos correlacionados à ditadura abordados na música “Dictatorshit”, do grupo Sepultura, nossa análise concentrar-se-á, a partir daqui, nas práticas de violência perpetradas pelo Estado ao longo dos anos de 1964 (início da Ditadura) a 1985 (ano que marca a reabertura da política brasileira e, por conseguinte, fim do período ditatorial) e na herança que esse período relegou ao presente, pautada, sobretudo, no sentimento de impunidade e injustiça.

São comuns os relatos acerca da Ditadura Militar que evidenciam o cerceamento das liberdades e os violentos atos perpetrados pelos agentes da “ordem” sobre os corpos e mentes daqueles e daquelas que eram tidos como inimigos do Estado, os “subversivos”. Entretanto, havia uma justificativa, ainda que ilusória, para a ocorrência de tais ações, como evidenciado anteriormente: manter o País livre das ameaças de anarquia e desordem proporcionadas pelos ideais comunistas. Sob a égide da disseminação do terror e da esquizofrenia da iminência de uma “comunização” da sociedade brasileira, foi aprovada, em meio à Constituição em 1967, a Lei de Segurança Nacional. Instalava-se assim, o Estado de Segurança Nacional, recurso legitimador das truculentas ações do Estado contra os seus principais opositores.

Em nome da manutenção da “ordem” e sob o véu encarniçado da Lei de Segurança Nacional o Estado brasileiro, sob o comando do militares, montou um enorme aparelho de repressão aos contestadores do regime. Como já mencionado anteriormente, os alvos principais do governo foram: políticos que se identificavam com os ideais comunistas e

socialistas; jornalistas; setores do campesinato brasileiro; artistas, intelectuais, professores e estudantes universitários, que eram identificados enquanto simpatizantes ou aderentes de ideais políticos mais à esquerda.

Desta forma, assim como já havia ocorrido nos governos militares, que inauguraram a República brasileira em finais do século XIX, e na ditadura varguista iniciada em 1937, os militares que se apossaram do poder em 1964 recorreram ao exílio de políticos, artistas e intelectuais opositores ao governo e às ações violentas contra os “contraventores”. Daí a música “Dictatorshit” iniciar com os versos “**1964 / Coup d’etat / Military force / Hundreds dead**”, acentuando, assim, não somente que o governo dos militares resultava de um golpe de estado – “Coup d’etat” –, como também, que centenas de mortos foram alvos das forças militares.

Entretanto, em meio às inúmeras formas de violência e coação utilizadas pelos agentes do regime, além, claro, dos casos de execução, destacam-se as torturas cometidas pelos militares como recurso à obtenção da confissão de culpa dos detidos. Interessante notar que, como bem evidenciou Michel Foucault em seu célebre trabalho “Vigiar e Punir”, a confissão dispõe de uma ambiguidade, inclusive, sob os modos de obtenção dela. Assim, afirma Foucault:

Essa dupla ambiguidade da confissão (elemento de prova e contrapartida da informação; efeito de coação e transação semivoluntária) explica os dois grandes meios que o direito criminal clássico utiliza para obtê-la: o juramento que se pede ao acusado antes do interrogatório (ameaça por conseguinte de ser perjuro diante da justiça dos homens e diante da de Deus; e, ao mesmo tempo, ato ritual de compromisso); a tortura (violência física para arrancar uma verdade que, de qualquer maneira, para valer como prova, tem que ser em seguida repetida, diante dos juízes, a título de confissão “espontânea”). (FOUCAULT, 2013, p. 40-41).

Apesar de Foucault (2013) afirmar que desde o século XVIII a tortura já era vista enquanto reflexo de um “barbarismo” digno de selvagens atos outrora cometidos e que a tortura correlacionava-se com o período inquisitorial, a verdade, entretanto, é que, contrariando o Artigo 5º da Declaração dos Direitos Humanos - aprovado em 10 de dezembro de 1948 em Assembleia Geral da Organização das Nações Unidas (ONU), onde se lê: “Ninguém será submetido à tortura, nem a tratamento ou castigo cruel, desumano ou degradante” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p. 01) -, durante o regime ditatorial brasileiro a tortura foi prática recorrente aplicada pelos agentes do Estado como técnica de obtenção, à força, da confissão dos suspeitos sem que houvesse, no entanto, a necessidade da repetição de tal confissão na presença do juiz. Portanto, a confissão arrancada sob tortura além de ilegal, poderia selar, muitas às vezes, o destino do acusado: ou a prisão ou a morte.

Assim, como parte do projeto “Brasil Nunca Mais”, a Arquidiocese de São Paulo realizou durante cinco anos uma ampla pesquisa documental acerca das várias formas de violência militar-policial cometidas pela ditadura brasileira entre os anos de 1964 a 1979 – respectivamente, ano de deposição do governo de João Goulart e ano de assinatura da Anistia –, como meio de não somente evidenciar tais atos, como também denunciar a ilegalidade daqueles. Deste modo, fora lançado em 1985 um documento com mais de seis mil páginas divididas em VII tomos, tendo alguns destes mais de um volume, contendo detalhados relatos acerca do regime ditatorial e dos atos de coação e tortura cometidos contra quem quer que fosse considerado subversivo.⁷⁸ Assim, é interessante trazermos à baila a definição de tortura exposto no volume I do tomo V do documento citado, intitulado “A tortura”.

Com base em perspectivas de médicos e psicanalistas, o referido texto define a tortura como

[...] tudo aquilo que deliberadamente uma pessoa possa fazer a outra, produzindo dor, pânico, desgaste moral ou desequilíbrio psíquico, provocando lesão, contusão, funcionamento anormal do corpo ou das faculdades mentais, bem como prejuízo à moral. (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p.2).

Ainda que alguns apontem que a violência do regime ditatorial brasileiro foi menos sanguinária quando se comparada às ditaduras ocorridas em igual período em outros países da América Latina - onde os dados oficiais apontam 30 mil o número de mortos e desaparecidos na Argentina e 10 mil no Chile, enquanto que no Brasil os números oficiais atestam “475 vítimas fatais.” (TORELLY, 2014, p. 28) -, em verdade, esse argumento não leva em consideração o contexto de produção destes documentos, pois segundo relata um dos textos produzidos pelo “Brasil Nunca Mais”, os dados dos processos judiciais da época não retratam com fidelidade a real situação pelo fato de que

Os Conselhos de Justiça Militar, via de regra, evitavam que as denúncias de torturas fossem consignadas aos autos das ações penais. Quando toleravam incorporá-las, o faziam de forma superficial, simplificada, genérica, demonstrando, assim, conivência com o comportamento criminoso dos órgãos de segurança do Estado. (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p.2).

Outro dado a favor da desconstrução daquela perspectiva, que afirma que no Brasil não houve ditadura, mas antes, uma “ditabranda”, decorre do fato que, diferentemente do que ocorreu na Argentina e no Chile - onde houve um acirramento entre poder judiciário e o governo ditatorial, fato que evidenciava a clara ilegalidade daqueles governos e, assim, uma

⁷⁸ Os documentos produzidos pela Arquidiocese de São Paulo junto ao projeto “Brasil Nunca Mais” podem ser visto e baixado (por meio do download dos arquivos), na íntegra, na página eletrônica: <<http://www.dhnet.org.br/memoria/nuncamais/>>. Acesso em: 15 Jan.2014.

menor cooperação da sociedade civil –, no Brasil “houve mais cooperação entre as instituições e o regime, especialmente no sistema de justiça.” (TORELLY, 2014, p. 28). Desta forma, não foram poucas as vítimas de torturas que, por medo, calaram-se no transcorrer de seus interrogatórios. O medo deles, assim, fundamentava-se na perspectiva de que por meio de suas denúncias a morte deles fosse decretada. A voz some diante do pavor e o silêncio, tal qual a escuridão aparece como proteção, como refúgio diante do temível. Entretanto, sempre há aqueles que rompem o silêncio e se erguem em direção à claridade para enfrentar os seus temores.

Assim, o texto afirma que aqueles que tiveram a coragem de expor, diante dos tribunais, os horrores que sofreram nas mãos de seus algozes, relatando “os suplícios de que foram vítimas, os modos e os instrumentos de tortura, os locais, a assistência médica e os nomes dos torturadores”, possibilitaram, com esses bravos gestos, “constatar que, no Brasil de 1964 a 1979, a tortura foi regra, e não exceção, nos interrogatórios de pessoas suspeitas de atividades contrárias aos interesses do Regime Militar.” (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p.2).

Outros pertinentes dados evidenciados pelo documento supracitado são as tabelas, que detalham com minúcia as diversas formas de torturas aplicadas pelos agentes do Estado. Assim, pode-se encontrar nessas tabelas: informações acerca das modalidades e dos números de denúncias de tortura; caracterização dos torturados conforme sexo e faixa etária; as modalidades de torturas, classificando-as segundo frequência, sexo, faixas etárias e locais de ocorrências espalhados pelo Brasil. Desta forma, pode-se constatar um bizarro arsenal de formas de coerção e de tortura. Dentre estes estão: amarrar o pênis para não urinar; diversas formas de ameaças – desde ameaças de aborto, afogamento e asfixia, até ameaças de comer fezes, ser jogado de avião em pleno voo e violação sexual –; introdução de objetos no ânus do torturado. Todavia, as demonstrações de tortura que aparecem em maior número no quadro são: Choques elétricos (527); Coação (501); Coação física (301); Despir (313); Encapuzar/Vendar (422); Espancamento (344); Sevícias (247); Torturas (599); Pau de arara (189); entre outros.

Importante ressaltar que os dados tabulados pela Arquidiocese de São Paulo estão de acordo com as denúncias feitas. Assim, é de ser esperar que tais números sofressem significativas alterações caso fossem considerados os casos não denunciados, fato que se tornou inviável devido à incomensurabilidade das denúncias de torturas silenciadas pelo medo.

Após a explanação acerca da compreensão das práticas de tortura e das suas diferentes formas utilizadas em meio ao regime militar, voltemos a um questionamento central da música “Dictatorshit” da banda Sepultura: **“Why did they disappear?”**, ou seja, por que eles desapareceram? Nesse sentido, a angústia do “Eu” lírico evidencia um questionamento latente, se não na sociedade brasileira como um todo, ao menos, dentre as vítimas ou parentes de vítimas que, ainda hoje, “escuta o choro” (**We still hear the cry**) daqueles quem amargam as dores físicas e psicológicas (**From the ones that survived!**) como consequências das torturas recebidas durante a ditadura. Sendo assim, pode-se reescrever o questionamento posto pela música sem tirar-lhe o sentido da seguinte maneira: onde estão os torturadores, ou antes, onde estão os agentes envolvidos com as torturas perpetradas durante o regime militar brasileiro?

Ora, responder a tal questionamento é, em verdade, abordar as temáticas da injustiça e da impunidade ligadas, genericamente, à ditadura. Tais temáticas foram também referidas em “Dictatorshit”. Lembrando-se que a referida música foi lançada no ano de 1996, junto ao álbum “Roots”, ao dizer **“1995 / Spirit still alive / We still hear the cry / From the ones that survived!”**, a personagem expõe que ainda no presente momento (1995) havia pessoas que seguiam lutando a favor da punição dos torturadores do regime militar brasileiro.

A respeito da música “Dictatorshit” o músico Andreas Kisser expôs:

‘Dictatorshit’ foi específico da época da Ditadura brasileira, período que a gente cresceu. Tudo bem que não foi uma Ditadura tão violenta quanto foi na Argentina e no Chile, mas, mesmo assim, foi uma Ditadura forte que o Brasil levou e essa transição de sair da Ditadura [...] muitas pessoas que ainda estão sumidas, que não tem registro de morte, que as famílias ainda procuram uma solução e que agora o Brasil vive esse momento de fazer essa reparação histórica, vamos dizer assim, de que estão mudando as coisas [...] o Vladimir Herzog, o próprio Jango, o Juscelino...foi assassinato? Não foi? Puta, investigar mesmo essas coisas, para ter uma história um pouco mais real, vamos dizer assim. Então, “Dictatorshit” tem essa pegada também. Isso foi escrito em 95, eu lembro que a gente estava com contato com o grupo ‘Tortura Nunca Mais’, recebemos alguns panfletos, alguns flyers e um pouco daquilo que eles estavam fazendo, e aquilo inspirou o Max a escrever essa letra.⁷⁹

Interessante notar que a assertiva acima exposta mostra uma opinião em consonância com alguns críticos do regime militar na medida em que estes expõem que uma das malditas heranças relegadas ao país pela Ditadura de 1964 a 1985 foi, justamente, um histórico de impunidades. Mas, afinal, a quais motivos se devem essas impunidades?

⁷⁹ Entrevista concedida ao autor em 11 de abril 2014. De acordo com site do grupo Tortura Nunca Mais de São Paulo, “O grupo Tortura Nunca Mais/SP está lançando seu site para informar e apoiar a mobilização sobre temas relativos à denúncia e combate à tortura, defesa dos direitos humanos e de combate à criminalização dos movimentos sociais”. Página eletrônica do grupo: < <http://www.torturanuncamais-sp.org/site/>>. Acessado em 8 de fev. 2014.

Como ponto de partida para a compreensão da impunidade ligada aos crimes cometidos durante a ditadura militar brasileira deve-se abordar a própria Lei da Anistia, promulgada em 1979, ainda durante o governo de João Figueiredo. É bem verdade que a “Anistia” veio juntamente com o fim do estado de exceção e com a revogação dos Atos Institucionais (REIS, 2014, p. 15), fatores que atestaram o esgarçamento do governo militar.

A princípio, a Lei da Anistia mostrava-se um passo a diante em direção à reabertura da política brasileira e, com isso, a volta da democracia. Por meio dela, garantir-se-ia “indulto aos que cometeram crimes políticos ou ‘conexos’” (RONCOLATO, 2008, p. 31) e, assim, políticos contestadores à ditadura militar - que haviam sido exilados - puderam não somente retornar ao País, como também voltar às atividades políticas. Entretanto, ao mesmo tempo em que a lei possibilitava anistia aos opositores do governo militar, permitia que torturadores também fossem anistiados. Aí se estabeleceu a primeira ação em prol da impunidade.

A Lei da Anistia brasileira é hoje um motivo de contenda jurídica entre aqueles que desejam revisá-la, alegando que ao retirarem as torturas da classificação de crimes políticos estariam, assim, objetivando: punir os agentes do Estado, que cometeram tais atos contra os acusados de “subversão” durante a Ditadura; punir aqueles que preferem manter a lei incólume, intocada, pois, segundo estes, ao mexerem em poeiras que estão embaixo do tapete, as alterações na lei instauraria uma instabilidade política no País.

Nesse sentido, diferentemente do que ocorrera em outros países que vivenciaram governos autoritários, como a Argentina e a África do Sul, ainda hoje não houve no Brasil punição pública contra os militares que estiveram direta ou indiretamente ligados às torturas cometidas durante o governo ditatorial de 1964 a 1985. Esse fato, segundo alguns críticos - como a professora de direito Flávia Piovesan,⁸⁰ o filósofo Vladimir Safatle e o acadêmico Marcelo Torelly -, só corroboram para a manutenção das práticas de torturas junto às instituições militares brasileira, haja vista a ideia de que seus atos não padeceram de punições por um sistema jurídico que ainda é conivente e condescendente com os atos de infração dos direitos humanos cometidos por funcionários do Estado, sobretudo, quando se alega que tais ações foram praticadas em nome da segurança pública. Ora, assim como já fora evidenciado aqui, a alegação de salvaguardo da segurança pública é o mote, é o subterfúgio preferido pelos

⁸⁰ Os comentários da professora Flávia Piovesan podem ser vistos na íntegra em matéria do jornalista Bruno Versolato para a revista Caros Amigos ano XII, n. 138, setembro de 2008, p. 36. A perspectiva da referida professora será aqui discutida, posteriormente, quando da análise da música da banda Sepultura “Manifest”.

governos autoritários usarem, deliberadamente e de maneira desmedida, as suas forças repressivas de maneira “legítima”.

Em matéria para a Revista de História da Biblioteca Nacional, do mês de abril de 2014, o acadêmico Marcelo Torelly afirma:

A impunidade dos crimes dos agentes da repressão é uma ilustração da persistência de uma legalidade autoritária e assimétrica: enquanto os perseguidos políticos foram identificados, processados, punidos e então anistiados, os agentes da repressão seguem intocados. Não são iguais perante a lei. A Corte Interamericana de Direitos Humanos considerou ilegal a anistia aos crimes contra os direitos humanos. (TORELLY, 2014, p. 29).

Ainda que a Comissão Nacional da Verdade (CNV)⁸¹ esteja desenvolvendo um trabalho no sentido de punir os agentes que cometeram crimes contra os direitos humanos entre os anos de 1946 e 1988, infelizmente, as ações da CNV ainda são bastante tímidas e, por isso, muitos torturados continuam a esconder-se sob a escura névoa da impunidade e da complacência do poder judiciário e de parcelas da sociedade civil.

Nesse sentido, mais do que tentar responder à questão posta por Max Cavaleira na música “Dictatorshit”, ou seja, “**Why did they disappear?**”, interessante seria questionar “onde estão os envolvidos em casos de tortura e assassinato durante o regime militar brasileiro?”.

É bem verdade que alguns dos envolvidos em crimes contra os direitos humanos durante o regime militar refugiaram-se nos mais recônditos lugares como meio de se manterem nas sombras; outros, entretanto, continuam a atuar nas forças armadas ou militares do País. Assim, expõe Vladimir Safatle em matéria publicada na Revista de História da Biblioteca Nacional, “as Polícias Militares conseguiram a proeza de não afastar de seus quadros a maioria dos envolvidos em tortura sistemática contra presos políticos.” (SAFATLE, 2014, p. 38-39).

Assim, a impunidade em relação aos crimes cometidos pelos agentes do Estado em nome da tal Segurança Nacional serve, atualmente, como maligno exemplo para as forças policiais brasileiras, que continuam corriqueiramente utilizando a técnica de tortura sobre corpos e mentes de suspeitos de crimes. Como bem expõe Safatle (2014), a não-punição dos envolvidos nos crimes contra os presos políticos durante a ditadura resulta no fato que “O Brasil é atualmente o único país latino-americano onde o número de casos de tortura

⁸¹ De acordo com o site oficial da CNV na internet: “A Comissão Nacional da Verdade foi criada pela Lei 12528/2011 e instituída em 16 de maio de 2012. A CNV tem por finalidade apurar graves violações de Direitos Humanos ocorridas entre 18 de setembro de 1946 e 5 de outubro de 1988.” Para maiores informações acerca da CNV ver o site: <http://www.cnv.gov.br/index.php>.

aumentou em relação àqueles ocorridos no regime militar, como mostra estudo realizado pela socióloga norte-americana Kathryn Sikkink”. (SAFATLE, 2014, p. 38-39).

Portanto, ainda que as palavras **“TORTURA NUNCA MAIS!”** tenham sido angustiosamente proferidas por Max Cavalera em meio à música aqui analisada, pode-se compreendê-la sob o duplo significado: de afirmação ou de pedido. Sendo assim, se por um lado as palavras denotam a afirmação de que essa prática desumana jazia em meio à sociedade brasileira de 1995 e é preciso afirmar que os compositores da música “Dictatorshit” estavam, infelizmente, enganados; por outro, se a frase supracitada for tomada aqui enquanto uma forma de contestação, uma desesperada súplica a favor da extinção desta nefasta prática, aí sim as palavras ressoadas pela banda Sepultura terá encontrado ecos em meio à realidade social do País, não somente de meados da década de 1990, mas ainda hoje, quando se completa o quinquagésimo ano do golpe ao governo de João Goulart e à democracia política no Brasil.

Assim, a música “Dictatorshit” da banda Sepultura apresenta-se, por tudo aquilo que aqui foi discutido, uma clara poética de contestação às injustiças e à impunidade relacionadas ao regime ditatorial brasileiro, vivenciado entre os anos de 1964 a 1985. A constatação de que ainda hoje é recorrente a prática da tortura entre as forças policiais brasileiras, como consequência da não-punição dos principais agentes envolvidos em crimes contra os direitos humanos em meio à “Ditadura”, apresenta-se como elo que une as histórias que influenciaram as músicas “Dictatorshit” e “Manifest”, esta, objeto de análise nas próximas linhas.

5.2 Manifest

A música “Manifest” é outra composição da banda Sepultura, que apresenta uma poética da contestação social. Presente no álbum “Chaos A. D.”, de 1993, “Manifest” expõe de forma dura e direta os assassinatos de 111 presos da Casa de Detenção de São Paulo em 1992. Esse horrendo acontecimento ficou conhecido como o “Massacre do Carandiru”. A letra da referida música evidencia:

Friday, October 2and, 1992
Chaos has descended in “Carandiru”
the biggest penitentiary complex in
South America
Over a hundred inmates dead and

hundreds injured in the massacre
 the Police arrived with helicopters
 and over two hundred armed forces
 They took the jailblock called
 “Pavilhão Nove”
 and opened fire on the
 inmates in a holocaust, method of
 annihilation. The government of the city
 of São Paulo cannot control
 the brutality of its police

Holocaust, Body piles
 Confrontation, Mutilation
 Discipline, Ignorance
 Conflagration, Torture

Over eighty percent of the inmates were
 not sentenced yet, The bodies were filled
 with bullets and bites from the Police dogs
 The Police try to hide the massacre saying
 there were only eight deaths
 The violence of Brazilian cops is very well
 known outside of Brasil, This kind of
 extermination is a method that they use to
 get rid of the overpopulation in the jails
 The violence of the cops left the whole
 pavillion destroyed after the rebellion

“Pavilhão Nove”

A música “Manifest” inicia com a voz de Max Cavalera, simulando uma transmissão radiofônica. Ali, Max assumiu a personagem de um repórter investigativo, de um repórter “tipo ideal”, que por meio do seu trabalho almeja a busca da verdade dos fatos e que faz das suas palavras um instrumento a favor da justiça. As denúncias inscritas ali na música são munições. O canto de Max Cavalera e a música da banda Sepultura é a arma apontada contra o Estado e, sobretudo, contra a polícia paulista.

A notoriedade do conteúdo contestatório da música já se evidencia “de cara” pelo próprio título “Manifest”. Sendo assim, os integrantes do Sepultura desejavam fazer desta composição um manifesto em nome dos cento e onze sujeitos executados pela força policial de São Paulo.

Em relação aos aspectos da forma musical, “Manifest” apresenta elementos similares aos da música precedente. Nesta, assim como naquela, a composição caracteriza-se como música modal e há a presença da sonoridade bastante grave como resultado da baixa afinação utilizada nas guitarras – um (1) tom em relação à afinação padrão do instrumento –, com o andamento da música relativamente rápido e a utilização dos *Power Chords*.

Figura 13 – Detalhes da partitura da música “Manifest”

MANIFEST

Words by Max Cavalera
Music by Max Cavalera, Andreas Kisser,
Igor Cavalera and Paulo Xisto Pinto, Jr.

Baixa Afinação

Tune down one whole step:
 ②=D ①=F
 ③=G ②=A
 ④=C ①=D

Power Chords

G15 4fr. E5 1fr. Bb5 1fr. C15 4fr. G5 3fr. Bb5 4fr. A5 5fr. F15 5fr. E5MI 7fr. D15 4fr. F5 4fr.

Tempo ou Andamento da Música
Moderate Rock ♩ = 138

Intro w/sound effects
 (Spoken:) Friday, October 2nd, 1992.
 *Doubled throughout.

Gtr. G15 1fr. f

②1fr. F P.M.

Fonte: Adaptado de Sepultura (1994).

Outro elemento musical significativamente interessante, que se faz presente na música “Manifest”, é a dissonância, neste caso específico, entre a voz do cantor Max Cavalera e a guitarra do músico Andreas Kisser. Como pode ser visto na imagem a seguir, ao pronunciar as sílabas Dis – ci – pline, Max Cavalera canta-as na tonalidade de Lá (graficamente representada pela letra A). Entretanto, sobreposta a cada célula cantada por Max, a guitarra é tocada por Andreas nas seguintes tonalidades F#5 – E5 – G5 e Bb5, o que produz uma alternância da harmonia. Sendo assim, pode-se afirmar que as notas Lá (A) cantadas por Max ao se relacionarem com as notas Sol com 5° (G5) e Si bemol com 5° (Bb5) produzem dissonâncias na medida em que o intervalo (A – G5) é uma relação intervalar de 9° maior e o intervalo (A – Bb5) é uma relação intervalar de 7° maior, portanto, intervalos que produzem dissonância conforme a teoria da harmonia musical.

Figura 14 – Detalhe da dissonância na partitura da música “Manifest”.

1.2.3. 4. ⑥12fr. E steady gliss. w/Rhy. Fig. 2 (4 times)

Dis A ci pline, A

A A A A

F15 E5 G5 Bb5

Fonte: Adaptado de Sepultura (1994).

Diante do fato abordado na música aqui analisada, um questionamento se faz pertinente: O que motivou a polícia militar do estado de São Paulo a cometer aquele massacre? Desta forma, como meio de responder a tal questão torna-se necessário a exposição do contexto que culminou nessa catástrofe.

Projetada em parte pelo arquiteto Ramos de Azevedo⁸², durante a década de 1920, a Casa de Detenção de São Paulo - ou Carandiru como era popularmente conhecida - nasceu com a proposta de ser um presídio modelo atento ao recente Código Penal de 1890, que continha aspirações republicanas. Assim, em termos arquitetônicos, o Carandiru era composto por pavilhões – sete ao total – e em cada um destes ficariam alojados os detentos conforme o tipo de crimes cometidos por aqueles.

Interessante notar que o Código Penal brasileiro de 1890 seguiu uma tendência generalizada desde o século XVIII entre diversos países da Europa e das Américas. O objetivo principal destas modificações no sistema jurídico era, de acordo com o filósofo Michel Foucault em seu célebre trabalho “Vigiar e Punir”, a radical transformação dos meios e das técnicas de punição. Se outrora tanto a sentença quanto a punição eram deliberados e aplicados em público, após as alterações nos códigos penais descritas pelo pensador francês, dar-se-á uma espécie de ocultação do condenado. Se anteriormente era por sobre os corpos dos condenados que as punições deveriam agir de forma impetuosa, agora as punições deveriam atuar sobre os corpos como meio de conquista e de dominação da mente dos condenados (FOUCAULT, 2013).

Em verdade, antes de ser assolada pela superlotação, a Casa de Detenção de São Paulo chegou a ser considerada, entre as décadas de 1920 e 1940, como referência no que tange à estrutura física e higienização das instalações, acomodação e trato com os detentos. Realidade comum a inúmeros presídios brasileiros, a imensa população carcerária no País vive de maneira desumana, espremida, sufocada, aos montes em selas que, a princípio, caberia poucos. Como exemplo do que fora exposto, o Carandiru já chegou a ter entre suas dependências uma população de nove mil detentos. Este absurdo número era, ao menos, duas vezes maior do que a capacidade máxima do complexo penitenciário, que alcançou o número de 3.250 após a construção de uma Casa de Detenção, durante o governo de Jânio Quadros. O excesso de detentos por metro quadrado no interior das selas do Carandiru foi a principal causa para que se deflagra-se uma rebelião que culminou no “Massacre” de 1992.

⁸² Interessante notar que o arquiteto Ramos de Azevedo fora citado pelo sociólogo Sérgio Micelli em seu trabalho “Nacional Estrangeiro” por conta do seu papel enquanto mecenas e colecionador de arte junto ao movimento modernista brasileiro. Ver: MICELLI, Sérgio. **Nacional Estrangeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

A respeito da questão da superlotação do Carandiru e da sensação de quem a via de fora, portanto, da perspectiva de quem a observava de longe das suas dependências físicas, o cantor Max Cavalera aponta:

Eu lembro da prisão porque a gente quando morava em São Paulo, o Sepultura mudou para São Paulo depois, na época do “Arise” né, a gente já tava morando em São Paulo e tinha vez que a gente ia ensaiar e passava de metrô, passava enfrente do Carandiru, só via as mãos do lado de fora, muito depressivo pra caralho! Era uma prisão no centro de São Paulo né cara! E era bem [...] você via o pessoal com as mãos assim nas grades e tudo e, dava uma depressão mesmo sacou? Era um lugar negativo mesmo! Você sentia uma negatividade forte [vinda] desse lugar!⁸³

A princípio, segundo reportagem do jornal *Folha de São Paulo* de 1 de outubro de 2002, exposta na dissertação intitulada “Ecos do Carandiru: estudo comparativo de quatro narrativas do massacre” de autoria de Carla Sena Leite, o tumulto no pavilhão 9 da casa de detenção teve início a partir da briga de dois internos deste mesmo pavilhão. (LEITE, 2006, p. 9). Alguns presos se teriam se aproveitado da confusão para dar início a uma rebelião.

Diante desta situação, o então secretário de Segurança Pública, Sr. Pedro Franco de Campos, teria telefonado para Luiz Antônio Fleury Filho, governador de São Paulo na época. O coronel da PM Ubiratan Guimarães logo assumiu o comando das operações e ordenou a entrada da polícia militar armada, com o auxílio de cães, fato que provocou imediata reação, ou antes, contra-ataque dos detentos.

Diante do impasse no tocante às negociações, a Ronda Ostensiva Tobias Aguiar (ROTA) foi designada para controlar a rebelião. De acordo com Leite (2006), “A tropa não é preparada para esse tipo de ação e entra no presídio fortemente armada.” (LEITE, 2006, p. 10). Assim, ao ocuparem o primeiro andar do pavilhão, os agentes da Rota assassinam todos os detentos que ali estavam. No segundo andar, mais da metade dos presos foram mortos. (*idem*).

A assertiva exposta está, assim, em consonância com o trecho inicial de “Manifest” quando Max Cavalera narra: **Friday, October 2nd, 1992 / Chaos has descended in “Carandiru” / the biggest penitentiary complex in South America / Over a hundred inmates dead and / hundreds injured in the massacre / the Police arrived with helicopters / and over two hundred armed forces / They took the jailblock called “Pavilhão Nove” / and opened fire on the / inmates in a holocaust, method of**

⁸³ Entrevista concedida ao autor em 24 de agosto de 2013.

annihilation. The government of the city / of São Paulo cannot control the brutality of its police”.⁸⁴

Importante é a ressalva que o nono pavilhão do Carandiru abrigava, em sua enorme maioria, os “primários”, como bem evidencia Drauzio Varella em seu livro “Estação Carandiru”. Ainda de acordo com Varella, “Embora a direção propositalmente mantenha alguns presos mais experientes no Nove, a alta concentração de jovens impetuosos é responsável pelas frequentes confusões criadas no pavilhão.” (VARELLA, 1999, p. 35).

Após a ação da Rota como meio de dar cabo da rebelião no pavilhão 9 do Carandiru, o que se viu foi um cenário digno dos mais tensos e sanguinários filmes de horror. De acordo com Leite (2006),

Dentro das celas, cadáveres estilhaçados, que, logo depois, são levados pelos sobreviventes até o pátio. Alguns presos se misturaram aos corpos para fingir que estavam mortos e tentar sobreviver. Quase a metade dos mortos – 51 presos – tinha menos de 25 anos e 35 presos tinha entre 29 e 30 anos. A maioria era de réus primários. Dos 111 mortos, 84 esperavam julgamento e, segundo a Constituição brasileira, deveriam estar fora do presídio no momento da chacina por serem réus primários. (LEITE, 2006, p. 10).

Esse chocante acontecimento (o Massacre do Carandiru) serviu de inspiração aos integrantes da banda Sepultura para comporem a música “Manifest”. Nesse sentido, vale a pena expor mais uma vez o relato dos autores da “biografia” do Sepultura quando afirmam:

Max, em especial, estava numa fase revoltadíssima. Notícias vindas do Brasil – como o massacre do Carandiru, em São Paulo, no qual mais de 100 presos havia sido mortos pela polícia do governador Fleury – o deixavam deprimido e irritado. Tudo isso veio à tona quando ele começou a escrever as letras de *Chaos A.D.* (BARCINSKI; GOMES, 1999, p. 126).

Segundo Max Cavalera:

Tinha um repórter amigo meu, nem lembro o nome dele, acho que era Paulo, e ele trabalhava pro “Notícias Populares”⁸⁵, você sabe desse jornal “Notícias Populares” né? É um jornal de São Paulo que só massacre assim [dito com todas as ênfases possíveis], as capas é gente com cabeça cortada, mutilação, é bem hardcore mesmo, parece capa do Brujeria⁸⁶, e ele trabalhava lá nesse “Notícias Populares” e quando rolou o lance do Carandiru, pavilhão 9 né, ele foi lá, ele foi uma das primeiras pessoas que estava lá com uma câmera e ele tirou foto de tudo e

⁸⁴ “Sexta-feira, 2 de outubro de 1992 / Caos desceu em ‘Carandiru’ / o maior complexo penitenciário na América do Sul / Mais de cem presos foram mortos e / centenas foram feridos no massacre / A polícia chegou com helicópteros / e mais de duzentas forças armadas / Eles levaram o pavilhão de cela chamado ‘Pavilhão Nove’ / e abriram fogo contra os / internos de um holocausto, o método de aniquilação. O governo da cidade / de São Paulo não pode controlar a brutalidade da sua polícia”.

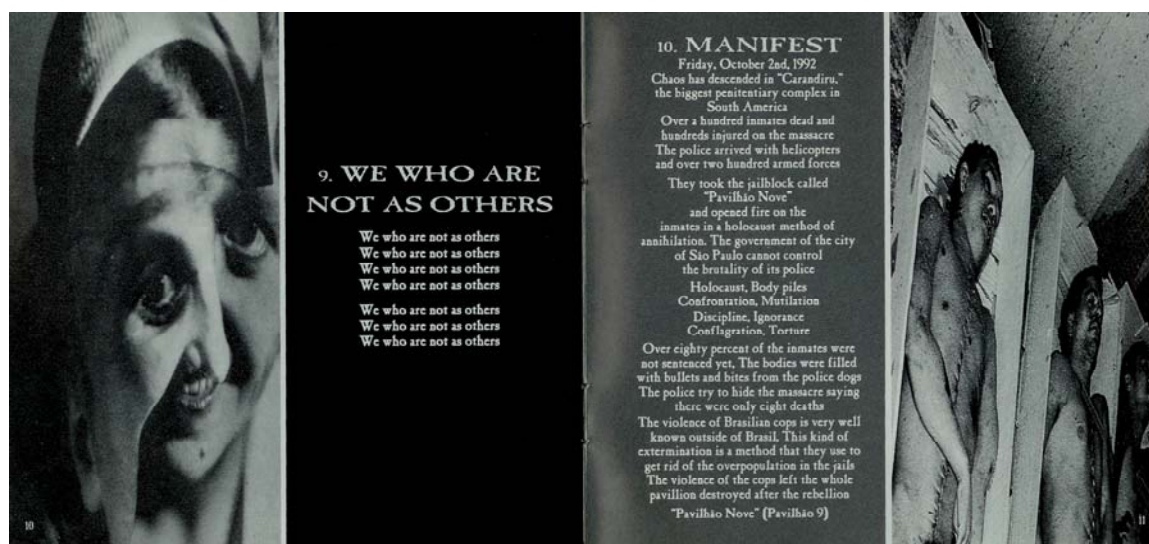
⁸⁵ O “Notícias Populares” foi um periódico que circulou na cidade de São Paulo entre a década de 1960 e início de 2000 e se notabilizou por um editorial que focalizava a publicação de manchetes relacionadas à violência.

⁸⁶ O Brujeria é uma banda de rock metal conhecida, por entre outras coisas, pela utilização de imagens fortes nas capas dos seus álbuns.

ele me deu as fotos. Então até uma das fotos que tá no “Chaos A.D.” no encarte é uma foto dele, são os presos que tão costurado aqui, tão tudo pelado no chão, acho que tão cem caixões né, umas caixas assim, costura assim, com números né, fizeram com caneta assim né meu! E os cara tudo pelado, forte, imagem forte! E as fotos que o cara me deu tinha umas fotos até piores até. E eu lembro que eu peguei essas fotos aí tive a ideia: ‘vou fazer uma música sobre isso cara!’ Vamos fazer uma música sobre esse assunto que esse assunto, o mundo tem que saber desse assunto [...] O Sepultura tava virando uma coisa que já tava falando pro mundo, porque a gente tava tendo sucesso já na Europa, nos Estados Unidos, na Ásia, na Austrália. Então eu falei, esse é um assunto que eu acho que vale a pena o mundo saber. Então até a ideia foi de fazer até um lance, a minha voz tá meio com rádio né, distorcida como se eu tivesse fazendo uma [...] como se fosse um locutor de rádio e a música é meio diferente que as coisas que o Sepultura fazia [...] mais industrial, meio com umas barulheiras de guitarra e a minha voz falando como locutor, falando sobre o assunto; e é coisa que eu tava, acho que até li, tem parte que até tirei de jornal até de assunto de matéria de jornal que saiu sobre o pavilhão 9 e no final da música ficou “Pavilhão 9” né! [sussurra como quem dá um grito gutural, mas, porém, baixo]. Mas é uma música forte cara, ficou legal, essa aí eu gostei. E achei legal também que foi um lance de expor isso aí no exterior né! O pessoal lá dos Estados Unidos, da Europa, saber de coisas assim né!, que tá acontecendo aqui.⁸⁷

Um dado interessante que emerge em meio às palavras do cantor Max Cavalera, acima expostas, é que o teor contestatório da música “Manifest” extrapolou os limites impostos pela dimensão sonora e se fez presente, também, por meio da dimensão imagética na medida em que uma imagem dos mortos do “Massacre do Carandiru” figurou entre as páginas do encarte do álbum “Chaos A.D.”.

Figura 15 – Imagem de mortos no Massacre do Carandiru exposta no encarte do disco “Chaos A.D.” do Sepultura.



Fonte: Coverlib (2008).

É bem verdade que a ação adotada pelos integrantes da banda de expor tal imagem no encarte do álbum pode ser analisada sob o signo do sensacionalismo, tal quais as

⁸⁷ Em entrevista concedida ao autor em 24 de agosto 2013.

críticas recebidas pelas mídias que se utilizam de tais recursos como meio de se promover. Entretanto, a perspectiva aqui focalizada destoa deste viés analítico. Muito menos do que desejar promover-se à custa da divulgação da miséria alheia, a vinculação da imagem pela banda Sepultura ao seu disco tinha por principal fundamento o choque. Nesse sentido, o elemento “choque” pode ser aqui compreendido sob um duplo viés: primeiro, o “chocar a sociedade” está entre as características mais elementares do *rock* e dos seus subgêneros, e figura tanto na atitude de músicos e apreciadores deste estilo musical quanto entre seus elementos estético-sonoros, ou seja, roupas, musicalidade, temas abordados nas músicas, etc.; segundo, o choque pode conter uma dimensão de evidência, de persuasão na medida em que por meio da repulsa causada, pela crueza da imagem, naqueles que a vê, estes possam ser convencidos que a ação policial foi criminosa.

Quase em uníssono com o relato de Max acerca do que o levou a compor e dos elementos poéticos de contestação expressos em “Manifest”, o músico Andreas Kisser afirma:

‘Manifest’ foi aquele lance do Carandiru, aquele choque total da polícia entrar e começar a matar todo mundo, que uma parte da sociedade achou fantástica, outra parte da sociedade achou brutal, e agora, recentemente, foi o julgamento de vários policiais que foram condenados e etc. Então foi isso, ele [Max Cavalera] tirou coisas do jornal e a gente fez a música como se fosse uma reportagem, do cara assim falando na rádio, diretamente do Brasil para o mundo. Então foi um esquema não só da letra, mas uma coisa mais artística, de usar um esquema meio jornalístico para colocar dentro de uma música⁸⁸.

Após narrar o contexto em que se deu o “Massacre”, aos (1:47min) da música “Manifest” ouve-se a raivosa voz de Max Cavalera pronunciar as palavras “**Holocaust, Body piles / Confrontation, Mutilation**” e aos (2:20min) as palavras “**Discipline, Ignorance / Conflagration, Torture**”.

Ora, a correlação entre disciplina e instituições prisionais parece, assim, quase que como sinônimo das perspectivas foucaultianas, ao menos, para os estudiosos deste assunto. Nesse sentido, torna-se imprescindível uma breve explanação acerca da relação Disciplina – Instituições Sociais analisada por Foucault (2013).

Em termos gerais, conforme expõe Foucault, as técnicas disciplinares podem ser compreendidas enquanto recursos à obtenção, ou antes, à transformação dos indivíduos em corpos dóceis, ou seja, em corpos que podem ser “manipulados, aperfeiçoados e transformados.” (FOUCAULT, 2013, p. 132). Sendo assim, “Esses métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo, que realizam a sujeição constante de suas forças e

⁸⁸ Entrevista concedida ao autor em 11 de abril 2014.

lhes impõem uma relação de docilidade-utilidade, são o que podemos chamar as ‘disciplinas’”. (FOUCAULT, 2013, p. 133).

A disciplina seria, segundo o pensador francês, o produto de um longo desenvolvimento técnico, ou seja, de conhecimentos, de saberes que estariam assim, atuando junto às formas de poder em meio à dominação e sujeição dos indivíduos. Desta forma, as técnicas disciplinares se fariam presentes no cerne das mais preponderantes instituições sociais, como: a Igreja, a escola, o exército e a prisão. Sobre esta última, Foucault expôs: “A forma geral de uma aparelhagem para tornar os indivíduos dóceis e úteis, por meio de um trabalho preciso sobre seu corpo, criou a instituição-prisão, antes que a lei a definisse como a pena por excelência.” (FOUCAULT, 2013, p. 217). Desta forma, os músicos da banda Sepultura foram muito felizes ao correlacionar a ideia da “disciplina” com a instituição prisional, ou antes, no caso específico da música aqui trabalhada, com a Casa de Detenção de São Paulo.

Outra palavra que emerge em meio ao trecho da música “Manifest” acima destacado, e que aqui merece ser melhor analisada, é “Torture”. Assim sendo, discutir os casos de torturas policiais é, antes de qualquer coisa, constatar o elo que une os fatos abordados nas duas músicas da banda Sepultura aqui analisado - ou seja, a tortura como prática dos agentes do Estado durante o regime militar brasileiro entre os anos de 1964 e 1985 - e as torturas enquanto práticas recorrentes da polícia militar brasileira ainda hoje.

Tendo em vista que a temática acerca da Ditadura já foi discutida aqui por ocasião da análise da música “Dictatorshit”, o foco da discussão que se seguirá recairá sobre a tortura enquanto técnica ainda hoje utilizada pela polícia brasileira.

A situação dos presos abarrotados nas celas do Carandiru, por si, já se configurava enquanto formas de tortura, haja vista que manter qualquer indivíduo nas condições desumanas iguais àquelas que se encontravam os detentos daquele presídio era o mesmo que

tudo aquilo que deliberadamente uma pessoa possa fazer a outra, produzindo dor, pânico, desgaste moral ou desequilíbrio psíquico, provocando lesão, contusão, funcionamento anormal do corpo ou das faculdades mentais, bem como prejuízo à moral. (ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO, 1985, p.2).

Como já foi aqui evidenciado, a condescendência do sistema judiciário brasileiro, que ainda não puniu os responsáveis por crimes contra os direitos humanos cometidos durante o regime militar no Brasil, ajudou a disseminar entre as forças armadas e militares do País a

fatídica ideia de que novos crimes, iguais àqueles, poderão ser novamente cometidos, pois terão igual fim: a impunidade.

É chocante pensar que ainda hoje, passados quase trinta anos do fim do regime ditatorial, a polícia tortura muito mais do que naqueles mórbidos tempos. De acordo com o jornalista Bruno Versolato, baseando-se na pesquisa da socióloga norte-americana Kathryn Sikkink, o Brasil é hoje mais violento do que foi na “Ditadura”. Segundo Versolato:

A pesquisadora usou uma escala desenvolvida pela Anistia Internacional. O Brasil dos militares tinha índice 3,2 na escala da repressão aos direitos humanos. Saltou para 4,1 na tal democracia em que vivemos – mais que os 4,0 das ditaduras na Argentina e no Chile. (VERSOLATO, 2008, p. 36).

A relação Impunidade x Aumento da violência (tortura) pode ser também entendida por meio do seu contrário. Em países que vivenciaram regimes autoritários e/ou ditatoriais e que puniram, de alguma forma, os responsáveis pelos crimes contra os direitos humanos tiveram diminuídas as suas taxas de violência. É o que afirma Versolato (2008, p. 36).

Na terceira e última parte da música “Manifest”, Max Cavallera volta a narrar, tal qual um repórter, os horrores perpetrados pelas forças policiais de São Paulo. A partir do (3:01min) ele, o “jornalista” Max Cavallera, informa: **“Over eighty percent of the inmates were / not sentenced yet, The bodies were filled / with bullets and bites from the Police dogs / The Police try to hide the massacre saying / there were only eight deaths / The violence of Brazilian cops is very well / known outside of Brasil, This kind of / extermination is a method that they use to / get rid of the overpopulation in the jails / The violence of the cops left the whole / pavillion destroyed after the rebellion / ‘Pavilhão Nove’”**.⁸⁹

A assertiva apontada por Max ao afirmar que o pavilhão 9 havia sido todo destruído após a rebelião está em consonância com as palavras de Drauzio Varella. De acordo com este último, “Na reforma que o pavilhão sofreu depois do massacre de 1992, os beliches de madeira varados de bala foram substituídos por lajes de concreto.” (VARELLA, 1999, p. 34).

⁸⁹ Mais de oitenta por cento dos presos eram / ainda não sentenciados, os corpos foram preenchidos / com balas e mordidas de cães policiais / A Polícia tenta esconder o massacre dizendo / havia apenas oito mortes / A violência dos policiais brasileiros é muito bem / conhecido fora do Brasil, este tipo de / extermínio é um método que utiliza para / livrar-se da superpopulação nas prisões / A violência dos policiais deixou todo / pavilhão destruído após a rebelião / ‘Pavilhão Nove’”.

Interessante notar que, excetuando-se o Coronel Ubiratan Guimarães, que foi julgado em 2001 e condenado a 632 anos de prisão⁹⁰, somente em 2013, vinte e um anos após o “Massacre do Carandiru”, deu-se início aos julgamentos de 86 policiais envolvidos no massacre. Importante também frisar no período que separa o “Massacre” até o julgamento dos policiais, iniciado em 2013, que cinco deles morreram, alguns foram aposentados e muitos permaneceram atuando junto à corporação. Fato que só corrobora para a crença na morosidade do sistema judiciário brasileiro e na impunidade correlacionada aos crimes cometidos por agentes do Estado.⁹¹

⁹⁰ Em 2006 o Coronel Ubiratan Guimarães foi absolvido das acusações.

⁹¹ Para maiores informações acerca do julgamento de 26 dos 86 policiais acusados de envolvimento com o “Massacre do Carandiru” ver a matéria da BBC Brasil no link: <http://www.bbc.co.uk/portuguese/ultimas_noticias/2013/04/130421_carandiru_veredito_rn_fn.shtml>. Acesso em: 22 Abr.2013.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A dissertação aqui apresentada fundamentou-se, desde o início, em uma premissa que se apresentava enquanto característica intrínseca ao *rock* e aos seus subgêneros, a saber: de que esse estilo musical, ou antes, esse estilo de vida adota uma postura contestatória diante dos elementos sociais por ele considerado conservador.

Tratar de uma questão que a princípio já foi revestida por muitos com a capa da obviedade gera dificuldades para o pesquisador, pois nada se mostra mais extenuante do que tentar imprimir um novo significado àquilo que, aos olhos dos outros, evidencia-se com uma clareza invejável até para o mais translúcido dos cristais. Entretanto, tal qual a retina que quando exposta à intensa claridade não enxerga bem, essa falsa aparência de verdade indubitável que correlaciona o *rock* com a postura contestatória contribuía para que se dissipassem em meio à intensa luz alguns os muitos detalhes que poderiam auxiliar na compreensão desta relação.

Antes de tudo é preciso destacar aqui que a “contestação” foi tomada ao longo deste estudo enquanto elemento social, enquanto prática pertinente entre as ações dos agentes sociais, sobretudo, quando ligadas às atividades reivindicatórias e oposicionistas contra o *status quo* moral e social vigentes em dada sociedade.

Assim, sendo o ato contestatório algo pertinente na realidade social, poderia ele servir de conteúdo às expressões artísticas, haja vista que toda arte é preleção de traços da realidade, mesmo quando a negam de forma radical, pois há relação mesmo na negação. Desta forma, não são raras as produções artísticas que evidenciam, por meio de sua forma, conteúdos contestatórios a determinados elementos da realidade empírica. E as expressões musicais não temeram o combate e, assim, reverberou ao longo de sua existência, nos “quatro cantos do mundo”, inúmeras composições que atestam um *ethos* contestatório.

Nesse sentido, se o *rock* e seus respectivos subgêneros eram identificados com a postura contestatória, era preciso antes de dar um primeiro passo efetuar uma escolha, um corte (como se diz no jargão acadêmico) no campo de análise, como artifício para tornar a pesquisa mais refinada e profunda. O perigo era perder-se em meio ao vasto universo relacionado a um estilo musical tão abrangente e diversificado como é o *rock* e, como consequência, produzir-se-ia análises por demais genéricas. Era preciso, portanto, focalizar em um dos subgêneros roqueiros. E o escolhido foi o *rock metal*.

Uma constatação foi imprescindível para a tomada de rumo deste estudo: o fato de que boa parte das recentes produções sociológicas que versam sobre a temática do *metal*

toma-o como elemento acessório em suas análises. O *rock* em geral e o *metal* em específico eram aí discutidos na medida em que consubstanciavam o estudo de outros elementos sociais que a ele estivessem direta ou indiretamente relacionados. Nesse sentido, optou-se por focalizar a relação entre contestação e *rock metal* através da sua produção artística e dos elementos estéticos ligados a ele.

Tendo em vista que o *rock metal* é um universo dentro de outro universo ainda maior, que é o *rock*, mostrou-se necessário refinar ainda mais a pesquisa e, para isso, uma banda do referido estilo deveria servir de lócus de análise. Assim, a banda Sepultura despontou enquanto escolha mais lógica, muito por conta do reconhecimento que esta alcançou entre críticos e fãs brasileiros e estrangeiros ao longo dos seus trinta anos. A banda Sepultura é, de longe, a banda brasileira de *Rock* mais conhecida no mundo. Nesse sentido, a análise aqui proposta recairia sobre a poética contestatória da banda Sepultura.

Todavia, sabendo-se que trinta anos de produção da referida banda mostrava-se como um campo de análise por demais amplo, era preciso focalizar um pouco mais e escolher um período determinado. Diante de tal necessidade, escolheu-se investigar a poética da contestação social nas produções do Sepultura circunscritas ao período que vai de 1984 (ano de formação da banda) a 1996 (ano que Max Cavalera, um dos principais fundadores do Sepultura, sai da banda). Esboçavam-se os primeiros traços da pesquisa, ou antes, compuseram-se assim as primeiras melodias desta música.

Um questionamento tornou-se assaz pertinente: como se cristalizam os conteúdos contestatórios à realidade social através das expressões poéticas da banda Sepultura? Muitos questionamentos possuem irmãos siameses e, assim, junto com o primeiro, veio o segundo: a quem ou a quê se dirigem tais contestações?

Objetivando dar conta de tais questionamentos, realizou-se uma digressão em direção aos estilos musicais que deram origem ao *Rock* como meio de encontrar no seio de tais estilos o embrião, o protótipo do elemento contestatório roqueiro. Nesse sentido, constatou-se que o elemento contestatório à realidade social constituía-se enquanto pertinente característica entre as expressões musicais que formataram o *rock and roll* nos Estados Unidos na década de 1950, dentre estas, o *blues*, o *jazz* e a música *folk*.

Sendo assim, o *rock* ganha vida e, desde cedo, choca-se com os ideais conservadores norte-americanos. Seu lema era ser radical, desfilar na “contramão” do comportamento moralmente aceito e chocar-se, de frente, com tudo aquilo que era imposto e rotulado como “bons costumes”.

Na década seguinte o *rock* continuou a desferir seus petardos contra a sociedade. Durante os anos de 1960, em meio à psicodelia derivada dos usos de substância alucinógenas, do movimento contracultural e da perspectiva da instauração de uma sociedade fundamentada na paz e no amor, o supracitado estilo musical expressou, por meio de suas guitarras distorcidas pela saturação eletrônica, de sua sonoridade densa, das temáticas abordadas nas canções, dos seus gestos, roupas e atitudes, uma latente e emocionante súplica pacifista.

Entretanto, os ideais pacifistas sucumbiram diante da força bélica das guerras no limiar entre as décadas de 1960 e 1970. Os herdeiros desta utopia cresceram, já na década de 1970, em meio ao lamaçal de descrenças e falta de perspectivas de um futuro promissor. Acompanhando o cinzento horizonte que se apresentava aos jovens ingleses e norte-americanos nesse período, a sonoridade roqueira tornou-se mais grave, mais taciturna. Assim, o *heavy metal* emerge da escuridão e escolhe os alvos preferidos de suas contestações: a Igreja, a política, entre outras instituições sociais. As roupas hipercoloridas dos roqueiros da década precedente deram lugar às sóbrias vestimentas e os símbolos hindus da paz cederam espaço para a ressignificação dos símbolos religiosos. Assim, o que era considerado mal pela Igreja tornou-se bom junto aos *headbangers*.

A década posterior viu, ou melhor, escutou o ressoar de uma profusão de novos estilos de *heavy metal*. Acompanhando o ideário de hipervelocidade disseminado na sociedade, a norma destes novos subgêneros “metálicos” era ser cada vez mais rápidos. Entretanto, não bastava ser rápido: era preciso ser “pesado”, “brutal”, “extremo”. O *metal*, assim, metia cada vez mais fundo o dedo na ferida da sociedade.

No Brasil já havia expressões musicais roqueiras desde a década de 1950. Em verdade, desde o seu surgimento, nunca se deu uma defasagem (anacronia) entre as produções roqueiras inglesas e norte-americanas e as brasileiras. Na década de 1970, em meio ao regime militar brasileiro, o roqueiro Raul Seixas entoava mordazes críticas à Ditadura, ao consumo desenfreado e sem sentido, à falta de liberdade, etc. O “maluco beleza” não temeu reivindicar uma “sociedade alternativa” em meio ao estado de exceção pelo qual padecia o País naquele momento.

Nos anos de 1980 o *rock* e o *rock metal* irrompem com toda força e vitalidade em diversos cantos do Brasil. Cada um seguindo suas diretrizes, estes estilos musicais traziam consigo o teor contestatório que se fazia presente desde suas origens. O *pop-rock* de bandas como Barão Vermelho, Legião Urbana, Titãs, entre outras, amparados pela indústria fonográfica, declamavam ácidas críticas – mas com lirismo e refinada beleza – contra as principais instituições e problemas sociais brasileiros. O encapetado *metal* - que emerge em

diversas e circunscritas “cenas” pelo País, sobretudo aquela que desponta em Belo Horizonte - desfere, por meio de bandas como Dorsal Atlântica, Sepultura, Sarcófago, Mutilator, entre outras, duros golpes contra a Igreja Católica e os ideais cristãos. Essas bandas produziram de maneira autônoma, apartadas das grandes gravadoras e das grandes mídias, uma obscura poética contestatória.

Dentre as bandas acima citadas, o Sepultura é, de longe, aquela que alcançou maior projeção além dos limites territoriais brasileiros. E foi uma conquista obtida de maneira rápida, mas não sem muita luta.

Fruto dos juvenis desejos dos irmãos Max e Igor Cavalera, conjuntamente com os amigos Jairo Guedes e Paulo Jr., o Sepultura lançou-se, ainda com rudimentar experiência musical, aos salões, clubes, bares e qualquer outro estabelecimento em Belo Horizonte que pudesse minimamente comportar a apresentação de uma banda de *metal*. E eles não estavam sós nessa empreitada: outros jovens mineiros erguiam bravamente a bandeira preta do *rock metal*.

Em pouco tempo os quatro jovens integrantes do Sepultura despertaram a atenção dos donos da Cogumelo, uma loja de discos de BH especializada em *rock* e nos seus subgêneros, que vislumbrava a possibilidade de se tornar uma gravadora. E foi assim, com apoio de um selo local e com baixíssimo orçamento, tudo feito sob o viés do improvisado – elementos preponderantes no *Do It Yourself* – que o Sepultura gravou na década de 1980 os seus dois primeiros álbuns, “Bestial Devastation” (um *split* álbum dividido com a banda, também mineira, Overdose) e “Morbid Visions”, respectivamente.

As músicas, temáticas, imagens e símbolos correlacionados aos dois primeiros álbuns da banda tinham como *leitmotiv* a expressão simbólica de elementos que contrastavam ferreamente com os ideais religiosos. Entretanto, se o olhar descuidado pode apontar que esses elementos explorados pela poética do Sepultura eram reflexos desregrados de uma pueril revolta, em verdade, a análise daqueles elementos evidenciou que se tratava de um controverso e chocante posicionamento contra a coerção moral impingida pelo conservadorismo religioso marcadamente presente na sociedade belo-horizontina dos anos de 1980. Nesse sentido, a poética da contestação social produzida pela banda Sepultura em seus dois primeiros álbuns, que expôs severas críticas direcionadas, sobretudo, aos ideais cristãos, não poderia ser aqui desconsiderada pelo simples fato de que tal poética não se materializou de forma depurada.

Ainda na segunda metade da década de 1980 a banda Sepultura passou por uma série de transformações que afetou, sensivelmente, sua produção poética contestatória.

Primeiramente, a entrada de Andreas Kisser à banda trouxe uma maior qualidade técnico-musical. Concomitante à entrada do novo membro, os demais músicos do Sepultura (Max, Igor e Paulo), ampliavam seus horizontes musicais e incorporavam novas influências à sua produção poética. Entre as maiores influências nesse momento estavam as bandas de *punk-hardcore* e suas temáticas mais politizadas.

Como resultado da abertura às novas perspectivas, vem à luz o terceiro álbum da banda (*Schizophrenia*) e, com ele, novas dimensões sonoras, verbais e imagéticas (WAINSTEIN, 2000). A contestação à Igreja Católica cederá lugar às críticas a uma realidade social que não alimentava com esperanças os indivíduos que nela sobreviviam. As roupas preponderantemente pretas e os enormes *spikes* serão substituídos por calças e jaquetas jeans, camisetas (inclusive na cor branca) e tênis. As capas dos discos adornadas por símbolos maléficos, ou antes, pela simbologia cristã ressignificada, converter-se-á em imagens que evidenciavam elementos mais realísticos. Os membros do Sepultura perceberam, assim, que as “Visões Mórbidas” dos sujeitos derivavam, em verdade, da “esquizofrênica” realidade social, e não de fatores sobrenaturais.

Os anos subsequentes trariam ao Sepultura o tão almejado reconhecimento de críticos e público no País e fora dele. A banda saíra do *underground* do *metal* nacional rumo ao sucesso nacional. *Underground* esse que o Sepultura muito ajudou a se desenvolver, ao menos, em Belo Horizonte. A realização de turnês em países culturalmente tão distintos do Brasil proporcionaram ricas experiências aos músicos Max, Igor, Andreas e Paulo e tudo isso, visões, sensações e sentimentos novo, abriram-lhes novas perspectivas poéticas.

As composições do Sepultura mergulhavam cada vez mais fundo no turvo oceano dos problemas psicológicos provocados por uma sociedade desajustada. Agora, as letras das músicas da banda abordavam questões relacionadas ao medo, desespero e descrença como consequência de uma realidade que beirava a autoextinção. Entretanto, não somente os problemas da psiquê humana foram alvos das abordagens do Sepultura. Os problemas sociais, que fundamentavam tais problemas psíquicos, também foram retratados. Assim, suas músicas também versavam sobre a opressão e a violência cometida por algumas instituições sociais, sobretudo, aquelas de responsabilidade do Estado e da polícia.

No entanto, nenhum dos álbuns produzidos pela banda Sepultura entre os anos de 1984 e 1996 apresentam tantos elementos poéticos de contestação social reunidos em um só lugar quanto os discos “Chaos A.D.” de 1993 e “Roots” de 1996. Tendo se mudado para os Estados Unidos ainda no início da década de 1990, por questões de logística, os quatro músicos do Sepultura experimentam o estranhamento daquilo que lhes pareciam comum.

Assim, eles passam a enxergar o Brasil sob a perspectiva de quem vê de longe, do outro, do estrangeiro. É preciso afirmar que tal olhar não é só suscetível a exotismos de toda espécie, mas também pode auxiliar na captação daquilo que se perde em meio ao que lhe é comum e próximo. Assim, os dois álbuns acima citados contêm diversos elementos da sonoridade brasileira e expõe uma rica e original simbiose entre expressões musicais nacionais com aquelas que caracterizam o *metal*.

Em “Chaos A.D.” e em “Roots” os membros da banda Sepultura apontaram suas críticas aos problemas sociais vigentes no País. Poucos escaparam de suas severas contestações: o Estado opressivo; as mídias que entorpecem os indivíduos; a truculência da polícia; a poluição em Cubatão; o assassinato de Chico Mendes e dos presos do Pavilhão 9 do Carandiru; a tortura vigente durante a Ditadura Militar brasileira; o descaso com os indígenas brasileiros são alguns dos fatos que serviram de influência para esse caleidoscópio contestatório e que se cristalizaram através das letras das músicas, da sonoridade agressiva, de fotos e imagens que “adornavam” os encartes do álbuns e na postura dos músicos da referida banda.

Nesse sentido, é preciso aqui assinalar que o referido estudo em nenhum momento pretendeu vestir-se com o cego manto da verdade última. Não há a intenção de expor o tema aqui analisado enquanto última palavra. Tal atitude estaria grosseiramente contra aquela diretriz que se mostra enquanto uma das principais, senão a principal característica do conhecimento e das pesquisas científicas: que o conhecimento é mutável e deve se colocar sob os olhares questionadores.

Assim, mais do que verdades indubitáveis, ao analisar os elementos poéticos de contestação social da banda brasileira de *rock metal* Sepultura, pretendeu-se, por meio deste estudo, compreender como se inscreve nas formas poéticas do *metal* aquele que é um dos tantos elementos marcadamente presente nas mais diversas sociedades: a contestação da realidade social.

As análises aqui realizadas atestam, portanto, que a produção artística da banda Sepultura, ou seja, a sua produção poética - circunscrita ao período que se inicia em 1984 e vai até o ano de 1996 - está carregada de elementos simbólicos, que denotam uma clara e ácida crítica a diversos elementos da realidade empírica.

Longe de qualquer soberba, este estudo objetiva, também, em comunhão ou antes em consonância com outras pesquisas que abordaram a temática do *rock metal*, auxiliar outros pesquisadores sociais, que almejam adentrar na dionisíaca esfera que se constitui o universo do *rock metal*.

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W. **Filosofia da Nova Música**. Tradução de Magda França. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **Introdução à sociologia da música**: doze preleções teóricas. Tradução de Fernando R. de Moraes Barros. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

_____. O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição. *In*: _____. **Textos escolhidos**. São Paulo: Nova Cultural, 2000. p. 65-108. (Coleção Os Pensadores)

_____. **Teoria estética**. Tradução de Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

_____. *In*: COHN, Gabriel. (org.). **Theodor W. Adorno**. 2. ed. Tradução de Flávio R. Kothe, Aldo Onesti, Amélia Cohn. São Paulo: Editora Ática, 1994.

_____.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2006.

ALMEIDA, Jorge de. **Crítica dialética em Theodor Adorno**: música e verdade nos anos vinte. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

ARQUIDIOCESE DE SÃO PAULO. **Brasil Nunca Mais**. tomo 5, v. 1, 1985.

AVELAR, Idelber. De Milton ao Metal: política e música em Minas. *In*: CONGRESSO LATINOAMERICANO DA ASSOCIAÇÃO PARA O ESTUDO DA MÚSICA POPULAR, 5., 2004, Belo Horizonte. **Anais eletrônicos**. Belo Horizonte: PUC, 2004. Disponível em: <[http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20\(PDF\)/IdelberAvelar.pdf](http://www.uc.cl/historia/iaspm/rio/Anais2004%20(PDF)/IdelberAvelar.pdf)>. Acesso em: 22 Jul.2011.

_____. **Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil**: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound. *Journal of Latin American Cultural Studies*. v. 12, n. 03, 2003.

AZEVEDO, Cláudia. Subgêneros de Metal no Rio de Janeiro a partir da década de 1980. **Cadernos de Colóquio**, 2004-2005. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/colouquio/article/viewFile/103/58>>. Acesso em: 25 Jul. 2011.

BANCO CENTRAL DO BRASIL. **Mil cruzeiros**. Brasília, DF, 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/UrVpnh>>. Acesso em:

BARCINSKI, André; GOMES, Silvio. **Sepultura**: toda a história. São Paulo: Ed. 34, 1999.

BECKER, Howard S. **Mundos da arte**. Tradução de Luís San Payo. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.

_____. **Outsiders**: estudos de sociologia do desvio. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.

BERENDT, Joachim E. **O Jazz**: do *Rag* ao *Rock*. São Paulo: Perspectiva, 1975.

BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das letras, 1996. Título Original: Les Règles de l'art: gênese et structure Du champ littéraire.

_____. **O poder simbólico**. 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009.

BRANDINI, Valéria. **Cenários do rock: mercado, produção e tendências no Brasil**. São Paulo: Olho d'água, 2007.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. **Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil**. São Paulo: Alameda, 2010.

CANCLINI, Néstor G. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Edusp, 2008.

CANDIDO, Antonio. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária**. 11. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2010.

CARDOSO FILHO, Jorge. **Poética da música underground: vestígios do heavy metal em Salvador**. Rio de Janeiro: E-papers, 2008.

CASTRO, Celso. Sociologia e a arte da manutenção de motocicletas. *In*: MILLS, C. Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009. p. 7-20.

CAVALERA, Max. **My bloody roots: toda a verdade sobre a maior lenda do heavy metal brasileiro**. Tradução de Roberto Muggiati. Rio de Janeiro: Agir, 2013.

CHRISTE, Ian. **Heavy Metal: a história completa**. Tradução de Milena Durante e Augusto Zantoz. São Paulo: Arx, 2010.

CORRÊA, Tupã Gomes. **Rock, nos passos da moda: mídia, consumo x mercado cultural**. Campinas, SP: Papyrus, 1989.

COVERLIB. **Sepultura: Bestial Devastation ep**. [S.l.], 2005. Disponível em: <<http://coverlib.com/entry/id125197/sepultura-bestial-devastation-ep>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

_____. **Sepultura: Chaos A.D.** [S.l.], 2008. Disponível em: <<http://coverlib.com/entry/id372046/sepultura-chaos-ad-16-tracks>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

_____. **Sepultura: Morbid Visions/Bestial Devastation**. [S.l.], 2011a. Disponível em: <<http://coverlib.com/entry/id611951/sepultura-morbid-visions-bestial-devastation>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

_____. **Sepultura: Morbid Visions/Bestial Devastation**. [S.l.], 2011b. Disponível em: <<http://coverlib.com/entry/id749315/sepultura-morbid-visions-bestial-devastation>>. Acesso em: 15 mar. 2013.

- _____. **Sepultura: Roots**. [S.l.], 2010. Disponível em: <<http://coverlib.com/entry/id545354/sepultura-roots>>. Acesso em: 15 mar. 2013.
- _____. **Sepultura: Schizophrenia**. [S.l.], 2009. Disponível em: <<http://coverlib.com/entry/id438408/sepultura-schizophrenia>>. Acesso em: 15 mar. 2013.
- DAMASCENO, André Alcman Oliveira. **Villa-Lobos: negociações simbólicas na formação da moderna música brasileira**. 2007. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de pós-graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2007.
- DAPIEVE, Arthur. **BRock: o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- DURKHEIM, Émile. **As regras do método sociológico**. 9. ed. São Paulo: Nacional, 1978.
- ELIAS, Norbert. **Mozart: sociologia de um gênio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1995.
- FORASTIERI, André. Sucesso sem fronteiras. **Revista BIZZ**, São Paulo, ano 8, n. 2, ed. 79, p. 16-21, fev. 1992.
- FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. 41. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2013.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Tradução de A. Costa. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- FUBINI, Enrico. **La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX**. 2. ed. Madri: Alianza Editorial, 2005.
- GLOBAL Metal. Direção e Produção: Sam Dunn e Scott McFadyen. Canadá: Banger Productions, 2008. 1 DVD (93 min).
- HARRIS, Keith. 'Roots'?: A relação entre o Global e o Local dentro da cena do Metal Extremo. **Popular Music**, [s.l.], v. 19, n. 1, jan. 2000.
- HEINICH, Nathalie. **A sociologia da arte**. Tradução de Maria Ângela Caselatto. Bauru, SP: Edusc, 2008.
- JANOTTI JR., Jeder. **Heavy Metal com dendê: rock pesado e mídia em tempos de globalização**. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2004.
- LEÃO, Tom. **Heavy metal: guitarras em fúria**. São Paulo. Ed. 34, 1997.
- LEITE, Carla Sena. **Ecos do Carandiru: estudo comparativo de quatro narrativas do massacre**. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/leite-sena-ecos-carandiru.pdf>>. Acesso em: 10 fev. 2014.
- LE MOS, Anamaria G. de. Caos desencanado. **Revista BIZZ**, São Paulo, ano 9, n. 9, edição 98, p. 40-45, set. 1993.

LEMOS, Anamaria G. de. Sepultura! **Revista BIZZ**. São Paulo, ano 06, edição 61, p. 24-29, ago. 1990.

LIMA FILHO, Irapuan Peixoto. “**Em tudo que eu faço, eu procuro ser muito rock and roll**”: rock, estilo de vida e rebeldia em Fortaleza. 2010. Tese (Doutorado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2010.

LIMA, João Gabriel de. Pauleira Nacional. **Veja**, São Paulo, ano 24, nº 17, edição 1, p. 76-79, abr. 1991.

LOBO, Phillipe. **Modos gregos**. [S.l.], 2014. Disponível em: <http://www.cifraclub.com.br/contrib/tutoriais/-apostila_modos-_gregos_.pdf>. Acesso em: 25 Fev.2014.

LOPES, Pedro Alvim Leite. **Heavy Metal no Rio de Janeiro e dessacralização de símbolos religiosos**: a música do demônio na cidade de São Sebastião das Terras de Vera Cruz. 2006. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006.

LUCENA, Luis Carlos. **Rock, a música da revolução**: o rock contando a história dos anos 60. São Paulo: Selecta Editorial, 2005.

LUKÁCS, György. **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932 – 1967. Organização, apresentação e tradução de Carlos Nelson Coutinho e José Paulo Netto. 2º ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2011.

_____. La Música. In: _____. **Estética 1**: cuestiones liminares de lo estético. v. 4. Barcelona: Grijalbo, 1982. p. 7-82.

MARTIN, M. **Iron Maiden**. [S.l.], 6 maio 2014. Disponível em: <<http://www.maidenthebeast.com/web/albums/iron-maiden#2>>. Acesso em: 15 maio. 2014.

MEDEIROS, Abda de Souza. **Cosmologias do rock em Fortaleza**. 2008. Dissertação (Mestrado em Sociologia) – Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

_____. **O espetáculo dos “metaleiros” em Fortaleza**: cenários e encenações corporais. 2004. Monografia (Bacharelado em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2004.

METAL: A Headbanger's Journey. Direção e Produção: Sam Dunn e Scott McFadyen. Canadá: Banger Productions, 2005. 1 DVD (96 min).

MILLS, Charles Wright. **Sobre o artesanato intelectual e outros ensaios**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2009.

MIRANDA, Dilmar Santos de. **Tempo da festa x tempo do trabalho**: transgressão e carnavalização na belle époque tropical. 2001. Tese (Doutorado) – FFLCH. Depto. de Sociologia USP, São Paulo, 2001.

_____. Síncope pulsional e gestualidade transgressiva. *In*: ROGÉRIO, Pedro; BOTELHO, Luiz. (Org.). **Educação musical em todos os sentidos**. Fortaleza: Edições UFC, 2012. p. 25-40.

MUGGIATI, Robert. **Rock**: do sonho ao pesadelo. Porto Alegre: L&PM editores, 1984.

OLIVEIRA, Daniel. Sepultura Galeria de fotos antigas. **Rock Brigade**. São Paulo, ano 17, nº 140, p. 68-71, mar. 1998.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

RABELO, Paola. **O Dio que talvez você não conheça**. [S.l.] 16 maio 2013. Disponível em: <<http://goo.gl/V7B2zh>>. Acesso em: 10 jun. 2013.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil**: do golpe de 1964 à Constituição de 1988. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

RONCOLATO, Murilo. Batalha pela memória: a guerra dos 29 anos. **Revista Caros Amigos**, ano 12, n. 138, p. 31, set. 2008.

ROSS, Alex. **O resto é ruído**: escutando o século XX. Tradução de Claudio Carina e Ivan Weisz Kuck. São Paulo, SP: Companhia das Letras, 2009.

RUÍDO das Minas: a origem do heavy metal em Belo Horizonte. Direção: Filipe Sartoreto. Produção: Gracielle Fonseca. Disponível em: <<http://goo.gl/nB6JXk>>. Acesso em: 8 mar. 2014.

SAFATLE, Vladimir. Como perpetuar uma ditadura. **Revista de história da Biblioteca Nacional**, ano 9, n. 103, p. 36-39, abr. 2014.

SEPULTURA. **Bestial Devastation**. Belo Horizonte: Cogumelo Records, 1985. 1 LP.

_____. **Morbid Visions**. Belo Horizonte: Cogumelo Records, 1986. 1 LP.

_____. **Schizophrenia**. Belo Horizonte: Cogumelo Recors, 1987. 1 CD.

_____. **Beneath the Remains**. Holanda: Roadrunner Records, 1989. 1 CD.

_____. **Arise**. Holanda: Roadrunner Records, 1991. 1 CD.

_____. **Chaos A.D.** Holanda: Roadrunner Records, 1993. 1 CD.

_____. **Chaos A.D.** Port Chester, Cherry Lane Music, 1994. 1 Songbook.

_____. **Roots**. Holanda: Roadrunner Records, 1996a. 1CD.

_____. **Roots**. Port Chester: Cherry Lane Music, 1996b. 1 Songbook.

Sepultura

SKIDMORE, Thomas. **Brasil: de Castelo a Tancredo**. Tradução de Mario Salviano Silva. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

STEFANI, Gino. **Para entender a música**. Tradução Maria Bethânia Amoroso. Rio de Janeiro: Globo, 1987. Título Original: Capire la musica.

TINHORÃO, José Ramos. **História social da música popular brasileira**. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

TORELLY, Marcelo. Direito versus democracia. **Revista de história da Biblioteca Nacional**, ano 9, n. 103, p. 26-29, abril 2014.

VERSOLATO, Bruno. Países que puniram ficaram menos violentos. **Revista Caros Amigos**, ano 12, n. 138, p. 36, set. 2008.

VIEIRA, Sulamita. **O sertão em movimento: a dinâmica da produção cultural**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

VILELA, Sávio. “**Não tínhamos noção de nada, queríamos era fazer, na paixão pura**”, **entrevista com o ex-Sepultura Jairo Guedz**. Belo Horizonte, 10 jan. 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/gIRh6j>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

_____. VILELA, Sávio. “**O Sepultura teve muita sorte, era pra gente estar morto**” – 2º **parte da entrevista com Jairo Guedz**. Belo Horizonte, 13 jan. 2014. Disponível em: <<http://goo.gl/uc1Aed>>. Acesso em: 15 jan. 2014.

WAIZBORT, Leopoldo. **Aufklärung musical: Consideração sobre a sociologia da arte em Th. W. Adorno**. 1991. Dissertação (Mestrado) – FFLCH. Depto. de Sociologia USP, São Paulo, 1991.

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

WEBER, Max. **Os fundamentos racionais e sociológicos da música**. Tradução de Leopoldo Waizbort. São Paulo: Edusp, 1995.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy metal: the music and its culture**. [S.l.]: Da Capo Press, 2000.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

ZOLBERG, Vera L. **Para uma sociologia das artes**. Tradução de Assef Nagib. São Paulo: Editora Senac, 2006.

ANEXO A – BENEATH THE REMAINS

| BENEATH THE REMAINS | |
|--|---|
| In The Middle Of A War That Was Not Started By Me | No meio de uma guerra que não foi iniciada por mim |
| Deep Depression Of The Nuclear Remains | A profunda depressão dos restos nucleares |
| I've Never Thought Of, I've Never Thought About This Happening To Me | Eu nunca pensei, nunca pensei sobre Este acontecimento para mim |
| Proliferations Of Ignorance | Proliferações da ignorância |
| Orders That Stand To Destroy | Ordens que são para destruir |
| Battlefields And Slaughter | Campos de batalha e morte |
| Now They Mean My Home And Work | Agora eles significam minha casa e meu trabalho |
| Who Has Won? | Quem ganhou? |
| Who Has Died? | Quem morreu? |
| Beneath The Remains | Debaixo dos Escombros |
| Cities In Ruins | Cidades em ruínas |
| Bodies Packed On Minefields | Corpos comprimidos em campos minados |
| Neurotic Game Of Life And Death | Jogo neurótico de vida e morte |
| Now I Can Feel The End | Agora posso sentir o fim |
| Premonition About My Final Hour | Premonição sobre minha hora final |
| A Sad Image Of Everything | Uma triste imagem de tudo |
| Everything's So Real | Tudo tão real |
| Who Has Won? | Quem ganhou? |
| Who Has Died? | Quem morreu? |
| Everything Happened So Quickly. | Tudo aconteceu tão depressa. |
| I Felt I Was About To Leave Hell | Senti que eu estava a ponto de sair do inferno |
| I'll Fight For Myself, For You, | Lutarei por mim, por você |
| But So What? | Mas e daí? |
| To Feel A Deep Hate | Sentir um ódio profundo |
| To Feel Scared | Sentir-se assustado |
| But Beyond That, To Wish Being At An End | Mas além desses, desejar estar a um fim |
| Clotted Blood | Sangue coagulado |
| Mass Mutilation | Mutilação em massa |
| Hope For The Future Is Only Utopia | A esperança pelo futuro é só utopia |
| Mortality, Insanity, Fatality | Mortalidade, Loucura, Fatalidade |
| You'll Never Want To Feel What I've Felt | Você nunca vai querer sentir o que eu senti |
| Mediocrity, Brutality, And Falsity | Mediocridade, Brutalidade, e Falsidade |
| It's Just A World Against Me | É somente um mundo contra mim |
| Cities In Ruins | Cidades em ruínas |
| Bodies Packed On Minefields | Corpos comprimidos em campos minados |
| Neurotic Game Of Life And Death | Jogo neurótico de vida e morte |
| Now I Can Feel The End | Agora posso sentir o fim |
| Premonition About My Final Hour | Premonição sobre minha hora final |
| A Sad Image Of Everything | Uma triste imagem de tudo |
| Everything's So Real | Tudo tão real |
| Who Has Won? | Quem ganhou? |
| Who Has Died? | Quem morreu? |
| Beneath The Escombros | Debaixo dos Escombros |

Fonte: <<http://www.vagalume.com.br/sepultura/beneath-the-remains-traducao.html#ixzz2ZDWoGI36>>.

ANEXO B – WAR PIGS (BLACK SABBATH)**War Pigs (Black Sabbath)**

Generals gathered in their masses
Just like witches at Black masses
Evil minds that plot destruction
Sorcerers of death's construction
In the fields the bodies burning
As the war machine keeps turning
Death and hatred to mankind
Poisoning their brainwashed minds
Oh, Lord, year!

Politicians hide themselves away
They only started the war
Why should they go out to fight?
They leave that role to the poor, year!

Time will tell on their power minds
Making war Just for fan
Treating people just like pawns in chess
Wait 'till their judgement day comes, year!

Now in darkness, world stops turning
Ashes where their bodies burning
No more war pigs of the Power
Hand of God has stuck the hour
Day of judgement, God is calling
On their knees, the war pigs crawling
Begging mercy for their sins
Satan, laughing, spreads his wings
Oh, Lord, year!

ANEXO C – TO THE WALL (SEPULTURA)

To The Wall (Sepultura)

To the wall – claims the soldier
 My last steps march to the dead
 Last wills! Hell! This is idiotism
 Fuck off to me, fuck of to all of you

To the death – I rise my head
 My last moments – it's my existing countdown
 A cry for mercy trapped in my throat
 But even in hell there's a place for cowards

The burning sun over my head
 The troop is comin' – compassion I dismiss
 Sentence of death pounding on my back
 There's no hiding when you're thrown against the wall

To paradise, the priest is saying...blessing my death
 He's standing in front of me...his merciful sigh sickens me

He says that soon I'll have my judgement...
 I'll kneel down in front of the Lord

And He asks me to regret my sins...but it's too late
 Growling words from the bible... raising my agony

Oh God!... how I'd like to have my hands untied

The wall I'm facing now
 Seeing my life going through my eyes
 Feeling death behind my back
 Na acrid taste of defeat tormenting my last years
 And when I feel my body being... Punched... Smashed
 There's no pain... Just silence
 My last breath echoing... spreading through the air
 My body in pieces... a stream of blood

Bloody drops whipping the wall
 The silent wall that has understood my silence
 The silence that was a prisoner of my soul
 In my soul that now is the ruler of the world

To the wall