

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
Lúcia Vulcano de Andrada

“WE WHO ARE NOT AS OTHERS”:
análise de noções da violência no *mosh* a partir do *heavy*
metal

Belo Horizonte, MG
2013

UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS
ESCOLA DE MÚSICA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
Lúcia Vulcano de Andrada

**“WE WHO ARE NOT AS OTHERS”:
análise de noções da violência no *mosh* a partir do *heavy
metal***

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Música.

Linha de pesquisa: Música e Cultura

Orientadora: Rosângela Pereira de Tugny

Belo Horizonte, MG
2013

A553w

Andrada, Lúcia Vulcano de

We who are not as others: análise de noções da violência
no mosh a partir do heavy metal / Lúcia Vulcano de Andrada. –2013.

115 fls., enc. ; il.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais,
Escola de Música.

Orientadora: Profa. Dra. Rosângela Pereira de Tugny

1. Música – Aspectos sociais. 2. Mosh – Aspectos sociais. 3. Música e
violência. 4. Heavy Metal. I. Tugny, Rosângela Pereira de. II. Universidade
Federal de Minas Gerais. Escola de Música. III. Título.

CDD: 780.7

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo promover uma discussão acerca de noções da violência no *mosh* - um tipo de dança que acontece por meio de socos, chutes e empurrões. A partir de dados etnográficos, depoimentos e experiências de pessoas que praticam o *mosh*, observou-se que a violência vivida nesse tipo de dança acontece em condições distintas, onde há um conjunto de regras e estruturas compartilhadas entre os participantes de um *mosh*. Pensando nessa manifestação a partir do texto *A Arqueologia da Violência* de Pierre Clastres, a presente pesquisa pretende desconstruir a noção de violência, enquanto algo que se constitui como um desvio de comportamento, para ressignificá-la como um valor compartilhado em uma cultura onde se enfatiza a coragem e a agressividade.

Palavras-chave: *Mosh*. Violência. *Heavy Metal*. Poder.

ABSTRACT

This research aims to promote a discussion about notions of violence in the mosh - a type of dance that happens through punches, kicks and shoves. From ethnographic data, testimonies and experiences of people who practice mosh, it was observed that the violence experienced in this type of dance happens in different conditions, where there is a set of rules and structures shared among the participants of a mosh. Considering this event from the text "*A Arqueologia da Violência*" of Pierre Clastres, this research aims to deconstruct the notion of violence as something that is built as a deviant behavior, offering new significance to it as a shared value in a culture where it emphasizes courage and aggressiveness.

Keywords: *Mosh*, violence, heavy metal, power

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 <i>Cavalera Conspiracy</i>	19
FIGURA 2 Gula e Bruto dentro da casa de show <i>Music Hall</i>	22
FIGURA 3 <i>Twisted Sister</i>	34
FIGURA 4 Logo da banda <i>Circle Jerks</i>	42
FIGURA 5 Capa do disco <i>Butchered at birth</i> de 1991.....	66
FIGURA 6 <i>Marylin Manson</i>	68
FIGURA 7 Linha rítmica	89
FIGURA 8 A banda <i>Black Sabbath</i> em sua formação clássica e em foto atual	102
FIGURA 9 Foto da banda <i>Ghost</i>	103

LISTA DE SIGLAS

BOPE - Batalhão Operações Policiais Especiais

CPP - Comunicação pessoa de Pedro

CPA - Comunicação pessoa de André

FIFA - Federation Internationale de Football Association

PMRC - Parents Music Resource Center

PM - Polícia Militar

UFMG - Universidade Federal de Minas Gerais

UNICAMP - Universidade de Campinas

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
1.1 <i>Look into my eyes, you'll see who I am</i> - Apresentações	15
1.1.1 Pedro Esteves ou Bruto ou Zim	15
1.1.2 <i>War for territory</i> - Etnografia do <i>show</i> do <i>Cavalera Conspiracy</i>	16
1.1.3 André Vinhal ou Gula	26
1.1.4 <i>We're not gonna take it</i> - Sobre o <i>heavy metal</i>	27
2 SOBRE O MOSH	37
2.1 <i>Roots bloody roots</i> - Definições e origens do <i>mosh</i>	37
2.2 <i>Piece by piece</i> - Organização e estrutura	40
3 MOSH E VIOLÊNCIA	50
3.1 <i>War pigs</i> - Sobre a violência	50
3.2 <i>Peace sells... but who's buying?</i> - Música e violência	59
3.3 <i>Visions from the dark side</i> - Violência e música pesada	62
3.4 <i>Riot of violence</i> - <i>Mosh</i> e violência	70
3.5 <i>Purification through violence</i> - <i>Mosh</i> , violência e energia	78
3.6 <i>Everything dies</i> - O <i>mosh</i> e seus riscos	82
3.7 Considerações finais sobre a violência no <i>mosh</i>	83
4 MOSH E ESTÉTICA	85
4.1 <i>Strength to Endure</i> - <i>Mosh</i> e poder	85
4.2 <i>Strength beyond strength</i> - Poder e violência	89
4.2.1 <i>Sepultura X Dead Fish</i>	93
4.2.1.1 <i>Sepultura</i>	93
4.2.1.2 <i>Dead Fish</i>	94
4.2.1.3 Análise comparativa do <i>mosh</i> do <i>Dead Fish</i> e do <i>Sepultura</i>	95
4.3 <i>Fight to be free</i> - Violência estética	98
4.4 <i>Depth of satan's eyes</i> - Poder e noções sobre o diabo	101
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
6 DISCOGRAFIA	110
6.1 Discografia - Pedro	110
6.2 Discografia - André	111
6.3 Discografia - Complementar	112
REFERÊNCIAS	114

1 INTRODUÇÃO

Era ao toque rápido do bumbo da bateria que eu me movimentava. Não matinha os olhos abertos todo tempo e uma mistura de luzes e pessoas se apresentavam para mim quando os tinha abertos. Eu sentia uma leveza contraditória ao peso da música em meu corpo; movia-me com facilidade pelos diversos outros corpos de outras pessoas que também se embalavam com cotoveladas, chutes e empurrões. Vários cheiros passavam pelo meu nariz e nenhum deles era agradável; o meu tênis estava coberto no mais fino chorume: uma mistura de suor, cerveja e sujeira.

Quando eu achava que já havia enfrentado tudo, sobrevivido a um mar de mãos, pernas e cabeças, um punho fechado veio na minha direção. Não houve tempo para que eu desviasse. Atingiu-me em cheio a mais emblemática das agressões - pois justamente acerta aquilo que nos identifica como um indivíduo - o rosto. Não vi o dono do punho e jamais saberei quem foi, mas isso pouco importou e pouco importa. A minha bochecha doeu como se a minha carne estivesse encolhido, retraído para dentro do meu crânio. A dor se espalhou pelo lado direito de meu rosto com a sensação de mil agulhas furando meu maxilar. Pareceu-me que vários minutos haviam se passado durante a agonia de levar um soco no rosto, mas foram apenas alguns rápidos segundos de dor. Aquilo me encheu de coragem e prontamente voltei para o meio das pessoas, vibrando em um modo diferente e me movendo com uma energia que nunca achei que teria. E, ao fundo, o som alto, pesado e sujo que ecoava pelo local, vindo diretamente da banda.

As primeiras questões sobre a violência no *mosh* me acertaram juntamente com aquele “soco na cara”, há quase doze anos atrás. De fato, o soco doeu muito, mas fui sentir os reais efeitos algumas horas depois. Não conseguia abrir a minha boca direito, devido a um pequeno inchaço local. E assim também me foram apresentadas as seguintes questões: como a violência se apresenta no *mosh*? Qual o seu significado? Como as pessoas que *mosham* veem a violência? Pois somente depois de vários anos *moshando*, as minhas perguntas foram tomando forma e assumindo propósitos.

O *mosh* é, propondo uma rápida explicação¹, um tipo de dança que acontece no formato de roda em *shows* de *rock* e suas demais ramificações, onde há um uso intenso da violência, pois as pessoas se socam, empurram, chutam, entre outros tipos de encontrões. O *mosh* também é conhecido por diversos nomes, como *mosh pit*, *slam dance*, *pogo* e até mesmo usado no feminino, a *mosha*. Escolhi utilizar o termo *mosh* no presente trabalho, pois foi com esse nome que conheci tal dança, mas algumas variações como “roda de *mosh*”, também poderão ser encontradas no decorrer do texto.

Autores, como Ambrose (2001) e Lau (2005), utilizam o termo *moshing* no gerúndio, como um conjunto de outras ações que vão além da dança que ocorre dentro da roda, tais como *surf crowding*² e *stage jump* ou *stage dive*³. Porém, por questões metodológicas, decidi não abordar outros comportamentos além da própria roda de *mosh* em si, a fim de manter o foco principal deste trabalho nas relações de violência entre os participantes de um *mosh*.

Ao longo da minha graduação em música pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), pude entrar em contato com novos jeitos de se pensar que me deram suporte acerca de questões sobre o *mosh*. Tal trajeto me levou a escrever meu trabalho de conclusão de curso sobre o *mosh*, focando na análise de uma etnografia feita por mim do *show* da banda *Dead Fish*⁴, ocorrido no dia 14 de agosto de 2010. Ao entrar no Programa de Pós-Graduação da UFMG, o meu projeto de pesquisa inicial não era sobre esse mesmo tema, mas pouco tempo se passou para que eu retornasse atenção para as minhas questões antigas sobre o assunto e prontamente troquei de projeto.

O objetivo principal desse trabalho é tecer uma análise sobre as noções de violência presentes no *mosh*, principalmente em relação ao gênero musical *heavy metal*⁵. Outras questões também se desdobram sobre esse assunto como

¹A discussão sobre definições do *mosh* será apresentada no Capítulo 2.

²A tradução literal do termo seria algo como “surfing na multidão”. Isso acontece quando alguém é levado ou carregado acima da cabeça das pessoas, geralmente deitado.

³Os dois termos de referem ao mesmo comportamento: é o ato de subir no palco e pular de volta na plateia. Esse ato pode ser precedido pelo *surf crowding*. A tradução literal seria: pular do palco ou mergulhar do palco. Essa atitude pode ser feita tanto por alguém do público, quanto por alguém da própria banda.

⁴Sugestão de escuta: *Dead Fish* – Sonho médio

⁵Definições e discussões sobre o termo *heavy metal* e a sua variação em português, música pesada, serão apresentadas na extensão desta introdução na sessão 1.1.4.

discussões sobre parâmetros musicais – distorção, andamento e instrumentação - significados musicais do *metal* e regras do *mosh*.

O maior obstáculo dessa pesquisa foi essencialmente metodológico: desnaturalizar um conhecimento tão próximo a mim que se tornou, por sua vez, um trabalho exaustivo. Para tanto, me propus olhar para o *mosh* por meio de outras pessoas. Assim, além do distanciamento necessário para a constituição dessa dissertação, pude acrescentar outras experiências, visões de mundo e pontos acerca do *mosh* e do *heavy metal*. Diante disso, convidei um rapaz chamado Pedro, que estudou comigo na Escola de Música da UFMG e que é notadamente conhecido por gostar de *heavy metal*. Ao apresentar a ele os objetivos da pesquisa, ele se mostrou interessado e concordou em participar. Ao longo desse estudo, conheci através de Pedro outro rapaz que também pôde contribuir para pesquisa supracitada, o André.

A contribuição dos dois se deu por meio de entrevistas, separadamente, conduzidas por mim. Não houve roteiro fixo para essas entrevistas; elas foram conduzidas pelos interesses dos convidados que apontaram questões importantes para eles. As únicas três diretrizes em comum entre as duas entrevistas foram as questões: “como e quando você começou a escutar *metal*?”, “qual foi a sua experiência mais marcante em um *mosh*?” e “como você enxerga a violência dentro do *mosh*?”.

Todos os momentos foram registrados com um dispositivo que grava voz em formato digitalizado e, depois, transcritos. Além das entrevistas, acompanhei os dois em um *show*, relatado na extensão desta introdução, no qual pude observar diversos aspectos e o contexto do *mosh* naquela conjuntura. Observei-os diante de um *mosh* e das pessoas que os cercavam.

Para ajudar na construção de conhecimentos da presente pesquisa, também me apoiei em diversas referências bibliográficas sobre o assunto. Há uma extensa bibliografia tratando do *mosh* sob várias óticas e, em quase todas, tem-se colocada a questão da violência. Vários autores, como Lau (2005), Ambrose (2001) e Richies (2011), colocam a violência como uma questão central para o *mosh*, dizendo que ela é cerceada por regras e combinados, sendo uma manifestação regada por sentimentos de pertencimento e coletividade. Esse discurso é muito recorrente nos trabalhos dos autores supracitados, mas percebi uma lacuna no que diz respeito a uma análise mais profunda das noções de violência e os seus desdobramentos.

Como ela acontece? Como ela se articula entre as pessoas? Como alguém que *mosha* vê essa violência? Como ela é compartilhada? São essas e outras questões que me proponho a discutir nesse trabalho.

Os principais pilares bibliográficos que busquei para pensar sobre a violência, foram os trabalhos de Pierre Clastres (1977) sobre a guerra indígena, no qual ele lança um olhar diferente para a violência e derruba discursos calcados em visões que consideram o mundo selvagem como o mundo da miséria, e propõe que a guerra e a violência são campos de resistência de um modo de vida que privilegia outros aspectos que não a lógica do “um”, centralizado no Estado. O outro pilar de referência é o trabalho do pesquisador Samuel Araújo e do grupo de pesquisa Musicultura (2006), que pesquisam a música em contextos sociais marcados pela violência, principalmente ligada ao tráfico de drogas e toda a conjuntura que o cerca.

Ainda, no decorrer da introdução, observa-se a apresentação de Pedro e André que contam, por meio de suas experiências, as suas histórias em relação ao metal e ao *mosh* e com um grupo de amigos que fazem parte e foi construído através do *heavy metal*. Entre as apresentações, há uma etnografia do *show* da banda *Cavalera Conspiracy* que ocorreu no dia 16/11/2012, em que fui juntamente com Pedro e André. Nesse relato, conto, a partir da minha experiência, os fatos ocorridos naquele *show* – antes, durante e depois. O foco principal dessa etnografia é descrever o *mosh*, sua dinâmica, principais fatos e a sensação de participar de um.

A fim de contextualizar o tipo de música mais abordado nesse trabalho, será apresentado, após o depoimento de André, um breve histórico do *heavy metal*, mostrando as suas origens e, principalmente, aspectos da vida social desse gênero musical. Tal contextualização é baseada tanto nas visões de mundo de Pedro e André, quanto na bibliografia sobre o assunto e em músicas do gênero. Também serão apresentadas em notas de rodapé, sugestões de escuta de músicas e bandas discutidas no decorrer dessa pesquisa. Tais sugestões são relevantes, pois a escuta das músicas discutidas acrescentam imensamente na construção do conhecimento proposto a ser analisado. Por mais que se apresentem definições escritas sobre as músicas em questão, é somente por meio da escuta que certos aspectos podem ser realmente percebidos.

No segundo capítulo será apresentado o histórico do *mosh*, buscando aproximações através da bibliografia, de como e quando tal manifestação surgiu.

Além do histórico, serão discutidas e priorizadas as relações do *mosh* perante o *heavy metal*. Vale ressaltar que o *mosh* não é exclusivo do metal, (como será mostrado no capítulo em questão), sendo que tal dança surgiu através do gênero musical *punk*. Porém, o *mosh* discutido nessa pesquisa é essencialmente o *mosh* do metal, e essa escolha se justifica pela história de Pedro e André, que são os meus dois pilares de informações e experiências. Ainda serão apresentadas e discutidas possíveis organizações e estruturas do *mosh*, passando por teorizações do termo *performance* e pela aproximação do *mosh* com uma das teorias do antropólogo Victor Turner (1970;1974), presente nos trabalhos de Richies (2011) e Stuckey (2006).

O terceiro capítulo apresentará a discussão principal que motivou a construção do trabalho supracitado: a análise de noções da violência no *mosh*. Para construir tal capítulo, procurei refletir sobre "as violências" para além de conceitos do bem e do mal, priorizando a discussão do contexto nos quais práticas violentas acontecem. Para tanto, me apoiei no trabalho *A Arqueologia da violência*, do etnólogo francês Pierre Clastres (1977), onde o autor trabalha a guerra de povos indígenas, considerando a violência como central, fundante e como uma escolha consciente de um modo de vida que prioriza outros aspectos que não são os naturalizados pela cultura ocidental.

Além de Clastres (1977), procurei também no trabalho de Samuel Araújo *et al.* (2006), apoio teórico para construir o pensamento acerca da violência presente no *mosh*. Araújo *et al.* (2006) trabalha em contextos marcados por desigualdades sociais e raciais, em que a violência é colocada como alvo de políticas públicas e a música é tida como algo de caráter socializante e pacificador. Para driblar esse pensamento, Araújo *et al.* (2006) propõe que a violência possa ser analisada como uma categoria de análise na pesquisa musical. Apesar dos contextos presentes nos trabalhos de Clastres (1977) e Araújo *et al.* (2006) serem distantes da realidade do *mosh*, a aproximação de ambos se dá pelo modo do olhar ao se analisar a questão da violência. Neste capítulo, ainda terá uma interseção entre a história da música pesada – *heavy metal* - e os atos marcados como violentos que, de alguma forma, foram associados com o metal. Ainda há exemplos de letras de música que apresentam a violência de diversas formas. Para construir a análise sobre a violência no *mosh*, além da bibliografia já citada, me baseei principalmente nas experiências e vivências de André e Pedro.

Entende-se neste trabalho como noções de violência, uma gama de significados percebidos pelos próprios participantes do *mosh* em relação ao ato de se encontrar com outros corpos, ao som de determinada música, através de encontrões, chutes, socos. Tudo isso imerso no contexto do *heavy metal*, um estilo musical que é considerado por muitos como agressivo e violento, devido ao conteúdo das letras, capas de disco e à própria sonoridade da música - como será discutido e apresentado ao longo deste trabalho. Há uma bibliografia extensa sobre o estudo da violência em diversos setores da sociedade e contextos, que a consideram como fruto de relações de dominação e opressão. Segundo Chauí (1985) a violência se caracteriza por:

"Em primeiro lugar, como conversão de uma diferença e de uma assimetria numa relação hierárquica de desigualdade, com fins de dominação, de exploração e opressão. Em segundo lugar, como a ação que trata um ser humano não como sujeito, mas como coisa. Esta se caracteriza pela inércia, pela passividade e pelo silêncio de modo que, quando a atividade e a fala de outrem são impedidas ou anuladas, há violência. (CHAUÍ, 1985, p.35)

A proposta do presente trabalho não é discutir a violência como prática que se consolida através de relações de dominação e opressão, como exemplificado pelo excerto do estudo de Chauí, que discute a violência contra a mulher. O objetivo em analisar as noções de violência no *mosh* a partir do *heavy metal* é entender, a partir das vivências e conceitos dos próprios participantes, como essas pessoas enxergam, vivem e conceituam o que se entende por violência dentro do *mosh*.

O quarto capítulo é um desdobramento do capítulo três, no qual questões levantadas anteriormente serão discutidas, como: a origem do "poder" do *heavy metal* e como ele se articula com a violência no *mosh*. As discussões perpassarão por definições de distorção e a sua relação tanto com instrumentos, quanto com a voz humana; como o metal foi construído e baseado nesse aspecto timbrístico do som e como esses parâmetros se articulam com a discussão sobre a violência no *mosh*. Também será analisado os aspectos da violência em relação aos gêneros musicais; como o material musical influencia e se articula com a violência no *mosh*.

1.1 *Look into my eyes, you'll see who I am*⁶ - Apresentações

1.1.1 Pedro Esteves ou Bruto ou Zim

Bom, meu pai e minha mãe me adotaram né, e eu sou reprodução do primeiro solo de guitarra feito por satanás. Aqueles caras, 'tô zuando (risos). Imagina! Aparece um neném e os caras: vão pegar essa criança aqui...! 'Tô zuando. Quando eu tinha oito anos, como é que foi? Ah, eu mudei de escola quando eu tinha sete ou oito anos.

Mudei de escola, eu e meu irmão. Meu irmão mais velho né, foi pra sexta série na época e tinha um amigo, um cara que era da sala dele e virou amigo dele e o menino morava lá perto da nossa casa. E o cara já ouvia o *heavy*, o bom e velho. E aí passou pro meu irmão, meu irmão começou a gradar⁷ e meu irmão me mostrou. E aí, sei lá, nem lembro o que era, acho que era *Metallica*⁸ ou *Black Sabbath*⁹. *Metallica* foi certamente a primeira banda que eu ouvi, não lembro qual disco exatamente... Até hoje sou apaixonado. Eu lembro que eu ouvi e fiquei tipo assim: "Que isso véi... Esse trem é... Esse negócio é, esse negócio é massa hein?...". Na época eu escutava *Spice Girls*¹⁰, cê fraga? Eu fiquei ouvindo *Metallica* e *Spice Girls*, cê fraga? Foi meio tenso essa época (risos). Foi tenso não (risos). Até hoje às vezes quando toca as músicas que eu gostava dessa época, dessas garotas, eu fico meio nostálgico, mas é outro nível é outra coisa, é só nostalgia mesmo. Mas eu também ouvia *Mozart* essa época, meu pai tinha uns CDs e eu achava absurdamente massa também, mas sei lá, eu conciliava tipo igual eu faço hoje, depende de... Eu acho que eu escuto música pela uma *vibe* que eu 'tô, quero ouvir, eu meio que vou, sei lá, eu escuto pelo o que eu 'tô querendo no momento. E aí sei lá, comecei a ouvir, ouvindo e meu irmão foi parando, aos poucos começou a ouvir *rap*¹¹, *new metal*¹², mas meu irmão escuta um pouco de *heavy* até hoje. E sei lá, eu fui entrando pra esse estilo de vida e... Eu tenho dois brotherzaço meu, desde aquela época, desde 96. O irmão de um também ouvia o *heavy* e ele começou a ouvir na mesma época que eu e esse terceiro nós influenciámos. Aí nós, foi só entrando no estilo de vida do *heavy metal* mesmo, que começou a crescer o cabelo, mas aí a gente foi vendo que cabelo é uma coisa bem superficial da parada da coisa, apesar de eu ter saudade já do meu. Mas é sei lá, essas coisas né, que eu acho do espírito da parada, do estilo de vida, tipo sei lá, sempre buscar ser o mais livre possível, né, de às vezes de tipo, ser uma coisa bem... Às vezes de ser tipo... De você mesmo, das prisões que você tem, de buscar conhecer coisas que não te limitam e tipo, ir além e contestar as coisas, eu acho que sou um bocado rebelde às vezes, *RBD*¹³ (risos). Esse espírito de contestar, às vezes um pouco agressivo. (Pedro, 26 anos)¹⁴

⁶ Trecho da música *N.I.B.* do *Black Sabbath*

⁷ Gostar

⁸ Sugestão de escuta: *Metallica – Master of puppets*

⁹ Sugestão de escuta: *Black Sabbath – N.I.B.*

¹⁰ Sugestão de escuta: *Spice Girls - Wannabe*

¹¹ Gênero musical. Sugestão de escuta: *Racionais MC's – Capítulo quatro, Versículo três*

¹² Gênero musical. Sugestão de escuta: *Korn - Blind*

¹³ *RBD* é a sigla para *Rebelde*, uma banda latino-americana de música pop. Pedro utilizou essa sigla com uma conotação humorística. Sugestão de escuta: *RBD - Rebelde*

¹⁴ Entrevista concedida ao longo do mês de Junho do ano de 2012 e registrada em dispositivo de gravação em formato digital. Ao longo desse trabalho, tais entrevistas serão identificadas com a sigla CPP se tratando de "comunicação pessoa de Pedro" e sujeita às mesmas condições descritas nessa nota de rodapé.

Conheci o Pedro pelo apelido de “Bruto”. Esse apelido surgiu devido à quantidade de vezes que ele utilizava essa palavra em uma sentença. Nos conhecemos nos meados do ano de 2008, mas não me lembro como: ele sempre estava onde eu estava e nossos amigos eram os mesmos. Bruto e eu estudamos no mesmo lugar: a Escola de Música da UFMG, mas cursamos habilitações diferentes; enquanto eu cursei graduação em licenciatura em Música (2007-2011), ele ainda cursa bacharelado em Composição (2008 – até o presente). Desde sempre, eu soube que o Pedro gostava de *heavy metal* pelo modo em que ele se enunciava, como o jeito de falar, modo de se vestir e pelo seu cabelo grande.

O nome inteiro do Bruto é Pedro Esteves Gomes e ele tem 26 anos. Estudante de graduação em Música-Composição, Bruto tem um apreço grande por tigras e “fazer festa”. Seus amigos fora da faculdade o conhecem por “Zim”. Quando comecei a formular as questões sobre o *mosh* quis elaborá-las melhor por meio de uma pesquisa, a primeira pessoa que eu pensei que poderia me ajudar foi o Bruto. Suas falas e experiências foram o ponto central para a formulação do meu trabalho.

1.1.2 *War for territory*¹⁵ - Etnografia do *show* do *Cavalera Conspiracy* (16 de novembro de 2012)

Quando fiquei sabendo que o *Cavalera Conspiracy*¹⁶ iria tocar em Belo Horizonte, imediatamente liguei para o Bruto para convidá-lo a ir ao *show*. Diante de sua resposta afirmativa, passamos a combinar sobre a compra dos ingressos.

A produção do *show* foi realizada pela 53 HC, uma loja que fica na Galeria da Praça Sete, terceiro andar. Os ingressos podiam ser adquiridos na própria loja, na Pietá Tatoos localizada na Savassi e pela internet. Os preços dos ingressos variavam segundo um sistema de lotes: o primeiro lote de ingressos era vendido por R\$100,00 reais a entrada inteira e por R\$ 50,00 reais a meia entrada e segundo a divulgação da 53 HC era “válida para estudantes regularmente matriculados na rede oficial de ensino público ou particular, previamente credenciados.” Assim que a quantidade estipulada do primeiro lote acabasse, o segundo lote começava a ser vendido por R\$ 120,00 reais a entrada inteira e R\$ 60,00 reais a meia entrada. Essa

¹⁵ Nome de uma música do *Sepultura*

¹⁶Sugestão de escuta: *Cavalera Conspiracy – Killing inside*

progressão continuava a aumentar o preço e a quantidade de ingressos por lote não costumava ser divulgada. Esse sistema de lotes foi muito criticado pelas pessoas na página do evento em uma rede social dizendo que essa era uma estratégia injusta para arrancar dinheiro dos fãs e “coisa de quem realmente não se importava com o *heavy metal*”.

A minha vontade de ir ao *show* aumentou quando li o *release* apresentado pela 53 HC, na página online do evento¹⁷:

Max Cavalera está de volta a Belo Horizonte. Após 18 anos sem se apresentar na cidade, o furioso vocalista vai se apresentar em sua terra natal com o *Cavalera Conspiracy*, banda que fundou com o irmão, o baterista Iggor Cavalera. Os dois são ex-membros e fundadores do *Sepultura*¹⁸, a maior banda brasileira de metal de todos os tempos. A apresentação acontece na sexta-feira, dia 16 de novembro, no Music Hall (Av. do Contorno, 3239, Santa Efigênia). Esta é a primeira vez que *Cavalera Conspiracy* toca em BH. Completam a formação do grupo o guitarrista Marc Rizzo e o baixista Johny Chow.

O grupo foi criado em 2007 para marcar a volta da amizade entre os dois irmãos. Com a saída de Max do *Sepultura*, em 1996, ele e Iggor ficaram cerca de 10 anos sem se falar. Após se desentender com os companheiros e também deixar a banda, Iggor retomou o contato com Max, que havia seguido carreira com a banda *Soulfly*¹⁹. Com o metal correndo na veia, o reencontro dos dois se transformou no *Cavalera Conspiracy*, que lançou o disco "*Inflited*" em 2008.

Em 2011, o quarteto lançou seu segundo disco, "*Blunt Force Trauma*". Com 11 músicas e apenas 43 minutos, o disco foi exaltado pela imprensa especializada, que destacou a agressividade e o peso das músicas. A *performance* de Iggor na bateria é outro ponto que mereceu atenção da crítica, que exaltou o retorno do músico à boa forma que o levou a ser considerado um dos maiores bateristas do mundo. O disco deve dar a tônica do repertório da noite, com pauleiras como "*Warlord*", "*Torture*" e "*Lynch Mob*". Músicas do primeiro disco, como "*Sanctuary*" e "*Terrorize*" também devem ser apresentadas, além, é claro, de clássicos do *Sepultura* como "*Territory*", "*Refuse/Resist*" e "*Roots Bloody Roots*".

O *show* faz parte de uma turnê de nove datas pela América do Sul e Central. O *Cavalera Conspiracy* se apresenta em Buenos Aires (Argentina) no dia 8, em Santiago (Chile) dia 10, em Bogotá (Colômbia) no dia 12, em San Jose (Costa Rica) no dia 13 e em Caracas (Venezuela) no dia 14. A banda chega ao Brasil no dia 15, para um *show* no Rio de Janeiro. BH vem na sequência, no dia 16 e depois o grupo segue para São Paulo, no dia 17 e fecha a excursão no dia 18, em Curitiba.

Além de ser a primeira apresentação do *Cavalera Conspiracy* em BH, o *show* do dia 16 é especial por se tratar da primeira vez em 18 anos que Max e Iggor se apresentam juntos na sua cidade natal. O último *show* dos dois no mesmo palco em Belo Horizonte foi em uma hoje lendária apresentação do *Sepultura* no Parque da Gameleira, em novembro de 1994, durante uma turnê conjunta com o *Ramones*²⁰.

¹⁷Página do evento: <http://www.facebook.com/events/514363078592088/>

¹⁸Sugestão de escuta: *Sepultura - Arise*

¹⁹Sugestão de escuta: *Soulfly - Profhecy*

²⁰Sugestão de escuta: *Ramones – Now I wanna sniff some glue*

O *show* é uma produção da 53HC, que está completando 13 anos de atuação no mercado musical da capital. Na música pesada este ano, a 53HC foi responsável pelas apresentações das bandas *Brujeria*²¹ e *Suicidal Tendencies*²² em BH. A produtora também organizou a Mostra Cultural + Contemporânea, que ocupou o galpão 1 da Funarte com *shows* de 27 artistas entre os dias 6 de julho e 2 de setembro e é responsável pelos festivais 53HC Music Fest e Flaming Night²³.

Com a possibilidade de ouvir os clássicos do Sepultura com os irmãos Cavalera, a minha motivação para estar presente aumentou.

Faltavam apenas duas semanas para o *show* quando eu voltei a falar com o Pedro sobre os ingressos. Não sabíamos quanto estava o preço dos mesmos; foi somente divulgado que o primeiro lote já estava esgotado. Ao saber disso, Bruto ficou um pouco desanimado com o *show*, pois ele já havia combinado com vários amigos de ir em outro *show*, coincidentemente, no dia seguinte ao do *Cavalera*, o *Absu*²⁴. Eu nunca tinha ouvido falar do *Absu* e Pedro me falou que era “um *black metal* nervoso”, onde o som da bateria era como “mísseis destruindo seres humanos”.

A dúvida se iríamos ou não ao *Cavalera Conspiracy* perdurou-se até 3 horas antes do *show*, quando eu recebi uma mensagem do Bruto no celular: “Devo tomar uma na porta e decidir aqui. Acho que vou acabar entrando.” Comecei então a me preparar para o *show* muito animada com o evento, pois eu gosto muito do *Sepultura*, a antiga banda de Max Cavalera e também do próprio *Cavalera Conspiracy* (FIG. 1).

²¹Sugestão de escuta: Brujeria - Brujerismo

²²Sugestão de escuta: *Suicidal Tendencies* - *Institutionalized*

²³Retirado do link: <http://www.facebook.com/events/514363078592088/>

²⁴Sugestão de escuta: *Absu* – *Pillars of mercy*

Figura 1 - *Cavalera Conspiracy* – da esquerda para a direita Tony Campos (guitarra), Igor Cavalera (bateria), Max Cavalera (guitarra e vocal) e Johnny Chow (baixo).²⁵



Comecei a me vestir apropriadamente para o *show*: coloquei uma camisa preta um pouco mais larga, uma calça jeans com um cinto bem apertado para evitar maiores constrangimentos, e um tênis preto que vinha até o meu tornozelo. Eu uso óculos, mas aprendi a deixá-los em casa, pois eles são muito frágeis e podem me machucar caso alguém me acerte o rosto. Como eu sei que o *Music Hall* não é um local grande, não me preocupei se iria conseguir ver a banda mesmo se ficássemos afastados do palco, pois ainda assim teria condições de enxergá-los. Amarrei com muita força o cadarço de meu tênis, visto que, já perdi um calçado em um *show* e não pretendia perder outro. O tênis também é importante para guardar o dinheiro e a chave de casa. Explico: sempre coloco o dinheiro debaixo da palmilha e a chave entrelaçada com o cadarço do tênis, pois não confio em meus bolsos e posso me machucar caso algum encontro mais forte com outra pessoa, esprema a chave contra meu corpo. Levei no bolso apenas o dinheiro do ingresso – calculei que custaria entre R\$70,00 e R\$ 80,00, mas por segurança, levei R\$ 90,00 para garantir

²⁵ Fonte: http://www.cavaleraconspiracy.com/board_posts/the-band/photos

– meu documento de identidade e um comprovante de matrícula para pagar meia entrada. Não levei celular.

Antes de sair, comi bastante, pois ainda eram sete e meia da noite e estava indicado que os portões abririam às 21 horas e provavelmente o *show* iria começar depois das 22 horas. Liguei para o Bruto e ele me disse que estava em um bar perto do *Music Hall*. Fui encontrá-lo dois quarteirões acima do local do *show*, apertando meus olhos com dificuldade de enxergar propriamente o rosto das pessoas. Ele estava com mais dois rapazes, os tais “amigos de *heavy*” (que ele se referiu em seus depoimentos). Fui apresentada a eles como “uma *brother* da Escola de Música” e eles me foram apresentados como “Gula” e “Mendim”. Eles estavam sentados em uma mesa bebendo cerveja, conversando sobre diversos assuntos. Fiquei sabendo que Mendim não iria ao *show* por falta de dinheiro, pois ele já tinha comprado o ingresso para o *show* do *Absu* que aconteceria no dia seguinte.

Bruto estava de cabeça raspada, mas eu o conheci com cabelos grandes e, posteriormente, com *dreads*. Ele tem uma estatura mediana, por volta de 1 metro e 75 centímetros, um pouco maior do que eu. Ele é negro, usava barba cerrada e estava de camiseta do *Sepultura* e calça *jeans*. Já o Gula, era um pouco maior do que eu, tinha os cabelos curtos e a pele levemente marrom. Ele estava usando uma blusa de uma banda chamada *King Diamond*, dada por um amigo chamado Deco, e calça *jeans*. Gula é formado em Engenharia. O Mendim é o mais baixo dos três, tinha os cabelos até os ombros, loiros e ondulados, com uma barba que ia até o meio do pescoço e a pele bem branca. Ele vestia uma blusa também preta, mas sem estampas e calça *jeans*. Formado em economia, ele também está cursando mestrado em sua área pela Universidade de Campinas (UNICAMP). Bruto me contou a origem do apelido de Gula, que foi a seguinte: um dia os três estavam jogando basquete em duplas na escola e Gula não passava a bola para ele. Com a derrota dos dois, Bruto gritou: “-Também, esse guloso não passa a bola! Guloso!”. E a partir daí, ele ficou conhecido por Gula.

Quando eles decidiram que já era a hora de ir, Mendim se despediu de nós se dirigindo ao ponto de ônibus mais próximo. Descemos a Avenida do Contorno em direção ao *Music Hall*. Dava para ver a aglomeração de pessoas em torno do local de longe. Chegamos a uma espécie de fila para comprar os ingressos. Digo espécie, porque era mais um amontoado de gente tentando ser uma fila, do que uma propriamente dita.

Houve muita confusão para conseguirmos nossos ingressos. A falta de organização foi o maior dos problemas: já eram quase vinte e uma horas e a bilheteria ainda não tinha sido aberta. Na fila havia dois tipos de pessoas com propósito diferentes; algumas pessoas queriam comprar o ingresso de fato, e outras pessoas queriam apenas resgatar o ingresso comprado na internet. Rapidamente a fila virou um pesadelo. O “empurra-empurra” ficou intenso e as operações de troca e compra de ingressos eram muito lentas. As pessoas começaram a reclamar muito, inclusive xingando as moças da bilheteria e causando um pequeno tumulto.

Quando eu, Gula e Bruto conseguimos chegar para comprar os ingressos, ficamos sabendo que não aceitavam cartão, Bruto e Gula não tinham dinheiro suficiente em espécie. Logo atrás de nós, encontramos um amigo dos meninos, o Ted. Quando ele ficou sabendo da situação, tirou de sua jaqueta algumas notas de vinte reais e deu para o Pedro. Gula completou com seu dinheiro restante e disse para eu e Bruto comprarmos nossos ingressos que ele iria correr para um banco próximo e sacar o dinheiro. Foi uma situação desconfortável, pois não sabíamos se Gula conseguiria voltar até o lugar que estávamos e se ele conseguiria comprar o ingresso. Acabamos comprando o ingresso de meia entrada que custou R\$ 90,00 reais.

Como a confusão estava grande, não conseguíamos deixar a bilheteria. Ted já havia comprado seu ingresso e ido para a fila para entrar de fato no *show*. Acabamos esperando por Gula dentro da bilheteria. Quando ele chegou, eu disse para me estender o braço com o dinheiro e seus documentos. Cortei a fila logo no início e comprei o ingresso dele. O alívio foi grande de conseguir sair daquela confusão.

Quando nos dirigíamos para a outra fila, a cada dez passos que dávamos, os meninos encontravam alguém conhecido. Eles pararam em uma barraquinha para comprar um latão de cerveja e fomos procurar o Ted. A fila estava enorme e dobrava o quarteirão, mas pelo menos estava bem organizada. Encontramos o Ted e mais outros amigos dos meninos e ficamos onde eles estavam. Pedro me apresentou um amigo que também fazia música, o “Passaglia”. Ele estava cursando piano na UNICAMP, tinha óculos com lentes grossas, cabelo curto e uma barba comprida cobrindo apenas seu queixo.

Ficamos pelo menos meia hora esperando a nossa vez de entrar no *Music Hall*. Enquanto isso, os meninos tomavam cerveja e conversavam sobre eventos

passados, como outros *shows* e um tal de “churrasco do bode”, um encontro que eles organizavam para encontrar os amigos. Todos eles eram muito engraçados e pareciam estar muito felizes por estarem lá. Eles cantavam uma música que eles haviam composto em homenagem ao Ted, que é advogado: o samba do “*adevogado*”. Não me recordo a melodia ou a letra inteira, mas começava com “*habeas corpus, habeas corpus*”, o suficiente para me fazer rir.

Chegamos bem perto da portaria. Não era permitido entrar com bebida ou comida comprados fora do *Music Hall*, então os meninos viraram o restante de suas cervejas e deixaram as latas do lado de fora. Primeiro era preciso passar por um segurança que conferia sua identidade e seu ingresso, depois, mais duas pessoas pegavam seu ingresso e conferiam seu documento de estudante, e por último, uma pessoa do mesmo sexo que você te revistava, passando a mão no seu corpo à procura de algo que não poderia ser levado para dentro da casa de *shows*.

Fui a primeira a terminar esse processo, pois havia menos mulheres para serem revistadas. Esperei os meninos já dentro do ambiente. Quando Bruto e Gula (FIG 2.) me encontraram, um homem de um *site* de eventos, o “SouBh”, pediu para tirar fotos nossas e nos entregou o cartão do *site* para vermos a foto depois.

Figura 2 - Gula e Bruto dentro da casa de show *Music Hall*²⁶



²⁶ Fonte: <http://www.soubh.com.br/plus/modulos/fotos/miniaturas.php?id=1079>

Ted encontrou outros amigos e preferiu ficar junto deles. Passaglia, eu, Gula e Bruto fomos comprar fichas em um caixa para trocar por cerveja e água. Depois disso, fomos direto para a pista do *show*. O lugar não estava lotado, uma vez que ainda havia muitas pessoas na fila para entrar.

Quando chegamos perto do palco, vi um homem em cima de outro homem, socando-o diversas vezes no rosto. As pessoas se afastavam da briga formando um círculo em volta. Vários seguranças vieram para separar os dois e os retiraram do local.

O ambiente estava escuro e o espaço entre as pessoas ia diminuindo com passar do tempo. *Roadies*²⁷ arrumavam o palco e afinavam os instrumentos. Eles utilizavam uma lanterna bem pequena para caminhar sobre o palco e conferir os equipamentos. Não demorou muito tempo para que Iggor, o baterista da banda, subisse ao palco e o público comesse a gritar. Todos pareciam estar muito animados com a possibilidade de ver Max e Iggor juntos novamente. Quando Max subiu ao palco, ele carregava uma bandeira do Brasil e a sua guitarra. O seu cabelo era composto por *dreads* - poucos e muito grossos -; ele usava uma calça com estampa de camuflagem do exército brasileiro e uma blusa vermelha. Sua aparência é bem diferente da imagem que eu guardava dele na memória: Max estava com um aspecto inchado e, aparentemente, com poucos dentes. Mas isso não diminui a intensidade de sua presença. Max saudou o público diversas vezes, parecendo estar muito satisfeito de estar no palco. Perdi Gula e Bruto de vista.

Quando as primeiras notas ecoaram distorcidas, intensas e graves, comecei a sentir a planta dos meus pés vibrando. Essa vibração foi crescendo à medida que Iggor acertava com muita rapidez e intensidade as peças de sua bateria. Agora minha caixa torácica vibrava. Essa sensação foi percorrendo meu corpo, até chegar à minha garganta que vibrava em simpatia com a massa sonora. As pessoas a minha volta começaram a mover furiosamente, balançando a cabeça e o corpo. Avistei a cabeça do Bruto no meio da roda de *mosh* e fui para lá. Como o ambiente estava abafado pelo acúmulo de pessoas, era como se, ao chegar à roda de *mosh*, um sopro novo refrescasse seu corpo. Nas bordas, havia espaço o suficiente para se movimentar.

²⁷ Roadies são pessoas encarregadas de montar o palco e cuidar dos instrumentos da banda.

Era como se eu pudesse sentir o som, no plano físico, correndo pelo meu corpo. Foi quando me sugaram para dentro do *mosh* e não tive muita escolha a não ser *moshar*. O movimento veio fácil, logo me misturei ao bolo de gente e fui sentindo os primeiros golpes. Encontrei Bruto no meio e ele sorriu para mim; ele me parecia muito feliz. Devolvi o sorriso e logo não o vi mais. Estava muito escuro, mas ocasionalmente, tinha *flash* de luzes de diversas cores e eu pude ver alguns rostos tensionados com as sobrancelhas fechadas e as bocas torcidas.

Agora meu coração acompanhava o ritmo acelerado do *Cavalera* devido à intensidade da música que percorreu meu corpo. Estava toda suada; minha blusa estava grudando em mim e meu cabelo estava inteiramente molhado. A pior parte é que grande parte desse suor não era meu, mas isso não me preocupou no momento. Percebi que estava extremamente cansada depois de umas cinco músicas. Já comecei a sentir minhas costas e minhas coxas doendo. Encontrei a saída da roda ainda *moshando* e encontrei também Gula e Bruto em uma das bordas. Minha respiração era rápida e curta. Os meninos já estavam sem camisa, por causa do imenso calor. Eu amarguei um pouco o fato de não poder fazer o mesmo, mas não havia muito a ser feito.

Não pude evitar de voltar para a roda, quando Max anunciou que a próxima música seria *Killing Inside* - a minha favorita do *Cavalera*. Ia me mexendo na velocidade do bumbo da bateria, mexendo meus braços e pernas. Meu pescoço já estava dolorido pelo excesso de movimentos, mas isso não me impediu de continuar. Empurrei os outros sem utilizar muita força, parecia que cada corpo tinha uma trajetória própria e bastava somente uma pequena quantidade de força para jogá-los longe de você. As colisões eram inevitáveis. Vi um punho passando rente ao meu rosto, mas consegui me desviar a tempo. Finalmente perdi o controle de meus passos e simplesmente fui levada pelo *mosh*. Era inútil resistir... Por mais assustador que parecesse, me sentia extremamente bem e livre. Já estava tocando *Territory*, uma música antiga do *Sepultura*, e era extremamente intenso acompanhar o vocal gutural de Max no refrão: *War for territory*²⁸! Pensei que era muito simbólico cantar essa música em um *mosh*, já que, enquanto a letra se referia a uma guerra por um território, lá estavam diversas pessoas se empurrando e dançando,

²⁸Guerra por território

conquistando um espaço, afastando delas outros corpos e se estabelecendo os limites próprios.

Umás três músicas depois, cheguei ao meu limite. Meu corpo estava arqueando com o cansaço e estava difícil respirar com tanta gente. Até a minha calça *jeans* estava molhada com uma mistura de suor e cerveja. Quando procurei meu caminho para fora da roda, fui sugada por um *mosh* menor, onde um homem estava dançando com muita intensidade e fúria. Foi a primeira vez na noite, que tive de usar força de verdade para conseguir sair do campo gravitacional da dança daquele homem.

Encontrei depois os meninos na mesma borda. Eles também aparentavam um cansaço muito grande, mas logo na próxima música eles já se misturaram com as outras pessoas na roda. Fiquei uns instantes me recuperando, com a garganta extremamente seca. Não demorou muito para que eu sentisse vontade de voltar para a roda. Cada vez que eu parava, descobria novos lugares do meu corpo que estavam doendo. Quando *Roots, Bloody Roots* começou a tocar, não pensei duas vezes e entrei no *mosh*. A sensação novamente era de leveza, com ocasionais golpes fortes. É como lutar com as ondas do mar; às vezes você as enfrenta, às vezes é melhor deixar elas te levarem. Um pouco antes do fim da música, decidi que não aguentava mais. Meu coração estava a ponto de explodir e a pressão debaixo de minhas costelas era muito grande.

Por vezes, via Gula aparecendo e sumindo no bolo de gente. Um homem caiu bem na minha frente e o ajudei a levantar-se. Quase caí com a força do seu puxão, e outras pessoas vieram me ajudar a levantá-lo. Ele agradeceu a gentileza com um sorriso, “um joia” com o dedão e sumiu na roda. O chão estava muito escorregadio com a mistura de cerveja, suor e outras coisas que é melhor nem saber. Tentei recuperar meu ritmo cardíaco normal absorvendo grandes porções de ar. Bruto e Gula voltaram para a borda e nós especulamos se eles iriam ou não tocar um cover do *Black Sabbath* presente no último álbum do *Cavalera Conspiracy, Electric Funeral*.

Quando eu achava que não ia conseguir mais voltar para a roda, Max chamou ao palco um antigo guitarrista do *Sepultura*, Jairo Guedz, para tocar um clássico da banda, *Troops of doom*. Nesse momento, Max pegou uma blusa do Clube Atlético Mineiro e saudou com um grito o público. Bruto ficou muito animado e foi correndo para a roda. Não sei de onde tirei forças para voltar para o *mosh*, mas voltei. Eu não poderia perder esse momento. Sentia cada milímetro do meu corpo pesado, mas

rapidamente parei de sentir qualquer dor e *moshei* com a maior intensidade possível.

Ao término da música, os integrantes da banda foram deixando o palco, apesar dos pedidos do público para que eles voltassem. Reunimos todo mundo de novo: Gula, Bruto, eu, Ted e Passaglia. Fomos caminhando lentamente para a porta nos apoiando uns aos outros e comentando o quão satisfatório havia sido o *show*.

Um vento muito refrescante bateu em nós ao sairmos do *Music Hall*. Minhas pernas estavam ardendo e eu precisava sentar. Procuramos uma barraquinha de cachorro quente logo na saída, e eu sentei em uma cadeirinha. Comprei uma garrafa d'água e matei minha sede. Meus ouvidos estavam estranhos e zumbindo; o som estava muito alto. Ficamos conversando sobre o *show* durante vinte minutos aproximadamente, falando sobre machucados, coisas engraçadas e *heavy metal*.

Os meninos queriam continuar “fazendo festa”, mas eu já estava esgotada. Depois que eles comeram os seus sanduíches, nos dirigimos para o lugar em que Bruto tinha estacionado seu carro. Eles colocaram mais *Sepultura* para tocar. Pedro me deixou em casa e saíram para outro lugar. O relógio marcava mais de uma hora da manhã. Aos poucos fui tomando consciência de minhas dores; pedaços que eu nem sabia que existiam em meu corpo doíam, mas eu estava extremamente feliz. A única coisa que eu pensava era em deixar meu corpo cada vez mais forte para continuar *moshando*.

1.1.3 André Vinhal ou Gula

Eu comecei a escutar *heavy* junto os cara mesmo, com o Pedro, Mendim e o Arábia e a gente começou a escutar a partir do primo do Mendim já gostava de som mais pesado, tinha uns cds do *Planet Hemp*²⁹. E ai a gente levava pra escola, no sonzinho lá, e tocava, ficava escutando no recreio. E ai a partir de *Planet Hemp*, *Nirvana*³⁰... acho que foi o Arábia que conseguiu uma fitinha do *Black Sabbath*, e a gente começou a delirar em *Black Sabbath*, e ai a gente foi continuando, sabe? Mas eu acho que tipo, no começo a gente nem entendia tanto o teor das expressões que a gente ouvia, das formas de música, da forma de se vestir, e de toda cultura... A gente não tinha a menor ideia. Daí a gente só escutava aquilo porque de certa forma era diferente e trazia uma união lá que a gente começou. Pelo menos no meu ponto de vista. Ai depois com o *Black Sabbath* eu comecei a gostar mais do negócio, pedi até a fitinha emprestada pro Arábia e ficava escutando em casa direto... a mesma fita e rodando e rodando. Acabava e rodava e começava de novo. E a partir dai, acho que foi o Mendim que conseguiu com o primo dele, um cd do... Do... Como é o nome daquela

²⁹Sugestão de escuta: *Planet Hemp – Ex-quadrilha da fumaça*

³⁰Sugestão de escuta: *Nirvana - Blew*

banda de *black metal* ruim pra caramba? É... *Cradle of Filthy*³¹! (risos) E aí o Mendim começou a tirar onda que gostava de *Cradle of Filthy*... Que a gente não gostava porque era muito pesado e blá blá... Mas enfim eu acho que tipo essa grande coisa foi de dar uma união que diferencia a gente do restante do pessoal. Ficava nós quatro escutando o som, que acho que grande maioria das pessoas que estavam lá não gostavam, não se interessavam, ou sei lá, até não poderiam participar porque a gente não deixava muito outras pessoas conviverem ali naquele negócio. E aí a partir daí a gente foi tomando gosto pela música pesada, pela própria cultura, deixamos o cabelo crescer, começamos a usar camisa preta. Começamos a jogar, se bem que a gente já jogava *RPG*³² e jogava jogo de computador, foi mais um ponto que influenciou nessa, mais um ponto para unir a gente, e colocar a gente de certa forma, e diferenciar a gente das outras pessoas. E daí eu acho que na influência do metal mesmo é pelo fato de que, além dessa diferença, a partir do momento que comecei a me interessar mais e comecei a me envolver mais com a música, comecei a perceber mais o que eles estavam falando, o que era a ideia da música, o que representavam os símbolos, o que tipo, porque deixar o cabelo crescer... Começou a ser uma coisa mais consciente. E com isso veio questionamentos de religião e questionamentos sociais... E sei lá, foi uma base não só musical, mas uma base também ideológica. E teórica para poder sustentar visões diferentes do mundo, sabe? Eu era, eu queria ser diferente das pessoas e o metal dava esse suporte também, além de outras coisas. Então foi extremamente importante na minha opinião. (André, 25 anos)³³

Eu conheci o André pelo apelido de Gula através do Pedro. Conhecemos-nos momentos antes do *show* do *Cavalera Conspiracy*, quando me sentei com os amigos do Pedro em um bar para esperar o início do *show*. Quando eu contei sobre a minha intenção de fazer uma pesquisa sobre o significado da violência no *mosh*, André se mostrou interessado pelo tema e o perguntei se ele gostaria de contribuir com a sua experiência para enriquecer o trabalho e dividir o seu conhecimento sobre o assunto.

1.1.4 *We're not gonna take it*³⁴ - Sobre o heavy metal

Segundo Walser (1993), no século XIX, a expressão *heavy metal* representava tanto um termo técnico, como um grupo de elementos químicos tóxicos ou um termo figurativo de caráter social, como citado por ele de um dicionário de 1882:

³¹ Sugestão de escuta: *Cradle of filthy – Born in a burial gown*

³² *Role Playing Game*

³³ Entrevista concedida ao longo do mês de Fevereiro do ano de 2013 e registrada em dispositivo de gravação em formato digital. Ao longo desse trabalho, tais entrevistas serão identificadas com a sigla CPA se tratando de "comunicação pessoa de André" e sujeita às mesmas condições descritas nessa nota de rodapé.

³⁴ Nome de uma música da banda *Twisted Sister*.

Ogilvie s.v., Metal pesado, armas ou munição grandes; a contar desse momento fig. Habilidade, mental ou corporal, poder, influência; como em “ele é um homem feito de metal pesado”; uma pessoa de grande habilidade ou poder mental ou corporal; usado geralmente em casos de quem é ou vai ser o adversário de outro em qualquer concurso; ele teve de lidar com metal pesado. (Coloquial) (WALSER,1993, p.1)³⁵

Para Walser (1993), o termo *heavy metal* em ambos os casos, evoca poder e potência. Sendo assim, o autor argumenta que aplicado ao gênero musical, tal termo não foi aleatoriamente escolhido ou inventado, e sim, resgata um significado histórico de imagens, qualidades e metáforas que foi aplicado a um estilo de música porque, segundo ele, fazia sentido social em se fazer essa analogia.

A música *heavy metal* - ou em uma variação para o português, música pesada - segundo Walser (1993), denota uma variedade grande de discursos musicais, práticas sociais e significados culturais e, assim como apontam Dunn (2005) e Shuker (1999) em seus trabalhos, o conceito de *heavy metal* não é absoluto e muitas vezes os próprios metaleiros discordam em diversos pontos. Um exemplo claro dessa discordância quase natural entre as percepções do *heavy metal* e de como ele deve ser, são as diversas vertentes do gênero que se apresentam destoantes entre si, tanto em significados, quanto em material musical. Existe o *trash metal*³⁶, o *black metal*³⁷, o *death metal*³⁸, *power metal*³⁹, *speed metal*⁴⁰, *groove metal*⁴¹, *doom metal*⁴², *hair metal*⁴³, *gothic metal*⁴⁴ e a lista continua sempre a crescer. Ainda existem cruzamentos entre tais vertentes como o *death trash metal*, *death melodic black metal*, *blackened trash metal*, *death metal progressivo* e até onde a imaginação permitir.

Walser (1993) aponta que os limites do gênero da música pesada não são sólidos ou claros, pois são lugares de constante negociação entre os significados e

³⁵Tradução livre da autora do excerto: Ogilvie s.v., Heavy Metal, guns or shot of large size; hence, fig. ability, mental or bodily; power, influence; as he is a man of heavy metal; also, a person or persons of great ability or power, mental or bodily; used generally of who is or is to be another's opponent in any contest; as we had to do with heavy metal. (Colloq.) (Coloquial) (WALSER,1993, p.1)

³⁶Sugestão de escuta: *Slayer – God hate us all*

³⁷Sugestão de escuta: *Burzum – Key to the gate*

³⁸Sugestão de escuta: *Death – Lack of comprehension*

³⁹Sugestão de escuta: *Halloween - Where the rain grows*

⁴⁰Sugestão de escuta: *Judas Priest - Painkiller*

⁴¹Sugestão de escuta: *Pantera - Walk*

⁴²Sugestão de escuta: *Candlemass - Solitude*

⁴³Sugestão de escuta: *Poison – Every rose has its thorn*

⁴⁴Sugestão de escuta: *Type O Negative – White slavery*

prestígio de signos sociais. Ou seja, o termo *heavy metal* é constantemente debatido e contestado, seja pelos fãs da música, pelos próprios músicos, críticos musicais, órgãos responsáveis por censura e diversos setores da sociedade.

Para o autor, debater sobre bandas e músicas de *heavy metal*, proporciona ocasiões para a contestação de importância musical e social. Falar que uma banda não é *heavy metal* é a crítica mais dura que um fã da música pode fazer, pois implica em excluir a banda do rol de significados e prestígio que esse termo tem para quem gosta de música pesada.

Ao traçar uma possível genealogia do *metal*, Sam Dunn (2005) se encontra com uma problemática: não há um consenso sobre as origens do *heavy metal*. As escolhas sobre a primeira banda de *metal* passam por gostos pessoais e até mesmo autopromoção, como o fato do músico *Alice Cooper* dizer que a primeira vez que utilizaram o termo *heavy metal* para se dirigir a uma banda, foi para ele mesmo. O quadro apresentado por Dunn (2005), mostrando as origens do *metal*, exibem na seguinte ordem as bandas: *Cream*,⁴⁵ *Jimmi Hendrix*⁴⁶, *Blue Cheer*⁴⁷, *Deep Purple*⁴⁸, *Led Zeppelin*⁴⁹, *MC5*⁵⁰, *Mountain*⁵¹, *The Stooges*⁵² e *Black Sabbath*⁵³. Apesar de existirem outras opiniões, a grande maioria dos músicos entrevistados por Dunn (e também a sua opinião), apontam o *Black Sabbath* como sendo a primeira banda de *heavy metal* da História, pois foi a primeira banda capaz de soar "*evil*"⁵⁴.

Em depoimento a Dunn (2005), a socióloga Deena Weinstein define o *metal* como um estilo de música em que precisa existir uma guitarra distorcida, pois essa seria a essência da música pesada. Além da distorção, ela aponta que o som grave e forte é muito importante, incluindo aí o timbre do baixo elétrico e o bumbo da bateria. Além de tais parâmetros musicais, Weinstein ainda diz em declaração para Dunn (2005) que os músicos não podem ser suaves, belos e tímidos; eles têm que mostrar força e poder de alguma forma. Já para Walser (2003), o elemento fundante

⁴⁵Sugestão de escuta: *Cream - Sunshine of your love*

⁴⁶Sugestão de escuta: *Jimmi Hendrix – Purple haze*

⁴⁷Sugestão de escuta: *Blue Cheer – Summertime blues*

⁴⁸Sugestão de escuta: *Deep Purple - Black night*

⁴⁹Sugestão de escuta: *Led Zeppelin – Immigrant song*

⁵⁰Sugestão de escuta: *MC5 – Kick out the jams*

⁵¹Sugestão de escuta: *Mountain - Mississippi Queen*

⁵²Sugestão de escuta: *The Stooges – I wanna be your dog*

⁵³Sugestão de escuta: *Black Sabbath – Black Sabbath*

⁵⁴Nesse caso específico, a palavra em inglês *evil* pode ter várias conotações, como mal, diabólico e até mesmo, poderoso.

do *heavy metal* é o *power chord*⁵⁵. O *power chord* é uma técnica de construção de acordes que consiste nos intervalos de tônica, quinta e oitava ou em variações mais simples de tônica e quinta.

Ainda segundo o autor, a técnica do *power chord* aliada com “uma guitarra com distorção muito pesada⁵⁶” (WALSER 1993, p. 2) foi utilizada por todas as bandas que se identificam como *heavy metal*. O *power chord* pode ser percussivo e rítmico ou indefinitivamente sustentado; é usado em ambas situações para articular ou sustentar o tempo. Walser (1993) ainda diz que tal técnica é um resultado complexo permeado por uma tecnologia sofisticada de amplificação e distorção, além de um conjunto de técnicas do instrumentista, mas conserva características que o fazem soar “cru e simples”. Para o pesquisador, o *power chord* é a base do *metal*, ao mesmo tempo que também se configura uma metáfora para o mesmo, pois tal técnica trás consigo a articulação do poder⁵⁷, fator esse, importante e crucial na experiência do *heavy metal*. (WALSER 1993, p. 2-3)

Pedro (o entrevistado na pesquisa supracitada), também sugere uma série de fatores que poderiam caracterizar uma música como *metal*. Segundo ele

Metal é um som que para mim, tipo, sem distorção não existe. Existem outras bandas que às vezes tem outra instrumentação, que cê vê que é... Que os caras foram completamente influenciados pelo metal, mas que a banda não é metal. Vamos supor, eu não gosto não, uma banda famosa, *Apocalyptica*⁵⁸. Os caras tocando *cello*. Os caras tem muito cover de *Metallica*, lógico né, meio esparro... Os caras são influenciados, mas se você ouvisse uma música própria deles, cê vê que o negócio é outro estilo de som, mas tá claro que existe uma influência. Mas eu acho que... É necessário distorção. Deve ser a característica principal... Mas também não é porque tem distorção que é metal. Inclusive tem um monte de som que me deixa furioso por ai... Tá cheio de distorção pesadaça e os caras muito descolados e tá longe de ser digno dos que tá incluído ai no *heavy*. (Pedro, 26 anos)⁵⁹

Mediante ao que foi mencionado por Pedro, pode-se inferir que existe outra coisa, além do material musical, que ajuda a constituir o *heavy metal* como ele é; significados para além da música. Nas diversas falas de Pedro e André, notou-se

⁵⁵ Não há tradução para o termo, mas algumas pessoas falam *power acorde*.

⁵⁶ Tradução livre da autora do excerto: *a heavily amplified and distorted electric guitar*” (WALSER 1993, p. 2)

⁵⁷ O termo “poder” ou “poderoso” é amplamente utilizado para se referir ao *heavy metal*. Walser (1993) se propôs a pensar sobre essa qualidade do metal, analisando aspectos estruturais e sociais de tal estilo. Essa reflexão será apresentada ao longo deste trabalho e será aprofundada no capítulo quatro.

⁵⁸ Sugestão de escuta: *Apocalyptica– Nothing else matters* (cover de *Metallica*)

⁵⁹ CPP

que muitas vezes, o *heavy metal* transgride a música e se torna um modo de vida onde se procura ao máximo viver de um modo que sugere liberdade, coragem e quebra de limites – sejam eles pessoais ou da sociedade de uma forma geral. Vários fatores evidenciam isso, como deixar o cabelo crescer, vestir roupas pretas e abordar temas polêmicos, como religião, morte e violência. Então, infere-se que a música no *heavy metal*, apesar de ser um dos pilares fundantes, é mais uma das manifestações desse modo de vida. Para reiterar tal discurso, recordo a fala de André em seu primeiro depoimento já citado nesse trabalho, expondo que o *metal*

(...) Foi uma base não só musical, mas uma base também ideológica. E teórica para poder sustentar visões diferentes do mundo, sabe? Eu era, eu queria ser diferente das pessoas e o metal dava esse suporte também, além de outras coisas. Então foi extremamente importante na minha opinião. (André, 25 anos)⁶⁰

Ou seja, a música influenciou para além da experiência musical de André, oferecendo um suporte para experiências de mundo diferentes das que lhe eram oferecidas pela sua realidade. Outras definições sobre o *heavy metal* são apresentadas por Pedro. Segundo ele, bandas que querem ser reconhecidas pelo som pesado têm que:

Demonstrar, expressar algum tipo de conflito e ser fiel algum tipo de ideia, e expressar essa ideia. E ser fiel, ser *true*⁶¹, o que a gente tanto fala. Acho que é basicamente isso. Obviamente é muito difícil... Cada um vai ter uma definição diferente. Vai ser bem visto por muita gente da cena, mas ao mesmo tempo ela exclui bandas como *hair metal* dos anos 80, *Poison*⁶², né. Exclui muito essas coisas... Já era aquela coisa mais comercial né, num tá muito dentro dessa coisa que eu citei. Tá mais naquela *vibe* de pegação e tudo mais. (Pedro, 26 anos)⁶³

Assim, observa-se que apesar de definir e delimitar o que seria a expressão do *metal* para ele, mais uma vez o caráter contraditório e não homogêneo do *heavy metal* se apresenta. Ainda sobre as diversas e possíveis definições sobre a música pesada, Pedro disse que:

Tem que ter alguma alma... E para mim é isso que é o mais importante. E aí cê vai vendo essas coisas de banda que surge por aí e que na teoria muita

⁶⁰ CPA

⁶¹ Verdadeiro. Outras escritas de *true* utilizadas por metaleiros são *tr00* ou *troo*.

⁶² Sugestão de escuta: *Poison - Talk dirty to me*

⁶³ CPP

gente chama de metal, mas para mim não se enquadra, tipo *Meshuggah*⁶⁴. É basicamente os caras tentando tocar coisa complexa. Coisa tipo assim: “nó esse compasso é muito cabuloso”. Para mim não tem nada a ver com o espírito da parada e tá longe de ser uma coisa pra mim de primeiro plano. (Pedro, 26 anos)⁶⁵

Nesse trecho, Pedro deixa muito claro que, para ele a técnica dos instrumentistas não deve se sobrepor ao que seria a “alma” ou “espírito” do *heavy metal*, pois isso esvaziaria o significado e a importância da música. Fazendo um paralelo com o que foi dito anteriormente, e considerando que o *heavy metal* é uma expressão para além da música, pode-se inferir que o uso excessivo de técnicas complexas poderia ser encarado como um empecilho para a expressão de liberdade que o *metal* promove, no sentido de se configurar mais como amarras, do que como algo que celebre o ‘ser livre’.

Para exemplificar mais esse desejo no *heavy metal* de liberdade, será proposta uma análise da letra e do clipe⁶⁶ da música *We're not gonna take it* da banda *Twisted Sister* (FIG. 3). No início do vídeo, observa-se um rapaz fingindo tocar guitarra e dançando em seu quarto ao som do próprio *Twisted Sister*. Seu pai entra no quarto com uma postura autoritária, dizendo que o lugar parece um chiqueiro de porco, exige que tudo seja arrumado e assim, a música cessa. Mas ao dizer isso, o pai joga tudo o que encontra em mesas e prateleiras no chão. Quando se vira para o rapaz com uma expressão agressiva, diz que o filho é um preguiçoso nojento e solta a emblemática pergunta, aos berros: “ – O que você vai fazer com a sua vida?”.

Um momento de pausa até o rapaz responder à pergunta, juntamente com um acorde distorcido na guitarra que acaba por jogar o pai pela janela: *I wanna rock*. A partir daí, o rapaz vira o vocalista da banda *Twisted Sister*, Dee Snider, e juntamente com a banda passa a ser perseguida pelo pai – a figura de autoridade. Ao longo do vídeo, a banda canta a letra da música se dirigindo e apontando para a câmera:

We're not gonna take it
No, we ain't gonna take it
We're not gonna take it anymore

Nós não vamos aceitar isso
 Não, não vamos aceitar isso
 Nós não vamos aceitar isso, não mais

⁶⁴Sugestão de escuta: *Meshuggah - Bleed*

⁶⁵ CPP

⁶⁶Link do vídeo: <http://www.youtube.com/watch?v=4xmckWVPRaI>

*We've got the right to choose
 And there ain't no way we'll lose it
 This is our life, this is our song
 We'll fight the powers that be just
 Don't pick our destiny 'cause
 You don't know us, you don't belong*

*We're not gonna take it
 No, we ain't gonna take it
 We're not gonna take it anymore*

*We're right (yeah)
 We're free (yeah)
 We'll fight (yeah)
 And you'll see (yeah)*

Nós temos o direito de escolher
 E de jeito nenhum vamos perder isso
 Essa é a nossa vida e a nossa música
 Nós vamos lutar contra os poderes
 E não implique com o nosso destino
 Você não nos conhece, você não faz parte

Nós não vamos aceitar isso
 Não, não vamos aceitar isso
 Nós não vamos aceitar isso, não mais

Nós estamos certos (sim!)
 Nós somos livres (sim!)
 Nós vamos lutar! (sim!)
 E você verá! (sim!)

Nota-se que a letra da música fala em conjunto – *we*, nós – contra alguém ou alguma coisa, - no caso do clipe, contra uma figura de autoridade abusiva. A letra mostra que existe uma escolha de ser diferente, dizendo que não aceitam algo. Interpretando o clipe, o entendimento mais próximo ao que eles se referem é o fato de não aceitar opiniões, pontos de vista ou o modo de vida de pessoas que encaram o *heavy metal* e a sua amplitude de significados como algo degenerado ou um desvio de conduta. Vê-se então, que nessa música, têm-se os metaleiros identificados como uma minoria de resistência.

Figura 3 - *Twisted Sister*⁶⁷

Outro exemplo de música emblemática, mas, mais sintética que exemplifica essa visão de mundo, é a música do *Sepultura*, *We who are not as others*⁶⁸. Uma música predominantemente instrumental, onde a guitarra distorcida evoca melodias e Max Cavalera canta guturalmente⁶⁹ com uma voz forte: “nós que não somos como os outros.” Em alguns momentos, ele somente grita: *we who are*⁷⁰, e um coro de vozes responde: *not as others*⁷¹. Ou seja, há uma identificação com um grupo que se apresenta como diferente do resto das outras pessoas. Para Walser (1993), o metal enfatiza um sentimento de rebelião e escapismo quando expõe, “o que parece como rejeição, alienação ou niilismo é usualmente melhor visto como uma tentativa

⁶⁷ Fonte: imagem retirada do clipe da música *We're not gonna take it*

⁶⁸ Sugestão de escuta: *Sepultura – We who are not as others*

⁶⁹ O canto gutural será abordado no Capítulo 4.

⁷⁰ Nós que somos

⁷¹ Nenhum pouco como os outros

de criar uma identidade alternativa que é calcada em uma visão ou na própria experiência de uma comunidade alternativa.⁷² (WALSER, 1993, p.17)

Esse sentimento no *heavy metal* é muito recorrente; sempre será “nós e os outros”, aqueles que não fazem parte. André, em um de seus depoimentos, conta sobre esse sentimento.

Não é que a gente era obviamente intransigente com as pessoas. A gente teve amigos periódicos além de nós quatro, que apareciam... Outras pessoas por um tempo andavam com a gente e saíam. Só que eu acho que a questão maior é que a gente tentava colocar um ponto pra gente. A gente queria construir uma identidade e pra isso a gente precisava colocar pontos que as outras pessoas não tinham. (André 25 anos)⁷³

Ainda que haja uma consciência coletiva no *heavy metal*, André ainda aponta que há também uma construção da individualidade em negociação com o coletivo:

Até hoje o metal é extremamente importante na minha vida, assim como eu acredito que seja na vida de Zim, de Mendes e de nossos outros amigos, inclusive amigos que a gente conheceu bem depois. De certa forma, quando a gente foi ficando mais maduro e entendendo que tipo, a importância do grupo, mas também a importância da individualidade, sabe? Eu não preciso ser igual ou gostar exatamente das mesmas coisas. No nosso grupo atualmente quando a gente vai querer mostrar alguma coisa pra alguém ‘ah, eu gostei desse som’... Muita gente atualmente discorda, não gosta do som... Dá seus motivos, o porquê e tal e coisa. Antigamente quando a gente era mais jovem não tinha essa liberdade, coisa da própria falta de maturidade mesmo, de ter que aceitar uma coisa em prol do grupo. (André, 25 anos)⁷⁴

Nota-se assim, que no grupo de amigos de André (que inclui o Pedro), há um dinamismo negociável entre o coletivo e o individual, que foi construído através dos anos. Apesar de eles se identificarem como um grupo, há também as especificidades de cada um.

Dito tudo isso, considera-se um trecho do livro *The Anthropology of Music*, de Alan Merriam (1964), onde o pesquisador coloca que

(...)“música é um fenômeno exclusivamente humano, que existe apenas através de interação social; que é feita por pessoas para outras pessoas, e é um comportamento passível de ser aprendido. Ela não existe e não pode existir por, de ou para ela mesma; tem-se sempre que ter seres humanos

⁷² Tradução livre da autora do excerto: *what seems like rejection, alienation, or nihilism is usually better seen as an attempt to create an alternative identity that is grounded in a vision or the actual experience of an alternative community*. (WALSER, 1993, p.17)

⁷³ CPA

⁷⁴ CPA

fazendo algo para produzi-la. Em suma, a música não pode ser definida como um fenômeno isolado de som, pois envolve o comportamento de indivíduos e de grupos de indivíduos, e sua organização, em particular, exige a interação social de pessoas que decidem o que pode e não pode ser".(Merriam, 1964, pág 27).⁷⁵

Portanto, as relações sociais são de intrínseca importância para o fenômeno que chamamos de música; e isso não acontece diferente no *heavy metal*. O metal é importante porque ele importa para as pessoas que se identificam com tal gênero musical e construíram ao longo dos anos, relações sociais de importância em torno dessa música, e compartilharam significados através de tal música. Para alguém que nunca ouviu *heavy metal* ou que não está familiarizado com tal cultura, pode parecer chocante e agressivo escutar uma música bastante distorcida e rápida que evoca sentimentos conflitantes, como a raiva e a mortalidade. E para justificar tais premissas, observa-se a fala de Sam Dunn (2005), dizendo que "o metal confronta o que nós – como sociedade – preferimos ignorar, celebra o que nós frequentemente negamos, corrobora o que nós mais tememos; *heavy metal* é uma cultura de minoria que não se encaixam na ordem vigente."⁷⁶

⁷⁵Tradução livre da autora do excerto: "music is a uniquely human phenomenon which exists only in terms of social interaction; that it is made by people for other people, and it is learned behavior. It does not and cannot exist by, of, and for itself; there must always be human beings doing something to produce it. In short, music cannot be defined as a phenomenon of sound alone, for it involves the behavior of individuals and groups of individuals, and its particular organization demands the social concurrence of people who decide what it can and cannot be.(Merriam, 1964, pág 27)."

⁷⁶Tradução livre da autora do excerto: "metal confronts what we rather ignore, it celebrates what we often deny, it indulges in what we fear the most; metal is a culture of outsiders".

2. SOBRE O MOSH

Como dito anteriormente, este capítulo tratará de possíveis origens do *mosh*, construindo um histórico dele por meio de diversas fontes bibliográficas e de relatos de pessoas envolvidas em tal processo. Além de procurar traçar a história do *mosh*, esse capítulo também será dedicado a investigar possíveis permanências no *mosh*, tais quais como estruturas e regras. Para tanto, serão utilizados o conceito de performance trabalhado por Carlson (1996) e da obra de Victor Turner (1970; 1974), onde se é trabalhada a ideia de ritos de passagem, liminaridade e *communitas*.

2.1 *Roots bloody roots*⁷⁷ - Definições e origens do *mosh*

Em seu livro *The violent world of mosh pit culture*, o escritor Joe Ambrose (2001) se dedica a descrever e explicar o que ele chama de “mosh pit culture”⁷⁸. Segundo a aceção do autor, *mosh* é “uma forma de dança ritualizada e furiosa, combinando uma violência muito real com demonstrações emocionais fortes, situações de vida e morte, ao som cru do rock ‘n roll.”⁷⁹ (AMBROSE, Joe 2011, posição 41 de 3339; versão do Kindle)

Segundo o autor, o *mosh* começou a surgir juntamente com o *punk rock*⁸⁰, impulsionado pelo espírito rebelde e feroz dessa nova música que estava se formando na época. De acordo com o documentário sobre a história do *punk*, *The Filth and the Fury* (2000), dirigido por Julien Temple, o baixista Sid Vicious, da banda *punk Sex Pistols*⁸¹, afirma que ele próprio inventou essa maneira de dançar por volta do ano de 1976, quando ainda não fazia parte da banda e frequentava os *shows* da mesma.

Vicious disse ainda no documentário que queria dançar, mas não sabia. Logo, começou a pular no meio da multidão e assim nasceu o *mosh*. É muito improvável que o *mosh* tenha surgido a partir da vontade de apenas uma pessoa, é mais

⁷⁷ Nome de uma música da banda *Sepultura*.

⁷⁸ Cultura do *mosh* pit

⁷⁹ Tradução livre da autora do excerto: “a ritualised and furious form of dancing combining very real violence with remarkable displays of emotion, life-and-death situations, and the raw sex beat of rock ‘n roll”. (AMBROSE, Joe 2011, posição 41 de 3339; versão do Kindle)

⁸⁰ Sugestão de escuta: *Garotos Podres* - Verme

⁸¹ Sugestão de escuta: *Sex Pistols – Anarchy in the UK*

possível que Vicious quisesse construir uma imagem em torno de si como um homem de espírito *punk*.

Incluindo a tentativa de Vicious, vários autores como Lau (2005) e Stuckey (2006), também se referem a década de 70 como o início dessa manifestação. Em depoimento a Simon, Steve Garvey, baixista da banda *Buzzcocks*⁸², aponta para uma possível origem do *mosh*:

Em todos os nossos shows, a fila da frente poderia estar tão lotada que você não teria espaço para se mover. Sendo assim, você se moveria para cima e para baixo, pogoando⁸³. E depois, pela pista estar tão lotada, as pessoas começaram a se bater uma contra as outras.⁸⁴ (SIMON, 1997, p. 158).

O nome *mosh* é comumente atribuído ao vocalista e guitarrista Darryl Jennifer, da banda *punk Bad Brains*⁸⁵. Com seu sotaque jamaicano, ele pronunciava a palavra *mash* provinda da música *Mash down Babylon*, dando a impressão de estar falando *mosh*, e incentivava a audiência a performar a nova dança que estava surgindo na época. (AMBROSE, 2001)

A partir desse cenário dos anos 70, Ambrose (2001) descreve a trajetória do *mosh* através dos anos, e como esse modo de dançar se espalhou e transgrediu o *punk*, se tornando presente em vários, senão todos, os tipos de *rock*. Segundo o autor, foi nos anos 80, por meio de bandas como *Anthrax*⁸⁶, que incentivavam essa dança, que o *mosh* adentrou no *heavy metal*.

Segundo Ambrose (2001), foi nos anos 90 que o *mosh* virou um fenômeno global, graças à extrema midiaticização do *rock*. O clipe do *Nirvana*⁸⁷, *Smells like teen spirit*, que passava com muita frequência na televisão no ano de seu lançamento (1991), por exemplo, mostra um grupo de pessoas realizando um *mosh*. Mas o fator principal que contribuiu para a popularização do *mosh*, segundo esse autor, foram os grandes festivais de *rock* como o *Lolapalooza* e a reedição do *Woodstock*. Isso

⁸²Sugestão de escuta: *Buzzcocks – What do I get*

⁸³Pogar é outro jeito de se referir ao *mosh*. Esse nome veio de um brinquedo o “pogo”, que se constituía de uma haste e uma bola. A pessoa subia na bola e segurava na haste e começava a pular no brinquedo.

⁸⁴Tradução livre da autora do excerto: At all our shows, it would be so crowded up front, and you would have no place to move so you would go up and down, and pogo....And then because the floor is so crowded, people start banging into one another ⁸⁴(SIMON, 1997, p. 158).

⁸⁵Sugestão de escuta: *Bad Brains - Mash down Babylon*

⁸⁶Sugestão de escuta: *Anthrax- Madhouse*

⁸⁷Sugestão de escuta: *Nirvana – Smells like teen spirit*

se deu principalmente pelo fato de tais eventos terem sido televisados e mostraram dentro das casas das pessoas o que era um *mosh*.

Essa grande espetacularização do *mosh* trouxe, para Ambrose (2001), tanto fatores positivos, quanto negativos: positivo porque popularizou o *mosh* e permitiu a sua permanência; negativo porque pessoas que não conheciam toda a gama de significados daquela dança, passaram a performá-la e distorcer o “*mosh* de verdade”. Segundo Richies (2011), quando o *mosh* atinge grandes plateias como o caso de grandes festivais como o *Rock in Rio*, o número de pessoas não familiarizadas com as regras implícitas⁸⁸ do *mosh* é grande. Ainda para a autora, são tais regras que mantêm o bem-estar das pessoas, pois quando se não conhece ou ignora tais regras implícitas, podem-se acarretar tragédias e comportamentos não desejados, como mortes⁸⁹ e abusos sexuais. (RICHIES, 2011, p. 318)

Passado o crivo do tempo, o *mosh* se consolidou como um comportamento esperado em um *show*, sendo que os limites dele foram negociados e experimentados pelas pessoas, formando o que é entendido e esperado de um *mosh*.

De acordo com Lau (2005), a ocorrência (ou não), e a intensidade do *mosh* em um *show*, podem implicar no nível de satisfação da plateia perante a *performance* da banda. Ela ainda expõe que quanto mais intenso e ativo o *mosh* se apresenta, mais memorável e satisfatória é a experiência em si. (Lau, 2005 p. 15).

Richies (2011) também aponta o *mosh* como uma parte vital da experiência de *show*, pois oferece às pessoas a oportunidade de viver uma liberdade regulamentada, ou seja, cerceada por regras e estruturas para estabelecer uma nova ordem social diferente da vivida no cotidiano. A autora também aponta que a experiência de um *mosh* pode proporcionar às pessoas um momento de entrar em contato com aspectos mais obscuros da vida, tais como situações de extrema agressividade, subvertendo convenções sociais normativas, sendo capaz de liberar frustrações mundanas, enquanto alimenta um forte senso de comunidade ou pertencimento aos participantes. (RICHIES, 2011, p. 316). Richies (2011), citando Snell e Hodgetts (2007), evidencia que os fãs de determinadas músicas compartilham a sua paixão pelo som através do *mosh* como um meio de reafirmar

⁸⁸A ser discutido na próxima sessão do presente capítulo.

⁸⁹Ambrose (2001) relata que situações de morte já ocorreram no *mosh* em grandes shows, como das bandas *Limp Bizkit* e *Smashing Pumpkins*.

um senso de pertencimento, compartilhando várias sensações e oferecendo um suporte de modo de vida diferente das regras normativas. (RICHIES, 2011, p. 322). Pode-se concluir então, que para a autora o *mosh* é simbolicamente um meio de se viver conflitos essenciais da vida, pois oferece situações de dor, machucados, felicidade, prazer e sofrimentos que delimitam a existência de um indivíduo. (RICHIES, 2011, p. 320)

2.2 *Piece by piece*⁹⁰- Organização e estrutura

Diversos autores que escreveram sobre o assunto apontam que existe uma organização, regras e estrutura em uma roda de *mosh* apesar da aparente cena de confusão de um primeiro olhar. (Ambrose, 2001; Lau, 2005; Richies, 2011; Simon 1997; Stuckey, 2006). Ou seja, há um combinado prévio entre os participantes sobre comportamento esperado de uma pessoa dentro de um *mosh*. Mas como esse combinado é construído? Como mostrado no item anterior, esse conhecimento foi construído ao longo de vários anos, negociado e transformado, até chegar ao que hoje se conhece por *mosh*. Por meio desse histórico, percebe-se o dinamismo na construção desse conhecimento e há de se supor que ainda exista uma negociação constante dos termos de um *mosh* e que esse comportamento será sempre transformado e posto a prova em seu tempo. André enxerga esse dinamismo relacionando-o diretamente com a adaptação da música no curso da história:

Por mais que você goste de um som dos anos 70, você não vai conseguir viver os anos 70, você não está mais na mesma época. Então talvez seja isso, você está nos anos 2010 e tal e coisa e então o *mosh* já não é mais o mesmo.

De forma que a música mesmo influenciou isso; influenciou as pessoas modificarem uma posição. Obviamente não perdeu o fato da violência, não perdeu o fato do poder, mas pelo menos o que eu vejo que é diferente dos *mosh* do *Sepultura*⁹¹ naqueles *shows* gigantescos lá em Barcelona nos anos 90. Pelo menos parece ser bem diferente. [O *mosh* é] Dinâmico, a partir das experiências das pessoas e da evolução musical também. O *heavy metal* vem evoluindo e talvez o *mosh* venha evoluindo com ele também. (André, 25 anos)⁹²

⁹⁰ Nome de uma música da banda *Slayer*.

⁹¹ Sugestão de escuta: *Sepultura - Arise*

⁹² CPA

Segundo Joe Ambrose (2001), a melhor maneira de se aprender a *moshar* é entrando em um *mosh*. Mas como isso funciona? A primeira experiência em um *mosh* de Pedro pode mostrar um caminho:

O primeiro *show* que eu fui na vida deve ter sido o mais marcante, que eu não sabia o que esperar, nem sabia que exista *mosh*. Era juvenilhaço... Eu devia ter 11 anos, não sei... Por ai. Ai tipo foi eu e esses dois amigos meus, e colocaram a gente para dentro, que era pra maior de 16. E ia tocar uma banda cover de *Blind Guardian*⁹³, num sei o que era na época não, mas era uma coisa que a gente curtia muito. E a gente vendo os cara montando os trem no palco já delirando, tipo assim “nó véi... *show* véi, doido demais véi, num sei o que, tal *heavy metal*”. Ai de repente os caras começaram a tocar e a galera já virou instantaneamente um *mosh* absurdo. E eu fiquei tipo assim: que porra é essa que tá acontecendo ai... Soco voando na minha cara, e nego... E eu juvenilhaço, sem entender nada, e procurando meus *brother*, e ai foi isso. Foi doido demais que eu fiquei tipo assim, foi tomar um... Receber energia na hora. Foi absurdamente massa. Ainda mais essa surpresa ai, foi tipo assim, começar a ouvir o *show*, primeiro *show* que eu fui na minha vida, e começar o *mosh* na hora... Foi tipo é..., sei lá, tomar um choque, só que festa, um choque doido... E durasse mais do que o tempo de você tirar o dedo da tomada (risos) E foi doido demais.

O *show* foi no Padre Eustáquio/Caiçara, grandaço. Era um festival de bandas. E eu sei que esse dia nós vimos *show* o dia inteiro e cheguei em casa empolgadaço. Lembro disso até hoje. Igual eu to aqui falando agora (risos). Eu lembro meio que disso, o negócio começando e eu ficando tipo: uou! (...) Dá pra ver essa cicatriz aqui? Essa ai foi do primeiro *mosh* do primeiro *show*. Tinha um amigo⁹⁴ meu que ele tava com, também né com onze anos, com um *spike*⁹⁵ na mão. Um spikezinho com todos os cocozinhos. E ai na hora que começou a primeira música, o braço dele voou aqui no meu ombro e chegou furando. E foi isso, cicatriz massa de lembrar. Primeiro dia. Mas também não doeu não, ficou cicatriz, mas é tipo, nem foi fundo nem nada. Ainda mais na hora que cê tá com sangue quente e *blood rush* total, fraga, cê nem sente essas coisas (Pedro, 26 anos)⁹⁶

Diante desse depoimento nota-se que quando ele foi em seu primeiro *show*, Pedro ainda não sabia da existência do *mosh*, mas ao entrar em contato com sua primeira roda, ele começou a aprender naquele momento como era a dinâmica e como deveria se portar em uma. O conhecimento foi passado de forma não verbal através do seu corpo e do corpo das outras pessoas.

Alguns autores, como Lau (2005) e Stuckey (2006), apontam que existe uma etiqueta ou regras implícitas no *mosh*. Logo, há de se inferir que existe um padrão comportamental que é comum, e é esperado que se siga esse padrão durante o *mosh*. Essa etiqueta não é fixa, podendo variar de acordo com a localidade e o tipo

⁹³Sugestão de escuta: *Blind Guardian – Mirror, mirror*

⁹⁴Depois Pedro me contou que esse amigo com os *spikes* era o André.

⁹⁵*Spike* é um adorno de metal, geralmente alumínio, bem pontudo. Os *spikes* podem ser costurados em braceletes, camisetas e outros acessórios.

⁹⁶ CPP

de música, mas algumas regras permanecem na maioria das ocasiões. Em um depoimento disponível na internet, Aurélio Marinho Vargas (2005), um curitibano, frequentador assíduo de *shows* de *punk rock* e baterista de diversas bandas, como *Correria HC*, exemplifica como seriam os movimentos de uma pessoa *moshando*:

O movimento é o seguinte: você anda, dando os passos no ritmo da música. A cada passo, a perna é levantada e esticada, dando-se um chute no ar, como se estivesse chutando uma bola de futebol. Um chute médio, nem fraco nem forte. O tronco e a cabeça são movimentados para um lado e para o outro, acompanhando o ritmo e os chutes. É a ginha. Os braços ficam dobrados em 90 graus e os punhos fechados, fazendo um movimento alternado, para frente e para trás, no ritmo da música. É como um boxeador em posição de defesa do rosto, só que com a guarda mais aberta (os punhos não se tocam) e os cotovelos bem afastados. A cabeça fica levemente abaixada. Esta é uma posição de defesa da cabeça, para evitar colisões. Assim, nos choques o que se bate são os cotovelos e antebraços. Algumas variações incluem uma posição diferente dos braços, dobrados na vertical e fazendo movimentos para cima e para baixo. Ou ainda dar joelhadas no ar ao invés de chutar. (Vargas, 2005)

A FIG. 4 a seguir, exemplifica os movimentos descritos por Vargas (2005)

Figura 4 - Logo da banda *Circle Jerks*⁹⁷, exemplificando os movimentos de um *mosh*.⁹⁸



Após a leitura dos diversos autores supracitados e de minhas próprias experiências, pude levantar as regras e dicas mais comuns em um *mosh*:

⁹⁷ Sugestão de escuta: *Circle Jerks - World up in my ass*

⁹⁸ Fonte: Shawn Kerri, cartunista

- a) O vestuário é parte importante de todo o processo. É recomendável roupas mais largas e confortáveis, pois durante um *mosh*, o esforço físico é intenso. Recomenda-se também vestir roupas mais velhas, porque elas podem rasgar ou manchar com a sujeira do local;
- b) Não levar objetos de valor para dentro de uma roda, já que a chance de perdê-los é grande;
- c) Os sapatos e meias podem ser utilizados como uma espécie de carteira para colocar o dinheiro lá dentro e (como descrito na etnografia supramencionada), dessa forma as chaves podem ser incorporadas ao tênis também, entrelaçando-as no cadarço e evitando a sua perda e machucados que poderiam ocorrer se elas estivessem no bolso;
- d) Álcool e drogas podem fazer parte do *mosh*, mas excessos devem ser evitados, pois o mínimo de consciência é exigido para que você possa participar de um *mosh*. Bêbados acabam se machucando e machucando os outros;
- e) Se por ventura alguém cair no meio de uma roda, é dever das pessoas mais próximas ajudarem a levantar quem caiu, fazendo uma barreira em volta da pessoa e a protegendo dos golpes do *mosh* até que ela se levante sozinha ou com a ajuda de alguém;
- f) Não levar objetos pontudos ou cortantes para dentro da roda;
- g) Há uma negociação entre o uso da violência entre os participantes utilizada em um *mosh*. Negligenciar essa negociação, pode acarretar em violar o bem-estar do *mosh* e das pessoas.⁹⁹;
- h) Caso ache alguma coisa no chão, como celulares, tênis ou carteiras, levá-las bem alto para que a pessoa que perdeu possa reconhecê-las. Caso não ache o dono, entregue para algum segurança do local ou para alguém da banda.

Considerando as explicações acima, onde o *mosh* se apresenta como um comportamento consolidado pelo tempo de permanência permeado por regras, por

⁹⁹ As questões em relação à violência serão discutidas no Capítulo três.

estruturas e compartilhado entre pessoas, pode-se propor uma aproximação do *mosh* com a teoria sobre *performance* de Marvin Carlson (1996).

Em seu livro *Performance – Uma introdução crítica*, Marvin Carlson (1996) faz uma revisão bibliográfica acerca do termo *performance*. Antes de começar a discussão, o autor utiliza uma reflexão das autoras Mary Strine, Beverly Long e Mary Hopkins (1990), que consideram o termo *performance* como um “conceito essencialmente contestado”. Essa proposição das autoras, da existência de uma natureza passível de ser questionada, é construída sobre a definição de W.B. Gallie (1964) que diz:

Reconhecer um dado conceito como essencialmente questionado implica em reconhecer usos rivais desse conceito (como o que ele mesmo repudia) não apenas como algo logicamente possível e humanamente provável, mas também como sendo algo de valor crítico potencial permanente, para o próprio uso ou a interpretação do conceito em questão. (GALLIE *apud* CARLSON, 1996, p. 11 e 12)

Tomado esse caminho teórico, Strine, Long e Hopkins (1990) assumem que esse desentendimento sobre a *performance* é um caminho fértil de discussão, já que abre a possibilidade de vários discursos articularem entre si, e assim, podem enriquecer e proporcionar uma compreensão mais completa do termo. Desse modo, Carlson (1996) assume essa “competitividade essencial” e entende que possam existir várias concepções para o termo *performance*, ora convergentes e ora divergentes.

O autor supracitado ainda afirma que para se configurar uma *performance*, é necessário que ela seja destinada a alguém, pois não existe sem “um público que a reconhece e valida como tal, mesmo quando, como em alguns casos, a audiência é o *self*.” (Carlson, 1996, p. 16). Então, quando se apresenta uma *performance*, necessariamente existe um público que reconhece algum significado naquilo, mesmo que esse público seja a própria pessoa. Para Carlson (1996), há uma atitude, uma consciência que difere o ato de ‘performar’ de um simples ‘fazer’ cotidiano; a *performance* então acontece em circunstâncias típicas e tem-se uma intenção ao executar algumas ações que comunica algo para alguém que reconhece naquilo, significados diversos.

Ele ainda considera que existam duas naturezas da *performance*: uma que busca a exibição de capacidades adquiridas como, por exemplo, um malabarista

mantendo no ar três bolas ao mesmo tempo sem deixá-las cair; e uma outra natureza que além de exibir habilidades, se encontra em “um modelo de comportamento reconhecido e codificado culturalmente.” (CARLSON, 1996, p. 15), como alguém tocando um tambor durante uma festa religiosa.

Cabe ainda ressaltar, que a *performance* quando imersa em um contexto ritual, possui um caráter ambíguo. Segundo um verbete do etnolinguista Richard Bauman, presente na *International Encyclopedia of Communications*: Toda *performance* envolve uma consciência de duplicidade, por meio da qual a execução real de um ato é colocada em comparação mental com um modelo – potencial, ideal ou lembrado – dessa ação. (BAUMAN, *apud* CARLSON 1996, p.16)

Sendo assim, quando há a execução de uma *performance*, tem-se um modelo ideal estabelecido por experiências passadas ou por uma tradição. Através dessa execução, há uma reafirmação dos valores que os participantes têm em relação a essa *performance*. Mas por cada experiência acontecer em circunstâncias de tempo diferentes e únicas, abre-se a possibilidade de transformações e recriação de tal modelo. Se tais transformações forem pertinentes e passarem pelo crivo dos participantes e do tempo, elas modificam o modelo inicial, tornando-se parte da tradição.

O *mosh* pode ser considerado como uma *performance* porque foi-se construindo ao longo dos anos, através da experiência de várias pessoas, um padrão de movimentos e regras que passaram a caracterizá-lo como um comportamento com estrutura, signos e valores compartilhados. Como relatada a experiência de Pedro em seu primeiro *show*, ele não sabia que existia algo como o *mosh*. Foi por meio de uma vivência prática, no qual ele e seus amigos entraram em contato com a *performance* de várias pessoas, que eles aprenderam o que era, o que se esperar e como se comportar em um *mosh*.

Outros autores, como Richies (2011), Stuckey (2006) e Simon (1997), enxergam no *mosh* uma relação intrínseca com uma teoria de Victor Turner (1970; 1974) a ser explicada adiante e que para tais autores, há uma forte identificação do *mosh* com o que a teoria antropológica chama de ritos de passagem. Segundo Van Gennep (*apud* Turner, 1970) esses ritos estão presentes em todas as sociedades, mas se tornam mais evidentes em sociedades menores, sendo que se caracterizam por acompanhar toda mudança de lugar, estado, posição social e idade. Ritos de passagem se caracterizam por meio de três fases:

a) separação – essa fase se dá pelo afastamento ou desligamento do sujeito, individual ou coletivo de um lugar fixo de uma estrutura social anterior e de um conjunto de condições culturais;

b) período limiar ou de transição – nessa fase, o sujeito atravessa uma espécie de limbo social ou uma área de ambiguidade, onde se tem poucos ou nenhum dos atributos de seu *status* anterior ou *status* futuro;

c) reagregação – essa fase é marcada pelo retorno do sujeito a uma nova posição na sociedade total.

A partir da teorização de ritos de passagem, Turner (1974) cunha dois termos: a *liminaridade* e *communitas*. A liminaridade é definida por ser um estado de um sujeito limítrofe; é uma fase intermediária entre o distanciamento e a reaproximação em que as características do indivíduo ou coletivo são ambíguas, pois estão inseridas em um espaço de transição. Ao analisar o simbolismo que envolve o “sujeito limiar”, Turner (1970), afirma que uma das características de tais sujeitos é a “invisibilidade”: assim como parte do título de seu trabalho *betwixt and between*, eles não são nem uma coisa, nem outra, pois não pertencem mais à sua categoria antiga e ainda não pertencem à sua categoria futura. Estão em uma condição de passagem e não possuem “nada que os demarque estruturalmente de seus companheiros”. (TURNER, 1970, p. 98-99)

Já o termo *communitas*, segundo Turner (1974), se caracterizaria por um estágio pouco ou não estruturado, resultando na formação de um bloco de indivíduos iguais que compartilham um forte senso de comunidade, solidariedade e pertencimento. Para o pesquisador, a experiência de *communitas*, cria um ambiente favorável para a liberação de capacidades humanas de afeto, criatividade em relação aos impedimentos normativos anteriores, caracterizando relações livres entre indivíduos.

Relacionando o *mosh* com a teoria de ritos de passagem e com os conceitos de Turner, Stuckey (2006) categoriza o *mosh* nas três fases descritas anteriormente:

a) A separação para a autora acontece já no local onde o *show* vai ser realizado e quando as pessoas dispostas a *mosharem* se colocam em locais estratégicos aonde o *mosh* vai se formar. Esses locais, geralmente, se encontram

logo atrás das primeiras filas de pessoas encostadas no palco ou na grade que separa o público do palco. Acrescenta-se ainda, que o estágio da separação pode acontecer anteriormente a esse momento; o ato de se comprar um ingresso poderia ser o começo desse estágio, pois adquire-se o direito de se entrar em um local no qual acontecerá o *show*. O desligamento da sociedade vigente pode começar a acontecer até momentos antes do *show*, uma vez que as pessoas se encontram fora do local do *show*, bebem e se divertem. A entrega do ingresso marca de forma clara esse desligamento, pois até o espaço físico é diferente, montado especialmente para o evento.

b) O período limiar para Stuckey (2006), é quando o *mosh* de fato acontece. Para a autora nesse momento, demarcadores de gênero, idade, classe social e raça desaparecem no caos do *mosh*, criando um coletivo de pessoas iguais sem distinções - *communitas*. Nesse estágio, as regras normativas da sociedade são subvertidas e criam-se outras relações, como a relação da violência, dor e prazer.

Para Richies (2011), esse estágio limiar do *mosh* oferece espaços para mulheres subverterem visões tradicionais de gênero, já que é uma oportunidade de responderem e desafiar as posições que definem o ser feminino como frágil e não agressivo. Segundo informantes de Richies (2011), com *mosh* e o *heavy metal* elas podem ser agressivas, “físicas”, autoritárias e expansivas. Mas a autora aponta outra questão: se as mulheres que assumem papéis masculinos são mais respeitadas pelos seus pares do metal, isso se torna uma ambiguidade em relação às visões feministas, pois assumir papéis masculinos e privilegiá-los é um reflexo da sociedade normativa que tanto é criticada e posta à prova no *heavy metal* e no *mosh*.¹⁰⁰ Ainda de acordo com Richies (2011), nesse período limiar tem-se uma suspensão das regras e ordens tidas como normais no cotidiano, criando a sensação de que a ordem social foi totalmente suprimida, ou seja, as pessoas negociam com elementos de familiaridade e não familiaridade. Por acontecer tais suspensões, o estágio de liminaridade é associado com uma antiestrutura, termo cunhado também por Victor Turner (1974), que significa um tempo ritual organizado fora das regras e regulamentos da vida cotidiana. Apesar de existir essa supressão de acordos do dia a dia, o *mosh* apresenta regras e estruturas próprias.

¹⁰⁰ Para reflexões mais profundas sobre gênero, *heavy metal* e *mosh*, procurar “Riches, G. & Fox, K. (2008) ‘Places of Metal: Women, Leisure and Identities’, International World Leisure Conference, Quebec City, 6-10 October.”

c) Reagregação: para finalizar a experiência de um *mosh*, vem a etapa pós-*show*, quando as pessoas voltam para a sua vida cotidiana. Mas, segundo Stuckey (2006), voltam transformadas pelas experiências que ocorreram e carregam consigo as memórias. Há também uma transição de *status*, onde pessoas que ultrapassaram limites ou conseguiram alcançar objetivos difíceis, como sobreviver a uma etapa muito violenta ou dominar um *mosh*, são reconhecidas pelos seus pares. Para Stuckey (2006), se as experiências foram positivas e os indivíduos experimentaram a liberdade que a vida cotidiana não oferece, eles voltarão entrar em *moshs* em outros *shows*.

Conforme demonstrado anteriormente, o senso de comunidade e pertencimento no *mosh* é algo de extrema importância para essa manifestação; esses sentimentos refletem aspectos do *heavy metal* que abraçam e cultivam um sentimento de ser diferente, de reconhecer aspectos negativos da ordem normativa, tentar viver e pensar de um modo que vá ao encontro com tais ideologias. Como no caso da música do *Twisted Sister*, *We're not gonna take*, ou a *We who are not as others*, do *Sepultura*: há um coletivo identificado entre si, querendo se diferenciar de outra porção de pessoas e lutar pelo o que acredita, contra uma figura de um tirano.

A partir da teorização do presente capítulo e de discussões anteriores, pode-se enxergar o *mosh* como um modo de celebrar, performar e viver essa ideia. O “nós” presente na cultura do *heavy metal*¹⁰¹ é recriado no *mosh*, no qual um corpo coletivo se evolve através da violência, subvertendo regras normativas sobre dor, prazer, diversão e também aspectos mais obscuros da vida, como a morte. Criou-se um conjunto de regras, construído através do tempo, ao qual somente sob tais condições existe o *mosh*. Segundo Gabrielle Richies,

Com a cultura do metal extremo, o corpo tem um papel central na reafirmação de uma identidade subcultural e no engajamento de práticas simbólicas de resistência. Fãs de metal de diversas vertentes adotam roupas de estilos distintos, e usam seu corpo para criar e recriar um tipo de dança que desafia convenções de dor, prazer e interação física. Em um *mosh*, corpos se batem furiosamente em um pequeno espaço; corpos se tornam hipnotizados pelo ritmo rápido e agressivo do metal; espaço pessoal

¹⁰¹Gostaria de pontuar que esse fenômeno não é exclusivo do metal e que outros gêneros musicais também se enxergam dessa forma, como o *hardcore*, *reggae*, *pop* e outros.

é subvertido e os corpos estão vulneráveis para machucados.¹⁰²(RICHIES, 2011, p. 317)

Observou-se também que o *mosh* é cerceado por regras e estruturas próprias e possui significados para as pessoas que participam dele. A partir dos próximos capítulos, será apresentada uma discussão sobre o papel da violência no *mosh*, construída sob a análise das falas de Pedro e André, o histórico da música pesada com a violência e de bibliografias sobre o assunto. Procurou-se investigar o papel da violência no *mosh*, como ela se articula nessa manifestação e como a violência se apresenta para os participantes.

¹⁰²Tradução livre da autora do excerto: Within extreme metal culture, the body plays a central role in exhibiting subcultural identity and in the engagement of symbolically resistant practices. Metal fans of all sizes of subcultural symbols, adopt a distinguishable style of dress, and actively use their bodies to create and recreate a style of dance that challenges conventional understandings of pain, pleasure and physical interaction. In a *mosh* pit, bodies are furiously hitting one another in an enclosed space; bodies become hypnotized by the aggressive and fast metal rhythms; personal space is annexed; and bodies are vulnerable to injury. (RICHIES, 2011, p. 317)

3 MOSH E VIOLÊNCIA

3.1 *War pigs*¹⁰³ - Sobre a violência

Desde muito pequenos é ensinado que não se resolve os problemas através da força; é preferível o diálogo ou delegar o problema para uma autoridade maior que possa resolver o conflito por meio de medidas cabíveis somente a tal. Esse cenário é aplicável desde uma briga entre crianças em um jardim de infância que chamam pela professora, passando por crimes julgados pelo Poder Judiciário, até relações diplomáticas entre países que respondem a Organizações das Nações Unidas (ONU). A tendência é evitar o confronto violento. “Ser violento” é uma característica tomada como negativa. Mas pode-se perguntar: - "Todas as formas de violência são equivalentes?”.

Para promover essa discussão, salienta-se como exemplo as recentes manifestações populares que tomaram as ruas de diversas cidades no Brasil na época da Copa das Confederações 2013, organizada pela *Federation Internationale de Football Association* (FIFA). Duas forças estavam em ação naquele momento: o Estado e a FIFA, representados no poderio de fogo da Polícia Militar (PM) e as reivindicações populares que caminhavam juntas aos manifestantes.

A PM e os manifestantes se envolveram em diversos conflitos violentos em todo o país, porém, em alguns lugares do Brasil, a Polícia Militar foi reforçada por outras instituições de repressão, como aconteceu no Rio de Janeiro, com o Batalhão Operações Policiais Especiais (BOPE). As discussões sobre o uso da violência perpassaram e perpassam pelos dois lados: primeiro foram criticados os atos violentos dos manifestantes, como o enfrentamento com a polícia utilizando armas improvisadas, como paus, pedras e obstáculos urbanos - placas de sinalização ou de obras -. Além do enfrentamento, outras táticas foram utilizadas pelas pessoas, como a depredação de patrimônio privado – bancos e grandes concessionárias – e patrimônio público, como radares de trânsito, placas e prédios administrativos. Essas ações foram amplamente criticadas pelas grandes mídias; o discurso era de que a violência deslegitimava as reivindicações populares. Chamavam de vândalo quem se propunha a enfrentar a PM e quebrar patrimônios. A violência dos

¹⁰³ Nome de uma música da banda *Black Sabbath*.

manifestantes foi exposta como um meio ilegítimo de reivindicar direitos e de expor um ponto de vista.

Do outro lado, havia a violência da polícia legitimada pelo Estado. Os soldados estavam e estão autorizados a utilizar aparatos de dor, como balas de borracha, cassetetes, bombas de efeito moral e de gás lacrimogênio contra os manifestantes ou contra quem se opor à ordem vigente. Logo nota-se um grande desequilíbrio quanto aos recursos disponíveis entre essas duas forças em conflito: enquanto os manifestantes improvisam suas armas, a PM é treinada com táticas de guerra, subsidiada pelo Estado que lhe concede todos os meios possíveis de proteção, como capacetes, coletes e escudos e de ataque, como armas de fogo de diversos calibres e potências, bombas de diversas naturezas, entre outras armas.

Houve um grande desentendimento quanto ao modo de ação da polícia; enquanto algumas mídias diziam que a polícia só estava fazendo o seu trabalho e apenas revidando a ação violenta nos protestos, os manifestantes e mídias alternativas denunciavam o uso excessivo, autoritário e desmedido de força da PM.

Posto este contexto, verifica-se dois cenários de violência. Podem eles serem analisados de forma igualitária? A violência usada pelos manifestantes pode ser comparada à violência policial e vice-versa? A violência do oprimido se faz igual à do opressor? Paus e pedras se equivalem às balas de borracha e escudo blindados? É possível dialogar com o Estado e todas as suas formas de opressão senão pela violência?

Segundo o filósofo norte americano John Zerzan, um dos grandes nomes por detrás do movimento *Occupy Wall Street*, a violência tem um papel chave nas lutas sociais. Em entrevista concedida ao canal de notícias Globo News¹⁰⁴, Zerzan afirma que

Nos EUA, em 2003, antes da segunda guerra dos EUA contra o Iraque, havia milhões de pessoas em várias partes do mundo nas ruas. Foram as maiores manifestações da história. *Não significou nada*. Porque as pessoas estavam bem comportadas, pedindo para que se não destruísse nada. Só conseguiram provar para as autoridades que não estavam ali a sério. (...) Muita gente não vai entender, vai ter medo, não vai querer ir tão longe, mas temos que avançar. Temos que ser capazes de argumentar por que adotamos atitudes militantes. Se tivermos oportunidade de conversarmos sobre o que está em questão e de como manifestações simbólicas e bem

¹⁰⁴Link da notícia: <http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2013/07/black-bloc-nao-se-da-em-atacar-mas-em-se-defender-diz-jovem-do-grupo.html>

comportadas não levam a lugar nenhum, podemos ir adiante. Não vai ser fácil. É preciso assumir riscos. Caso contrário, você continua a se conformar. A polícia diz para você se comportar assim, você se comporta. É como funciona a sociedade toda, você só está seguindo. E se você segue, nada vai mudar.¹⁰⁵

Funcionando nessa lógica da violência como força motriz para lutar por causas, há o *Black Bloc*. O *Black Bloc* não é um grupo, e sim, um conjunto de táticas de confronto desenvolvidas especialmente para protestos e marchas, como resposta ao poder de fogo e força excessivos que instituições policiais utilizam contra manifestantes. Essas táticas surgiram na Europa e os seus participantes se vestem de preto e utilizam máscaras para proteger o rosto contra gases, *sprays* e para se manterem anônimos. O anarquismo é quase sempre citado como a corrente ideológica mais comum do *Black Bloc*, mas nem todos os participantes se identificam como anarquistas. Em reportagem para a revista *online* Carta Capital¹⁰⁶, o repórter André Takahashi afirma que os métodos do *Black Bloc*

São ações questionadoras da ordem que, em muitas ocasiões, despertam resposta violenta da polícia e tentativas de criminalização por parte da grande mídia. Ao mesmo tempo, essas ações se colocam diretamente contra o Estado e os efeitos da exclusão econômica, partindo sem intermediários para a disputa do modelo de sociedade.

Ainda relacionada com as manifestações que eclodiram na época da Copa das Confederações, e para aumentar mais as possibilidades da violência e as suas diversas facetas, tem-se o trágico exemplo que ocorreu no dia 25 de junho de 2013, em uma comunidade na cidade do Rio de Janeiro, o Complexo da Maré. Segundo o jornal A Folha de São Paulo¹⁰⁷, a confusão aconteceu quando assaltantes fizeram um arrastão na Avenida Brasil, em Bonsucesso, zona norte, após o fim de um protesto e se esconderam no Complexo da Maré. Entretanto, a revista Carta Capital¹⁰⁸ relatou uma história um pouco diferente e com implicações mais profundas e complexas. Segundo moradores da região, havia uma concentração de viciados em *crack* vivendo nas bordas da Avenida Brasil. Adotando uma política higienista

¹⁰⁵Tradução da Globo News.

¹⁰⁶Link da notícia: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-black-bloc-e-a-resposta-a-violencia-policia-1690.html>

¹⁰⁷Link da notícia: <http://www1.folha.uol.com.br/cotidiano/2013/06/1300911-confronto-no-complexo-da-mare-deixa-9-mortos-um-e-sargento-do-bope.shtml>

¹⁰⁸Link da notícia: <http://www.cartacapital.com.br/sociedade/o-estado-tem-que-ter-equilibrio-senao-quem-tera-4925.html>

para cumprir exigências dos eventos que serão organizados no Brasil, como a Copa das Confederações, a Copa do Mundo de futebol e as Olimpíadas, o prefeito da cidade do Rio de Janeiro ordenou que essas pessoas fossem retiradas da Avenida Brasil à vista de um grande público, empurrando os viciados para dentro das comunidades próximas. Mas, segundo a reportagem, os traficantes não permitiram que os viciados circulassem pela Maré. Logo, eles ficaram confinados em uma pequena rua, entre o Complexo da Maré e a Avenida Brasil.

Quando uma manifestação passou perto daquele local, em meio à confusão do confronto entre os manifestantes e os policiais, houve relatos de que viciados em *crack* aproveitaram para praticar pequenos furtos. A partir desse acontecimento, o BOPE foi chamado para lidar com a situação, subindo para a favela Nova Holanda, uma das diversas comunidades do Complexo da Maré, e realizando uma desastrosa ação que terminou com nove mortos, entre eles um policial do BOPE. Ainda de acordo com o relato do pesquisador e fundador do Observatório de Favelas, Jaílson de Souza e Silva, presente na reportagem da Carta Capital, a ação da polícia foi desmedida e extremamente violenta:

A noite de terror continua na favela da Maré: dois mortos ontem, incluindo um policial, mais um rapaz morto hoje, dentro de sua casa; vários feridos. Observatório sem energia, sem telefone: Bope acertou o transformador e cortou os cabos de telefone. Qual o sentido disso? O Estado tem que ter equilíbrio; senão, quem terá?

Isto é, a violência nas comunidades chamadas de favela se apresenta em outro nível. Enquanto em manifestações no centro das cidades, a polícia utilizou táticas violentas de dispersão da multidão, como balas de borracha e bombas de gás lacrimogênio, no Complexo da Maré foram utilizadas balas de verdade que tiraram a vida de nove pessoas. O que mudou de um caso para o outro? O alvo da repressão policial e a geopolítica do espaço, pondo em evidência as linhas de tensão das políticas de segregação. Ou seja, nesse caso a violência foi marcada por indicadores de classe social e outros, como a cor da pele.

Dado todo esse cenário proporcionado pelo mesmo acontecimento, a Copa das Confederações, vê-se que a violência não pode ser analisada somente por uma ótica, por um ponto de vista. Não se pode atribuir à violência sempre o mesmo significado, pois ela é demarcada muitas vezes por gênero, classe social, raça, religião e por todas as outras variáveis que existem. A violência não se configura de

imediatamente como uma coisa só; ela pode ser entendida de diversos ângulos, papéis e situações. E ela nem sempre terá o mesmo peso vindo de diferentes contextos sociais e agentes.

O trabalho do etnólogo francês Pierre Clastres (1977) expõe outros caminhos para se analisar e pensar sobre a violência e seu papel diante de um contexto específico. Em seu ensaio "Arqueologia da violência: a guerra nas sociedades primitivas", Pierre Clastres (1977) dedica-se a desconstruir vários discursos acerca da guerra praticada por povos indígenas, e por sua vez, da violência. Esses discursos, segundo ele, consideram a prática da guerra/violência como um lugar de miséria ou uma falha de processos. Clastres (1977) constatou, em seu tempo, que a literatura etnográfica que tratava desse assunto se empenhava em mostrar que tais sociedades se esforçavam para controlar a violência, ritualizando-a e codificando-a, em uma tentativa de amenizar o papel da guerra, ou até mesmo, aboli-la. É a partir desse cenário, que o autor argumenta a favor da guerra, mostrando outro olhar para a violência das sociedades primitivas, onde o papel dela é fundante, criativo e estrutural no modo de vida indígena.

Em um primeiro esforço para entender a guerra de povos primitivos e assim propor outro entendimento sobre isso, Clastres (1977) se volta para o primeiro contato dos homens europeus com os índios, onde aponta um primeiro estranhamento entre tais mundos, pois o mundo dos europeus não admitia (admitia) a existência de uma sociedade em que não houvesse o "Um" exterior, pois segundo essa concepção de realidade, só é possível existir uma sociedade, quando existem senhores e súditos. Mas quando esse mundo entra em contato com o mundo e a realidade de povos indígenas nas Américas, tem-se um choque grande, já que os europeus sobrepuseram o seu entendimento de sociedade sobre os índios, e entenderam à luz de teóricos como Thomas Hobbes, que os indígenas viviam em um "estado de natureza", anterior ao "estado de sociedade", onde existe uma guerra de todos contra todos.

Segundo Clastres, diversos relatos sobre povos primitivos em geral os apresentam como "apaixonadamente dados à guerra". (CLASTRES, 1977, p. 216). Juntamente com a figura do guerreiro, descrita exhaustivamente através de relatos de viagem, crônicas e relatos de pessoas, Pierre Clastres constata que "as sociedades primitivas são sociedades violentas, seu ser social é um *ser-para-a-guerra*".

(CLASTRES, 1977, p. 216-217). Segundo o autor, não se pode pensar a vida das sociedades indígenas sem se pensar juntamente a guerra.

Então como entender a equação “mundo dos selvagens = mundo da guerra”? Essa pergunta para ele acompanha uma séria questão: o silêncio que existia em sua época, acerca da questão da violência e da guerra. Para ele, esse silêncio é devido à impossibilidade de pesquisadores observarem “sociedades suficientemente isoladas para que o jogo das forças tradicionais que as definem e sustentam possam manifestar-se livremente: a guerra primitiva é invisível porque não há mais guerreiros para fazê-la.” (CLASTRES, 1977, p. 219). Ou seja,

se a etnologia não fala de guerra, é que não há ocasião de falar, é que as sociedades primitivas, quando se tornam objeto de estudo, já estão a caminho do desmembramento, da destruição e da morte: como ofereceriam o espetáculo de sua livre vitalidade guerreira? (CLASTRES, 1977, p. 219)

Outro fator apontado por Clastres (1977), que contribui para a ausência da discussão em torno da violência e da guerra, é a adesão de um discurso que já tem *a priori* uma definição do que seria um ser social nas sociedades primitivas e do papel que a violência exerce nessas sociedades, que tende a não considerar a guerra como parte constituinte do campo de relações sociais das sociedades primitivas.

Antes de contestar a realidade de sua época, e por à prova esse silêncio sobre o discurso da violência, Clastres (1977) se propõe a discutir as ideias dominantes no seu tempo, sobre a sociedade primitiva e a sua guerra. De acordo com o etnólogo francês, esse discurso é heterogêneo e se divide em três vozes: o discurso naturalista, o discurso economista e o discurso relativo à troca.

O discurso naturalista, segundo Clastres (1977), considera que a violência é algo natural do ser humano, ou seja, é um comportamento de origem biológica e inerente a toda espécie humana. O autor ainda alega que um enunciador vigoroso dessa acepção da violência é a de Leroi-Gourhan. Em seu livro *O gesto e a fala* de 1964, Leroi-Gourhan afirma que a violência inerente aos humanos é uma técnica com a finalidade de adquirir algo. Para Leroi-Gourhan, na realidade dos povos primitivos, essa aquisição se volta para a caça “(...) onde a agressão e a aquisição alimentar se confundem.” (CLASTRES *apud* LEROI-GOURHAN, 1977, p. 221). Sendo assim, nesse panorama, a violência é utilizada por povos primitivos como

meio de subsistência, sendo que o homem primitivo é determinado biologicamente para tal comportamento agressivo.

No que diz respeito à guerra desses povos, Leroi-Gourhan afirma que aos poucos os caçadores viraram guerreiros, pois eles eram os detentores de armas e assim passaram a exercer um poder político, para o seu próprio proveito, sob as outras pessoas da comunidade. Clastres (1977) considera que tais afirmações de Leroi-Gourhan são surpreendentemente levianas, pois ele considera que a obra de tal autor é exemplar em sua especialidade, a pré-história. Segundo o etnólogo francês

Há bem mais do que imprudência nessa aposta no continuísmo ao serem analisados fatos humanos, nessa redução do social ao natural, do institucional ao biológico. A sociedade humana tem a ver não com uma sociologia, mas com a sociologia. (CLASTRES, 1977, p. 221-222)

O pesquisador continua a sua crítica ao pensamento de Leroi-Gourhan, analisando os desdobramentos de se pensar a violência como um fator biológico a serviço da sobrevivência através a caça. Se para esse autor a guerra é uma continuação da caça, a guerra então seria uma caça ao homem. Ainda de acordo com o autor supracitado, essa implicação não é verdadeira, pois o significado da violência nessas duas atividades é divergente. O objetivo da caça é conseguir alimento. O que impulsiona esse desejo de alimentar-se é o apetite. O meio para consegui-lo é a violência. Na guerra, mesmo na de povos canibais, o objetivo não é alimentar-se. A violência não está a serviço da sobrevivência, pois conta com um fator ausente na caça, fundante na guerra: a agressividade. “(...) não basta que a mesma flecha possa matar um homem ou um macaco para identificar a guerra e caça.” (CLASTRES, 1934-77, p. 222)

Para Clastres (1977), essa tentativa de equalizar a guerra e a caça, suprime a dimensão social da guerra, dissolvendo na biologia um fator sociológico dos povos primitivos.

Já o discurso economista, pressupõe que o mundo dos primitivos é um mundo da miséria e do sofrimento, causado pelo parco desenvolvimento tecnológico e pela não capacidade dos selvagens de controlar a natureza a sua volta. Esse discurso não é anunciado por apenas um teórico; é uma convergência entre um senso comum e um discurso científico construído pelos fundadores da antropologia

econômica (CLASTRES, 1977). Sendo assim, tal discurso economista, anuncia que essa miséria também se reflete no fenômeno da guerra: se há escassez de recursos, há uma guerra para se disputar tais recursos, já que se pressupõem não existir o bastante para todos. Clastres aponta um autor, Maurice R. Davie, que defende esse ponto de vista,

Mas cada grupo, além da luta por sua existência contra a natureza, deve sustentar uma concorrência contra qualquer outro grupo com o qual entra em contato; rivalidades e colisões de interesses se produzem, e, quando estas degeneram em contestação pela força, chamamos isso de guerra (CLASTRES *apud* DAVIE, 1977, p. 224).

Para contradizer esse discurso, Clastres (1977) se baseou em pesquisas etnográficas que mostraram uma realidade diferente da proposta acima. Segundo essas pesquisas, a economia selvagem funciona a favor da lógica de uma “sociedade de lazer”, pois produz somente o necessário para suprir as necessidades da comunidade, o que gasta uma porção pequena de seu tempo diário. Nas palavras de Clastres:

Em vez de consumir-se incessantemente tentando sobreviver, a sociedade primitiva, seletiva na determinação de suas necessidades, dispõe de uma ‘máquina’ de produção apta a satisfazê-las, funciona de fato segundo o princípio: a cada um conforme suas necessidades. (CLASTRES, 1977, p. 226)

Sendo assim, a economia primitiva seria uma economia da abundância e não da miséria, pois caso os indígenas gastassem tanto tempo e energia procurando alimentos, não seria possível que tivessem mais tempo e energia extras para guerrear. Posto tudo isso, o etnólogo francês conclui dizendo que a violência não pode ser articulada com a miséria, pois “a universalidade da abundância primitiva impede, precisamente, que possamos relacioná-la com a universalidade da guerra.” (CLASTRES, 1977, p. 227)

O discurso relativo à troca foi pensado e escrito por Lévi-Strauss, onde o pesquisador propõe a guerra como intrínseca às relações de troca entre comunidades indígenas. Essa aproximação acontece na medida em que a violência seria resultado de transações de troca mal resolvidas ou mal efetuadas, uma vez que, segundo Lévi-Strauss, essas trocas representariam uma alternativa para resolver conflitos de guerra. Consoante Clastres (1977), esse discurso exclui da

guerra e da violência qualquer positividade, considerando-as como uma falha de um processo e colocando-as em um lugar de negatividade a ser evitado através de trocas. A guerra nesse panorama seria um acidente, uma alternativa falha de um procedimento ideal, perdendo “toda dimensão institucional: ela não pertence ao ser da sociedade primitiva, é a apenas uma propriedade acidental, casual, acessória, a sociedade primitiva é pensável sem a guerra” (CLASTRES, 1977, p. 231)

Para refutar esse discurso, Pierre Clastres (1977) argumenta que colocar a guerra como um lugar de falha em um processo de troca não se aplica à realidade de povos primitivos, pois não leva em conta a “quase universalidade do fenômeno guerreiro”. Logo, a realidade primitiva ultrapassaria o discurso relativo à troca de Lévi-Strauss. Mas, para Clastres, isso não significa abandonar a sociedade indígena como um lugar da troca; ela seria também um lugar da troca e também um lugar da guerra. Ele ainda afirma que

A troca e a guerra devem, portanto ser pensadas, não segundo uma continuidade que permitiria passar por graus de uma à outra, mas segundo uma descontinuidade radical que é a única a manifestar a verdade da sociedade primitiva. (CLASTRES, 1977, p. 232)

Refutados os discursos dominantes sobre a guerra de sua época, Clastres parte para explicar, então, qual é o papel da violência na sociedade indígena. Segundo ele a guerra é o ponto central de um modo de vida que busca, acima de tudo, se manter independente. A guerra é a razão da fragmentação do mundo indígena, pois é um desejo desses povos à dispersão. Logo, “a guerra primitiva é o meio de um fim político” (CLASTRES, 1977, p. 232). Não se pode pensar na sociedade primitiva, sem pensar na guerra também, pois ela é inerente ao ser indígena e carrega consigo aspectos que sustentam o modo de vida primitivo; é através da violência que essa sociedade rejeita o Estado.

Sendo assim, a guerra se torna a essência da comunidade primitiva. Para o autor de *Arqueologia da violência*, os índios compõem uma sociedade contra o Estado na medida em que usam da guerra e, por sua vez, da violência como uma força centrífuga em oposição à força centrípeta que busca unificar a multiplicidade – a lógica do “um” do Estado. Assim, a violência não é um desvio de conduta ou uma maneira de superar alguma falta, mas uma escolha consciente de um modo de vida construído por essas sociedades.

Considerando as discussões acima, percebe-se que as diversas violências operam como um espectro de diversos tons. O ponto chave para se discutir noções de violência não é marginalizá-la e considerá-la como um desvio de conduta, e sim, analisar o seu contexto e considerar diversos pontos de vista para tentar construir um panorama onde se pode criar ou sugerir discussões acerca do tema. Dito isso, como a relação à música e as várias violências podem se relacionar e como as pessoas que se sentem pertencidas a um determinado nicho musical, como o *heavy metal*, enxergam essa possível relação?

3.2 *Peace sells... but who's buying?*¹⁰⁹ - Música e violência

Segundo Bruce Johnson (2009), ao longo da história da humanidade há diversos exemplos da relação entre a música e o som, apresentado em lendas, mitos ou narrativas históricas com comportamentos violentos ou comportamentos extremos, como o suicídio ou morte. O primeiro exemplo citado pelo autor é a *Odisseia de Ulisses*, escrita por Homero, no qual sons de sirenes conduziam os navegantes para a morte. Outro exemplo é o mito de origem alemã do rochedo de Lorelei. Ninfas, que viviam na água, cantavam músicas que provocavam tamanha tristeza e melancolia a quem as ouvisse, que os ouvintes se suicidavam mergulhando nas águas do rio Reno. A mitologia cristã e judaica também contém histórias sobre a relação entre música e violência, como relatado no Velho Testamento, quando o exército de Josué avançou sobre Jericó:

Jericó estava completamente fechada por causa dos israelitas. Ninguém saía nem entrava. Então o Senhor disse a Josué: "Saiba que entreguei nas suas mãos Jericó, seu rei e seus homens de guerra. Marche uma vez ao redor da cidade, com todos os homens armados. Faça isso durante seis dias. Sete sacerdotes levarão cada um uma trombeta de chifre de carneiro à frente da arca. No sétimo dia, marchem todos sete vezes ao redor da cidade, e os sacerdotes toquem as trombetas. Quando as trombetas soarem um longo toque, todo o povo dará um forte grito; o muro da cidade cairá e o povo atacará, cada um do lugar onde estiver". [...] Quando soaram as trombetas, o povo gritou. Ao som das trombetas e do forte grito, o muro caiu. Cada um atacou do lugar onde estava, e tomaram a cidade. Consagraram a cidade ao Senhor, destruindo ao fio da espada homens, mulheres, jovens, velhos, bois, ovelhas e jumentos; todos os seres vivos que nela havia. (JS 6: 1-27).

¹⁰⁹ Nome de um disco da banda *Megadeth*.

Ou seja, o som das trombetas e os gritos guiaram os soldados a tomar a cidade segundo a vontade do Senhor, ceifando toda a vida que lá habitava, seja seres humanos ou animais. Para Bruce Johnson, o exemplo histórico mais pertinente da relação entre música e violência são os gritos de guerra ou a música associada com a guerra. Segundo o autor, há diversos exemplos dessa associação, desde os gregos que escreveram cantos dedicados à guerra, até Henrique V da Inglaterra, que incluiu em seu exército dezoito músicos na condição de soldados.

Trazendo essa discussão para a realidade de nosso país, Samuel Araújo *et al.* (2006), aponta uma problemática crescente em relação entre a associação da música com a violência, pois discutir tais assuntos perpassa por uma ideologia de arte burguesa que toma a música como um fator de sociabilidade pacificadora. Ao lançar um olhar sobre o quadro social do Brasil, a pesquisa de Araújo *et al.* (2006), mostra que a violência aparece como o quarto item de importância para a população brasileira em discussões de caráter eleitoral, portanto, a violência é considerada como um tópico importante na vida dos brasileiros. Ainda sobre a importância da existência da violência na vida da sociedade brasileira, o autor cita uma pesquisa da Fundação Getúlio Vargas do ano de 2002, medindo o que chamaram de “índice do medo”, relacionada com os sentimentos dos brasileiros em relação à vida urbana e a convivência com a violência.

Associando essa lógica da música como instrumento pacificador e a realidade de violência no nosso país, ao longo dos anos foram implementadas políticas de segurança pública visando jovens de áreas favelizadas. Segundo Araújo *et al.* (2006), tais iniciativas podem ser governamentais ou de organizações filantrópicas e têm como objetivo principal tirar jovens de possíveis situações de risco, como o caminho da marginalidade, ocupando seu tempo com atividades culturais e esportivas, entre elas, o ensino de música.

Consoante Guazina (2011), essa noção da música e das práticas musicais como instrumentos eficazes para sanar problemas sociais como políticas de Estado, não é uma tendência atual. Para ela, durante o primeiro governo de Getúlio Vargas entre os anos de 1930 e 1945, o canto orfeônico foi amplamente utilizado como um meio de educar a população brasileira, ensinando música e preceitos de civilidade. Citando Contier (1988), Guazina descreve que durante o projeto de canto orfeônico foi criada uma rede de estrutura político-institucional-educacional para suportar,

expandir e multiplicar a proposta de ‘civilizar’ os brasileiros através de grandes concentrações corais. Citando a pesquisadora:

Isso era feito por meio de hinos cívicos e temas folclóricos e populares escolhidos como aqueles capazes de moldar o caráter da nação. As grandes concentrações corais tinham o intuito de civilizar os brasileiros, uma vez que a música era compreendida como uma arte disciplinadora por excelência. Disciplinava-se operários, professores, jovens e crianças em busca de um trabalho cada vez mais eficiente, que beneficiasse a nação para a ordem e o progresso. (CONTIER, 1988 *apud* GUAZINA, 2011, p. 32)

E como essa concepção da música, como caráter de sociabilidade capaz de transformar o sujeito, se articula com a realidade da violência em áreas marcadas pelo conflito social? Segundo Araújo *et al.*, o retorno da democracia no Brasil em 1985, após os anos da ditadura militar, coincidiu com a emergência da reconstrução do ativismo político de diversas naturezas. E juntamente com tal reconstrução,

Um fenômeno paralelo, emergindo dos mesmos vetores, foi a progressiva disseminação de organizações não-governamentais (ONGs) no Brasil, com focos direcionados a responder de modo mais imediato questões em áreas percebidas como carentes de desempenho ativo ou de investimento do Estado e de outras agências públicas em geral. Assim, a atuação das ONGs tem sido relacionada a temas de visibilidade como ecologia, pobreza, prevenção de doenças sexualmente transmissíveis, oportunidades de mobilidade social através da educação e da arte, todos percebidos como alternativas à desintegração social e a formas de sociabilidade violenta. (ARAÚJO *et al.*, 2006)

Segundo a fala de Jacqueline, uma jovem universitária moradora da Maré e co-autora do artigo "A violência como conceito na pesquisa musical; reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré, Rio de Janeiro", nota-se uma lógica que para Araújo *et al.* (2006), se apresenta de modo perverso:

De uns tempos para cá tenho pensado muito nos projetos pelos quais passei e de fato sinto que sempre fomos tratados como seres necessitados de ações concretas que pudessem nos ajudar a sair de uma situação de risco. (ARAÚJO, *et al.*, 2006)

Dessa maneira, em um contexto onde a violência se apresenta sobre estigmas sociais demarcados por classes e raças, fazem-se necessárias políticas que ‘controlem’ os indivíduos imersos em tais realidades, a fim de que eles não se tornem uma potência de perigo para o resto da sociedade. Araújo *et al.* (2006) considera essas ações como perversas porque elas perpassam por um

entendimento parcial do que é a favela e as pessoas que ali moram, reforçando preconceitos sociais.

Mas tomando que nem todo projeto social lança um olhar criminalizante sobre os espaços populares, como lidar e analisar a violência nesses contextos? O autor propõe por meio de sua pesquisa, mapear o papel de manifestações sonoras em contextos considerados violentos e também identificar formas de violência contidas em processos sociais e musicais aonde a música seja peça fundamental. Dito isso, o pesquisador ainda apresenta uma visão sócio-acústica da violência, onde, segundo a sua acepção, a violência deve ser considerada “como condições centrais à produção de conhecimento, incluindo aí o conhecimento mais especificamente musical e análises de práticas musicais.” (ARAÚJO *et al.*, 2006). Assim, a violência é considerada como uma categoria instrumental que permite a compreensão da vida social, e por sua vez, da vida musical na medida em que a vida social se faz presente na música.

E como as noções de violência se apresentam e são vistas por diversos ângulos na música pesada?

3.3 *Visions from the dark side*¹¹⁰ - Violência e música pesada

A história da música pesada contém diversos momentos em que a violência cruza seu caminho. No documentário *A headbanger's journey* do metaleiro e antropólogo Sam Dunn (2005), a história da música pesada com temas violentos e a desaprovação de alguns setores da sociedade é amplamente relatada. Na década de 1980 uma organização chamada *Parents Music Resource Center* (PMRC), sugeriu um sistema que iria informar aos pais de um suposto material ofensivo nos discos, pois desse modo, os pais poderiam controlar quais temas seus filhos podiam ou não ser expostos através da música. O sistema baseava-se em identificar com letras - por exemplo, O por temas ocultistas, S para o sexo, D para drogas, V para a violência, etc - o conteúdo dito impróprio. Essa proposta foi acatada pelo Senado Norte-americano e virou uma disputa judicial entre os músicos e o PMRC. O documentário mostra o integrante da banda *Twisted Sisters*¹¹¹, Dee Snider, nos tribunais argumentando contra essa lógica. O sistema proposto não vingou, mas foi

¹¹⁰ Nome de uma música da banda *Morbid Angel*.

¹¹¹ Sugestão de escuta: *Twisted Sisters – I wanna rock*

implementada uma etiqueta *Parental Advisory: Explicit Content*¹¹² que informava os pais de algum eventual conteúdo dito impróprio.

Exemplos de letras de músicas de diversas bandas das mais variadas vertentes do *heavy metal* e de diversas épocas, podem exemplificar os conteúdos de violência, morte e situações que sugerem violência:

Megadeth- Symphony of destruction

*Acting like a robot,
Its metal brain corrodes
You try to take its pulse
Before the head explodes
Explodes...
Just like the Pied Piper
Led rats through the streets
Dance like marionettes saying
To the Symphony of destruction*

Agindo como robôs,
Seus cérebros de metal se corroem
Você tenta achar o pulso
Antes que a cabeça explode
Exploda...
Assim como o Flautista Mágico
Que conduziu os ratos pelas ruas
Dance como marionetes bradando
A Sinfonia da Destruição

Ozzy Osbourne - Suicide solution

*Now you live inside a bottle
The reaper's traveling at full throttle
It's catching you but you don't see
The reaper is you and the reaper is me
Breaking laws, knocking doors
But there's no one at home
Make your bed, Rest your head
But you lie there and moan
Where to hide, suicide is the only way out
Don't you know what it's really about*

Agora você vive dentro de uma garrafa
A Morte está viajando em velocidade máxima
Está te alcançando mas você não vê
A Morte é você, a Morte sou eu
Quebrando as leis, batendo em portas
Mas não tem ninguém em casa
Faça sua casa, descanse a cabeça
Mas você mente e geme
Onde esconder, suicídio é o único caminho
Não sei do que isso realmente se trata

Cannibal Corpse – Butchered at birth

*A butchered infant carcass
Meat from the unborn, the freshest kills
Chopped up children bathing in blood
Contoured and festering I rot in disgust*

Carcaça infantil destruída
Carne dos não-nascidos, o assassinato mais fresco
Crianças mutiladas banhando-se em sangue
Purulentas e apodrecendo eu amargo em nojo

Cavalera Conspiracy – Killing inside

*Killing inside,
I am the killer,
Everyone dies
Look into my eyes
They come to murder, murder now
Everyone dies, afflict them into a wall
Look into my eyes,
The wars are rising now
Everyone dies, take you from inside out*

Matando por dentro
Eu sou o assassino
Todo mundo morre
Olhe nos meus olhos
Eles vem para matar, matar agora
Todo mundo more, encoste-os na parede
Olhe nos meus olhos,
A guerra está começando agora
Todo mundo more, começando por dentro

Alice in Chains – Bleed the freak

¹¹² Advertência para os pais: Conteúdo Explícito

*When the pig runs slower
Let the arrow fly
When the sin lies bolder
I'll pluck out thine eye
These stand for me
Name your god and bleed the freak
I like to see
How you all would bleed for me*

Quando o porco corre devagar
Deixe a flecha voar
Quando os pecados estão mais ousados
Eu vou arrancar o seu olho
Esses estão aqui por mim
Chame o seu deus e sangre a besta
Eu gostaria de saber
Quantos daqui vão sangrar por mim

Death – Infernal death

*Piling the bodies,
Burn them in the night
Skin grows black and withered,
Decayed smell will rise
Existence fading into ashes
Burn those bodies to Infernal death*

Empilhando corpos
Queimando-os pela noite
A pele cresce preta e murcha
Um cheiro deteriorado vai surgir
A existência apagando em cinzas
Queime esses corpos em uma morte infernal

Dying Fetus – Kill your mother and rape your dog

*Fuck these corporations
And their fucking record stores
I don't want my fucking paycheck
Feeding money whores
These fuckers flood the market
With their fabricated shit
And laugh as this pathetic fucking music
Gets them rich
Stay the fuck right out of my life
I don't need your fucking advice
You don't know what our shit is all about
So don't even try to figure it out
Fuck your Spice Girls
And your fucking Pearl Jam
It's all a bunch of shit, I say fuck it
Fuck your Dave Matthews
And your fucking REM
You god-damned bitch, fucking clueless
Kill your mother and rape your dog*

Fodam-se essas corporações
E as suas gravadoras de merda
Eu não quero a droga do meu salário
Alimentando essas putas de dinheiro
Esses bostas enchem o mercado
Com a sua merda fabricada
E riem enquanto essa música patética
Deixa eles ricos
Fique bem longe da minha vida
Eu não preciso do seu conselho de merda
Você não sabe porra nenhuma da gente
E nem tente saber
Foda-se suas *Spice Girls*
E a desgraça do *Pearl Jam*
É tudo uma grande bosta, foda-se
Para a merda com seu *Dave Matthews*
E a bosta do *REM*
Sua puta desgraçada, sem noção
Mate a sua mãe e estupre seu cão

Matanza – Pé na porta e soco na cara

Ôoo... Na cara
Reto que arrebenta o nariz
Essa noite vai dormir feliz
Pé na porta e soco na cara

Pantera – Cowboys from hell

*Under the lights where we stand tall
Nobody touches us at all
Showdown, shootout
Spread fear within, without
We're gonna take what's ours to have
Spread the word throughout the land
They say the bad guys wear black
We're tagged and can't turn back
You see us coming*

Em meios as luzes nós esperamos
Ninguém jamais nos alcança
Acabou o *show*, tiroteio
Espalhe o medo
Nós vamos tomar o que é nosso
Espalhe a palavra pelo território
Eles falam que homens maus usam preto
Nós estamos marcados e não podemos voltar
Se nos verem chegando

*And you all together run for cover
We're taking over this town*

Corram e se protejam
Nós vamos tomar essa cidade

Slayer – Love to hate

*Enter my mind can you stop the rage
No one shall mourn or pity my grave
Fighting the world without remorse
Searching for blood to never grow old
A personal hell is where I reside
Taunting death sounds cadavers in pain
Judging God's name I want some more*

Entre na minha mente. Você pode parar a raiva?
Ninguém vai chorar no meu túmulo
Lutando contra o mundo sem remorso
A luta por sangue nunca acaba
Eu moro em um inferno pessoal
Insultando a morte, sons de cadavers sofrendo
Julgando em nome de deus, eu quero mais

O documentário de Sam Dunn também exhibe depoimentos do músico Alice Cooper sobre os seus *shows*, onde, de modo teatral, aconteciam cenas de violência como a própria decapitação do músico, encenações de morte com a degustação de sangue, entre outros. Em seu depoimento, Cooper afirma que a sua banda foi a primeira a ser proibida na Inglaterra devido ao conteúdo explícito de cenas violentas envolvendo sangue.

Conforme Dunn, o subgênero que mais explora a violência e as imagens de morte é o *death metal*, com influências do *black metal* e do *trash metal*, essa vertente do metal apresenta o canto gutural, guitarras como se fossem metralhadoras e capas de discos com imagens violentas e chocantes, (exemplificada na FIG. 5), sendo que várias capas dos discos da banda de *death metal Cannibal Corpse* foram proibidas em diversos países, como a Alemanha, Austrália e Coreia do Sul.

Figura 5 - Capa do disco *Butchered at birth* de 1991¹¹³



E qual o significado dessas imagens violentas ou da aparente celebração da morte? Em depoimento a Dunn (2005), o sociólogo Keith Kahn-Harris discursa sobre uma fascinação que bandas como *Cannibal Corpse* mostram através de sua música, das possibilidades da morte e de mutilação do corpo humano. Mas ao mesmo tempo em que existe uma obsessão com esses cenários, também há o medo aterrador que a morte traz. Para completar esse pensamento, o escritor Gavin Baddeley diz que há uma conexão entre o quanto somos conscientes de nossa mortalidade e o quanto se quer expressar essa mortalidade na arte.

Para Baddeley (em depoimento oral a Dunn 2005), esse tipo de manifestação das bandas de *death metal* pode ser diretamente relacionada com o modo como se trata a morte na sociedade. Segundo ele, em tempos passados, quando um parente morria, era esperado que a própria família tratasse do corpo do falecido, para depois mostrá-lo às outras pessoas; quando uma família comia algum animal, tinha-se mais consciência de que a carne que estava sendo partilhada era de um animal que estava vivo há alguns instantes atrás, pois era mais comum que a própria pessoa ou família que fosse comer o animal tivesse matado e preparado a carne. Ou seja,

113 Fonte: CANNIBAL CORPSE. *Butchered at birth*. Flórida: Metal Blade, 1991. 1 CD.

para Gavin Baddeley, havia uma maior consciência da mortalidade, pois a morte era mais presente no cotidiano das pessoas. Para o escritor, na medida em que o tempo passou, a humanidade criou artifícios para se esquecer da morte, tornando o dia a dia menos consciente da mortalidade. E quando isso acontece, cria-se uma necessidade de explicitar essa presença da morte em outros meios, como as bandas de *heavy metal* fazem.

Outro episódio que a música pesada foi relacionada com a violência ocorreu no ano de 1999, onde dois jovens – Eric Harris e Dylan Klebold - fortemente armados abriram fogo contra seus colegas de escola em Columbine matando 13 pessoas, entre estudantes e professores, e logo depois cometendo suicídio. Na ocasião, parte da culpa desse massacre foi dirigida ao músico Marilyn Manson e sua banda, que segundo manchetes da época, como *Killers worshipped rock freak Manson*¹¹⁴ e *Devil-worshipping maniac told kids to kill*¹¹⁵, atribuíram a culpa do comportamento dos dois rapazes ao conteúdo da música de Manson, que segundo vários veículos de comunicação da época, como os britânicos *The Sun* e *The Daily Telegraph*, descreviam cenas explícitas de violência e cenários de morte.

¹¹⁴Assassinos adoravam a aberração do rock Marilyn Manson

¹¹⁵Maníaco do demônio disse para os jovens matarem

Figura 6 - *Marylin Manson*¹¹⁶

Manson (FIG. 6) se defendeu das acusações, escrevendo um artigo para a revista *Rolling Stone*, lançada no dia primeiro de Maio de 1999. Em seu artigo *Columbine: Whose fault is it?*,¹¹⁷ Manson se diz vítima da mídia americana que queria apenas arrumar culpados para os assassinatos. Ao longo do artigo, o músico tece críticas diretas para a sociedade americana e alega que ela transforma assassinos em heróis populares através da intensa exposição midiática – e o seu próprio nome artístico, Marilyn Manson, seria uma crítica a esse comportamento -, já que a mídia coloca no mesmo patamar os assassinos (Charles Manson) e as estrelas de cultura pop (Marylin Monroe).

Ainda no caminho de se defender das acusações, Manson cita um histórico significativo da sociedade americana com a violência, como o fato de na época do crime, armas de fogo podiam ser compradas facilmente em supermercados. Segundo o músico,

¹¹⁶ Fonte: <http://marilynmanson.com/photos/category/music-shoots/page/2/>

¹¹⁷ Link do artigo: <http://www.rollingstone.com/culture/news/columbine-whose-fault-is-it-19990624>

Não nos tornamos mais violentos. A violência só se tornou mais anunciada. Alguém pensa que a Guerra Civil Americana foi menos violenta do que os tempos de hoje? Se a televisão existisse naquela época, podem ter certeza que haveria pessoas filmando os acontecimentos. Ou até mesmo fazendo parte daquilo, como a violenta perseguição de carro da Princesa Diana. Urubus nojentos procurando por cadáveres, explorando, deflorando, filmando e servindo a nossa fome insaciável, demonstrando a imensa e infinita estupidez humana.¹¹⁸.

Para Marilyn Manson, ele foi somente o “bode expiatório” de uma cultura que venera a violência através de uma alta exposição nas mídias em geral, como jornais e televisão. Seguindo essa linha de pensamento em que a cultura dos EUA investe muito em atos violentos criminosos, o filme do cineasta Michael Moore, *Tiros em Columbine*, expõe esse panorama, mostrando exemplos e buscando respostas para a violência na sociedade americana de forma brilhante e esclarecedora.

Outro caso famoso de violência no mundo da música pesada é exemplo do músico da banda de *black metal* *Burzum*¹¹⁹, Varg Vikernes. Vikernes, nascido na Noruega, foi preso pelo assassinato confesso de *Oystein Aarseth*, também conhecido por *Euronymous*, integrante de outra banda de *black metal*, o *Mayhem*¹²⁰ e acusado de participação nos incêndios à igrejas cristãs que matou um homem na Noruega. O documentário *Satan rides the media* conta esses fatos, mostrando as igrejas queimadas e o julgamento de Varg. Em uma seção autobiográfica de Varg no *site* de sua banda¹²¹, ele conta o porquê de ter matado *Euronymous* com vinte e três facadas – duas na cabeça, cinco no pescoço, e dezesseis nas costas. Em 1996, Varg foi condenado a 21 anos de prisão, mas cumpriu 16 e foi solto em maio de 2009. Esse talvez seja o caso mais extremo de violência envolvendo a música pesada. Mas poderíamos colocar o crime na conta do *black metal*? Acredito que não, pois ao explicar as razões que o levaram a matar *Euronymous*, Varg em nenhum momento explicita qualquer relação entre a música que ele compunha como um dos motivos do crime. A motivação foi fruto de um desentendimento pessoal entre os dois e que um sujeito desequilibrado, que por coincidência, gostava de música pesada, levou para as últimas consequências.

¹¹⁸Tradução livre da autora do excerto: Times have not become more violent. They have just become more televised. Does anyone think the Civil War was the least bit civil? If television had existed, you could be sure they would have been there to cover it, or maybe even participate in it, like their violent car chase of Princess Di. Disgusting vultures looking for corpses, exploiting, fucking, filming and serving it up for our hungry appetites in a gluttonous display of endless human stupidity.

¹¹⁹ Sugestão de escuta: *Burzum - Dunkelheit*

¹²⁰ Sugestão de escuta: *Mayhem - My death*

¹²¹ www.burzum.org

Construído todo esse cenário sobre a violência, surgem diversas perguntas sobre a sua relação com o *mosh*. Como os indivíduos que *mosham* pensam na violência? Há uma diferenciação entre a violência no *mosh* e as demais formas de violência?

Lau (2005) faz um grande esforço em sua pesquisa para separar o que acontece dentro do *mosh* e o que se entende por, como colocado por diversas vezes, violência de verdade. Então o que acontece no *mosh*, não é de fato, violência? Segundo Lau (2005), existem regras no *mosh* passíveis de serem mapeadas, ou seja, há comportamentos esperados e combinados previamente pressupostos. Mas isso anula o fato de haver modos de violência? A existência de regras ou combinados diminui o poder e o significado dessa violência? Esse cuidado em separar o *mosh* de um simples ato de violência gratuita ou criminoso é importante dado o histórico de sensacionalismo midiático que esse assunto causa, como mostrado anteriormente, e dado também o contexto de nosso país, onde as formas de violência se apresentam como um tema cotidiano na vida das pessoas. Quem são as pessoas que utilizam da violência para *moshar*? Existem conflitos de poder no *mosh*? E se existem, como são demarcados esses conflitos?

Considerando a teoria de Pierre Clastres (1977) que aponta uma violência criativa, estrutural e fundante de uma cultura e a pesquisa de Araújo *et al.* (2006) que indica um caminho em que a violência se faz parte central da construção de conhecimento, propõe-se olhar para o *mosh* através de tais concepções, dos depoimentos, as experiências de André e Pedro e das minhas próprias, tecendo uma análise da violência presente nessa manifestação.

3.4 Riot of violence¹²² - Sobre mosh e violência

Aquilo que é entendido por violência pelos participantes do *mosh* existe de uma maneira muito franca: há empurrões, há socos, há chutes. Como dito anteriormente, ele existe sob condições acordadas previamente entre os participantes, havendo uma estrutura, regras e certa permanência de comportamento, apesar de tais preceitos serem postos à prova quando performados no tempo presente. Mas qual o significado dessa violência? Como ela é organizada

¹²² Nome de uma música da banda *Kreator*.

e compartilhada entre os participantes? Como ela é entendida por quem pratica o mosh?

Para começar a pensar nas noções de violência existentes no *mosh*, pode-se perguntar se ela advém de conflitos de classe, ou se ela é permeada por tal, já que, como apontado por Araújo *et al.* (2006), a violência advinda das desigualdades sociais no Brasil, é um tema de extrema importância na vida dos brasileiros.

Por ser uma manifestação difundida no mundo inteiro e determinada por cada particularidade de onde é performada, é impossível determinar com precisão esse aspecto. Pode ser que em algum lugar do mundo exista essa possibilidade, mas diante de todas as minhas experiências passadas, nunca vi esse tipo de conflito emergir em um *mosh* no sentido em que não se procura acertar, humilhar ou entrar em confronto com alguém somente pela seu status social ou raça. Dentro de um ambiente escuro com muita gente vestida como o estabelecido pela cultura do *heavy metal* – com roupas pretas -, não há como estabelecer parâmetros que possam ser indicadores de divisão de classes; estão todos unidos pela cultura da música pesada e buscando, senão iguais, objetivos muito parecidos: compartilhar o *heavy metal* e todos os seus significados com seus pares.

Assim como discutido no primeiro capítulo, há um forte senso de comunidade e pertencimento no *heavy metal* e no *mosh*. Mas não é o caso de dizer, fantasiosamente, que não há disputas ou tensões de classe na vida das pessoas que *mosham*. Esse é um fato muito presente na vida das pessoas, principalmente no Brasil, onde existem privilégios assegurados por *status* sociais e de raça, sendo esses assuntos amplamente discutidos em várias letras de músicas e em entrevistas de músicos. Mas no *mosh* não se busca esse tipo de conflito; ele é muito mais um lugar de encontro de pessoas que vivem o *heavy metal* ou outra vertente musical, e veem nesse tipo de vida de cultura, aspectos positivos passíveis de serem compartilhados entre os metaleiros e celebrados.

Se dentro do *mosh* não há como identificar demarcadores sociais, fora dele há. Existem três categorias nativas para definir o nível de envolvimento com a indústria de entretenimento de uma banda:

- a) *underground*: bandas com pouca exposição midiática e que contam com poucos ouvintes e fãs. É importante ressaltar que ser *underground* não necessariamente implica em lugar de miséria; há bandas cujas aspirações

políticas buscam o mínimo de contato possível com a mídia, pois, veem nela relações perversas do capitalismo sobre a arte e de dependência de uma economia que cria imensas desigualdades sociais e raciais;

- b) *meiostream*: bandas que se localizam entre o *underground* e o *mainstream*; possuem relativa exposição midiática a ponto de criar uma base de fãs e que comprem ingresso para ir aos *shows*;
- c) *Mainstream*: bandas com grande exposição midiática e com uma base consolidada de fãs.

Quanto mais famosa uma banda, mais *mainstream* ela é, mais caro tende a ser o ingresso para entrar no *show* e conseqüentemente, a estrutura do lugar que receberá a banda será maior e a quantidade de dinheiro arrecadado também. Entretanto, se o ingresso é muito caro, é fato que as populações mais pobres não terão acesso a tais *shows* ou terão acesso em menor escala. Ou seja, o poder aquisitivo nesse caso influenciará na porcentagem e na divisão de classes da população de um *show*, e, por conseguinte, do *mosh* que acontecerá ali. Sendo assim, pode-se dizer que relações de classe não emergem dentro de um *mosh*, e sim, na estrutura que compõe a sua ocorrência.

A forma como é construída uma expressão de violência em um *mosh*, se afasta da violência apresentada no trabalho de Araújo *et al.* (2006) no sentido de não ser essencialmente direcionada a um setor da sociedade, mas se aproxima em certos casos onde mecanismos silenciosos de exclusão, como o preço alto de um ingresso, atuam de maneira a selecionar o público que poderá comprar a entrada de um *show*. Mas não é somente em tal aspecto que as noções de violência nos contextos supracitados apontam para lugares diferentes.

Vários autores (Ambrose 2001; Lau 2005; Simon 1997; Riches 2011; Stuckey 2006) consideram que o *mosh* é uma manifestação que envolve e celebra a violência, mas diferenciam o *mosh* de um comportamento que busca machucar terceiros ou um simples ato de vandalismo ou violência gratuita.

Ao pensar sobre o assunto, Pedro diz o seguinte:

Bem, sobre violência... Eu acho que violência é uma coisa natural de qualquer ser vivo; de expressar certa violência em determinadas situações. Agora, a questão é de como nós seres humanos podemos expressar isso de uma forma, saudável ou relativamente saudável (risos). Existem várias

maneiras de se fazer isso né, sei lá, chegar atirando em todo mundo em um cinema. Eu acho que chegar em um *show* e *moshar* é uma dessas formas. Acho que nem seria aquelas coisas com intenção de violência não né, mas essa coisa de tipo, de tirar essa energia que cê tem acumulada né. (...) Essa questão de violência eu nunca tinha pensado dessa forma... Eu pensava em uma expressão de agressividade... (Pedro, 26 anos)¹²³

O pensamento elaborado na fala de Pedro propõe que existem várias formas de expressar a violência, e o *mosh* seria uma delas. Mas ao dizer que “[o *mosh*] nem seria aquelas coisas com intenção de violência não” e “Eu pensava em uma expressão de agressividade...”, abre-se um caminho para se pensar sobre a violência no *mosh* de outro modo. O que seria “intenção de violência”? Então a violência do *mosh* não teria uma intenção?

Todavia, ao citar outra forma de ser violento, como “chegar atirando em todo mundo em um cinema”, infere-se que, o que Pedro chama de intenção, é uma atitude que busca machucar alguém premeditadamente, uma vez que, se alguém que abre fogo contra uma plateia de cinema tem-se uma intenção unilateral – parte de uma pessoa – para exercer poder sobre outra pessoa – ou várias – e privá-la de alguma coisa – nesse caso, da vida. Esse é o tipo de violência mais comum e é natural que Pedro faça essa associação, pois os exemplos de violência mostrados em geral pelas grandes mídias, como latrocínios, violência policial, guerras e outros, perpassam quase sempre por essa lógica.

Logo, quando Pedro fala que no *mosh* não há intenção de violência, pode-se pensar que os socos, os chutes e os empurrões não têm um alvo específico; não se procura uma pessoa ou grupo para exercer uma violência relacionada ao poder de subjugar alguém. Há uma diferenciação então entre a ‘violência com intenção’, que exerce poder sobre outra pessoa, instituição ou país, querendo privar algo por meio do uso da força e entre a violência a serviço do *mosh*. Mas como essa relação se configura?

André diz que,

Bom, a violência no *mosh* é clara. Você vê claramente que é violento, pessoa dá soco no outro, chuta o outro.(...)E ai de vez em quando tem brigas, que um cara começa a pegar o outro, e começa a partir de uma coisa que é legítima, que tá todo mundo aceitando e começa a virar uma coisa que não é legítima, que é briga. Cê vê claramente esse limite, essa

¹²³ CPP

evolução. Tipo os cara começando de boa só que pegando um pouco mais pesado e depois até evoluir para uma briga. (André, 25 anos)¹²⁴

A palavra “legítima” usada por André indica que há algo então nessa prática violenta do *mosh* que é aceito pela maioria. Há um limite em que o *mosh* funciona como algo prazeroso e um limite excedido que se transforma em briga. E quando Pedro utiliza o termo “expressão de agressividade”, aumenta-se ainda mais a distância entre essa violência não legítima apontada por André e a violência aceita no *mosh*. E o que essencialmente separa uma briga de um *mosh*?

De uma maneira óbvia a briga quer machucar alguém e quer ganhar. Briga-se com a intenção de causar dano a alguém que tem a mesma intenção e não há acordos entre os que brigam. Não há consensualidade. É a mesma linha que separa o sexo do estupro. Mesmo que haja práticas sexuais violentas, como o sadomasoquismo, não é a violência que caracteriza um estupro, e sim, a falta de consensualidade de ambas as partes. O *mosh* só é possível em condições de consensualidade; deixa-se bater e deixa-se receber. Essa expressão de agressividade, essa violência legítima, logo então, não teria a “intenção de violência”. Não havendo essa vontade de controlar o outro no *mosh* através do contato físico, implica-se que há uma consensualidade do uso da violência entre os participantes, sendo que essa consensualidade é produzida pelas regras do *mosh*, onde se tem prescrito o que é um comportamento aceitável para o uso dessa violência consensual e legítima, ou seja, as pessoas estão dispostas a se chocarem umas contra as outras, estão dispostas a encontrarem com diversos punhos, pernas e cabeças.

Existindo esse acordo, cada participante de um *mosh* sabe o que é e o que não é um comportamento aceito pela maioria. Ainda citando a fala anterior de André, “Cê vê claramente esse limite, essa evolução. Tipo os cara começando de boa só que pegando um pouco mais pesado e depois até evoluir para uma briga”. Esse acordo foi construído e posto à prova por meio de vários anos de pessoas *moshando* (conforme exposto no segundo capítulo da presente pesquisa). Então, se algo existe há tanto tempo e várias pessoas já experimentaram um *mosh*, já erraram e acertaram em relação há vários limites de violência, pode-se dizer que é uma

¹²⁴ CPA

prática consolidada, compartilhada e aceita por pessoas que estão dispostas a se encontrarem através da violência.

Logo, o *mosh* se afasta de qualquer ato violento que deseja causar danos a terceiros por justamente existir o fator da consensualidade, circundado por regras e acordos feitos em tempos anteriores através da oralidade e da experiência de um *mosh* em si. Recorda-se a fala de Pedro em que ele relatou sua primeira experiência em um *mosh*. O seu primeiro contato deu-se de maneira espontânea e inesperada - ele não sabia o que era um *mosh* e como ele funcionava -, conforme exemplifica o excerto a seguir:

Ai de repente os caras começaram a tocar e a galera já virou instantaneamente um *mosh* absurdo. E eu fiquei tipo assim: que porra é essa que tá acontecendo ai... Soco voando na minha cara, e nego... E eu juvenilzasso, sem entender nada, e procurando meus brother, e ai foi isso. Foi doido demais que eu fiquei tipo assim, foi tomar um... Receber energia na hora. Foi absurdamente massa. Ainda mais essa surpresa ai, foi tipo assim, começar a ouvir o *show*, primeiro *show* que eu fui na minha vida, e começar o *mosh* na hora... Foi tipo é..., sei lá, tomar um choque, só que festa, um choque doido... E durasse mais do que o tempo de você tirar o dedo da tomada (risos) E foi doido demais. (Pedro, 26 anos)¹²⁵

Diante disso, ele aprendeu o que era um *mosh* e como se comportar em um participando de uma roda, ainda que não planejado. E por meio desse primeiro contato Pedro aprendeu o que era permitido e o que não era permitido. E como esse conhecimento foi passado? Através da prática da própria violência. Pedro aprendeu como era a dinâmica do *mosh* por meio de “soco voando” em sua cara. Ou seja, é com o corpo que se aprende e é com o corpo que se ensina.

A partir de minhas observações, presenciei vários momentos em que a violência era usada como meio de preservação do conhecimento do *mosh*, como por exemplo, em um *show* do Sepultura no dia 11 de novembro de 2011, em que um menino, aparentando ser mais novo do que a maioria das outras pessoas presentes, estava *moshando* fora do ritmo da música. Prontamente, ele foi atingido várias vezes por outras pessoas, fazendo com que seu corpo entrasse em conformidade rítmica com a música e com os outros participantes, ou seja, foi ensinado e comunicado através da violência, qual era o “modo correto” – pelo menos naquele instante – de *moshar*.

¹²⁵ CPP

Além desse caso, pude perceber que se alguém estivesse fazendo algo de “errado” que não condizia com as regras compartilhadas, era prontamente respondido com socos e empurrões. Por exemplo, se certo indivíduo estivesse mais violento do que o aceitável e o combinado, em outras palavras, usando a violência para além dos valores compartilhados, o restante das pessoas o expulsavam da roda através de empurrões. E também vale para o contrário: se uma pessoa está usando pouco a sua força física, será rapidamente expulsa pela dinâmica do *mosh*. Essa pessoa tem duas escolhas: ou volta para a roda usando o mesmo grau de força e intensidade dos outros, ou admite que o *mosh* esteja por demais violento para ela e espera a intensidade diminuir para poder voltar. A linha da consensualidade, do permitido e do não permitido, é algo de extrema importância para a existência de um *mosh*. Segundo André

(...)O que gosto bastante do *mosh* é que quando tá controlado, assim sabe, cê tem tipo uma consciência de uma legitimidade de saber até onde é válido aquilo, até onde os cara tão indo de boa, e até onde não estão. Então de certa forma, você controla isso, que por mais que seja violento, cê controla isso... ninguém vai morrer, ninguém vai ter machucado maiores, mas ao mesmo tempo cê... sai todo mundo feliz! Todo mundo bem, sabe. (André, 25 anos)¹²⁶

Portanto, parece haver uma consciência coletiva de um bem-estar das pessoas no *mosh* e do seu próprio organismo, sendo que cabe aos participantes estabelecerem esses limites no momento em que acontece a roda. Já presenciei diversos *moshs* em que o nível de violência estava muito acima do que eu poderia me sentir a vontade de participar. Mas os outros participantes pareciam estar de acordo com a dinâmica e o *mosh* continuou até o final da música. Logo, as decisões coletivas também passam por decisões individuais; cada um é responsável por estabelecer seus próprios limites e negociar com o resto das outras pessoas através do próprio *mosh*, e por consequência, da violência. Pode também acontecer de um *mosh* estar muito violento e várias pessoas deixarem de participar naquele momento, causando a ‘morte’ do *mosh*. Portanto, há um uso da violência como um veículo de informação e negociação, fundamental para a existência de um *mosh* e para construir e partilhar experiências.

Uma das falas de André exemplifica essa negociação, quando afirma que,

¹²⁶ CPA

(...) às vezes o cara tá se excedendo demais e aí sai um cara lá do fundo, entra no meio do *mosh* pra bater no outro cara, tipo pra mostrar que ele é mais forte que o outro e impor em relação ao outro. Mas tem tipo o cara que é pacificador, mas também é uma forma de violência, de você impor regras. Vê que o cara tá batendo demais e chega lá e fala 'calma aí, vamos parar com isso'. (...) Eu lembro que um dos *shows* mais massa que eu já fui, de mais divertido, foi do o do Sodom. E eu lembro que no *show* foi tipo *Sodom*¹²⁷, *Nuclear Assault*¹²⁸, umas banda assim, tipo, de certa forma pesada e ainda mais antiga e foi um pessoal mais velho. E eu lembro que eu fui lá no *show* e começou o *mosh* tava muito pesado e quando começou o *show* do *Sodom*, foi tipo meus amigos num canto e a gente ficou só se divertindo e escutando a música tal e coisa e fazendo palhaçada, tipo *mosh*ando de brincadeira. E aí começou a vir uns cara, tipo, de jaqueta e mal encarado e começaram a vir pra cima da gente e pegar pesado mesmo; dar cotovelada e chute. E tipo, ninguém da gente tava animando de continuar aquele negócio que de certa forma, uma coisa que tava divertida, tava começando a ficar ruim... machucando... não tava gostando do *show*. E a gente foi, saiu vazado dos cara e deixamos os cara lá. E depois voltamos a fazer e os caras foram seguindo nessa onda, de tipo a gente começava a zoar e os cara vinham encher nosso saco e a gente parava. A gente começava a zoar de novo e os cara vinham encher nosso saco e a gente parava. E tipo, os cara desistiram e de repente quando a gente foi ver, tava tipo, todo mundo do *show* ouvindo um som bem pesado, mas tava todo mundo zoando, sabe? Ninguém tava batendo sério, ninguém tava machucando o outro e o pessoal começou a fazer uma roda, tipo uma ciranda, e a gente fez uma pirâmide de pessoas no meio do *show*. E até o vocalista apontou pra gente, mandou um joia. Foi um negócio muito bizarro, tipo, num *show* que deveria ser um dos *mosh* mais violento do que talvez um *show* de *Power Metal*, foi um dos *mosh* mais divertido. Ainda que tinha, tipo, 'ah, violência ainda tinha', de certa forma, cê tinha pessoas se encontrando, mas num nível muito mais tranquilo. E muito mais diversão. Sei lá, foi divertido pra mim. (risos) (André, 25 anos)¹²⁹

Assim, a relação *mosh* e violência é dinâmica e não necessariamente absoluta; ela é construída em um momento e talvez só sirva para aquele instante em questão, pois é uma negociação que acontece de um para todos e de todos para um.

Dito tudo isso, observa-se que a existência do *mosh* só é possível pelo fator da consensualidade da violência, e que ela é um comportamento construído através do tempo, mas é posto à prova em cada momento em que acontece, pois é dinâmica e negociada de todos para todos. Então qual seria o papel dessa violência no *mosh*?

¹²⁷ Sugestão de escuta: *Sodom - Nuclear Winter*

¹²⁸ Sugestão de escuta: *Nuclear Assault - Critical Mass*

¹²⁹ CPA

3.5 *Purification through violence*¹³⁰ - *Mosh*, violência e energia

No item anterior, foi apresentado que a violência no *mosh* é consensual, negociada entre os participantes, passível de ser aprendida e dinâmica.

Dizer exatamente o que a violência significa no *mosh* é uma tarefa impossível, pois se trata de um fenômeno de escala global e que se adapta ao terreno cultural de cada local em que é praticado. Através da fala de Pedro e André, notou-se pontos similares e pontos destoantes em relação ao papel da violência em um *mosh* de acordo com suas experiências. Segundo Pedro,

Acho que violência na verdade é uma, uma... Seria um resultado de uma energia desse tipo mal utilizada, não sei, não sei, isso aí eu já não tenho conhecimento pra dizer. Mas eu sinto que é uma forma de descarregar. Nessas coisas de ir no *show* e *moshar* e tal né. (...) Sei lá, [*moshar*] é uma forma controlada de violência? Num sei... (risos) (Pedro, 26 anos)¹³¹

Diante disso, Pedro associa as palavras “energia e descarrego” com o *mosh* e a violência. A palavra “controlada” pode gerar algumas questões, como: “então participar de um *mosh* vai deixar as pessoas mais calmas porque elas estão descarregando energia em um local controlado”. Ou então, “a violência que acontece no *mosh* é figurativa, teatral e não oferece riscos para os participantes”. Ou até mesmo, “o *mosh* é um jogo, uma brincadeira”. Não é porque o *mosh* tenha um espaço e tempo para acontecer que ele se torna uma forma controlada de violência ou uma forma de anestesiá-las para a vida. Pode-se então inferir que a palavra “controlada” utilizada por Pedro tem a intenção de demonstrar os aspectos do *mosh* que evidenciam a existência de regras e de uma estrutura. Assim como explicitado anteriormente, a existência de tais regras molda o *mosh*, mas apesar do acordo entre as pessoas sobre o uso da violência e das negociações do nível dela em um *mosh*, não se tem um controle propriamente dito da mesma. André expôs que

Mas agora, por que é legítimo uma certa ação e não é legítima outra, eu não saberia explicar. É muito dinâmico, cê não sabe lá quem tá cedendo alguma coisa, ditando as regras... cê só vai lá e... Foi. (André, 25 anos)¹³²

¹³⁰ Nome de um disco da banda *Dying Fetus*.

¹³¹ CPP

¹³² CPA

Ou seja, o dinamismo do *mosh* e a quantidade de pessoas participando são variáveis muito presentes e que tornam quase impossível de se ter um controle das ações de todo mundo e, por consequência, do nível de violência utilizado.

Quando Pedro diz “Agora, a questão é de como nós seres humanos podemos expressar isso (a violência) de uma forma, assim, saudável, assim, ou relativamente saudável (risos)”, o “relativamente” também traz a tona um caráter de risco do *mosh*, mostrando que as noções violência ou a expressão de agressividade, como Pedro prefere chamar, é algo que apesar da disposição das pessoas de estarem celebrando a violência nos termos do *mosh*, pode haver consequências que fujam da normalidade ou do controle do acordo de um *mosh*.

Voltando à palavra energia e as questões que ela trás, Pedro relata que

(...)eu sinto que é uma forma de descarregar. Nessas coisas de ir no *show* e *moshar* e tal né. Mas é... Sei lá, pra mim no dia a dia... (grande pausa e suspiro) Sei lá... Acho que *moshar* também é meio que uma coisa pra quem participa é meio natural, de quando cê tá no *show*... Que às vezes é assim, é igual... Só ouvir o som às vezes, às vezes dá meio que essa sensação de que, meio que te dá uma, uma... Um pouco de... É esquisito explicar... Te dá um pouco de poder... É! Dá um pouco de poder, dá um pouco de... Essa vontade de cê bater cabeça, e meio que aliviar essa energia. Só de ouvir, às vezes teve um dia que foi uma bosta e tal. Chega em casa, coloca um heavy, desembolando e cê fica só, fraga, batendo cabeça, assim, querendo extravasar essa parada mesmo, sacou. E no *show* obviamente, tudo acontece em proporções maiores, né. E ai meio que a galera *mosha* e tal... E pra quem tá no palco tocar essa parada já é uma forma de fazer isso também, de soltar essa energia. Ou sei lá, quem canta junto é uma forma também, porque a coisa já é um negocio meio um pouco mais extremo. (Pedro, 26 anos)¹³³

Pela fala de Pedro, verifica-se uma quase equação: a música gera um poder que o afeta; esse poder, ao se encontrar com as energias cotidianas, as transforma através da corporeidade, como *moshar* ou “bater cabeça”, e há um descarregamento, um alívio, dessas energias acumuladas no cotidiano. Quando eu pergunto se essa energia que ele acumula durante os dias é só de caráter negativo, ele me responde que:

Não... Energias ruins não... sei lá, às vezes é só... Às vezes nem é exterior, é uma coisa sua mesmo. Isso varia de cada um... Tem gente que absorve muito que acontece com ela ou com os outros. Eu acho que eu, pessoalmente, é mais coisa minha mesmo. Às vezes é coisa negativa, às vezes é coisa positiva. Né, às vezes coisas negativas, eu pessoalmente, tenho aquelas fases que eu fico me criticando muito, sei lá, meio que...

Umases fases negativas... E isso [escutar metal] é uma forma de extravasar isso. Às vezes tem horas que eu to feliz também eu fico, tipo assim, querendo só curtir essa parada, colocar aquela parada rápida e pesada e tal e só viver aquilo ali. E essa coisa de extravasar também às vezes cê tá no meio só vivendo aquilo sacou, cê não tá pensando em nada... E isso é quase uma meditação. (Pedro, 26 anos)¹³⁴

Então, o caráter da energia não está em questão. O senso comum pressupõe que para haver violência é necessário que haja sentimentos “ruins”, como raiva, vingança e outros. Nessa fala, Pedro mostra que a alegria e o bem-estar podem fazer parte das noções de violência, pois sentimentos “positivos” também motivam as pessoas a participarem de um *mosh*. Logo, pode-se agregar ainda mais fatores à “equação” anterior: Pedro acumula energias, segundo ele, “positivas” ou “negativas”, e ao escutar o *heavy*, recebe um poder do resultado sonoro da banda e há um extravasamento da energia que ele carregava anteriormente. Esse poder sonoro então, tem a capacidade de provocar um escoamento de energia, produzindo o que Pedro aproxima de uma meditação. Logo, tem-se energias de duas fontes diferentes se encontrando no momento de *moshar*, uma é capaz de extravasar a outra, produzindo um resultado de completude. Ainda sobre o assunto, Pedro diz

Os caras tem princípio de..., os budistas tem o princípio de estar no momento e, meio que obviamente de outra forma; ficando mais quieto possível, mas presenciar o momento e não pensar me nada além do que ce tá vivendo naquele segundo. Acho que isso às vezes dá a impressão que às vezes eu percebo que eu to tipo assim, vou ver isso depois, que eu estava completamente no momento sacou, completamente... batendo cabeça, ou sei lá, ouvindo o negócio... Vivendo a parada mesmo e não prestando atenção em mais nada, sacou. (Pedro, 26 anos)¹³⁵

E como esse poder sonoro se ativa? Como é que se alcança esse ponto onde a música é capaz de expulsar essas energias? Ou pelo menos, como esse poder pode ser aumentado? *Moshando*, através da violência. É através do contato físico intenso, da “chapa nos peito” e “pau do nariz”, como fala o Pedro. A violência permite que o poder sonoro entre em contato com tais energias acumuladas e produza esse momento-presente de quase “meditação”, pois, a violência se torna uma mediadora dessas forças, permitindo a troca de energia por poder.

Mas será que a música *per se* é a responsável por formar esse poder que o Pedro fala? Ela por si só carregar todos os valores? Em suas falas, André

¹³⁴ CPP

¹³⁵ CPP

acrescenta mais fatores na produção desse poder e desse significado do *mosh*: as pessoas e o contexto cultural importam muito. Ele diz que

Com certeza a música tem seus atributos e que de certa forma ela te anima. Se não fosse assim, a postura seria igual em outro *show* qualquer, e não é. A postura do pessoal que gosta de *heavy metal* mesmo nossa, ela tem influência da música. Mas ao mesmo tempo...

Eu acho que coisas que influenciavam demais atualmente não influenciavam antigamente, então... Bom, não saberia ao certo explicar isso. Por que eu não sinto tanto esse poder, sabe? É o caso desse *show* mesmo, sabe. Quando eu fui no *Skullfist* agora, foi o último *show* de *heavy metal* que eu fui com os amigos, eu gostei pra caramba do *show*, até porque são outros tipos de música. Uma música muito mais festiva que te deixa muito mais alegre e com muito mais vontade de *moshar*. Mas eu tenho certeza de que se eu não fosse com aquelas pessoas eu talvez gostasse do *show* mas talvez, não, com certeza, eu não ia sentir tanto assim, sabe. Eu não ia entrar tanto no *mosh*, não ia me divertir tanto... Então assim, obviamente a música tem o seu valor, mas eu acho que o elemento social também é muito importante. As pessoas, a forma como o público tá lá também... Porque tipo, eu fiz um intercâmbio na Noruega né. Você via que claramente a postura dos caras, ainda em que *shows* mais leves, é muito diferente da postura aqui no Brasil. Fui no *show* do *Mayheim*¹³⁶, que os caras ficaram curtindo o *show* parados o tempo todo. Ficavam parados assistindo o *show*, às vezes batendo cabeça, mandando um '*heil*' pros caras. E aí eu ficava meio que sentindo falta, "pô, cadê o *mosh*?", "cadê a zoação? Será que esses caras não vão começar a formar o *mosh* pra gente se divertir aqui?" "tá muito parado"... Aí no final do *show* os caras começaram a tocar as músicas antigas que são mais rápidas e mais podre e tal e coisa. E aí eu comecei a bater nos caras lá e de repente começou o *mosh*, fraga. Dá eu falei assim: "Ah agora sim, festa né." E aí foi extremamente divertido e tinha um sueco gigantesco atrás de mim e eu falei 'nossa senhora, agora eu vou apanhar demais' e o cara tipo, sei lá, eu esperava apanhar demais porque tipo em geral quando você vê os caras desses mal encarados e gigantescos em *mosh* no Brasil... O cara realmente entra para machucar, grande parte das vezes. Lá não, o cara foi tipo muito de boa, talvez não sei se porque o cara não tava acostumado de fazer tanto *mosh* assim, ou então se tinha um respeito pela integridade física do outro cara lá, mas o que eu achei massa, é que eu comecei o *mosh*, o *mosh* foi divertidasso, mas só que durou duas músicas. Porque não é comum lá. Então eu acho que talvez a música é extremamente importante mas o elemento social, tipo as pessoas que tão lá, região, país, conta bastante. (André, 25 anos)¹³⁷

De acordo com o relato de André, com os dois exemplos de situações que ele esteve presente, observa-se que a música é sim importante na produção de tal poder, mas o fator de sociabilidade é também de igual importância, pois são as pessoas que constroem e compartilham os significados.

¹³⁶ Sugestão de escuta: *Mayheim - Freezing Moon*

¹³⁷ CPA

3.6 *Everything dies*¹³⁸ - O *mosh* e seus riscos

A violência pode oferecer uma experiência positiva a ponto de fazer com que as pessoas abandonem princípios básicos de sobrevivência e se coloquem em risco; apesar de todos os fatores contrários, as pessoas ainda *mosham*. Mas o fator de risco no *mosh* é real e constante.

Há inúmeros relatos de lesões de diversas naturezas que ocorreram em um *mosh*. Um estudo publicado no *The American Journal of Emergency Medicine* por Timothy Janchar, Chris Samaddar e David Milzman procura mapear os acidentes em *moshs*, principalmente nos ocorridos em grandes festivais, e tornar mais eficiente o atendimento dos pacientes. Em minha experiência, os machucados mais comuns são hematomas, devido aos socos e empurrões, e arranhões, mas já presenciei algumas situações mais sérias, como alguém cair no chão e ser pisado, antes de alguém conseguir ajudá-lo. Também por acontecer da violência-consensual ser quebrada.

No *show* do *Absu*, uma banda de *black metal* texana, que aconteceu no dia 17 de novembro de 2012, um homem sentiu que a consensualidade dos golpes de outro homem foi além do que ele permitia ou que era permitido em um *mosh*, e tratou de tirar satisfação com ele, socando fortemente as costas. A atitude prontamente virou uma briga, onde houve mais socos e apontamento de dedos. Várias pessoas, que suponho serem amigos de ambas as partes, vieram separar o conflito, segurando os dois homens. Houve muita conversa para convencer os dois que não valia a pena a briga e que aquele não era o lugar disso acontecer e os dois homens desistiram do conflito, indo cada um para um canto da pista do *show*, não se encontrando novamente durante o *show*.

Ao falar sobre ferimentos, Pedro diz

O segundo ou primeiro *Canibal Corpse* que eu fui, foi bem bruto, *Brutal Devastation*, um festival que tinha aqui em BH todo ano. *Brutal Devastation* era bem massa, que era só os *aomilde*¹³⁹ mesmo, e os cara costumavam pegar bem pesado. Teve um desses aí que a bandas tavam meio mais ou menos e a gente ficou por conta só de delirar do delírio. E aí acho que foi isso mesmo, 2005, 2006 ou 4, um desses três anos aí. E aí... foi bruto, foi da pesada, né. Foi tipo, chapa nos peito, pau do nariz mesmo, né. E aí é isso, cê sai depois se sentindo benzaço, de vez em quando ce costuma

¹³⁸ Nome de uma música da banda *Type O Negative*.

¹³⁹ *Aomilde* é um jeito que o Away de Petrópolis, um humorista, fala humilde.

machucar, e tipo, no final das contas se sentindo muito renovado. A verdade toda é essa. (Pedro, 26 anos)¹⁴⁰

E sobre a sua cicatriz, adquirida no seu primeiro *mosh*, ele diz (em um trecho já citado)

Dá pra ver essa cicatriz aqui? Essa ai foi do primeiro *mosh* do primeiro *show*. Tinha um amigo meu que ele tava com, também né com onze anos, com um spike na mão. Um spikezinho com todos os cocozinhos. E ai na hora que começou a primeira musica, o braço dele voou aqui no meu ombro e chegou furando. E foi isso, cicatriz massa de lembrar. Primeiro dia. Mas também não doeu não, ficou cicatriz, mas é tipo, nem foi fundo nem nada. Ainda mais na hora que ce tá com sangue quente e *blood rush* total, fraga, cê nem sente essas coisas. (Pedro, 26 anos)¹⁴¹

Nota-se então, certo orgulho em se falar dessa cicatriz e de tratar os ferimentos como uma consequência normal, que por vezes, dependendo da dimensão do machucado, não é tratada como algo negativo, e sim, como lembranças corporais de uma experiência positiva.

3.7 Considerações finais sobre a violência no *mosh*

Considerando toda a discussão deste capítulo, no qual observou-se que a violência foi apresentada como um espectro não circundado por noções de bem e mal, e sim, por contextos sociais e culturais, procurou-se analisar as várias noções de violência no *mosh* como tal. Como resultado da análise das falas e experiências de Pedro e André, inferiu-se que a violência é algo estrutural que opera de diversas formas dentro do *mosh*, seja como mediadora do poder sonoro e de energias cotidianas, seja como uma forma de transmissão do conhecimento ou como agente da negociação de acordos entre as pessoas. O que fica explícito nas análises da violência, é que ela é um fator fundante e estrutural para o *mosh*.

Pierre Clastres (1977), ao falar da guerra indígena, apontou e refutou os argumentos que tratavam a violência como um campo de miséria, onde ela somente ocorreria pela falta de comida, por relações de trocas frustradas ou por um comportamento naturalizado da caça. Ao dizer que a guerra é uma escolha consciente de um povo que luta contra a força centrípeta unificadora do Estado, o

¹⁴⁰ CPP

¹⁴¹ CPP

autor coloca a violência e a guerra como centrais à manutenção de uma visão de mundo, fazendo com que tais ações sejam estruturais para a sociedade indígena. Aproximando o *mosh* da teoria de Clastres (1977), não se faz com intenção torná-lo uma alegoria da guerra selvagem, pois tal análise é ingênua, superficial e não faz jus ao o que os indígenas buscam ao fazer guerra, nem ao que acontece de fato no *mosh*. O que aproxima essas duas manifestações é o modo como a violência se apresenta para grupos sociais em dois casos extremamente distintos entre si; como central e estruturante, como um campo capaz de produzir conhecimento e sustentar modos de vida.

4 MOSH E ESTÉTICA

O presente capítulo se apresentará como vários desdobramentos do terceiro capítulo e serão trabalhadas diversas questões que surgiram ao longo da pesquisa e que estão de alguma forma, relacionadas com a questão da violência no *mosh* e com o *heavy metal*.

4.1 *Strength to Endure*¹⁴²- *Mosh* e poder

(...) Que às vezes é assim, é igual... Só ouvir o som às vezes, às vezes dá meio que essa sensação de que, meio que te dá uma, uma... Um pouco de... É esquisito explicar... De te dá um pouco de poder... É! Dá um pouco de poder, dá um pouco de... Essa vontade de ce bater cabeça, e meio que aliviar essa energia. Só de ouvir, às vezes teve um dia que foi uma bosta e tal. Chega em casa, coloca um heavy, desembolando e ce fica só, fraga, batendo cabeça, assim, querendo extravasar essa parada mesmo, sacou. (Pedro, 26 anos)¹⁴³

Em sua fala, Pedro acusa o som como responsável por criar um poder, mas o que é essa sensação que Bruto chama de “poder”? O que existe no jeito de se estruturar o discurso dessa música que transmite tal poder? Como esse poder é produzido?

Em seu artigo *The church of Sonic Guitar*, Robert Palmer (1992) discute os aspectos técnicos e históricos que influenciaram na formação da sonoridade da guitarra no *rock* e descreve a busca de guitarristas e engenheiros de som por uma sonoridade diferente, capaz de envolver o ouvinte em uma “massa sólida” de som. Guitarristas dos anos 40 e 50, como T-Bone Walker¹⁴⁴, na busca por essa sonoridade intensa, agregaram ruídos ao som do instrumento, tornando o som da guitarra, segundo Palmer, mais agressivo e pesado.

Palmer (1992) argumenta que o desenvolvimento desse tipo de sonoridade só foi possível na guitarra, pois ela pode ser tocada como um instrumento de afinação não temperada – como a técnica do *bend* – e, depois que um certo ponto no volume do amplificador é passado, a guitarra se torna um instrumento totalmente diferente, pois essa capacidade de ser usada como um instrumento não temperado criando uma atmosfera sonora muito intensa. Citando o autor, a guitarra:

¹⁴² Nome de uma música da banda *Ramones*.

¹⁴³ CPP

¹⁴⁴ Sugestão de escuta: *T-Bone Walker - Call it stormy monday*

Agora podem ser utilizadas como ressonadores que vibram em simpatia entre as cordas, e técnicas como “cordas soltas” e acordes, fazem com que o instrumento inteiro soe, sustentado pela amplificação. (...) ¹⁴⁵(PALMER, 1992, p.16)

Essa vontade de criar tal ambiente sonoro resultou no que chama-se hoje de distorção, e cada vertente do *rock* tem um jeito particular de usá-la e esse timbre influencia no que pessoas que vivem e escutam *rock* e jornalistas do gênero chamam de “peso”. Seria o peso então, essa capacidade de transmitir ou evocar tal poder?

Em seu livro *Running with the devil* ¹⁴⁶, Robert Walser argumenta que sim. Para ele, o timbre distorcido da guitarra teria uma propriedade diferente capaz de transmitir poder. Segundo Walser,

A distorção funciona como um signo de poder extremo e expressão intensa, pelo transbordamento de seus canais e materializando o esforço excepcional que o produz. Isso não quer dizer que toda distorção funciona desta maneira; a distorção de guitarra tornou-se um sinal convencional, que é aberto a transformação e múltiplos significados. A distorção do *heavy metal* está ligada semioticamente com outras experiências de distorção, mas é apenas em um determinado momento histórico que a distorção começa a ser percebida em termos de poder ao invés de fracasso; transgressão intencional ao invés de sobrecarga acidental - como música e não ruído. ¹⁴⁷(WALSER, 1993, p. 42)

Para Walser (1993), a distorção é um fenômeno timbrístico datado historicamente, e é somente através dessa concepção que tal fenômeno pode ser analisado dentro do *heavy metal* e do *rock*. Foi por meio desses gêneros musicais, que a distorção adquiriu significados de poder e incorporou-se a um discurso musical como um elemento fundante, e não como um ruído a ser eliminado.

¹⁴⁵Tradução livre da autora do excerto: can now be used to set up sympathetic resonances between the strings so that techniques such as open tunings and bar chords set the entire instrument humming sonorously, sustained by amplification(...) (PALMER, 1992, p.16)

¹⁴⁶ Homônimo da música da banda *Van Halen*.

¹⁴⁷Tradução livre da autora do excerto: Distortion functions as a sign of extreme power and intense expression by overflowing its channels and materializing the exceptional effort that produces it. This is not to say that distortion always and everywhere functions this way; guitar distortion has become a conventional sign that is open to transformation and multiple meanings. Heavy metal distortion is linked semiotically with other experiences of distortion, but it is only at a particular historical moment that distortion begins to be perceived in terms of power rather than failure, intentional transgression rather than accidental overload – as music rather than noise. (WALSER, 1993, p. 42)

Mas é importante ressaltar, que a equação “mais pesada = mais poderosa = melhor música” não se completa. Não é por causa de um nível de poder maior que, necessariamente, uma música seja melhor de se escutar ou de se *moshar*. O que define o gosto por níveis de distorção e, por conseguinte, de poder é a orientação do ouvinte dentro *rock*, é qual tipo de significado foi construído em torno da audição desse tipo de música e como essa pessoa se relaciona com o som e com formas de violência.

Segundo Luvizotto, Furlanete e Manzolli (2006), o divisor de águas na história da guitarra e do efeito da distorção foi o guitarrista Jimi Hendrix¹⁴⁸. Foi Hendrix quem sistematizou e explorou ao máximo o uso das características da distorção do som da guitarra, no disco *Electric Lady* (1978). Além do uso da saturação do sinal dos amplificadores, ele também costumava acrescentar outro tipo de ruído à sua música: a microfonia. Ele obtinha esse efeito ao aproximar os captadores de seu instrumento juntos aos alto falantes. Suas gravações se tornaram referência para os guitarristas posteriores e “o ruído acústico, excluído do vocabulário pela música tradicional europeia, era reincorporado como material essencial do discurso musical.” (Luvizotto, Furlanete e Manzolli, 2006, p. 2)

Walser (1993) também aponta que não é somente a guitarra que pode agregar ruídos ao seu timbre original para produzir e evocar poder; cantores também conseguem produzir distorção em suas vozes. Além de cantarem com a voz distorcida, gritos e outros elementos, como o canto gutural, também são capazes de transmitir poder.

A análise de Walser (1993) pretende mapear o que faz do *heavy metal* ser *heavy metal*, uma música tão comovente, emocional e agressiva. Além do timbre, o autor cita outros elementos que contribuem para a construção dessa atmosfera do metal. O volume é uma parte essencial dessa música segundo Walser (1993), pois influi diretamente no peso; os modos gregos e a harmonia também influem diretamente no peso da música, pois “Dizer que uma determinada peça foi escrita em um determinado modo é sugerir algumas coisas sobre o funcionamento da obra, pois um modo ou escala implica em uma gama de relações funcionais sintáticas e

¹⁴⁸ Sugestão de escuta: *Jimi Hendrix - Little wing*

potenciais afetivos.”¹⁴⁹ (WALSER,1993, p. 47) Ainda de acordo com o autor, muitos acadêmicos ao escreverem sobre música popular costumam falar que a harmonia no *rock* é muito simples e até mesmo “primitiva”. Para ele têm-se dois grandes problemas ao se afirmar isso: o primeiro é que ao dizer que a harmonia seria simples, não explica a sua função e o segundo é que a harmonia no *rock* não é simples, principalmente nos anos 80. Para exemplificar esse pensamento, o autor supramencionado analisa a música da banda *Van Halen* que dá nome ao seu trabalho *Running with the devil*.

Ao falar sobre o *heavy metal*, Bruto diz que

Cê sintoniza no som. Esse poder é você estar sintonizado completamente com o som e é um som muito poderoso, se você for olhar de um ponto de vista de intensidade, andamento. Intensidade principalmente. Distorção e volume, meio que os dois na verdade.

E meio que isso passa pro cê, cê se sente forte. Não forte querendo levantar peso ou bater em ninguém. Espiritualmente forte. E como eu acho que é um tipo de som que eu me identifico muito e gosto de pensar que é algo que eu faço parte, cê meio que está levando isso para a vida inteira. (Pedro, 26 anos)¹⁵⁰

No trecho acima, tem-se dois elementos importantes que definem como Pedro percebe o discurso musical do metal, a intensidade do som – distorção e volume – e o andamento. Ou seja, para Bruto, além do peso da música – relação timbrística entre a guitarra ou voz e o efeito da distorção -, o andamento também poderia influir na produção de poder, pois ao classificá-lo como um elemento característico do metal, a sua utilização como algo capaz de se levar ao extremo, como andamentos super rápidos, poderia modificar a relação da música com o corpo do ouvinte, fazendo com que tal poder possa ser transmitido através do andamento da música diretamente para o corpo de quem ouve a música.

Posto tudo isso, há de se considerar que diferentes músicas produzem diferentes *moshs*. Então como se dá essa relação entre a produção de poder, provinda da distorção da guitarra, e a configuração da violência em um *mosh*? Como o poder da distorção e o andamento afetam os corpos de quem está *moshando*?

¹⁴⁹ Tradução livre do excerto: to say that a piece is in a particular mode is to suggest quite a bit about how that piece works, for a mode is a scale that also implies a set of functional syntactical relationships and affective potentials.” (WALSER,1993, p. 47).

¹⁵⁰ CPP

4.2 *Strength beyond strength*¹⁵¹ - Poder e violência

Em sua dissertação de mestrado, Tori Johanne Lau (2005), relaciona as diferenças existentes entre as inúmeras vertentes do *rock* e o *mosh* com a intenção de explicitar a relação direta do material musical com a forma de se *moshar*.

Durante a construção de sua reflexão, a autora utilizou o termo *mosh-friendly*. Esse termo pode ser traduzido para o português como algo próximo de “convidativo para se *moshar*”. Mas o que seria uma música convidativa para se *moshar*? Segundo a autora, seria uma música com uma linha rítmica marcante, como as músicas da banda *Rage Against the Machine*¹⁵², e com variações expressivas de dinâmica, como músicas do *Nirvana*¹⁵³. Ao cunhar esse termo *-mosh-friendly* - e construir uma análise em cima de um *show* gravado em DVD da banda *Rage Against the Machine*, ela tenta explicar a sua pergunta inicial: por que as pessoas *mosham*? Lau (2005) escolheu o DVD *Live at the Grand Olympic Auditorium* e a música *Bulls on parade* e identificou quatro padrões rítmicos diferentes para realizar sua análise e afirma que variações desses padrões rítmicos são muito importantes, pois a multidão acompanha com o corpo as mudanças na música. Segundo a autora, sobre a linha rítmica (FIG. 7) da introdução de *Bulls on parade*:

Um ritmo deste tipo é ideal para se *moshar*: a medida em que os fãs pulam junto com a batida, o ritmo guia a multidão. Quando o *groove* é rígido como na introdução, com todos os instrumentos e sem vocal, fica evidente que é nesta parte que você tem que se mexer.¹⁵⁴ (LAU, 2005, p. 36)

Figura 7 - Linha rítmica. (Lau, 2005, p. 36)



¹⁵¹ Nome de uma música da banda *Pantera*.

¹⁵² O *Rage Against the Machine* é uma banda de rock americana, formada em 1991 pelo vocalista Zack de la Rocha, pelo guitarrista Tom Morello, pelo baixista Tim Commerford e pelo baterista Brad Wilk. A banda é conhecida pelo conteúdo político de suas letras, que expressam opiniões contra o capitalismo. (Fonte e mais informações: <http://www.ratm.com/index.html>)

¹⁵³ O *Nirvana* é uma banda americana de grunge, formada no fim dos anos 80. A formação clássica da banda contava com Kurt Cobain na guitarra e voz, Krist Novoselic no baixo e Dave Grohl na bateria. O *Nirvana* fez muito sucesso na década de 90, mas teve a trajetória interrompida pelo suicídio de Kurt Cobain em 5 de abril de 1994. (Fonte e mais informações: <http://www.nevermind20.com/album.php>)

¹⁵⁴ Tradução livre da autora do excerto: A rhythm of this kind is ideal for moshing: as the fans jump on the beat, the emphasis of the beat in the rhythm resonates as an instruction through the crowd. When the groove is as rigid as in the intro along with all the instruments and no vocals, it is evident to the fans that this is where you really move.¹⁵⁴ (LAU, 2005, p. 36)

Ainda sobre essa música e a relação do material musical com o *mosh*, Lau afirma que

Tipicamente, nas músicas convidativas a se *moshar*, a ênfase se encontra no mais refrão (em algumas, na ponte), e menos no verso. O verso é um período de calma, resguardando a música para a explosão do refrão.¹⁵⁵(...) (LAU, 2005, p. 36)

E ainda,

Não existe um modelo ideal para se *moshar*, mas o uso de dinâmicas similares a de *Bulls on parade* é muito comum no gênero de rock alternativo e esse uso produz boas músicas para se *moshar*. Por exemplo, a música “*Smells like teen spirit*” do *Nirvana* – ela é construída de uma maneira similar, começando com uma dinâmica forte na introdução, reduzindo para o verso e ficando forte novamente no refrão. Nessa música, em particular, o jeito que a guitarra é tocada também indica como as pessoas devem se moverem: quanto mais calma a guitarra, mais calma será a platéia. Até onde eu vi, isso é relativamente comum no grunge.¹⁵⁶(LAU, 2005, pág 38)

Ao analisar a fala de Lau (2005), infere-se que apesar da autora dizer que não existe um modelo ideal de música para se *moshar*, ela também considera que a existência de certos elementos musicais faz a experiência do *mosh* ser mais satisfatória. Até o termo usado por ela, *moshing friendly*, dá esse indicativo. E quais são tais características? Ela aponta, sobretudo, variações rítmicas e variações de dinâmica entre o verso da música e seu refrão.

Diante disso, fica claro que autora estabeleceu através de sua análise, diretrizes que moldam a experiência em um *mosh*. E ao construir a sua reflexão, ela acaba por excluir outras músicas que não possuem essa característica *moshing friendly*. Para ela, *shows* de *death metal*, ou em *shows* de metal em geral, não existe *mosh*, pois a música não tem os parâmetros necessários, como um andamento mais lento, para fazer alguém *moshar*. Para a autora supracitada: “*Moshar* requer mais

¹⁵⁵Tradução livre da autora do excerto: Typically, in *mosh*-friendly songs, the emphasis lies in the chorus (and to some extent the bridges), and less in the verse. The verse is a period to quieten down somewhat and regain strength for the punch of the chorus (...) (LAU, 2005, p. 36)

¹⁵⁶Tradução livre da autora do excerto: There exists no model for the perfect mosh song, but a use of dynamics similar to the ones in “*Bulls on Parade*” is not uncommon in the alternative rock genre, and such use makes for good moshing songs. Take for example the much talked about “*Smells Like Teen Spirit*” by *Nirvana* - it is constructed in a similar manner, starting off with a strong and dynamically high levelled intro before mellowing down for the verse, and then jumping straight up again in the first chorus. In this particular song, the way the guitar strings are struck is also indicative of how the crowd moves: the softer the stroke, the calmer the crowd. As far as I have seen, this is a relatively common feature in the grunge genre of rock.(LAU, 2005, pág 38)

mudanças de dinâmicas do que as que são usualmente encontradas nos sons monótonos e escuros do death metal¹⁵⁷. (LAU, 2005, p. 32)

Analisando esses pressupostos de Lau (2005), observou-se que ela coloca que o material musical é o ponto chave para a existência de um bom *mosh*. Apesar de ter escrito que não existe um modelo ideal de *mosh*, a autora supramencionada, claramente elege um estilo com características musicais, como a variação rítmica e de dinâmica para servir de exemplo do que seria uma música que levaria as pessoas à *mosharem*, excluindo diversos estilos e até mesmo dizendo que certos tipos de *heavy metal*, como o *death metal*, não existem *moshs* porque o modo como os músicos constroem a sua música não se encaixa nos parâmetros ideais para existir um *mosh*. Mas a experiência de Bruto mostra um caminho diferente:

os [*mosh*] de *death metal* são os que eu costumo gradar¹⁵⁸ mais, que os bem da pesada e a galera, apesar de ser bem bruto o negocio, a galera é mais imparcial e mais *brother*.” (...) “Em *death metal* o negócio é mais bruto... E o negocio é só... É *death metal* mesmo os negocio, saco? Então eu costumo achar mais festa¹⁵⁹. (Pedro, 26 anos)¹⁶⁰

Apesar de opiniões diferentes sobre o *mosh*, nota-se que Lau (2005) e Pedro concordam em um ponto: os dois elegem um tipo de música como o melhor para *moshar*. Será então que o que faz a experiência de um *mosh* ser mais satisfatória, não são elementos musicais, e sim a identificação – gosto pessoal - com a música?

Mediante essa explanação verifica-se que a análise de Lau (2005) se torna fraca justamente por colocar como absoluto a música, sem levar em consideração as pessoas como sujeitos e as diversas maneiras de construir uma experiência. Não é a mudança de dinâmica do verso para o refrão que motiva e faz com que as pessoas *moshem*. Não é porque existe um andamento considerado ideal para o *mosh* que as pessoas vão dançar. As pessoas *mosham* porque isso importa para elas, porque as experiências que elas tiveram com o *mosh* foram positivas e significativas. Porque elas se importam o suficientemente com a música tocada para tentar vivê-la em seus corpos. Não porque a dinâmica da música mudou, não porque existem elementos musicais determinantes para isso. A música sendo tocada de fato

¹⁵⁷ Tradução livre da autora do excerto: Moshing requires more dynamic changes than what are usually found in the monotone and dark sounds of death metal. (LAU, 2005, p. 32)

¹⁵⁸ Gostar.

¹⁵⁹ Mais legal.

¹⁶⁰ CPP

influencia nos movimentos das pessoas *moshando*, mas não na intensidade de uma experiência no sentido de existir uma música *moshing friendly*. O depoimento de um garoto chamado Richard, no próprio trabalho da autora, oferece um panorama muito interessante sobre significado e motivação de se *moshar*:

Por que eu *mosho*? Por que eu respiro? Você respira, seu sangue continua circulando, eu continuo *moshando*, assim como meu sangue continua sendo bombeado. Sem mencionar que música tocada ao vivo te dá adrenalina muito grande e eu preciso dominar a roda de *mosh*. Não é um show de verdade sem um *mosh*. Você acorda, você toma café da manhã, você vai resolver suas coisas... Eu vou em shows, eu *mosho*. (LAU *apud* Richard, 2005, pag 46)¹⁶¹

De acordo com essa exposição, em um excerto das falas de André já citada neste trabalho (p.82), ele apontou o fator social como de extrema importância para se ter um bom *mosh*:

Quando eu fui no Skullfist agora, foi o ultimo *show* de heavy metal que eu fui com os amigos, eu gostei pra caramba do *show*, até porque são outros tipos de música. Uma música muito mais festiva que te deixa muito mais alegre e com muito mais vontade de *moshar*. Mas eu tenho certeza de que se eu não fosse com aquelas pessoas eu talvez gostasse do *show* mas talvez, não, com certeza, eu não ia sentir tanto assim, sabe. Eu não ia entrar tanto no *mosh*, não ia me divertir tanto... Então assim, obviamente a música tem o seu valor, mas eu acho que o elemento social também é muito importante. As pessoas, a forma como o público tá lá também... (André, 25 anos)¹⁶²

Logo, esse tal “elemento social” que André cita como sendo de extrema importância é o que falta na análise de Lau (2005) no sentido de dizer que não é somente a música que fará com que você *mosh*, mas uma combinação de fatores sociais que significam algo para o sujeito e que ele pode compartilhar tais significados com as outras pessoas. Outros fatores também importam, apesar da música. Uma explicação possível para essas afirmativas de Lau (2005) é o fato de que ela diz em vários momentos ao longo de seu trabalho, que se identifica e gosta mais do *rock* dos anos 90 (*rock* alternativo ¹⁶³e *grunge*¹⁶⁴). *Rock* esse, segundo a própria autora, baseado justamente em linhas rítmicas marcantes e diferenças

¹⁶¹Tradução livre da autora do excerto: Why do I *mosh*? Why do I breath? You keep breathing, your blood keeps pumping, I keep *moshing*, likewise my blood keeps pumping. Not to mention, live music kicks in an adrenaline surge and I have to dominate the pit. It's not a concert to me without a pit. You wake up, you eat breakfast, you go about your business... I go to concerts, I pit. (LAU *apud* Richard, 2005, pag 46)

¹⁶² CPA

¹⁶³ Sugestão de escuta: *Pixies - Here comes your man*

¹⁶⁴ Sugestão de escuta: *L7 - Stuck here again*

notáveis de dinâmica ao longo da música. Será então que a autora naturalizou um gosto pessoal dela, e partir de seu julgamento, fez tais afirmações acerca do *death metal* e do *mosh*?

Voltando para a questão da relação entre o material musical e maneiras de se *moshar*, há de se considerar que a música influi diretamente no modo como as pessoas *mosham*. Se os significados de cada vertente são diversos, as formas de se expressar isso corporalmente, também se mostram diversas. Não tem-se aqui a intenção de estabelecer parâmetros absolutos da realidade, mas de mostrar duas experiências de campo que me mostraram essas diferenças. A seguir, duas breves etnografias que evidenciam as diferenças entre as duas experiências dentro do *mosh* em relação a diferentes gêneros musicais.

4.2.1 Sepultura X Dead Fish

Essas experiências aconteceram em dois dias consecutivos do ano de 2011, nos dias 11 e 12 de novembro, na mesma casa de *show*, o *Music Hall*, localizado na Avenida do Contorno, no bairro Santa Efigênia, Belo Horizonte, Minas Gerais. As bandas que se apresentaram eram, respectivamente, *Sepultura*¹⁶⁵ e *Dead Fish*¹⁶⁶.

4.2.1.1 Sepultura

O *Sepultura* é uma banda de metal formada em 1984, natural de Belo Horizonte/MG, sendo considerada por muitos como o maior sucesso comercial que o Brasil já exportou para o mundo, no que tange ao *heavy metal*. Sua formação clássica contava com Max Cavalera (guitarra e vocais), Igor Cavalera (bateria), Paulo Júnior (baixo) e Andreas Kisser (guitarra). Com a saída dos irmãos Cavalera, a atual formação conta com, além de Kisser e Paulo Jr., Derek Green nos vocais e Eloy Casagrande na bateria. Apesar de ser uma banda brasileira, a maioria das letras de suas músicas são em inglês. A discografia da banda conta com 12 álbuns.

O metal é um gênero musical muito abrangente e cheio de vertentes. Segundo Shuker (1999), esse estilo é baseado predominantemente no timbre da guitarra (distorcida), fazendo com que seja classificado como barulhento. O

¹⁶⁵ Sugestão de escuta: *Sepultura - Kairos*

¹⁶⁶ Sugestão de escuta: *Dead Fish - Contra todos*

andamento das músicas é mais acelerado do que as canções mais comuns de *rock* (como as bandas *Led Zeppelin*¹⁶⁷, *Jefferson Airplane*¹⁶⁸, *Beatles*¹⁶⁹, entre outras) e as letras das músicas tem temáticas extremas como cenários pós-apocalípticos, morte, violência extrema e ataques constantes à religião cristã.

As duas vertentes do metal em que o *Sepultura* transita são o *trash metal* e o *death metal*. Segundo Shuker (1999), o *thrash metal* é um subgênero do metal que incorporou alguns elementos do *punk*, como o andamento mais rápido do que outras vertentes do metal, com *riffs* rápidos e distorcidos na guitarra, acrescentando o característico “peso” do estilo. Ainda segundo o autor, o *death metal* se caracteriza por um vocal gutural e letras com temáticas mais niilistas e extremas.

4.2.1.2 *Dead Fish*

O *Dead Fish* é uma banda de Vitória/Espírito Santo, e conta atualmente com quatro integrantes: Rodrigo Lima (voz), Philippe Fagnoli (guitarra), Alyand Mielle (baixo) e Marcos (bateria), sendo que somente o vocalista e o baixista são da formação original. Hoje, a média de idade dos integrantes é de 38 anos. Segundo o *myspace*¹⁷⁰ da banda, o *Dead Fish* tem seis discos gravados em estúdio e vinte anos de carreira.

A vertente do *rock* em que a banda capixaba é mais comumente atribuída é o *hardcore* melódico. Esse tipo de *rock* é um subgênero do *hardcore punk*, que por sua vez é uma vertente do *punk rock*. Segundo Roy Shuker (1999), *punk rock* é um gênero musical barulhento, rápido e agressivo que surgiu paralelamente na Inglaterra e nos Estados Unidos, na segunda metade da década de 70. Já o *hardcore punk*, surgiu após a década de 70 e utiliza alguns elementos do gênero de origem, mas leva a extremos e,

Acelera os tempos tão rápido quanto é humanamente possível, agarrando-se basicamente à guitarra monocromática, ao baixo e à bateria, favorecendo as letras meio gritadas, que expressam os sentimentos mais inflamados que os cantores e

¹⁶⁷ Sugestão de escuta: *Led Zeppelin - Good times, bad times*

¹⁶⁸ Sugestão de escuta: *Jefferson Airplane - Somebody to love*

¹⁶⁹ Sugestão de escuta: *Beatles - Hey Jude*

¹⁷⁰ Myspace é uma rede social virtual que é usada por artistas como uma ferramenta de divulgação de suas músicas.

compositores podem imaginar (ERLEWINE, 1995 *apud* SHUKER, 1999 p. 156).

O *hardcore* melódico utiliza dos elementos do gênero de origem como o tempo acelerado, músicas curtas – em média dois minutos e meio – e guitarras distorcidas, mas, como o próprio nome diz, dá mais ênfase a melodias, principalmente na guitarra e na voz.

4.2.1.3 Análise comparativa do mosh do *Dead Fish* e do *Sepultura*

Em ambos os dias, a casa de *show* estava cheia. Sobrava apenas algum espaço conquistado através de pedidos de licença ou de suaves empurrões, entre as pessoas. O início foi parecido: o nome da banda era gritado a plenos pulmões, enquanto se esperava ansiosamente que os integrantes surgissem no palco. A diferença mais visível entre as pessoas que frequentaram os dois *shows* eram as roupas. Enquanto os fãs de *Sepultura* usavam em sua maioria blusas pretas com temáticas variadas, como outras bandas de metal, calças *jeans* e coturnos, os fãs de *Dead Fish* usavam blusas de diversas cores, bandas, bonés e shorts.

No dia do *Sepultura*, o primeiro a entrar no palco foi o baterista, seguido pelo baixista. Quando o guitarrista subiu ao palco o público vibrou imensamente e o instrumentista ergueu seus braços com os punhos fechados, saudando a plateia. Seus cabelos eram longos e loiros, e ele o usava solto. Ele bateu diversas vezes na divisão do braço e do antebraço, gesto esse, indicando algo próximo de ‘sangue’, ‘raízes’ e sentimento muito intenso. Ele gritava e se percebia que seu corpo estava todo tensionado – suas veias saltavam do pescoço e uma certa rigidez percebida através de movimentos curtos e com uma força contida.

Ele pegou a sua guitarra que parecia muito pequena para aquela figura que tomava proporções de gigantes, enquanto tirava um *riff*¹⁷¹ distorcido de seu instrumento. Uma luz em forma de círculo foi projetada em cima dele e logo após as primeiras notas, longas, graves e distorcidas, o vocalista entrou no palco. O resultado sonoro da banda com os gritos da plateia foi algo muito poderoso, cheio de agressividade que chegava aos meus ouvidos com muita intensidade.

¹⁷¹ Segundo Shuker, “O riff é um padrão rítmico ou melódico curto repetido muitas vezes.” (1999)

O vocalista andava em círculos pelo palco dando pequenos socos na cabeça. A excitação da plateia era visível; as pessoas faziam movimentos curtos com a cabeça e outras partes do corpo. Após um "suspiro" da guitarra, a banda inteira começou a tocar. Era como se o som varresse cada canto do local. Quase que concomitantemente à primeira nota da música, abriu-se um vácuo na plateia; uma espécie de roda se formou e as pessoas começaram a procurar o corpo uma das outras com empurrões, socos e movimentos corporais cadenciados.

No dia do *Dead Fish*, todos os membros da banda entraram juntos no palco causando uma euforia enorme na plateia, fazendo com que o local inteiro vibrasse em simpatia, como se até os tijolos, vigas e cimento estivessem se preparando para o que estava por vir. Os músicos se olharam com seus instrumentos em punho, iniciando ao mesmo tempo uma música rápida e furiosa. Também rápida e furiosa foi a reação das pessoas; a roda se abriu instantaneamente e os diversos braços, cabeças e pernas começaram a sobressair daquele monte humano, seguindo o andamento veloz do *Dead Fish*. O som que varria o local era rápido e furioso, a distorção da guitarra não era tão agressiva, mas conseguia comunicar uma raiva intensa. A bateria matinha o andamento veloz guiando os passos das pessoas.

Comparando essas duas experiências, identifica-se dois fatores musicais que mais influenciaram as pessoas no jeito de se *moshar*: o andamento e o peso da música. Apesar de parecer que essa análise aproxima-se da análise de Lau (2005), elegendo parâmetros musicais ideais sobre o *mosh*, apresenta-se como argumento, que o andamento e o peso da música podem ser variáveis, de acordo com o gênero musical em questão. Além disso, não compartilho da opinião da autora de que haja um andamento ideal para o *mosh*, sendo que quem decidirá se a música "é boa para *moshar*" são as pessoas que escutam e compartilham significados de certo gênero de música.

A relação do andamento é simples: quanto mais rápido o mesmo, mais rápido as pessoas *mosham*, pois os passos seguem o andamento da música, como exemplificado por Vargas (2005) em seu depoimento na internet: "você anda, dando os passos no ritmo da música." (VARGAS, 2005).

Como o andamento das músicas do *Dead Fish* é mais rápido, tinha-se a impressão que a confusão era maior. As pessoas entravam e saíam rapidamente, intensificando o contato entre os corpos que se propunham ao choque. Observavam-se muitos braços e pernas sobressaindo do monte humano e o

esgotamento físico, pelo menos na minha experiência, foi muito maior nesse *show*. Um adjetivo comumente usado para descrever os *moshs* em um *show* de *hardcore* é “frenético”; os movimentos de pernas e de braços são muito mais rápidos. A sensação de liberdade era muito grande e as pessoas expressavam de diversas maneiras. Um garoto apoiou o braço nas minhas costas, e, quando virei para ver do que se tratava, ele estava somente de cueca – vermelha -, correndo furiosamente para dentro do *mosh*. Suas roupas permaneceram ali no chão, até que ele viesse buscá-las.

No *show* do *Sepultura*, o contato físico era menor, mas não menos intenso. Com um andamento mais lento e uma música mais pesada, as pessoas colocavam mais força nos golpes dos braços e pernas e *moshavam* com movimentos mais intensos do que rápidos. Em alguns momentos, tive de desistir de ficar na roda, pois o *mosh* estava muito violento e eu temia pela minha integridade física.

Essas duas experiências me mostraram que o nível de violência dos acordos negociados entre os participantes, era de fato relacionado com o material musical e com a produção de poder. Quanto mais pesada a música, mais propenso que o nível de violência seja maior. Quanto mais ruídos forem agregados ao som, como a distorção da guitarra e da voz, mais poder se produz e por consequência, mais violento pode ser o *mosh*. Lembrando que não necessariamente uma música mais poderosa, ou mais distorcida, é uma música “melhor” para se *moshar*. Como dito anteriormente, o poder não é um valor absoluto que define parâmetros de melhor ou pior; isso fica a critério da orientação do ouvinte e os valores que ele compartilha com seus iguais.

Segundo André, ainda que um som possa ser muito pesado, como o *death metal*, pode ocorrer que os *shows* não sejam tão violentos como se espera.

Eu acho que primeiro pelo teor da música, se cê for analisar o vocal e as próprias distorção de guitarra e outras técnicas pra fazer a música, o *death metal* é muito mais pesado e eu acho que de certa forma a própria música influencia as pessoas a tomarem atitudes mais violentas no *show*. Mas também não acho que é só isso, mas eu acho que tinha um público, pelo menos eu vi assim, mais novo e mais jovem nesses *shows* de *power metal* e tal e coisa, e que vai se renovando... Pareciam que as pessoas paravam de escutar e sempre quando você chegava no *show* novo, você via outras levadas de menino novinho. E acho que isso influencia também... Obviamente que tinha muita bebida no meio, tinha muito álcool e tal e coisa, mas ainda assim quando você ia no *show* mais pesado, os caras utilizavam mais ainda de drogas, álcool, cigarro e outras drogas sabe. Então acho que isso influencia também.

Mas é muito bizarro, por mais que tenha uns fatores que determinam certa postura, tem outro lado também. Eu lembro que um dos *shows* mais massa que eu já fui, de mais divertido, foi do o do *Sodom*. E eu lembro que no *show* foi tipo *Sodom, Nuclear Assault*, umas banda assim, tipo, de certa forma pesada e ainda mais antiga e foi um pessoal mais velho. E eu lembro que eu fui lá no *show* e começou o *mosh* tava muito pesado e quando começou o *show* do *Sodom*, foi tipo meus amigos num canto e muita gente ficou só se divertindo e escutando a música tal e coisa e fazendo palhaçada, tipo *moshando* de brincadeira. E aí começou a vir uns cara, tipo, de jaqueta e mal encarado e começaram a vir pra cima da gente e pegar pesado mesmo; dar cotovelada e chute. E tipo, ninguém da gente tava animando de continuar aquele negócio que de certa forma, uma coisa que tava divertida, tava começando a ficar ruim... machucando... não tava gostando do *show*. E a gente foi, saiu vazado dos cara e deixamos os cara lá. E depois voltamos a fazer e os caras foram seguindo nessa onda, de tipo a gente começava a zoar e os cara vinham encher nossa saco e a gente parava. A gente começava a zoar de novo e os cara vinham encher nosso saco e a gente parava. E tipo, os cara desistiram e de repente quando a gente foi ver, tava tipo, todo mundo do *show* ouvindo um som bem pesado, mas tava todo mundo zoando, sabe? Ninguém tava batendo sério, ninguém tava machucando o outro e o pessoal começou a fazer uma roda, tipo uma ciranda, e a gente fez uma pirâmide de pessoas no meio do *show*. E até o vocalista apontou pra gente, mandou um joia. Foi um negócio muito bizarro, tipo, num *show* que deveria ser um dos *mosh* mais violento do que talvez um *show* de power metal, foi um dos *mosh* mais divertido, de brincadeira. Ainda que tinha, tipo, 'ah, violência ainda tinha', de certa forma, cê tinha pessoas se encontrando, mas num nível muito mais tranquilo. E muito mais diversão. Sei lá, foi divertido pra mim. (risos) (André, 25 anos)¹⁷²

Assim, novamente, pode-se fazer a leitura de que não é somente o material musical que influe nas dinâmicas de negociação do *mosh*; as diversas relações sociais construídas no *mosh* e pelo *heavy metal*, também fazem parte na construção nas dinâmicas entre o poder contido na música e produzido pela distorção e as noções de violência.

4.3 *Fight to be free*¹⁷³ - Violência estética

Teve uma aula que a gente teve aqui no início da faculdade, no primeiro semestre e tava falando de várias formas de ouvir música e falava de ouvir com o corpo, que às vezes cê ouvia dançando, ouvir com o ouvido que era às vezes como a gente escuta sonatas, que seja musica erudita, e ouvir com o coração, que é ouvir o negócio e imaginar alguma coisa que já viveu... Associar com emoções mesmo né. E o que eu gosto de metal, pra mim pelo menos, eu acho que cê escuta dessas três maneiras ao mesmo tempo, sacou. Que meio que faz cê ficar focado no negócio. Talvez seja isso, to tentando analisar as coisas aqui, meio assim, porque eu acho massa. Meio que faz você viver o momento e talvez seja por isso você consiga extravasar ali e não tá importando com o resto que tá rolando, ou que rolou, ou que vai rolar com cê.

¹⁷² CPA

¹⁷³ Nome de uma música da banda *Nuclear Assault*.

Mas cê escuta com o corpo, tipo, batendo cabeça ou então só sentindo a parada. Cê escuta com a mente, tipo, vendo os cara arrebetado a boca do balão, tipo, destruindo, fazendo solo bruto. E cê escuta mais acima de tudo cê escuta com o coração, porque sei lá, acho que é o jeito que a coisa é feita, né. Um negócio bem pesado, e muitas vezes meio com um pouco de raiva e tristeza e te forçando a entrar ali no grito de guerra da galera e participar daquilo. (Pedro, 26 anos)¹⁷⁴

A partir dessa fala do Pedro, pode-se fazer algumas leituras: o *heavy metal* possibilita diversos meios de escuta; não somente com o os ouvidos e mente para processar o som, mas também de um modo que te possibilita escutá-lo com manifestações corporais, como bater cabeça e associar o som com emoções, que seria mais comumente dito “escutar com o coração”.

Ainda a acrescentar à discussão, André diz que:

Quando eu escutava metal quando eu era mais jovem, eu experimentava a música de um jeito muito diferente do que o jeito que eu experimento agora. Muito mais sentimental e muito menos, talvez, racional. E ai aquela música eu escutava em casa, batia a cabeça sozinho, e zoava, rolava no chão (risos) e fazia tipo umas palhaçadas assim, fraga. E talvez até para poder criar um vínculo com aquilo. Atualmente eu não faço mais isso. De vez em quando, quando o som tá realmente muito massa e eu tô num clima assim, dá até aquela batida de cabeça de leve, mas já não fico mais rodando a cabeça no quarto sozinho. E eu acho que tipo, a grande diferença do *show*, assim, quando eu vou assistir um *show* de *heavy metal*, já muda completamente a minha forma de escutar. E é exatamente por isso que é tão bom quando cê tem um *show* massa. (André, 25 anos)¹⁷⁵

Portanto, houve em um determinado tempo de sua vida em que ele construiu a corporeidade desse som, onde sozinho em seu quarto ele experimentava diversas formas de se ouvir a música, seja inventando movimentos ou repetindo movimentos de pessoas famosas, ícones, associadas ao *heavy metal*. Em idade mais avançada, e já formada em sua corporeidade desse som, ele não vê mais sentindo em performar essa música, sozinho em seu quarto. O sentido que ele vê, é ir a *shows* e compartilhar esses significados com outras pessoas que também veem e sentem, nesse tipo de música, um modo de escuta com seus corpos.

Há um ponto em comum entre a fala de Pedro e André: a corporeidade do som e ela como uma forma de escuta e apreciação da música. O *mosh*, sendo uma dança extremamente corporal, também pode ser incluído nessa categoria? De acordo com Lau (2005), a experiência de um *show* não é completamente

¹⁷⁴ CPP

¹⁷⁵ CPA

satisfatória, para os participantes, sem uma boa roda de *mosh*, e pode-se medir o grau de interação e identificação entre a banda e o público através da intensidade de um *mosh*. Sendo assim, essa manifestação se torna parte integrante de uma boa apresentação. Podemos então falar no *mosh* como um modo, uma categoria de escuta da música que está sendo tocada?

André, ao dizer “E eu acho que tipo, a grande diferença do *show*, assim, quando eu vou assistir um *show* de *heavy metal*, já muda completamente a minha forma de escutar”, indica que há sim uma escuta diferente nos *shows*, uma escuta mais corpórea que compõe a experiência de um *show*. Ele ainda expõe sobre a escuta em *shows*, que,

Eu acho que seria mais corpóreo, seria mais sentimental. O objetivo é, tanto é que você já chega um pouco inebriado, porque você já bebeu antes com os amigos, então você já não chega com aquele estado de consciência que também não é objetivo maior. Então eu acho que isso tudo influencia também pro cê sentir a música de uma forma mais corpórea. Porque muitas vezes quando você vai no *show* e tá cansado e sóbrio, o *show* até piora. Porque você não consegue entrar no mesmo estágio que o restante do público, sabe? (André, 25 anos)¹⁷⁶

Isso que dizer que essa corporeidade é de extrema importância para que aconteça uma experiência positiva em um *show*. E como acontece essa corporeidade? Através do *mosh*. Como já citado anteriormente, Lau (2005) indica que a presença ou não de um *mosh* e a sua intensidade, é como um termômetro de satisfação entre a apresentação da banda e a experiência das pessoas. Ou seja, o *mosh* pode ser visto como um modo de fruição estética da música, onde as pessoas experimentam a música em seus corpos e celebram isso em uma roda com outras pessoas, em meios a chutes, cotoveladas socos.

Estende-se também à violência esse papel de fruição estética da música em um *show*, pois se é através dela que um *mosh* se configura, a ocorrência da violência seria uma das diversas modalidades de escuta que permeia a música pesada. Logo, mais uma vez a violência no *mosh* se mostra como um aspecto de extrema importância na cultura da música pesada, sendo ela fundante e estrutural, passível de se construir e compartilhar conhecimento através da escuta e apreciação da música.

¹⁷⁶ CPA

4.4 *Depth of satan's eyes*¹⁷⁷ - Poder e noções sobre o diabo

Como apresentado anteriormente, a distorção da guitarra, fruto de da relação timbrística entre o instrumento e um pedal de efeito ou amplificador, é capaz de produzir um fenômeno denominado poder. (Walser, 1993) Dessa conceitualização, vem expressões que denominam o *heavy metal*, como música poderosa, e traz consigo outro conceito, o peso. O peso é o nível de distorção - quanto mais distorção, mais pesada a música - e está relacionada proporcionalmente com o poder - quanto mais peso, mais poderosa a música.

Tal característica do heavy metal é motivo de interpretações superficiais e apressadas de diversos setores mais conservadores e religiosos, como mostrado no Capítulo três, onde uma associação tentou, frente ao Senado Norte Americano, instaurar um sistema de censura.

Algumas bandas de metal e seus ouvintes relacionam essa propriedade do heavy metal, o poder, com diversas figuras ou fenômenos. A figura mais comumente associada a esse estilo musical, é a figura do diabo. O diabo é, tradicionalmente, atribuído a uma entidade maligna da mitologia cristã, sendo o oposto de toda virtude positiva pregada por Jesus Cristo. A relação entre música pesada e símbolos do cristianismo é muito intensa. Há subgêneros do *heavy metal* que se dedicam quase que exclusivamente para temas satânicos, como o *black metal*.

Anterior ao *heavy metal*, outras vertentes do *rock* e seus antecessores começaram a construir essa relação do diabo com a música, como por exemplo, o músico de *blues* Robert Johnson, cujo talento foi associado com um pacto com o diabo feito em uma encruzilhada. Contemporâneos de Johnson relatam que ele sempre estava com os olhos vermelhos, fato esse que, segundo eles, comprovava a relação do músico com o capeta e tudo de ruim que existe no mundo. Outros músicos já foram acusados de servir ao demônio, como *The Rolling Stones* com a música *Sympathy for the devil*.

No *heavy metal*, pode-se dizer que essa temática começou a entrar em voga com a banda inglesa *Black Sabbath* (FIG. 8), pois como dito anteriormente, eles faziam música com diversos temas “assustadores”, desde a letra da música até o material musical em si. Vários trechos de letras de suas músicas mostram isso:

¹⁷⁷ Nome de uma música da banda *Ghost*.

Big black shape with eyes of fire. Telling people their desire. Satan's sitting there, he's smiling. Watch those flames get higher and higher. Oh no, no, please god help me! ¹⁷⁸ (*Black Sabbath – Black Sabbath*)

Now I have you with me, under my power. Our love grows stronger, now with every hour. Look into my eyes, you'll see who I am. My name is Lucifer, please take my hand. ¹⁷⁹ (*Black Sabbath - N.I.B.*)

Figura 8 - A banda Black Sabbath em sua formação clássica e em foto atual (2013) – da esquerda para a direita Bill Ward (bateria), Ozzy Osbourne (vocal), Geezer Butler (baixo) e Tommy Iommi (guitarra) ¹⁸⁰



Bandas atuais, como *Ghost*¹⁸¹ (FIG. 9) e *Year of the goat*¹⁸² reacenderam essa discussão antiga, pois desde o modo de se vestir e o conceito da banda, até obviamente as letras das músicas, trazem o satanismo. Como por exemplo:

As the parish sighs in smoke, enters lady, revealed of cloak to the haunting sound of the monstrance clock.

Singing: Come together, together as a one, come together for Lucifer's son ¹⁸³ (*Ghost – Monstrance clock*)

¹⁷⁸ Tradução livre: Olhos grandes e pretos de fogo. Falando com as pessoas sobre desejo. Satã está sentando ali, sorrindo. Veja as chamas ficando cada vez maiores. Ah não, deus me ajude!

¹⁷⁹ Tradução livre: Agora eu te tenho sob meu poder. Nosso amor fica mais forte a cada hora. Olhe nos meus olhos e verá quem eu sou. Meu nome é Lúcifer, pegue na minha mão.

¹⁸⁰ Fonte: divulgação do site <http://liverockprods.com>

¹⁸¹ Sugestão de escuta: *Ghost – Body and Blood*

¹⁸² Sugestão de escuta: *Year of the goat – Spirits of fire*

Figura 9 - Foto da banda Ghost – Os mascarados – instrumentistas - se identificam como *Nameless Ghouls*¹⁸⁴ e o vocalista, como *Papa Emeritus*.¹⁸⁵



Em 1992 na Noruega, músicos de *black metal* como *Varg Vikernes*, organizaram protestos contra a religião cristã católica, colocando fogo em igrejas. Os documentários *Satan rides the media* e *Until the light takes us* mostram a história desses protestos e suas repercussões.

Poderia parecer contraditório não aceitar o cristianismo, mas ao mesmo tempo se utilizar de um símbolo cristão, como o diabo para fazer críticas à religião cristã? Então podemos nos perguntar o que representa esse símbolo do diabo na música pesada?

O documentário *A headbanger's journey* explora esse assunto, mostrando a relação entre a música pesada e o diabo, através de relato dos próprios músicos, como o do vocalista da banda norueguesa de *black metal* *Gorgoroth*¹⁸⁶. Ao ser perguntado “ - What is satan represents¹⁸⁷?”, em uma cabana de madeira construída no meio de uma floresta local, ele olhou debaixo para cima em direção da câmera,

¹⁸³ Tradução livre: Enquanto a paróquia suspira em fumaça, uma moça entra e se revela tirando uma capa ao som assustador do relógio ostensivo. Cantando: reuni-vos, reuni-vos como um. Reuni-vos para o filho de Lúcifer.

¹⁸⁴ Algo como "demônios sem nome".

¹⁸⁵ Fonte: Loma Vista Recordings - divulgação

¹⁸⁶ Sugestão de escuta: *Gorgoroth - Incipt Satan*

¹⁸⁷ O que Satã representa? – Liberdade.

segurando uma taça de vinho, e respondeu em um registro grave: *Freedom*. Para engrossar esse discurso, Pedro diz que:

Esse negócio de Satanás é bem real. Muita gente nas bandas nem cita esse tipo de tema, mas os integrantes não participam de uma religião, tem muito ateu, tem sobre satanismo... Muita gente de *black metal* fala muito sobre satanismo, boa porcentagem das facções do *black metal* talvez fale sobre satanismo. E assim, muitas bandas em entrevistas, os caras falam sobre... Que não é exatamente satanás que eles acreditam. Mas em satanás como uma forma de não-deus, como uma forma de liberdade da religião. Né, cê obviamente chama isso de satanás, que cê tá não-deus. Obviamente que cê quer chocar o lado religioso da sociedade e que obviamente tem gente que acredita em satanás e pra mim essas pessoas são iguais a um cristão. Satanistas são iguais a um cristão. Cê tá de certa forma tão preso a uma religião quanto o seu lado extremo oposto. Bom, eu vejo assim pelo menos.

E as bandas igual *Gorgoroth* são extremamente satanistas. Todos os cds basicamente sobre satanás. Mas os caras falam exatamente sobre isso que eu falei sobre satanás ser uma forma de anti-religião, de liberdade.

Para mim, é esquisito até falar disso porque quando eu comecei a ouvir extremo né, isso foi há uns dez anos atrás, onze anos atrás... Aliás, eu tinha o que, 15 anos... Quase 11 anos atrás, sei lá, por ai. E ai cê via essas coisas, satanás, e eu ouvia essas coisas e ficava tipo 'meu deus do céu, que isso, que absurdo"... Eu era cristãozinho na época e falava "que isso, que...meu deus" eu curtia o som mas falava "que isso os cara devem tá de zoação e tal". Mas obviamente eu levava exatamente no lado que eles querem que as pessoas vejam. Não levar a coisa muito no literal. E eu realmente acreditava que existia satanás... é na verdade é exatamente isso. Eu acho que nem era problema dos cara, eu realmente acreditava, eu acho que é uma coisa minha, de acreditar que existia satanás e assim como eu acreditava que existia deus e eu pensava se você estava fazendo alguma coisa prezando satanás, né, cê tava fadado ao encontro com o cramunhão no dia que você pirulitasse¹⁸⁸ da existência (risos).

Mas sei lá, passou pouco, passou um ano depois e eu já não era nada religioso né... Até hoje. Eu acho que obviamente cê vai influenciado pelo som, mas acho que a coisa nunca fez tanto sentido pra mim. Uma coisa que cê vai vendo o histórico da coisa, de merda que organização religiosa já trouxe pra raça humana. Tanto que a igreja católica já foi manipuladora, ou que seja. Eu acho que é uma coisa muito fácil de ter sido criada e passada pra gente. Na verdade eu penso que pode existir o que for que seja, pode existir tudo o que eles falam, mas eu acho que foda-se, sacou? Se eu existir ou não existir, porque eu tenho que preocupar com isso, sei lá, a vida né. Tem que preocupar em ser o melhor que eu acho que eu posso ser e foda-se o resto. Se tiver alguma coisa depois, depois cê vê né. Eu realmente não fico preocupado se vai ter ou não. (Pedro, 26 anos)¹⁸⁹

Ou seja, a figura do diabo, para Pedro, é algo simbólico relacionado à liberdade e contra a opressão de grandes instituições religiosas. Tal concepção extrapola a própria imagem cristã de um demônio, construída por preceitos e

¹⁸⁸ A expressão "pirulitar" é frequentemente utilizada por Pedro como "sair", "morrer", entre outros.

¹⁸⁹ CPP

dogmas de religiões cristãs. André, em um trecho de uma de suas falas, falou sobre essa imposição religiosa

De certa forma cê, na própria criação da sua identidade, cê tem muitas imposições da sua vida. Que as pessoas não enxergam como violência, mas é sim, sabe. Tipo, sei lá, uma visão sobre religião que você nasce desde pequeno e os cara vão sempre impondo cê tem que acreditar em deus, cê tem que ser católico. E isso de certa forma é violência também. (André, 25 anos)¹⁹⁰

Então, pode-se fazer a leitura de que a música pesada se relaciona com a imagem do diabo por meio de uma expressão de liberdade, fazendo uma afronta aos pensamentos cristãos que, segundo as próprias vozes de Pedro e André, cerceiam um possível pensamento livre. Infere-se que a figura do diabo pode caracterizar o espírito de rebelião do *heavy metal*, ideia essa exposta na seção 1.1.4. Pode-se dizer que os metaleiros encontraram na figura do diabo um modo de expressar esse sentimento de afronta contra uma figura de autoridade, seja ela a igreja, o Estado ou noções de bem e do mal.

Apesar de existir esse sentimento em relação ao diabo, há também bandas de *heavy metal* que se pronunciam como satanistas e dizem que acreditam em Lúcifer. Logo, há também divergências sobre esse assunto dentro da própria música pesada.

O diabo do *heavy metal*, apontado por Pedro, não é o diabo cristão. Apesar das duas representações compartilharem muito em comum, o diabo presente na música pesada é uma força que busca no confronto mais um modo de reafirmar a cultura do *heavy metal*, colocando novamente o “nós contra os outros”. Pode-se fazer a leitura de que o diabo da música pesada representa uma coletividade que busca se libertar através da música e de outras representações, como o *mosh*, de um conjunto de pensamento que, nas palavras de Pedro, é uma prisão.

Portanto, observa-se que a relação entre a música pesada e a figura mitológica cristã do diabo não é necessariamente como ela se apresenta de imediato; algumas bandas se utilizam desse símbolo para criticar o imperialismo cristão ou refletem nessa figura sentimentos de liberdade, coletividade e celebração do espírito do *heavy metal*.

¹⁹⁰ CPA

Trazendo essa discussão para o foco deste trabalho, é possível dizer que o *mosh* é uma das possibilidades de se viver fisicamente essa teorização da figura do diabo no *heavy metal*. Em uma roda, acompanhada por uma música carregada de afetos e poder, as pessoas entregam seus corpos umas as outras, através dos socos, chutes e empurrões, utilizando de uma energia que aparentemente é destrutiva, como a violência, para celebrarem a coragem, a força, o momento presente e todos os valores e significados agregados à música pesada, como a liberdade e o fato de se sentirem pertencidos a um grupo distinto do resto da sociedade. A violência no *mosh* é uma força que emerge de um caos coletivo, composto por diversas pessoas, capaz de, apesar do possível caráter destruidor, construir um novo modo de compartilhar experiências, vivenciar o *heavy metal* e construir relações interpessoais e com a música. A figura do diabo na música pesada vem para personificar tal sentimento e serve como uma persona que carrega consigo a possibilidade de celebrar um coletivo que se interessa e busca discutir através da música, e por consequência do *mosh*, aspectos considerados obscuros, tais quais a violência, a morte, as noções de bem e do mal, as personagens demoníacas.

5. Considerações finais

Ao longo desse trabalho, procurou-se investigar e propor concepções da violência entre os praticantes do *mosh*. Os depoimentos e vivências de Pedro e André foram cruciais para entender essa violência – que por vezes não é chamada de violência – que carrega consigo sentimentos de companheirismo, desafio e coragem. Notou-se que as noções de violência, segundo as experiências dos entrevistados, operam de diversas formas, podendo funcionar como uma mediadora entre o corpo das pessoas e a música, permitindo a fruição do poder do som e escoando energias cotidianas acumuladas.

Fazendo um retrospecto deste trabalho, tem-se o Capítulo 1 abrindo espaço para a apresentação dos dois agentes envolvidos no processo de construção das noções de violência no *mosh*: Pedro e André. Além de se apresentarem, há um relato etnográfico que envolve ambos, onde procura-se descrever as sensações de se estar em um *mosh* ao som de uma banda de *heavy metal*. O capítulo uma ainda conta com conceitos sobre o *heavy metal*, em uma tentativa de caracterizar tal estilo, tanto segundo bibliografias sobre o assunto, quanto segundo as visões de Pedro e André. Chegou-se no ponto de que o metal é um estilo múltiplo, admitindo diversas interpretações. O enfoque do *heavy metal* dado nesse trabalho, foi o sentimento de coletividade e pertencimento que esse estilo proporciona às pessoas que se identificam com esse tipo de música.

O segundo Capítulo investigou as origens do *mosh* e como ele pode ser organizado. Para traçar um histórico dessa prática, utilizou-se o autor Ambrose (2001), que aponta a origem do *mosh* a partir do estilo musical *punk*. Ambrose (2001) conta a trajetória do *mosh* ao longo dos anos e como ele se tornou o fenômeno que é hoje. Cabe destacar a visão de André, onde o *mosh* é algo sujeito a transformações ao longo do tempo, se adaptando a cada estilo musical e a cada época. Foi desenvolvido ainda o conceito de performance, trabalho por Carlson (1996), dizendo que quando há a execução de uma *performance*, tem-se um modelo ideal estabelecido por experiências passadas ou por uma tradição. Através dessa execução, há uma reafirmação dos valores que os participantes têm em relação a essa *performance*. Mas por cada experiência acontecer em circunstâncias de tempo diferentes e únicas, abre-se a possibilidade de transformações e recriação de tal modelo. O *mosh* pode ser considerado como uma *performance* porque foi-se

construindo ao longo dos anos, através da experiência de várias pessoas, um padrão de movimentos e regras que passaram a caracterizá-lo como um comportamento com estrutura, signos e valores compartilhados.

Além da utilização da teoria de Carlson (1996), outros autores como Richies (2011), Stuckey (2006) e Simon (1997), enxergam no *mosh* uma relação intrínseca com uma teoria de Victor Turner (1970; 1974). Trabalhou-se os conceitos de ritos de passagem e as suas fases, em relação ao *mosh*, e os conceitos de *liminaridade* e *communitas*. Tais discussões foram relacionadas a realidade do *mosh*, expondo uma sua estrutura base para a sua performance. Além disso, Richies (2011) propõe que o *mosh* é um meio de se viver as situações presentes no *heavy metal*, como questões de mortalidade, violência, prazer e dor.

O terceiro Capítulo discute a violência como uma prática determinada a partir da análise de seu contexto, onde ela opera de modos diferentes em diferentes contextos. Fica evidente que nem sempre cabe atribuir conotações negativas para o que se entende por violência. Para chegar nessa conclusão, procurou-se pensar na forma como se conceitualiza a violência em diversos contextos e as suas peculiaridades, como a guerra indígena estudada por Pierre Clastres e a pesquisa de Samuel Araújo e o grupo Musicultura na comunidade da Maré. Em ambos estudos, a violência, apesar de agir em contextos diferentes, foi considerada como ponto central das agências e relações construídas entre os sujeitos estudados e não um desvio ou algo a ser evitado e superado. Assim também é o *mosh* e o *heavy metal*; a agressividade, a expressão das questões sobre mortalidade, as formas entendidas como próprias à violência e outras atitudes considerados extremas, constituem o ponto central dessa cultura.

As formas de violência, tais quais são entendidas e praticadas no *mosh* consistem em um aspecto fundante, estrutural e criativo. É um meio palpável de se viver o *heavy metal* e renovar esse modo de vida. É um modo de manutenção de significados compartilhados entre as pessoas que se sentem pertencidas a esse grupo e que se sentem à vontade praticando.

O quarto Capítulo discute as implicações das noções de violência apontadas por Pedro e André no próprio *heavy metal*, como a relação entre distorção, poder e violência. Procurou-se também construir uma análise que discute as origens e desdobramentos dos significados desse poder produzido através da distorção da

guitarra, em relação as noções de violência e visões sobre o *heavy metal*, como a discussão acerca da figura do diabo.

Apesar de todo o esforço para realizar essa pesquisa, entende-se que esse trabalho não é um fim, mas sim um ponto de partida para reflexões futuras acerca da relação entre música e violência, o *mosh* e sobre o *heavy metal*. Espera-se que esta pesquisa possa vir a contribuir em trabalhos futuros sobre o assunto e que possa servir de algum modo para as pessoas que gostam do *mosh* e de música pesada. E se após ler toda essa dissertação, ainda ficar a pergunta sem ser respondida “por que as pessoas *mosham*?”, convido-lhes para se juntarem “a nós” e experimentar outros modos de vivenciar relações de violência, de sentir o próprio corpo e de pertencer a um grupo de pessoas que podem lhe ensinar a ver a vida através de um soco na cara.

6 DISCOGRAFIA

Ao longo deste trabalho, foram apresentadas diversas sugestões de escuta a cada vez que uma banda era citada. Justifica-se a inserção dessa seção e reforça-se que é imprescindível a audição das recomendações, pois se trata de uma fonte de conhecimento central para esse trabalho, sendo que o processo de escuta de tais álbuns e bandas se configura como um pilar estruturante para uma compreensão mais completa dessa pesquisa e dos assuntos que ela perpassa.

Essa seção será dividida em três partes: a primeira é uma seleção de discos construída por Pedro, onde ele apresenta as bandas mais marcantes na sua vida e a segunda seção apresenta as escolhas de André. A ordem das listas de Pedro e André foi mantida conforme entregue a mim. A terceira é uma discografia complementar que foi selecionada por meio da importância desses discos na formação desse trabalho e citados ao longo do texto por diversos autores.

6.1 Discografia – Pedro

MORBID ANGEL. **Domination**. Flórida: Earache Records/Giant Records, 1995. 1 CD.

CORONER. **Mental vortex**. Berlim: Noise Records, 1991. 1 CD.

MEGADETH. **Rust in peace**. Estados Unidos da América: Capitol Records, 1990. 1 CD.

GHOST. **Opus eponymous**. Londres: Rise Above/Metal Blade/Trooper Entertainment, 2010. 1 CD.

MERCYFUL FATE . **Melissa**. Dinamarca: Road Runner/Megaforce, 1983. 1 CD.

KING DIAMOND. **Conspiracy**. Dinamarca: Road Runner, 1989. 1 CD.

SATYRICON. **Nemesis divina**. Noruega: Moonfog, 1996. 1 CD.

GORGOROTH. **Antichrist**. Noruega: Malicious, 1996. 1 CD.

METALLICA. **...and justice for all**. Los Angeles: Elektra, 1988. 1 CD.

SEPULTURA. **Arise**. Flórida: Road Runner, 199. 1 CD.

ALICE IN CHAINS. **Facelift**. Seattle: Columbia, 1990. 1 CD.

KREATOR. **Violent revolution**. Inglaterra: Steamhammer Records/SPV, 2001. 1 CD.

AMON AMARTH. **Vs. the world**. Suécia: Metal Blade, 2002. 1 CD.

DESTRUCTION. **Mad butcher** (EP). Alemanha: Steamhammer Records/SPV, 1987. 1 CD.

KATAKLYSM . **Serenity in fire**. Canadá: Nuclear Blast, 2004. 1 CD.

BLACK SABBATH. **Cross purposes**. Escócia: I.R.S., 1994, 1 CD.

METALLICA. **Reload**. Califórnia: Elektra/Vertigo, 1997. 1 CD.

HELLOWEEN. **Better than raw**. Espanha: Castle Communications, 1988. 1 CD.

BEHEMOTH. **Demigod**. Lublin: Regain Records, 2004. 1 CD.

IMMORTAL . **Diabolical fullmoon mysticism**. Noruega: Osmose, 1992. 1 CD.

NARGAROTH. **Black metal ist krieg**. Alemanha: No Colours Records, 2001. 1 CD.

AGALLOCH. **Ashes against the grain**. Nova Iorque: The End Records/Grau/Prophecy, 2006. 1 CD.

BATHORY. **Destroyer of worlds**. Suécia: Black Mark, 2001. 1 CD.

BELPHEGOR. **Lucifer incestus**. Alemanha: Napalm Records, 2003. 1 CD.

DEATH. **The sound of perseverance**. Flórida: Nuclear Blast, 1998. 1 CD.

DESTRÖYER 666. **Phoenix rising**. Displeased Records, 2000. 1 CD.

DISSECTION. **Storm of the light's bane**. Suécia: Nuclear Blast, 1995. 1 CD.

EMPEROR. **IX equilibrium**. Candlelight, 1999. 1 CD.

OPETH. **Deliverance**. Suécia: Koch/Music for Nations, 2002. 1 CD.

6.2 Discografia – André

VINTERSORG. **Till fjälls**. Suécia: Napalm Records, 1998. 1 CD.

ARCTURUS. **The sham mirrors**. Noruega: The End Records, 2002. 1 CD.

NARGAROTH. **Black metal ist krieg**. Alemanha: No Colours Records, 2001. 1 CD.

MANOWAR. **Warriors of the World United**. Bélgica: Nuclear Blast , 2002. 1 CD.

BLIND GUARDIAN. **Nightfall in Middle Earth**. Alemanha: Virgin/Century Media, 1998. 1 CD.

IRON MAIDEN. **Iron Maiden**. Londres: EMI, 1980. 1 CD.

SATYRICON. **Nemesis divina**. Noruega: Moonfog, 1996. 1 CD.

AVANTASIA. **Lost in space Pt. 1**. Local desconhecido: Nuclear Blast, 2007. 1 CD.

DEATH. **Individual thought patterns**. Flórida: Relativity/Relapse Records, 1993. 1 CD.

HAMMERFALL. **Glory to the brave**. Suécia: Nuclear Blast, 1997. 1 CD.

SACRED STEEL. **Slaughter Prophecy**. Alemanha: Massacre Records, 2002. 1 CD.

GORGOROTH. **Twilight of the gods**. Noruega: Nuclear Blast, 2003. 1 CD.

ENSLAVED. **Isa**. Noruega/Suécia: Tabu Recordings, 2004. 1 CD.

ULVER. **Kveldssanger**. Noruega: Head not found, 1996. 1 CD.

KING DIAMOND. **Conspiracy**. Dinamarca: Road Runner, 1989. 1 CD.

BLACK SABBATH. **Black Sabbath**. Inglaterra: Vertigo, 1970. 1 CD.

6.3 Discografia – Complementar

ABSU. **The Third Storm of Cythraul**. Texas: Osmose, 1997. 1 CD.

APOCALYPTICA. **Plays Metallica by Four Cellos**. Finlândia: Mercury/Universal, 1996. 1 CD.

BAD BRAINS. **Bad Brains**. Nova Iorque: ROIR, 1982. 1 CD.

BLACK SABBATH. **Paranoid**. Londres: Vertigo, 1970. 1 CD.

BURZUM. **Burzum**. Noruega: Deathlike Silence Productions, 1992. 1 CD.

BUZZCOCKS. **Another Music in a Different Kitchen**. Inglaterra: United Artist, 1978. 1 CD.

CANDLEMASS. **Epicus Doomicus Metallicus**. Suécia: Black Dragon, 1986. 1 CD.

CANNIBAL CORPSE. **Butchered at birth**. Flórida: Metal Blade, 1991. 1 CD.

CAVALERA CONSPIRACY. **Infliketed**. Califórnia: Roadrunner, 2008. 1 CD.

CAVALERA CONSPIRACY. **Blunt Force Trauma**. Califórnia: Roadrunner, 2010. 1 CD.

CIRCLE JERKS. **Group Sex**. Califórnia: Frontier, 1980. 1 CD.

DEAD FISH. **Sonho Médio**. Espírito Santo: Álbum Independente, 199. 1 CD.

DEAD FISH. **Contra Todos**. São Paulo: Deck Disc, 2010. 1 CD.

DYING FETUS. **Purification through violence**. Maryland: Pulverizer Records, 1996. 1 CD.

JIMI HENDRIX. **Electric Ladyland**. Londres: Reprise/Track/Barclay/Polydor, 1978. 1 CD.

MARILYN MANSON. **Antichrist Superstar**. Nova Orleans: Nothing/Interscope, 1996. 1 CD.

MEGADETH. **Peace Sells... but who's buying?**. Los Angeles: Capitol, 1986. 1 CD.

MESHUGGAH. **Koloss**. Suécia: Nuclear Blast, 2012. 1 CD.

METALLICA. **Master of puppets**. Dinamarca: Elektra/Music For Nations/Vertigo, 1986. 1 CD.

NIRVANA. **Nevermind**. Califórnia: DGC, 1991. 1 CD.

PANTERA. **Cowboys from Hell**. Texas: Atco, 1990. 1 CD.

RAGE AGAINST THE MACHINE. **Evil Empire**. Califórnia/Melbourne: Epic, 1996. 1 CD.

RAMONES. **Ramones**. Nova Iorque: Sire/Phillips, 1976. 1 CD.

SEPULTURA. **Chaos A.D.**. País de Gales: Roadrunner, 1993. 1 CD.

SEPULTURA. **Roots**. Califórnia: Roadrunner, 1996. 1 CD.

SEX PISTOLS. **Nevermind The Bollocks: Here's the Sex Pistols**. Londres: Virgin, 1977. 1 CD.

SUICIDAL TENDENCIES . **Suicidal Tendencies**. Hollywood: Frontier, 1983. 1 CD

SLAYER. **Reign blood**. Califórnia: Def Jam, 1986. 1 CD

TYPE O NEGATIVE. **Slow, Deep and Hard**. Nova Iorque: Roadrunner, 1991. 1 CD.

TWISTED SISTER. **Stay Hungry**. Nova Iorque/Los Angeles: Atlantic, 1984. 1 CD.

REFERÊNCIAS

AITES, Aaron; EWELL, Audrey. **Until the light takes us**. Field Pictures Production. Artists Public Domain. The Group Entertain, 2008. Filme documentário.

AMBROSE, Joe. **The violent world of mosh pit culture**. Kindle edition. London: Omnibus Press, 2001.

ARAÚJO, Samuel, *et al.* **A violência como conceito na pesquisa musical: reflexões sobre uma experiência dialógica na Maré**. Rio de Janeiro. 2006. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/a148/a-violncia-como-conceito-na-pesquisa-musical-reflexes-sobre-uma-experincia-dialogica-na-mare-rio-de-janeiro>>. Acesso em: 30 out. 2013.

CARLSON, Marvin. **Performance: uma introdução crítica**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CLASTRES, Pierre. Arqueologia da violência: a guerra nas sociedades primitivas. (1977) In: CLASTRES, Pierre. **Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política**. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2011. Cap. 11.

CLOONAN, Martim; JOHNSON, Bruce. **Dark side of the tune: popular music and violence**. EUA: Ashgate Publish Company, 2009.

CHAUÍ, Marilena de Souza. Participando do debate sobre a mulher e violência. In: **Perspectivas Antropológicas da Mulher**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

DUNN, Sam; JOYWISE, Jessica; MCFAYDEN, Scot. **A headbanger's journey**. Seville Pictures; Warner Home Video, 2005. Filme documentário.

GRIMAL, Pierre. **Mitologia grega**. (1912-1996) Porto Alegre: LP&M Pocket, 2013 . E-book. Traduzido por Rejane Janowitz.

GRUDE, Torstein. **Satan rides the media**. Noruega, 1999. Filme documentário.

GUAZINA, Laize Soares. **Práticas musicais em organizações não governamentais: uma etnografia sobre a (re)invenção da vida**. 2011. Tese (Doutorado em música) - Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

JANCHAR, Timothy; MILZMAN, David; SAMADDAR, Chris. The mosh pit experience: emergency medical care for concert injuries. **The American Journal of Emergency Medicine**, vol. 18, issue 1, p. 62-63, 2000.

LAU, Tori Johanne. **Jump!' - Aggression, dance and gender roles: a reading of mosh pit culture**. 2005. Dissertação (Mestrado em Musicologia) - University of Oslo, Oslo.

LUVIZOTTO, André Luiz; FURLANETE, Fábio Parra; MANZOLLI, Jônatas. Microfonia e distorção na guitarra sob a ótica de Waveshaping”. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA (ANPPOM), 2006, Brasília. **Anais...** Brasília, 2006. p. 262-267.

MERRIAM, Alan Parkhurst. **The Anthropology of Music**. Evanston: Northwestern University Press, 1964.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. (1872) São Paulo: Companhia das Letras, 1992. Tradução, notas e posfácio: J. Guinsburg

PALMER, Robert. The church of the sonic guitar. In: **Present tense: rock & roll and culture**. London: Duke University Press, 1992. Edited by Anthony DeCurtis.

RICHIES, Gabrielle. Embracing the chaos: mosh pits, extreme metal music and liminality. **Journal for Cultural Research**, v. 15, n. 3, p. 315-332, 2011.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de música pop**. São Paulo: Hedra, 1999. Traduzido por Carlos Szlak.

SIMON, Bradford S. Entering the pit: slam-dancing and modernity. **Journal of Popular Culture**, publicado online, v. 3, fascículo 1, p. 149- 176, 1997.

SMITH, William (Ed.). **A dictionary of greek and roman biography and mythology**. Boston: Little, Brown, and Company, 1867, vol. 1. Disponível em <<http://quod.lib.umich.edu/m/moa/acl3129.0001.001/1?view=image&size=100>>. Acesso em: 30 out. 2013.

STUCKEY, Leigh. **Each for all and all for each: the mosh pit as ritual**. 2006. Disponível em: <<http://twp.duke.edu/uploads/assets/Stuckey.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2013.

TEMPLE, Julie. **The Filth and the Fury**. Film Four, 2000. Filme documentário.

TURNER, Victor. Betwixt and between: the liminal period in rites de passage. In: **The forest of symbols**. Ithaca: Cornell University Press, 1970.

_____. **O processo ritual: estrutura e antiestrutura**. Petrópolis: Vozes, 1974.

VARGAS, Aurélio Marinho. **Roda de pogo: a dança punk**. Jan 2005. Disponível em: <<http://aurelio.net/musica/pogo.php>>. Acesso em: 30 out. 2013.

WALSER, Robert. **Running with the devil**. Hanover: Wesleyan, 1993.