

# Capítulo 1

## Introdução

### 1.1 Caracterizando a cultura Metal

O gênero musical comumente referido como Metal é não somente um dos mais difundidos por todo o globo, como é, também, um dos que menos se dá atenção dentro da academia. No entanto, havemos de concordar com Kahn-Harris (2001) ao afirmar que, diferentemente da maioria dos demais gêneros musicais, sua notoriedade tem garantido que mesmo aqueles que tenham ouvido muito pouco Metal, ainda assim têm uma opinião sobre ele. Desde seu surgimento na sociedade britânica no início da década de 1970, o gênero Metal desenvolveu-se em vários estilos e alcançou diversos países.

Heavy Metal, um dos estilos do Metal, tornou-se um sucesso fenomenal na década de 1980 nos Estados Unidos da América, mesmo com toda a preocupação e avisos da mídia e instituições conservadoras e religiosas sobre seu conteúdo perigoso e comportamento social inaceitável. A cultura Metal foi estigmatizada como “não musical”, “músicos medíocres”, “barulhenta”, e relacionada com “abuso de drogas”, “insanidade mental” e “adoração satânica”, somente para citar alguns exemplos<sup>1</sup>. Muitas bandas e artistas foram processados judicialmente, tais como Ozzy Osbourne em 1987, e Judas Priest em 1990. Nos dois exemplos os artistas foram acusados de incitar o suicídio de jovens, mas ambos foram considerados inocentes das acusações.

---

<sup>1</sup>Para uma coleção mais vasta de descrições preconceituosas relacionadas à cultura Metal, ver Weinstein (1991, p. 1-3).

Apesar de todo esse “barulho” em relação ao Metal, nada disso afetou seu contínuo crescimento e difusão. Pelo contrário, esta característica anti-hegemônica é o que provavelmente mais chama a atenção de um cada vez maior número de jovens a vivenciar esse fenômeno. Mesmo em países nos quais há uma condenação explícita aos valores culturais ocidentais, tais como Iraque, Marrocos, e Líbano<sup>2</sup>, ou países asiáticos tais como China, Índia, Japão e Indonésia (Wallach 2005), é possível encontrar uma rede *underground* que dá suporte às cenas locais<sup>3</sup>.

Metal e diversos outros subgêneros de rock underground teve, e ainda têm, influência considerável na vida de milhões de pessoas, principalmente nos jovens e adolescentes, como os Estudos Culturais vêm demonstrando desde a década de 1970<sup>4</sup>. No entanto, a maioria dos textos sobre Rock e Metal assumem uma abordagem sócio-política, havendo ainda pouco conhecimento sobre a música em si e a forma como as pessoas a vivenciam. Tem sido somente nos últimos anos que estudos sobre música popular ocidental tornaram-se comuns à etnomusicologia, mesmo que ainda muito associados aos Estudos Culturais. Neste processo tem sido dado atenção a estilos e gêneros diversos, tais como o Blues e o Jazz<sup>5</sup>, ou o Samba no Brasil<sup>6</sup>, mas alguns têm sido negligenciados ou postos de lado, como é o caso do Heavy Metal, e outros estilos de rock underground, pelos motivos expostos nos parágrafos acima. Livros importantes como o de Walser (1993), e o de Berger (1999) surgiram de forma a preencher diversas lacunas, mas, ainda há questões a serem respondidas.

Uma das características da cultura Metal é um processo de fragmentação que leva a

---

<sup>2</sup>Existem notícias sobre restrições ao ato de ouvir Metal em países muçulmanos. Em 2003 quatorze jovens marroquinos foram condenados por “acts capable of undermining the faith of a Muslim”. Ver <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/2828049.stm> ou <http://www.guardian.co.uk/international/story/0,,968945,00.html> [acessados em novembro de 2005]. Em 2004 uma banda de Heavy Metal iraquiana, chamada Acrassicauda, também foi condenada por islamistas radicais. Ver <http://www.acrassicauda.s5.com> [acessado em novembro de 2005].

<sup>3</sup>Na seção de música popular da SEM – Society for Ethnomusicology, em 2002, os editores Jeremy Wallach, Paul Green, e Harris Berger, do livro *Metal Rules the Globe: Heavy Metal Music Around the World*, London, Routledge, no prelo, começavam sua chamada para novos artigos com o seguinte: “From England to Indonesia and Cleveland to Kathmandu, musicians and listeners from around the world have embraced heavy metal music”.

<sup>4</sup>Ver Clarke (1976), Willis (1978), Frith (1978), Hebdidge (1979), Straw (1984) e Halbersberg (1985).

<sup>5</sup>Por exemplo, ver o livro de Paul Berliner (1994) sobre a improvisação no Jazz e a coletânea de textos de Charles Keil e Steven Feld (1994), entre outros.

<sup>6</sup>Tais como o livro de Carlos Sandroni (2001) sobre o samba carioca ou o estudo de Leme (2003) sobre o samba baiano na década de 1990.

numerosos sub-estilos, cada um deles desenvolvendo características estilísticas peculiares. Como Berger escreveu, “A cena metal é constituída por uma variedade de práticas não encontradas no hard rock comercial, e as diferenças estilísticas e divisões subculturais são bem mais complexas do que as do rock<sup>7</sup>” (Berger 1999, p. 56). Tais divisões também estão relacionadas com questões de identidade, ou seja, a necessidade de identificar-se com um grupo geral, ao mesmo tempo em que caracteriza fronteiras para diferenciar-se. Walser também havia notado que “fãs se importam, frequentemente de forma passional, sobre a diferença; eles consideram certas bandas e canções significativas e relevantes para suas vidas, enquanto que em relação à outras são indiferentes ou detestam<sup>8</sup>” (Walser 1993, p. 4). E apesar de estar comumente relacionado com as “tribos” jovens, Barth (1969) já havia demonstrado que esse processo de identificação e diferenciação não está limitada à cultura jovem. Pessoas procuram usar símbolos que são reconhecíveis pelos integrantes de seu grupo, assim como por pessoas que não sejam integrantes desse grupo, tais como tipos de roupa ou o jeito de cortar e/ou pentear o cabelo.

Dessa forma, é importante entender a cena Metal como um complexo de diversos estilos que, apesar de interagirem constantemente através de uma rede de relações pessoais e emocionais, diferem enormemente tanto na maneira com que são criados quanto no modo com que são vivenciados pelas bandas e público.

O presente texto é um estudo da Cena Rock Underground de Aracaju-SE, doravante denominada CRUA, a partir da análise estilística de três bandas – Warlord, Scarlet Peace, Sign of Hate – que representam três estilos diferentes – Heavy, Doom e Death Metal respectivamente. O objetivo dessa tese é compreender como os participantes dessa cena vivenciam esse processo de diferenciação, criando e mantendo fronteiras estilísticas.

A idéia central baseia-se na premissa de que a cultura está presente nos conceitos, comportamentos, e produtos (Merriam 1964) de uma sociedade. Como o processo de identificação e diferenciação é parte essencial da cultura, seus conceitos irão se refletir de alguma forma tanto nos comportamentos quanto nos produtos. Meu argumento é que, se

<sup>7</sup>The metal scene is constituted through a variety of practices not found in commercial hard rock, and the stylistic differences and subcultural divisions within metal are far more complex than those in rock

<sup>8</sup>fans care, often passionately, about difference; they find certain bands and songs meaningful and relevant to their lives, while others leave them indifferent or repulsed

a criação de estilos musicais está relacionada com esse processo de identificação e diferenciação, então haverá um conjunto de conhecimentos compartilhados que se transformam em paradigmas de experiência musical, transmitidos entre as pessoas que ouvem e gostam de determinados estilos musicais, e que não são intermutáveis entre esses e outros estilos sem sofrer modificações. Essa pesquisa está fundamentada em três orientações teóricas interrelacionadas: estudos sobre identidade, estudos sobre a experiência musical e estudos de gênero/estilo.

## 1.2 O uso do *power chord* e o surgimento do gênero Metal

Heavy Metal desenvolveu-se como estilo musical no final da década de 1960 e início da década de 1970 a partir de variações do blues-rock, tendo como elo de transição bandas como Led Zeppelin, Black Sabbath e Deep Purple. No entanto, até o fim da década de 1970 ainda não havia uma definição precisa do que fosse Heavy Metal, nem sequer uma aceitação dessa nomenclatura por grande parte das bandas da época. Um dos elementos definidores principais se uma música é ou não Metal, é o timbre dos instrumentos utilizados e o processo composicional baseado em riffs de guitarra. As principais mudanças musicais que teriam catalisado o novo estilo teriam sido a utilização de uma maior distorção nas guitarras, um som mais “pesado” da bateria, e progressões harmônicas que se diferenciavam do tradicional “blues-based rock”, evitando o uso de acordes completos na guitarra (Figura 1.1A) e optando pelos *power chords* (Figura 1.1B).

Produzido ao tocar um intervalo de quarta justa ou quinta justa em uma guitarra elétrica fortemente amplificada e distorcida, o *power chord* é utilizado por todas as bandas que são classificadas como Heavy Metal e, até a enorme influência do Heavy Metal em outros gêneros musicais no final dos anos oitenta, por, comparativamente, poucos músicos fora desse gênero... Ele é um som complexo, feito por notas e harmônicos resultantes, constantemente renovados e energizados pelo *feedback* (realimentação).<sup>9</sup> (Walser 1993, p. 2)

<sup>9</sup>Produced by playing the musical interval of a perfect forth or fifth on a heavily amplified and distorted electric guitar, the power chord is used by all the bands that are ever called heavy metal and, until heavy metal's enormous influence on other musical genres in the late 1980s, by comparatively few musicians outside the genre... It is a complex sound, made up of resultant tones and overtones, constantly renewed and energized by feedback.

Como a distorção aumenta significativamente a quantidade de parciais harmônicas audíveis, o timbre resultante do intervalo de quinta justa do *power chord* tornou-se complexo o suficiente para que muitos guitarristas optassem por não usar a terça no acorde (McDonald 2000).

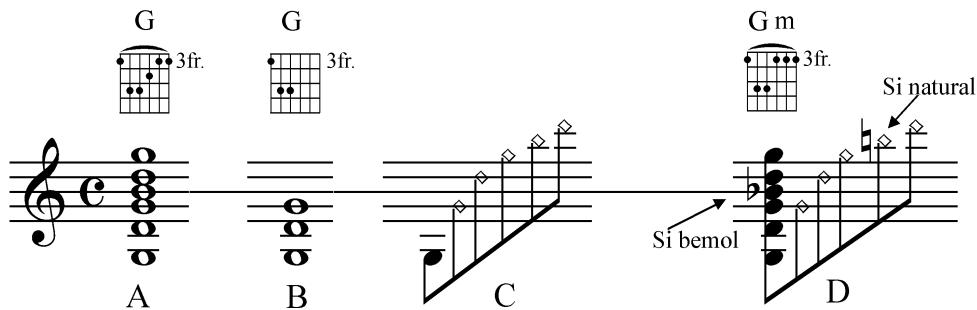


Figura 1.1: Acorde Sol maior e *power chord*

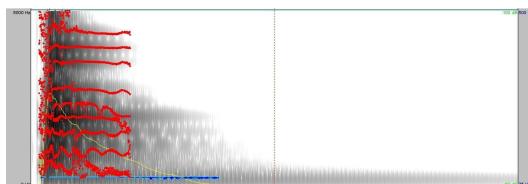


Figura 1.2: Harmônicos - acorde maior

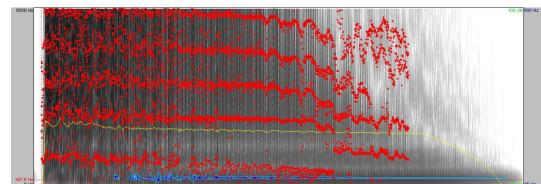


Figura 1.3: Harmônicos - *Power chord*

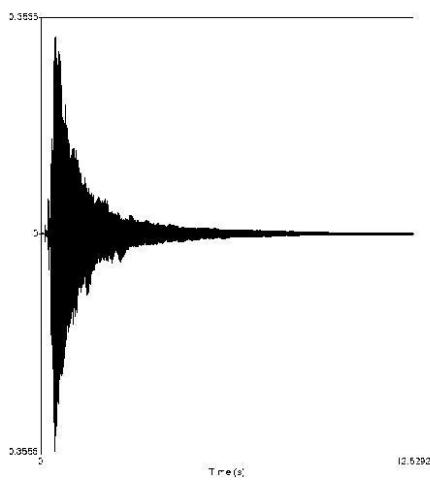


Figura 1.4: Acorde Sol Maior

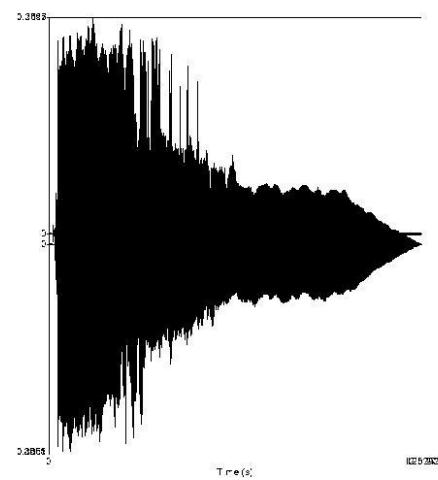


Figura 1.5: *Power chord*

Nas figuras 1.2 e 1.4 é possível ver o espectro sonoro de um acorde de sol maior (figura 1.1A) sem nenhum efeito na guitarra. Nas figuras 1.3 e 1.5, nós vemos o espectro sonoro de um *power chord* executado na guitarra com distorção sobre a tônica sol (figura

1.1B). Ao comparar estes exemplos (fig. 1.2 a 1.5), é possível perceber que, além de ter uma sustentação sonora mais prolongada, o *power chord* com distorção gera muito mais harmônicos audíveis – pontos vermelhos nas figuras 1.2 e 1.3 – do que um acorde completo com seis notas. Quanto maior o nível de distorção, mais complexo e “sujo” torna-se o som do instrumento. Por isso, o uso da terça no acorde foi evitado por muito tempo, principalmente nos acordes menores, uma vez que o quarto harmônico parcial – a terça maior da fundamental – iria chocar auditivamente com a terça menor do acorde. A figura 1.1A, mostra um acorde de sol maior comumente executado na guitarra, cujo espectro sonoro está representado nas figuras 1.2 e 1.4. Já a figura 1.1B, mostra um *power chord* sobre a tônica sol, mantendo a oitava da tônica, e retirando as notas subsequentes, e cujo espectro sonoro está representado pelas figuras 1.3 e 1.5. Na figura 1.1C podemos ver os harmônicos gerados somente pela tônica do acorde. Neste exemplo estão representados a tônica – sol2, a primeira parcial harmônica – sol3, a segunda parcial harmônica – ré4, a terceira parcial harmônica – sol4, a quarta parcial harmônica – si4, e a quinta parcial harmônica – ré5. Por último, na figura 1.1D é possível visualizar o exemplo de um acorde de sol menor com os harmônicos gerados pela tônica. Nesse exemplo destaco presença simultânea da terça menor – si bemol – no acorde executado, e da terça maior – si natural – na quarta parcial harmônica.

Fica claro, portanto, ao contrário do que teria afirmado McDonald<sup>10</sup>, que fora de contexto, o *power chord* é, auditivamente, um acorde maior. Digo fora de contexto pois, na maioria das vezes os *power chords* delineiam progressões harmônicas tonais, assumindo a característica maior/menor da função daquele grau da escala. Atualmente, com a melhoria tecnológica, acordes completos e inclusive com dissonâncias acrescentadas (e.g., acorde diminuto ou com nona aumentada) são utilizados freqüentemente<sup>11</sup>, sem contudo afetar a prevalência dos *power chords* tradicionais.

É nesse ponto que os riffs de guitarra utilizados no Metal se diferenciam das tradicionais progressões harmônicas baseadas em acordes triádicos da música Pop. Riffs são

<sup>10</sup>“Is is clear, then, that the power chord contains a built-in ambiguity: it is neither major nor minor”. (McDonald 2000, p. 357).

<sup>11</sup>Bandas como Van Halen e Extreme são exemplos do uso desses acordes completos em músicas de Metal.

definidos como pequenas idéias compostionais que servem como base harmônica na música. São motivos que funcionam e organizam a estrutura formal da peça. Quase sempre os riffs são construídos a partir dos *power chords*, ou sobre uma tônica repetida (trêmolo) com variações melódicas em outras notas. Apesar de, algumas vezes, delinearem uma progressão harmônica tradicional, na maioria das músicas, além de agregar uma intenção harmônica, o riff de guitarra desenvolve uma idéia melódica que é muito característica. Um exemplo claro é o riff da música “Evils Child” da banda The Warlord (fig. 1.7). Nesse riff há uma progressão harmônica clara, delineada pelas tónicas dos acordes, sendo que a classificação do acorde é intencionado tanto pelo contexto tonal / modal quanto pelas demais notas executadas: | Bm | Bm | Bm | A F#m<sup>12</sup> A |. Porém, esse riff é mais do que os acordes sobre o qual ele é construído. A variação melódica entre a quinta justa (F#) e a sexta menor (G) no primeiro compasso, assim como a escala descendente no segundo compasso, são essenciais para a identificação daquela música, e é de importância primária na memória musical dessa música. Ou seja, um “ouvinte informado” pode até identificar uma progressão de acordes tocada num instrumento harmônico (e.g. piano ou violão) como sendo uma determinada música de Heavy Metal, porém, quando houver um riff de guitarra, o ouvinte irá completar a sua audição cantando mentalmente aquele riff ausente.

Outro termo que algumas vezes é utilizado com o mesmo significado de riff é ‘lick’. Porém, mais precisamente, lick deve ser entendido como uma idéia melódica que é utilizada em solos instrumentais (figura 1.9). De forma generalizada, o riff é uma idéia musical, que surge nas bases harmônicas da guitarra, enquanto que lick é uma idéia musical que surge nos solos de guitarra. É importante enfatizar que o princípio definidor do que pode ser classificado um riff (base) ou um lick (solo) é a repetição. Só pode ser considerada um riff ou um lick a idéia musical que é executada mais de uma vez. Por isso que existem partes numa base de guitarra que não é considerada um riff (e.g. uma convenção rítmico-

<sup>12</sup>O acorde sobre a tônica fá sustenido, nesse caso, é altamente ambíguo. Mesmo que uma intenção tonal pudesse interpretar esse como sendo um acorde maior, a dominante da tonalidade, a ausência da terça alterada (A#), a rápida mudança para o acorde de Lá maior e o uso corrente de progressões modais em bandas de Heavy Metal, nos sugere que, “provavelmente” esse seja um acorde de Fá sustenido menor, numa progressão harmônica modal em Si Eólio.

melódica coletiva entre um riff e outro, tal como o primeiro compasso, p. 214, da música “God Kill the King” da banda The Warlord; ou o compasso 21, p. 308, da música “Infernal Dungeon” da banda Sign of Hate), assim como solos de guitarra sem licks (o primeiro solo de guitarra da música “Armageddon” da banda The Warlord, comp. 153-60, p. 250 a 251, contém alguns padrões melódicos que se repetem transpostos, mas não há uma repetição literal, portanto não há lick.) Uma música do gênero Metal é composta por diversos riffs de guitarra, cada um definindo uma seção, ou subseção da música.

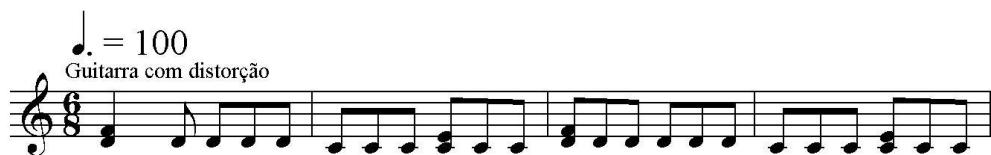


Figura 1.6: Riff da música *The Picture* – Scarlet Peace



Figura 1.7: Riff da música *Evils Child* – Warlord



Figura 1.8: Riff da música *The Cloack of Death* – Sign of Hate



Figura 1.9: Lick do início do solo da música *Into the Minds Labirynth* – Scarlet Peace

Para Walser, Heavy Metal está intimamente relacionado com aspectos e demonstração

de *power*<sup>13</sup>. Dessa forma, o *power chord* se torna um referente sonoro de toda a ideologia da cultura Heavy Metal<sup>14</sup>. No entanto, para muitos o *power chord* ainda não era o suficiente, e novas demonstrações de *power* começaram a surgir, tais como o virtuosismo, a velocidade e a distorção sonora em diversos níveis.

O virtuosismo torna-se, então, um componente essencial ao gênero. Guitarristas como Ulrich Roth, Michael Schenker (ambos da banda Scorpions), Ritchie Blackmore (Deep Purple) e posteriormente, Eddie Van Halen e Yngwie Malmsteen passam a definir as bases sob as quais quase todos os demais guitarristas de Metal iriam se apoiar: solos rápidos sobre progressões harmônicas tonais bem definidas. Bateristas também começaram a incorporar a velocidade como elemento metafórico de energia, e o uso de dois bumbos (ou pedal duplo no bumbo) passa a ser paradigmático<sup>15</sup>. Já os vocalistas seguiram dois rumos distintos. De um lado, vocalistas como Rob Halford (Judas Priest) e Bruce Dickson (Iron Maiden) procuravam explorar uma maior tessitura vocal, desde notas graves e distorcidas às notas altas em falsete, e uma maior variedade timbrística, do sussurro ao grito. Por outro lado, vocalistas como James Hetfield (Metallica) e Tom Araya (Slayer) procuram usar uma menor tessitura vocal com um timbre mais gutural e áspero. Todas essas mudanças, associadas a outras influências musicais, tais como o punk e o hardcore, contribuiram para o aparecimento de novos estilos de Metal, tais como o Speed Metal, o Thrash Metal, o Black Metal, o Doom Metal e o Death Metal.

### 1.3 O Gênero e os estilos

É somente na década de 1980 que o Heavy Metal passa a ser entendido como um estilo do gênero Metal. Mais de dez anos após o termo começar a ser utilizado por críticos

<sup>13</sup>Neste caso, o termo em inglês é auto-explicativo pois, para traduzir seu significado nesse contexto para o português seria necessário mais palavras, entre as quais força, poder e energia.

<sup>14</sup>“‘Heavy metal’ now denotes a variety of musical discourses, social practices, and cultural meanings, all which revolve around concepts, images, and experiences of power. The loudness and intensity of heavy metal music visibly empower fans, whose shouting and headbanging testify to the circulation of energy at concerts. (...) If there is one feature that underpins the coherence of heavy metal as a genre, it is the power chord... It is at once the musical basis of heavy metal and an apt metaphor for it, for musical articulation of power is the most important single factor in the experience of heavy metal” (Walser 1993, p. 2).

<sup>15</sup>Ver a subseção 3.6.1 na página 87.

musicais<sup>16</sup> houve, e ainda há, uma grande confusão em relação à classificação das bandas, sendo muito comum se referirem ao gênero como ‘Heavy Metal’ ao invés de simplesmente ‘Metal’. Essa problemática da classificação pode ser analisada através de dois eixos: um semiológico, e um conceitual.

No eixo semiológico, temos o signo formado pela palavra Heavy Metal. Por ter sido o primeiro nome a descrever um novo estilo de tocar guitarra, de compor músicas, de se vestir, de comportamento musical em geral, a palavra “Heavy Metal<sup>17</sup>” acumulou em si o preconceito e intolerância associado a determinado grupo social, cujo significado popular formou-se em torno de paradigmas musicais (música tocada em volume alto, guitarra distorcida, vocais gritados) e comportamentos de protesto e contestatórios (uso de drogas ilegais, cabelos longos, promiscuidade, entre outros). Posteriormente outros estilos começaram a surgir, tais como o Thrash Metal e o Speed Metal, baseados em algumas características das primeiras bandas de Heavy Metal, transformando o Heavy Metal em um dos possíveis estilos dentro de um gênero maior, o Metal. Porém, como o nome Heavy Metal foi o primeiro a ser associado a tais estilos de música, é o mais usado ainda hoje por leigos para classificar e identificar qualquer banda de Metal.

Mas há também o eixo conceitual, que gira em torno da falta de uma melhor compreensão entre os conceitos de gênero e estilo. Essas distinções são complexas e exigem uma atenção mais profunda.

A grande dificuldade de se lidar com tais nomenclaturas está nos inúmeros conceitos e definições existentes nos mais diversos textos musicais, artísticos ou literários. Existem poucas definições da literatura antropológica / etnomusicológica com as quais todos concordem pois, a complexa variedade de escolhas que as pessoas fazem, e a natureza interdisciplinar desses campos de estudo não permitem proposições estáticas. E essa falta de unanimidade é latente na definição de estilo. Hernandez (1995) resumiu essa questão de forma sábia ao entender que, de uma forma elementar, estilo é uma maneira de se

<sup>16</sup>De acordo com Weinstein, “there is no doubt that as early as 1971 the term ‘heavy metal’ was being used to name the music characteristic of the genre’s formative phase. In a review in *Creem* of Sir Lord Baltimore’s album, *Kingdom Come*, Mike Saunders writes that the band ‘seems to have down pat all the best heavy metal tricks in the book’ (1991, p. 18-21).

<sup>17</sup>Assim como os termos “Hippie” e “Rock” também são carregados de preconceitos.

fazer algo. E como uma das preocupações centrais da antropologia é compreender ou interpretar as razões pelas quais as pessoas fazem as coisas da forma que fazem “existem, não surpreendentemente, quase tantas teorias e definições de estilo quanto comentadores a seu respeito<sup>18</sup>” (Hernandez 1995, p. 16). Como o foco central desse texto é a análise estilística comparativa de bandas dentro de um gênero musical, torna-se necessária uma revisão dos conceitos de gênero e estilo.

Na teoria antropológica, gênero é um modo de categorização que “exprime o conjunto de características compartilhadas que permite agrupar diferentes formas de expressão artística ou de produção cultural” (Edgar and Sedwick 2002, p. 147), enquanto que estilo pode referir um valor estético, ou simplesmente uma combinação significativa de elementos, podendo ser compreendido como a “expressão dos valores e a identidade de grupos sociais” (Edgar and Sedwick 2002, p. 110).

Em termos musicológicos, o dicionário New Grove considera que “gêneros são baseados no princípio da repetição. Eles codificam repetições passadas, e convidam futuras repetições<sup>19</sup>” (Samson 2002), enquanto que estilo é definido como “um termo que denota uma maneira do discurso, um modo de expressão; mais particularmente a maneira na qual uma obra de arte é executada<sup>20</sup>” (Pascall 2002).

Mantle Hood considerava que a responsabilidade principal do etnomusicólogo é a procura pelas normas que regulam o estilo musical, e que uma compreensão real de um estilo musical depende do entendimento de seu contexto cultural, no entanto, ele admite que ninguém ainda teria oferecido uma definição precisa do que seria estilo (Hood 1971, p. 296-99). Blum (1992) faz uma longa revisão bibliográfica sobre análise de estilo musical, desde Hornbostel em 1909 até Quershi em 1987, e volta a afirmar que ainda não existe nenhuma definição universalmente aceita desse termo, sendo que em alguns momentos, estilo musical pode ser confundido com gênero musical, ou até mesmo com tipos de músicas, quando a descrição do estilo especifica as técnicas de construção que distinguem um

<sup>18</sup>There are, not surprisingly, almost as many theories and definitions of style as there are commentators on the subject.

<sup>19</sup>Genres are based on the principle of repetition. They codify past repetitions, and they invite future repetitions.

<sup>20</sup>A term denoting manner of discourse, mode of expression; more particularly the manner in which a work of art is executed.

tipo de outro<sup>21</sup> (Blum 1992, p. 175).

Há, dessa forma, um entendimento tácito de que gênero seria algo mais abrangente, envolvendo mais do que o fazer musical, enquanto que estilo seria um pouco mais restrito. No entanto, para a etnomusicologia a definição de estilo é mais árdua. Para Nettl há duas variáveis, o estilo, que são todos os elementos passíveis de mudança num sistema musical, e o conteúdo, que é aquilo que não pode, ou não deve mudar (Nettl 1983, p. 172-86). Todavia, uma abordagem etnomusicológica, que comprehende a música como cultura, o contexto se torna tão importante numa análise estilística, quanto a música em si. Ao assumirmos a cultura como uma teia de símbolos cujos significados precisam ser interpretados (Geertz 1989), pensar “música como cultura” seria, portanto, pensá-la como um conjunto de símbolos cujos significados são compartilhados dentro de um contexto cultural dinâmico.

Mesmo sendo possível eleger elementos para uma classificação ‘acadêmica’ de bandas dentro de determinado estilo ou gênero, esse não é o modo comumente usado pelos participantes de uma cena musical. É muito comum que bandas rejeitem rótulos estilísticos, pois acreditam que isso seja algo imposto mercadologicamente. Ao mesmo tempo, fazem uso dessas mesmas nomenclaturas pela mesma razão comercial, de forma a divulgar bandas novas, ou atingir o público desejado ao propagandear um determinado evento, ou vender seus próprios CDs para um público desconhecido. Certamente há um conhecimento tácito sobre o que seja ou não Heavy, Doom ou Death Metal.

Em seu estudo da cena musical numa pequena cidade inglesa, Finnegan também encontrou uma quantidade enorme de classificações e subclassificações entre as bandas de rock, e concluiu que parecia não haver muita concordância entre as bandas locais e sua platéia sobre questões abstratas tais como se reggae ou punk eram formas de rock, ou até mesmo se rock’n’roll era realmente rock. “O que os interessava era a tipo particular de música a qual se associavam e *seu* estilo<sup>22</sup>” (Finnegan 1989, p. 104-5, ênfase do original).

Quando perguntados, por exemplo, sobre ‘qual o estilo da banda?’, muitos fazem toda uma ‘linhagem genealógica’ de influências, fazendo referência a outras bandas mais

<sup>21</sup>Specifies the techniques of construction that distinguish one type from another.

<sup>22</sup>What interested them was the particular form of music they themselves engaged in and *its* style

conhecidas. Ou seja, música se explica com música. Em geral, tal conhecimento se baseia numa vivência da cena e de um conhecimento sobre as bandas principais do estilo. Como apontou Fabbri:

Cânone são os ‘melhores exemplos’ (ou pontos de referência cognitiva) da teoria do protótipo, e mesmo quando taxonomias são baseadas em normas detalhadas – como acontece tanto com os gêneros e com estilos – existe sempre uma obra ou artista exemplar que incorpora as normas da forma mais convincente<sup>23</sup>. (Fabbri 1999)

Cada estilo de Metal elege seu próprio repertório canônico para organizar e exemplificar suas normas estilísticas. Para o estudo dos estilos de Metal aqui proposto, foi necessário identificar qual o repertório que cada banda definiu como canônico para seu estilo. Isso será melhor discutido na seção 1.6 referente à metodologia.

Para o presente estudo, duas definições de estilo foram bastante úteis. Por um lado há a definição de Meyer (1956, p. 45), que considera o estilo como sistemas mais ou menos complexos de relações sonoras entendidas e usadas em comum por um grupo de indivíduos, sendo que, somente alguns sons são possíveis de serem usados e combinados dentro de um limite tácito definido. Esta definição musicológica, apesar de contemplar de forma bastante clara as informações musicais, deixa de lado todo o contexto sócio-comportamental que é essencial para a compreensão do gênero Metal e seus estilos. Por outro lado, Coplan vai além do universo sonoro e sugere que,

Estilo é em si próprio um index de significados, estabelecidos coletivamente através dos tempos por artistas e seu público. Estilos provêm uma base, um vocabulário de formas, atividades, e ocasiões que constituem e expressam processos culturais e sociais. Participantes podem se valer de uma série de significados para metáforas estilísticas, ainda assim existe um conjunto central de associações e sentimentos que unem forma e significado numa identidade compartilhada<sup>24</sup>. (Coplan 1985, p. 17)

Há ainda a noção de gênero desenvolvida por Fabbri (1981), para quem o gênero musical é “um conjunto de eventos musicais (reais ou possíveis) cujo curso é governado

<sup>23</sup>Canons are the prototype theory’s ‘best examples’ (or cognitive reference points), and even when taxonomies are based on detailed norms – as it happens both with genres and with styles – there is often an exemplary work or an artist that embody the norms in the most convincing way.

<sup>24</sup>Style is itself an index of meaning, established collectively over time by artists and their audience. Styles provide a foundation, a vocabulary of forms, activities, and occasions which constitute and express social and cultural processes. Participants may apply a range of meanings to stylistic metaphors, yet there is a core of association and feeling that unites form and meaning in a shared identity.

por um conjunto definido de regras socialmente aceitas<sup>25</sup>” (p. 1). Nessa definição o conceito de conjunto é essencial pois, é possível falar em sub-conjuntos, ou sub-gêneros e qualquer tipo de operação vislumbrada pela “teoria dos conjuntos”. Assim sendo, “um evento musical pode estar situado na interseção entre dois ou mais gêneros, e dessa forma, pertencerá a cada um deles ao mesmo tempo<sup>26</sup>” (p. 1). Dessa forma, sub-gêneros ou estilos de gêneros diferentes podem se relacionar, pois não há fronteiras muito específicas do que possa ser ou não um gênero. O autor reconhece a grande amplitude dessa sua definição, e assume que esse posicionamento pelo menos não corre o risco de não reconhecer um gênero algo que assim é considerado por milhões de pessoas.

Logo, Metal deve ser entendido como um gênero musical que reúne características gerais comuns aos diversos sub-gêneros, cada qual com um estilo próprio de pensar e fazer música. Tais características podem ser resumidas no conjunto musical composto por uma ou duas guitarras elétricas (com ênfase no uso da distorção), um baixo elétrico, um kit de bateria (geralmente com dois bumbos ou pedal duplo) e um vocalista principal<sup>27</sup>; estilo de vestimenta baseada em calça jeans e camisa preta com algum logotipo ou imagem associada a uma banda; as letras cantadas em inglês<sup>28</sup>; e o processo composicional baseado em riffs de guitarra distorcida.

Dentro do Metal existem diversos estilos, tais como Heavy Metal, Doom Metal, Death Metal, Black Metal, Thrash Metal, Speed Metal, Industrial, Nu Metal e Progressive Metal. Existem também classificações baseadas em sobreposições de características advindas de dois ou mais estilos, tais como Heavy/Thrash Metal, Heavy Metal Progressivo; ou categorizações baseadas numa maior ênfase em um fator de determinado estilo, como por exemplo, Extreme Death Metal ou Heavy Metal Melódico.

As bandas selecionadas para essa tese foram escolhidas por serem, perante o público da

<sup>25</sup>Set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules.

<sup>26</sup>May be situated in the intersection of two or more genres, and therefore belong to each of these at the same time.

<sup>27</sup>Mesmo não sendo parte do conjunto principal, atualmente a presença do tecladista está se tornando cada vez mais comum em muitos estilos.

<sup>28</sup>Como já havia exposto Avelar, “outside the English-speaking world heavy metal bands patiently concocted a vocabulary through translation. Even though one can find much metal music sung in other European languages, heavy metal means, to an extent unparalleled in most other youth genres, music sung primarily in English, even when composed in Brazil, Sweden or Germany” (Avelar 2003)

CRUA, as mais representativas dos estilos por elas intencionados, principalmente quando relacionadas com os cânones de cada estilo<sup>29</sup>. A partir dessa auto-classificação estilística e sua aceitação pelo público, a presente pesquisa procurou compreender como ocorria esse processo de diferenciação entre os estilos. Para essa tarefa foi necessária uma ferramenta de análise estilística, baseada numa teoria que desse subsídios para uma posterior comparação.

Um dos métodos mais conhecidos de análise estilística comparativa foi o *Cantometrics* de Lomax (Lomax 1968), no estudo de canções das mais variadas partes do mundo. Segundo o autor, “Em geral, a o estilo performático de uma canção de uma determinada cultura parece representar aspectos gerais de seus sistemas social e de comunicação<sup>30</sup>” (Lomax 1968, p. ix), o que está relacionado com a afirmação de Blacking, para quem as estruturas musicais são reflexos de padrões de relações humanas (Blacking 1995, p. 31). Blum (1992, 184) cita outras experiências relacionadas à análise estilística comparativa, entre as quais a de Metfessel<sup>31</sup>, de Charles Seeger<sup>32</sup>, e Gilbert Rouget<sup>33</sup>. Hood (1971, p. 303), por sua vez, elabora um diagrama como uma tentativa de categorização das normas do estilo musical. Esse diagrama é dividido por duas linhas, uma horizontal e uma vertical, que vão do mais genérico (G), ao mais específico (S). A linha horizontal assume que o estudo de uma tradição musical seria uma abordagem mais genérica, em relação à análise da performance de um executante, sendo essa o mais específico possível. A linha vertical contempla os elementos musicais que formam determinado estilo, entendido como um consenso musical. Essa linha parte dos elementos mais genéricos (sistema de afinação,

<sup>29</sup>Na fase inicial da pesquisa foi definido o que seria estudado: uma comparação estilística entre três bandas da Cena Rock Underground de Aracaju. Mas faltava escolher quais seriam as bandas. A partir daí foi feito uma enquete formal (através da internet) e informal (em conversas nos shows) com os participantes da CRUA. A enquete durou pouco mais de um mês (fevereiro de 2004), e consistia em pedir para cada pessoa enumerar, em ordem de preferência, as bandas que mais se destacavam na cena local. Com os resultados em mãos, só foi preciso fazer um cruzamento de dados para identificar que essas três bandas se destacavam dentro de seus respectivos estilos.

<sup>30</sup>In general, a culture's song performance style seems to represent generalized aspects of its social and communication systems.

<sup>31</sup>M. Metfessel, 1928, *Phonophotography in Folk Music: American Negro Songs in New Notation*, Chapel Hill.

<sup>32</sup>Charles Seeger, 1966, “Versions and Variants of the Tunes of ‘Barbara Allen’ in the Archive of American Folksong in the Library of the Congress”, reprinted in *Studies in Musicology, 1935-1975*.

<sup>33</sup>G. Rouget, 1970, “Transcrire ou décrire? Chant soudanais et chant fuégien, *Échange et communications: Mélanges offerts à Claude Levi-Strauss*, ed. J. Pouillon and P. Maranda, The Hague.

escalas, modos, orquestração, etc.), para os mais específicos (elementos que condicionam a composição ou a improvisação musical, e o compositor em si). Todavia, tal proposta não evidencia os elementos extra-musicais, que para a atual pesquisa se mostrou parte essencial da criação e do reconhecimento de um estilo.

Um outro modelo foi proposto por Fabbri, denominado *genre rules*. Esse modelo sugere a organização, agrupamento e análise de um gênero musical em cinco esferas<sup>34</sup>: regras semióticas, regras de comportamento, regras sociais e ideológicas, regras econômicas e jurídicas, e por fim, regras formais e técnicas. De acordo com o autor, essa não é uma tentativa de resolver o problema da análise de gêneros ou estilos de uma vez por todas, mas o de indicar sua complexidade.

Esse foi o modelo adotado para a análise comparativa das bandas, por eleger regras bastante amplas e flexíveis o suficiente para serem combinadas com outras teorias analíticas, e principalmente ao elevar a um mesmo patamar de importância tanto os códigos musicais, quanto os códigos e símbolos extra-musicais. Através desse modelo, é possível assumir o gênero Metal como um conjunto de características musicais e extra-musicais ideologicamente relacionadas. O Heavy, Doom e Death Metal vão se diferenciar enquanto estilos de interpretar e organizar elementos musicais. Mas ao envolverem questões mais abrangentes do que simplesmente o produto musical, incluindo os níveis ideológicos e comportamentais em seu processo de diferenciação, podem, e devem ser interpretados como sub-gêneros que extrapolam os limites do gênero Metal, e se relacionam direta ou indiretamente com outros gêneros musicais, tais como a música clássica ou o gótico.

### 1.3.1 Regras do gênero

Nesta seção eu irei resumir e definir como serão compreendidas cada uma das regras do gênero a partir dos textos de Fabbri (1981, p. 54-9) e Frith (1988, p. 90-4), e como serão aplicadas na análise das bandas no contexto da CRUA.

**Regras semióticas** São essencialmente as regras de comunicação, como a música tra-

<sup>34</sup>Frith (1988) resume essas regras de Fabbri, mas faz uma crítica considerando-as estáticas. “The problem of such a schematic overview is that it implies a static picture of genres with clearly defined boundaries, whereas, in fact, genres are constantly changing” (p. 93).

lha como retórica. Essas regras estão relacionadas tanto com o conteúdo lírico, como com a expressividade musical e emocional. Nesta seção será analisado o significado das letras das músicas, assim como a iconografia relacionada ao estilo.

**Regras de comportamento** São as regras relacionadas com as performances musicais, levando em consideração os gestos e movimentos utilizados por músicos e pelo público, seu comportamento em geral, forma de dançar, e de reagir a determinados estímulos.

**Regras sociais e ideológicas** Estão relacionadas com as informações sociais, sua estrutura social interna, classe, ou gênero. Elas se referem à natureza da comunidade musical e sua relação social, à imagem que o músico tem ou pretende passar e qual a ideologia que permeia e dá sentido àquela determinada prática musical.

**Regras econômicas e jurídicas** Elas informam o *background* jurídico e econômico que garantem a sobrevivência e prosperidade do gênero. São questões sobre os meios de produção, propriedade intelectual, direitos autorais, retorno financeiro, comercialização de material, e assim adiante.

**Regras formais e técnicas** São as regras relacionadas às questões musicais em si, tais como forma musical, habilidades necessárias, timbres e estrutura composicional. Alguns gêneros ou estilos musicais têm um código escrito, seja em tratados teóricos, ou manuais de execução, considerados mais importantes, enquanto que outras regras são transmitidas oralmente. Tais regras também envolvem os conceitos musicais e escolhas relacionadas aos sistemas musicais.

Tais regras não são hierárquicas, apesar de que cada gênero impõe sua própria ordem de importância. A vantagem dessa taxonomia é a criação de gavetas analíticas, dentro das quais as diferentes informações coletadas na pesquisa de campo, e na análise do material (música, vídeo, fotos, entrevistas) relacionadas aos diferentes estilos, são organizadas de uma mesma forma, para uma posterior comparação e identificação das fronteiras estilísticas. Para o presente estudo, cada banda será analisada nessa mesma ordem aqui apresentada.

## 1.4 Fronteiras estilísticas como fronteiras identitárias

Na cultura Metal, assim como em diversas outras culturas musicais, o processo de fragmentação estilística está quase sempre associada a um processo de diferenciação. Autores como Turner (1986, 1987), e Geertz (Geertz 1989; Geertz 1997) já demonstraram que todo grupo sócio-cultural compartilha uma rede de símbolos e códigos, regras de comportamento e até mesmo paradigmas de experiência, que são ocultos ao olhar alienígena. Ao longo em que a pessoa passa a conviver com aquele determinado grupo, ela vai se estabelecendo (aprendendo, se enculturando), ao participar de rituais, e aprender a desvelar os significados de tais práticas e comportamentos. No estudo da cultura *rave* na cidade de Porto Alegre, Fontanari reconhece que

Para alguns estabelecidos há critérios nítidos de demarcação de suas fronteiras em relação aos outsiders – pessoas que participam da *cena* sem necessariamente compartilhar dos valores dominantes nela (...) As noções de estabelecidos e outsiders seriam “condições provisórias” na *cena*, e não “absolutas”, pois a concepção nativa considera a possibilidade de mudança na trajetória pessoal (Fontanari 2003, p. 108).

Há um processo de transformação e de aprendizagem pela qual o outsider passa, e que permite com que ele comece a entender determinadas expressões culturais. No entanto, autores divergem de como esse processo ocorre. Para Meyer, um estilo musical é um conjunto de relações melódicas, rítmicas, harmônicas, texturais, e formais interdependentes. Uma vez que tais hábitos estejam internalizados como hábitos aprendidos, “ouvintes (incluindo executantes e compositores) são capazes de perceber e compreender uma composição num estilo como uma teia intrincada de relações implicativas, ou vivenciar a obra como um complexo de probabilidades sentidas<sup>35</sup>” (Meyer 1967, p. 116). A percepção e resposta sensorial às tais probabilidades musicais não seriam reações inocentes, uma vez que elas dependem de um processo de aprendizagem (Meyer 1956, p. 61). Esse seria, teoricamente, um processo passivo, no qual a aquisição de conhecimento aconteceria, principalmente, através da audição continuada de obras musicais, pelo peso que a autonomia da obra de arte tem na cultura ocidental. Se Meyer acreditava ser esse o

<sup>35</sup>Listeners (including performers and composers) are able to perceive and understand a composition in the style as an intricate network of implicative relationships, or to experience the work as a complex of felt probabilities.

caso com os ouvintes qualificados da música européia do período clássico-romântico, na música popular ocidental há mais coisas envolvidas.

Frith (1988) por exemplo, acredita que a aprendizagem da escuta de uma música ocorre de forma ativa. É durante as conversas com outras pessoas que o conhecimento vai tomando forma. Não há mais o peso da “obra de arte”, e a música passa a ser entendida como processo, evento, performance. Por isso não há um conhecimento estático ou ideal, pois ele vai se moldando de acordo com as experiências pessoais e as negociações que vão sendo feitas durante esse processo ativo de elaboração de uma estética musical pessoal. Para o autor, a essência da prática cultural popular está no ato de fazer julgamentos de valores e avaliar diferenças.

My position is that it is not only the borgeoise who use aesthetic criteria for functional ends. If social relations are constituted in cultural practice, then our sense of identity and difference is estabilished *in the procecess of discrimination* (Frith 1988, p. 18, ênfase do original).

Mais frutífero do que apontar as diferenças entre ambas as vertentes (uma passiva, outra ativa), é perceber como essas duas visões do processo de “estabelecimento” podem ser complementares. Meyer fez uma grande contribuição ao entendimento do significado musical ao mover o foco do processo composicional para o ouvinte e seu contexto. Já Frith nos lembra que discussões sobre posicionamentos estéticos estão presentes em todas as classes sociais e são a partir delas que vamos aprendendo a valorar signos e comportamentos. Se por um lado reconhece-se uma negociação de valores que é elaborada durante uma discussão sobre a música popular (transformando paradigmas e remoldando conceitos estáticos em todos os atores presentes na discussão), o próprio ato de ouvir continuadamente músicas pertencentes a um mesmo estilo é necessário para a percepção e integração dos elementos ditos como importantes, ou essenciais na própria experiência musical.

Segundo o mesmo pensamento, também é possível compararmos tais orientações teóricas com outras duas vertentes, uma de cunho mais antropológico, e outra de cunho sociológico, no que se refere à criação (ou assimilação) e manutenção de fronteiras identitárias. Frederick Barth (1969), defendia a tese que as fronteiras étnicas são formadas, principalmente, no encontro e relacionamento entre grupos diferentes, pois tais fronteiras são sempre dinâmicas e renegociadas a cada nova situação. Por isso é possível identificar-

mos fronteiras identitárias mesmo em sociedades que permitam uma mobilidade interna. Durante a interação entre diferentes grupos, um grupo mantém sua identidade ao eleger critérios e símbolos de pertencimento e exclusão, o que permite a persistência das diferenças culturais em ambientes mistos. De acordo com Barth, as dicotomias étnicas poderiam ser vistas analiticamente como sendo de duas ordens: “(i) overt signals or signs”, fatores diacríticos que as pessoas procuram ou exibem para marcar seu pertencimento e; “(ii) basic value orientations”, como sendo os padrões compartilhados de moralidade e excelência pelos quais uma performance é julgada (Barth 1969, p. 14-6).

Pierre Bourdieu, por sua vez, desenvolveu o conceito de ‘*habitus*’ – que apesar de ser usado desde textos de Aristóteles, foi com Bourdieu que recebeu uma formulação sistemática e aplicação sociológica – como “um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona a cada momento como uma matriz de percepções, de apreciações e de ações” (Bourdieu 1983, p. 65). Seria, portanto, a interiorização das estruturas a partir das quais o grupo social no qual se está inserido, produz suas práticas e pensamentos, assim como a formação de um conjunto de esquemas práticos de percepção, apreciação, e avaliação, a partir dos quais surgem as práticas dos agentes sociais (Criado 2004). Sob esse ponto de vista, ninguém é totalmente livre, pois o próprio querer e o impulso de fazer algo é, de alguma forma, influenciado pela familiaridade e costume que temos com determinadas práticas culturais. Ao mesmo tempo, ninguém está determinado a fazer algo sempre de uma mesma maneira, pois o *habitus* não é um determinante, mas, um conjunto de probabilidades que podem se combinar de diversas formas, gerando uma coleção de práticas distintas, mas reguladas por um limite social. Ou seja, “nem tudo é possível em todas as culturas ou em todas as épocas”<sup>36</sup>.

Temos então o *habitus* como um sistema de disposições, adquirido passivamente, ao mesmo tempo em que surgem fronteiras identitárias como marcações de território e de diferenciação, dentro desse mesmo sistema de disposições, fazendo surgir a dialética do ‘pertencer mas ser diferente’. Esse paradoxo está presente de forma bastante acentuada nas cenas musicais da juventude contemporânea. Há cada vez mais um número crescente

<sup>36</sup>Frase constantemente utilizada pelo Prof. Manuel Veiga, durante seus seminários de etnomusicologia.

de expressões musicais que surgem dentro de cenas, como um reflexo dessa necessidade de identificar-se com certos grupos, ao mesmo tempo em que se diferencia do vizinho. A música se torna ao mesmo tempo um símbolo de congregação e separação cultural. Para Stokes, a música tem um significado social forte, principalmente porque “ela provê os meios pelos quais as pessoas reconhecem identidades e lugares, e as fronteiras que as separam<sup>37</sup>” (Stokes 1994, p. 5). Dentre essas expressões está o Metal.

Ao abordar a revolução cultural surgida no pós-guerra (Segunda Guerra), Hobsbawm (1994) fala sobre uma crescente independência e força sócio-econômica da juventude, afetando diretamente os meios de comunicação e a fabricação de bens de consumo. Para o autor, uma das novidades dessa “nova cultura jovem nas sociedades urbanas foi seu espantoso internacionalismo” (p. 320), tendo como marcas principais o *blue jeans* e o *rock*. Começa a surgir uma hegemonia cultural norte-americana, que se difundia primeiramente através de sua vasta produção cinematográfica (entre guerras) e posteriormente,

[através da] amplificação de seus sinais *via* a intermediária Grã Bretanha, por uma espécie de osmose informal. Difundiam-se através dos discos e depois fitas, cujo grande veículo de promoção, ... era o velho rádio. Difundiam-se através da distribuição mundial de imagens; através dos contatos internacionais do turismo juvenil, que distribuía pequenos mas crescente e influentes fluxos de rapazes e moças de *jeans* por todo o globo; através da rede mundial de universidades, cuja capacidade de rápida comunicação internacional se tornou óbvia na década de 1960 ... Passou a existir uma cultura jovem global. (Hobsbawm 1994, p. 321, ênfase do autor)

Não surpreendentemente o Metal estava dentro dessas “malas”. No entanto, juntamente com a difusão de músicas do rock underground – no qual insere-se não somente o Metal, como o punk, e o hardcore –, inicia-se uma rede de comunicações interdependente, porém, independente da grande mídia. Cria-se, então, uma cultura Metal global, não localizável geograficamente que, fora dos países de origem (Reino Unido e EUA), convoca para si todos aqueles jovens que de alguma forma não se identificam com sua cultura de origem e viram no rock underground uma válvula de escape para as pressões sócio-culturais locais. Essa relação entre o local e o global nas cenas rock underground<sup>38</sup> não deve ser vista simplesmente como mais um exemplo de aceitação cultural influenciada por

<sup>37</sup>It provides means by which people recognise identities and places, and the boundaries which separate them.

<sup>38</sup>Ver Kahn-Harris (2002, 2000) e Avelar (2003) para estudos sobre o local e o global na cena Metal.

uma imposição sócio-cultural. Voltarei a esse assunto no próximo capítulo, ao discutir o surgimento da CRUA por oposição aos produtos culturais do Mainstream.

O que mais interessa nesse momento, é perceber que uma prática musical é vivenciada de forma diferente em culturas diferentes, assim como em contextos diferentes. Por isso, mesmo sendo possível eleger características “globais” a determinados estilos<sup>39</sup>, a caracterização de um mesmo estilo (e.g., Heavy Metal) em diferentes contextos, passa a ser interpretado de forma diferente de acordo com sua necessidade de imposição em relação a outros estilos, assumindo características próprias (música, símbolos, comportamentos, etc...) e paradigmas de experiência inerentes àquele contexto local.

## 1.5 Fenomenologia e análise musical

Quando falamos sobre uma experiência, nem sempre está claro sobre qual tipo de abordagem estamos nos referindo, se objetiva ou subjetiva. De uma forma objetiva, uma experiência é a prática, o ato realizado por uma pessoa ou um grupo de pessoas, como por exemplo ir à um teatro, ou assistir à uma palestra. De uma forma subjetiva, a experiência é individual e intransferível, relacionada não ao ato praticado, mas às emoções sentidas e ao conhecimento apreendido durante aquele ato. Duas pessoas poderão realizar o mesmo ato – ir à uma peça de teatro – mas, certamente, irão vivenciar esse ato de forma diferenciada. Dessa forma, se é possível falarmos em experiências compartilhadas, no sentido objetivo do termo, isso se torna difícil de afirmar de forma subjetiva. Porém, no meu argumento principal, eu levanto a hipótese da existência de um ‘conjunto de conhecimentos compartilhados que se transformam em paradigmas de experiência musical’ (pág. 13), no sentido subjetivo, fenomenológico do termo, tornando-se necessário um melhor entendimento dessa minha interpretação do que seja uma experiência musical subjetiva. Este é exatamente o problema que pretendo tornar mais claro nessa seção.

O estudo da experiência humana e a forma na qual as coisas se apresentam para nós nessa, e através dessa experiência, está sob o domínio da fenomenologia. Sendo uma das

<sup>39</sup>Como dito anteriormente, baseados nos cânones que assumem de uma certa forma, a posição de protótipos estilísticos, e que refletem de forma mais clara as ‘normas do estilo’ (Hood 1971).

principais correntes filosóficas do século XX, tem influenciado diversos autores das mais diversas áreas. Desde seu surgimento, nos escritos de Husserl<sup>40</sup>, muitas interpretações surgiram, e apesar de existir um certo número de temas relacionados e que caracterizam a fenomenologia, em geral ela nunca desenvolveu um conjunto de dogmas ou se transformou num sistema ou método específico (Moran 2000, p. 3).

Para Moran, a fenomenologia surge como um movimento que procurava uma nova forma de fazer filosofia, uma ruptura com o paradigma cartesiano com ênfase na necessidade de renovação, como uma forma de questionamento não relacionado a nenhuma tradição filosófica histórica (2000, p. 5). Sua principal ruptura revela-se na noção de intencionalidade<sup>41</sup>. Para o pensamento Cartesiano, que ainda hoje tem grande influência na civilização ocidental, a consciência está fechada em si mesma e o que percebemos é um reflexo da coisa em si. Para a fenomenologia, as coisas aparecem da forma que são, e elas são da forma que se mostram para nossa consciência. “Phenomenology shows that the mind is a public thing, that it acts and manifests itself out in the open, not just inside its own confine. Everything is outside” (Sokolowsky 2000, p. 12). Ou seja, para a fenomenologia não existem meras aparências, e nada é somente uma aparência. Aparências são reais e pertencem à coisa em si.

A importância dessa informação está no próprio ato de perceber o mundo, e em como guardamos informações anteriores e a relacionamos com as presentes (lembranças). Para a fenomenologia, a lembrança de um acontecimento não é simplesmente como uma “fotografia cerebral” na qual vemos algo que parece com um objeto que é o objeto real. Ao lembrarmos de um objeto nós visualizamos o objeto em si, em outro tempo (no passado). Ou seja, o que guardamos não são as imagens das coisas que vivenciamos. Nós guardamos a percepção de forma holística que vivemos em relação àquele objeto.

What happens in remembering is that we relive earlier perceptions, and we remember the objects as they were given at that time. We capture that earlier

<sup>40</sup>Edmund Husserl, 1900-1901, *Logische Untersuchungen* (Logical Investigations).

<sup>41</sup>A idéia de intencionalidade surgiu primeiramente na diferenciação entre o fenômeno psíquico e o físico, da psicologia descritiva de Franz Brentano, mas é Husserl quem fornece uma nova definição do termo, como é entendido na fenomenologia. “In perception something is perceived, in imagination, something is imagined, in a statement something stated...” (Husserl 2002, p. 79). Moran (2000) explica que, “disregarding whether or not the object of the act exists, it has meaning and a mode of being for consciousness, is a meaningful *correlate* of the conscious act” (p. 16). Ou seja, “intending” é a relação consciente que temos com o objeto.

part of our intentional life. We bring it to life again. That is why memories can be so nostalgic. They are not just reminders, they are the activity of reliving. (Sokolowsky 2000, p. 68)

Existe um paralelo possível de ser feito em relação à experiência musical, e tal percepção só se tornou possível, após nos darmos conta, e aceitarmos, que o ato de vivenciar uma experiência musical é mais do que somente ouvir elementos sonoros. Uma fenomenologia da música. Um estudo que levasse em consideração o indivíduo que produz e vivencia o ato musical, e como a música se revela para nós, através da nossa experiência corporal. Como expôs Merleau-Ponty (1962), a percepção que temos do mundo é uma atividade holística, da qual não podemos separar os sentidos. Dessa forma, há uma certa lógica quando falamos em ver a música, sentir as cores. Do mesmo modo, as sensações assimiladas corporalmente durante uma audição musical podem influenciar de modo decisivo no processo de significação e valoração daquela música. Quantas memórias não são trazidas à tona quando ouvimos determinada música?

Todos temos exemplos pessoais de memórias afetivas que estão intimamente relacionadas com determinadas músicas<sup>42</sup>, porém faço uso da descrição de uma memória musical de um ex-refugiado de um campo de concentração alemão durante a segunda guerra, por sua veracidade incômoda:

A primeira vez em que Primo Levi ouviu a fanfarra na entrada do campo tocando Rosamunda, ele teve dificuldade em reprimir o riso nervoso que o invadiu. Então ele viu aparecerem os batalhões voltando ao campo com um andar estranho: avançando em filas de cinco, quase rígidos, o pescoço esticado, os braços colados, como homens feitos de madeira. A música levantando as pernas e dezenas de milhares de tamancos de madeira, contraindo os corpos como os de autômatos. Os homens estavam tão desprovidos de força que os músculos das pernas obedeciam sem sentir a força própria dos ritmos que a música do campo impunha e que Simon Laks dirigia. Primo Levi chamou de “infernal” a música. No entanto pouco habituado às imagens, Primo Levi escreveu: “Suas almas estão mortas e é a música que os empurra para a frente como o vento faz com as folhas secas, e lhes serve de vontade.” (Quignard 1999, p. 123-24)

Nesse momento a dor e a tristeza desses presos estavam sendo relacionadas àquela

<sup>42</sup>Por exemplo, aos treze anos de idade eu estava comendo pão de mel, ao lado do meu melhor amigo de infância, no meu quarto, quando ouvi pela primeira vez o disco “Beneath the Remains” da banda Sepultura, depois de meses na expectativa de comprar o vinil. Sempre que volto a ouvir esse disco tenho uma sensação de prazer e nostalgia, e ainda sinto o gosto do pão de mel na minha boca. Sensações no mínimo contraditórias e difíceis de entender para qualquer outra pessoa que já tenha ouvido a banda Sepultura mas não goste do estilo.

música. Como deixar de “odiar” tal música que, com tamanho poder, os empurravam para trabalhos escravos, ou mesmo câmaras de gás? Como esse exemplo demonstrou, a música tem um poder associativo muito grande, e de forma sábia, muitas pessoas se aproveitam desse característica simbólica da música, tais como políticos, psicólogos e agências de propagandas<sup>43</sup>.

Esse poder associativo que o ser humano tem de relacionar a música com todo o tipo de emoção e sentimento é muito importante para a compreensão de um estilo musical. Como já exposto, o objetivo dessa tese é compreender como os participantes dessa cena vivenciam esse processo de diferenciação criando e mantendo fronteiras estilísticas. E isso será feito a partir de um modelo de análise de estilo, proposto por Franco Fabbri, no qual elementos estruturais da música são tão importantes quanto elementos extra-musicais, estando ambos sempre associados ideologicamente.

Não basta, portanto, uma análise musical que demonstre as estruturas formativas dessas músicas, uma análise que tenha fim em si própria. Uma análise musical para a etnomusicologia, deve ter a finalidade de demonstrar quais são os elementos musicais tidos como de maior importância naquele sistema musical. Cabe ao pesquisador identificar auralmente, através de uma aprendizagem de “como ouvir” aquela música, quais elementos são esses. Se há a concepção de estilo, é porque há limites, há teorias sobre aquele fazer musical. Se um dos objetivos da etnomusicologia é o de compreender qual a episteme (Foucault 2000) dessa cultura musical, como é feita, e como é vivenciada; traduzi-la em conceitos e teorias ‘ocidentais’, intencionando um público alienígena àquela cultura, é necessário partir da percepção musical “informada”, a escuta qualificada, e usar a análise musical e a transcrição como ferramentas que contribuam para facilitar essa transmissão de conhecimento entre o autor e o leitor. É nesse momento que a fenomenologia pode contribuir para uma análise musical voltada para etnomusicologia.

Não sendo um método específico, a fenomenologia tornou-se mais uma orientação filosófica, cujos primeiros estudos musicais estavam quase sempre relacionados com o

<sup>43</sup>Como já comentado no início desse capítulo, diversas correntes religiosas conservadoras tentaram associar a audição do Heavy Metal com o suicídio ou assassinatos, mas até hoje nenhum caso foi bem sucedido.

significado musical. Um dos primeiros textos sobre o assunto é o livro de Leonard Meyer, *Emotion and Meaning in Music* (1956), que mesmo tendo uma preocupação mais voltada para a área de psicologia da música, ainda assim não deixa de pincelar um pensamento fenomenológico subjacente.

Provavelmente o primeiro artigo que assume uma veia fenomenológica é o de Batstone (1969). Em seu artigo ele faz uma análise tradicional da peça “Little Pieces for Cello and Piano – Op. 11”, de Anton Webern, encontrando diversas relações tais como palíndromes, séries, inversões, etc... Em seguida ele propõe uma análise fenomenológica<sup>44</sup>, sem se basear na partitura, mas no que se ouve, procurando relações estruturais e de superfície.

Seguindo essa mesma linha, de uma descrição aural do objeto sonoro está o método analítico proposto por Ferrara (1984). Sua tentativa é de elaborar uma análise musical fenomenológica, que possa trazer novas contribuições para a compreensão de músicas não tonais, já que existem diversos métodos úteis para a análise da música tonal ocidental. Seu método consiste em quatro etapas: 1) Ouvir “abertamente” a música (quantas vezes forem necessárias); 2) Ouvir procurando especificamente por “syntactical meanings”; 3) Reportar os significados semânticos; 4) Audição “aberta” final, na qual “the syntactical, semantic, and ontological levels of meaning may stand out in a conceptual design of meaning-dimensions” (p. 360). Nesse texto o autor dá um exemplo de aplicação desse método, ao analisar a peça “Poème Électronique”, de Edgard Varèse. Para Ferrara, a análise não deve estar limitada à discussão dos elementos formais, pois, se a música funciona em níveis de significação outros que não só o da sintaxe, então a análise também deve fazê-lo. Dessa forma, uma análise fenomenológica “provides a systematic and congenit method for describing the multidimensional thrust of meanings (syntax, semantics, and ontology) that often emanate from a great work of music” (Ferrara 1984, p. 373).

A partir de então, a fenomenologia tem recebido uma maior atenção nos estudos musicológicos, e áreas afins, tais como a da Educação Musical, cujo periódico *Philosophy of Music Education Review*, por exemplo, dedicou uma edição inteira para o assunto (ver

<sup>44</sup>I call such analysis “phenomenological” because, first: it attempts to describe perceived things and such attempts are basic to phenomenology... and second: because it is not merely concerned with sensuous responses but with perceived relationships” (Batstone 1969, p. 94).

o vol.3, n.1, Spring – 1995), com textos de Lockhead (1995), Smith (1995), e Bartolomew (1995). Na etnomusicologia, os principais representantes dessa linha de pensamento são Feld (1990), e Rice (1994). Curiosamente, o último livro de cunho etnomusicológico, e explicitamente fenomenológico, também fazia uma etnografia entre estilos de Rock e Metal, com uma excelente revisão bibliográfica sobre o assunto (Berger 1999).

Mas talvez o grande nome da fenomenologia da música seja o de Thomas Clifton. Em seu livro *Music as Heard – A study in applied phenomenology* Clifton volta às raízes da filosofia fenomenológica, não se preocupando somente com a questão do método (ou a falta de método), mas dando ênfase ao pensamento fenomenológico, ao afirmar que “it is possible to think and write phenomenologically without getting bogged down in questions of method” (Clifton 1983, p. vii). Em seu livro, Clifton explora diversos aspectos relacionados à experiência musical, desde as relações estruturais, às relações temporais, não sem antes criticar a ênfase ocidental ao papel da altura de nota, e consequentemente, dos intervalos entre elas, pondo as questões relacionadas à textura, timbre, gesto, dinâmica e duração em segundo plano. Para o autor:

...the most telling contribution of a phenomenological attitude is the means it offers for uncovering and describing phenomena which are immanent in the composition and presented *by* it... In other words, after we follow the usual analytic route and ask, How does “overlap”, “prolongation”, or “intersection” contribute to the composition’s intelligibility? We can then focus on the question, How does this piece present “overlap”, “prolongation”, etc., as a meaning? How are these phenomena experienced? In a perfect world, these two emphases would comprise two sides of the same coin. (Clifton 1983, p. ix)

Ou como já havia exposto Batstone (1969, p. 110),

Musical Phenomenology, that is ad hoc analysis, should teach us to understand musical artworks as aural phenomena, that is, should help us to hear them more meaningfully. It can allow us to examine musical compositions in all their particularity as aural phenomena without a priori worrying about what we think we can or do hear.

E essa compreensão é alcançada através da descrição fenomenológica, que se concentra não em fatos, mas na essência da experiência, e procura descobrir o que existe naquele objeto, ou na experiência dele, que é essencial, ou necessário, para ser reconhecido como determinado objeto ou experiência (Clifton 1983, p. 9). Ou seja, não há apenas uma

descrição, mas há também uma interpretação necessária. E é exatamente nesse momento onde a fenomenologia da música cruza o caminho da etnomusicologia, pois, a tentativa de descrever e interpretar comportamentos e atitudes é o que a antropologia da experiência faz há décadas, partindo dos produtos culturais, até chegar ao significado de sua experiência<sup>45</sup>. E tendo a etnomusicologia um pé na antropologia, e um pé na musicologia, cabe a si a tarefa de descrever e interpretar comportamentos musicais.

E assim será utilizada a análise musical nessa pesquisa. Não importa identificar somente relações estruturais, escalas utilizadas, ou relações intervalares. Importa saber como e quais elementos musicais são evidenciados pelas bandas, e vivenciados pelos ouvintes como essenciais para validar aquela experiência musical como pertencente à determinado estilo. Para alcançar esse objetivo, algumas ações foram previstas, tais como:

1. a audição de bandas que formam os cânones de cada estilo<sup>46</sup> (indicadas pelas bandas e seu respectivo público), e conversas e entrevistas com participantes da cena. Durante essa etapa, análises aurais foram efetuadas, procurando identificar quais são os elementos que foram verbalizados como importantes, e os que se repetem entre as várias bandas do cânone e as músicas das bandas estudadas.
2. Em seguida, voltei a conversar com as bandas e público expondo exemplos musicais que possivelmente estariam dentro dos limites do estilo, e exemplos que apresentavam elementos que saíam dos limites, procurando averiguar se as hipóteses levantadas na fase anterior se comprovavam.
3. Por fim, duas músicas de cada banda foram transcritas com o intuito de ressaltar esses elementos musicais principais nas análises.

<sup>45</sup>The anthropology of experience turns our attention to experience and its expression as indigenous meaning. The advantage of begining the study of culture through expressions is that the basic units of analysis are established by the people we study rather than by the anthropologist as an alien observer (Bruner 1986, p. 9).

<sup>46</sup>Foram ouvidas desde as bandas mais ouvidas atualmente como aquelas que se destacaram no passado, ou que são tidas como precursoras do estilo. Para cada banda foram ouvidos diversos discos (na maioria das vezes toda a discografia). Segue a lista das bandas. **Heavy Metal:** Deep Purple, Iron Maiden, Scorpions, Helloween, Angra, Hammerfall e Blind Guardian. **Doom Metal:** Black Sabbath, Anathema, My Dying Bride, Paradise Lost, Candlemass e Tristania. **Death Metal:** Slayer, Death, Cannibal Corpse, Napalm Death, Krisium e Deicide.

Logo, a análise musical ocorre a todo momento, procurando compreender quais elementos sonoros devem ser ouvidos com atenção maior. É necessário ressaltar que a transcrição completa de duas músicas das bandas estudadas foi essencial para a identificação de semelhanças e diferenças entre elas. E o mais importante é que, tais transcrições em conjunto com uma análise formal e técnica das mesmas seguida da audição das músicas mostrou-se ser a forma mais eficaz de evidenciar para o leitor e público leigo (em relação ao Metal), quais os elementos musicais tidos como importantes para cada estilo, indicando como seria uma audição “informada” daquele estilo.

A possibilidade da experiência musical compartilhada ocorrerá quando o indivíduo aprende quais são esses elementos, e passa a identificá-los como significativos, e basilares para a avaliação de uma experiência musical. Ou seja, nós transcendemos a experiência individual através da participação em expressões culturais (Bruner 1986, p. 21).

Um parêntese deve ser feito em relação ao uso de termos acadêmicos ocidentais durante as análises musicais. Em muitos momentos, durante as análises, eu tive a oportunidade de encontrar os músicos das bandas e discutir os *insights* que eu ia tendo. Todavia, os músicos não utilizavam nenhum tipo de definição ou conceito para identificar sua prática ou porquê compunham as músicas da forma que faziam. Por isso nossa comunicação era confusa. Eu queria encontrar lógicas formais, e dar nome às mesmas. Eles reconheciam as lógicas que eu encontrava, mas não tinham um vocabulário técnico para descrevê-las. A opção pelos termos usuais da análise musical ocidental aconteceu pela falta de um vocabulário êmico, ou substitutos que pudessem traduzir de forma clara as questões e as soluções encontradas.

A transcrição completa de todos os instrumentos também mostrou-se essencial na hora de comparar como cada instrumento era pensado de forma individual, e como todos se combinavam em determinada música. O ato de transcrever exige uma atenção muito grande aos detalhes que de outra forma talvez não tivessem sido percebidos, tais como o uso do pedal duplo, tamanho das seções ou prossódia, entre outros. E o mais importante é que esses mesmos detalhes acabaram por serem indicados pelos músicos das bandas como elementos importantes na identificação e diferenciação estilística. Dessa forma, apesar de

entender e aceitar que seja possível uma análise etnomusicológica sem o uso de termos canônicos ocidentais ou da transcrição para a partitura, tais procedimentos foram muito importantes para a viabilização da pesquisa atual.

## 1.6 Metodologia

### 1.6.1 Endoetnografia

Há muitas décadas atrás, acreditava-se que era possível identificar os significantes musicais através da transcrição e análise musical. Dessa forma, qualquer um que pretendesse estudar uma determinada prática musical, bastava passar alguns meses aprendendo a tocar aquelas músicas, depois gastar algum tempo transcrevendo todo o repertório, analisando-o, e comparando-o, para encontrar um “consenso” musical (Hood 1963, p. 190-91), e então, a partir daí, relacioná-lo com sua cultura para achar o seu significado. Esse pensamento, muito influenciado pela filosofia científica positivista, era o motivo principal para o entendimento da etnomusicologia (assim como a antropologia) como o estudo do outro. Outra característica marcante era o distanciamento necessário entre o pesquisador e o objeto de estudo, para que, de forma objetiva e científica, fossem analisados os dados e as informações coletadas. Por muitas décadas preservou-se essa forte dicotomia entre o pesquisador (europeu ou norte-americano) e o pesquisado (caracterizado por três grandes campos de estudo, Música do Oriente, Música Primitiva e Música Folclórica). Porém esse paradigma de pesquisa etnomusicológica começa a mudar a partir dos anos setenta (Slobin 1993), impulsionado pelo desenvolvimento tecnológico que possibilitou a formação de redes globais de comunicação, acelerando a difusão intercultural de músicas. O resultado principal teria sido o olhar para si mesmo, quando o antropólogo/etnomusicólogo deixa de ser o outro e passa a se auto-estudar.

Atualmente a idéia de uma antropologia nativa já não soa tão contraditória quanto a vinte anos atrás (Tiwana 2006). Mesmo na década de 1960, Nketia reconhecia que sua posição de nativo (insider) lhe proporcionava uma percepção diferente do significado musical na música africana que de outra maneira seria difícil, principalmente quando ele

confronta seus resultados com os do Reverendo Jones<sup>47</sup>, cujo livro sobre a música africana era composto basicamente de análises estruturais, feito por um pesquisador não nativo.

In report all this I do not imply that the same conditions will be found everywhere or that investigations must be carried to the same depth. It may be difficult for anyone to do so without the advantage I had as a speaker of Akan and to some extent a carrier of the tradition and its culture. (Nketia 1971, p. 18)

De acordo com Bruner (Bruner 1986, p. 9), “traditionally, anthropologists have tried to understand the world as seen by the ‘experiencing subject’, striving for an inner perspective”. Mas como é possível compreender a experiência musical de uma determinada cultura, sem ser, ou se tornar um membro dessa cultura? Como é possível identificar os limites identitários de um estilo musical sem participar desse *habitus* musical? Como descrever essa episteme sem conhecê-la a fundo?

A pesquisa de campo em si já exige um certo nível de imersão cultural, uma enculturação necessária, que irá afetar de alguma forma o pesquisador, e cada vez mais essa separação entre sujeito-objeto, pesquisador-pesquisado torna-se irreconhecível, ou em certas ocasiões, indesejável. No Brasil, essas mudanças teriam ocorrido a partir das transformações político-sociais ocorridas após a década de 1980, já com influência da busca por uma etnomusicologia/antropologia aplicada. Segundo Lühning, o principal reflexo dessas mudanças foi o fortalecimento de movimentos indígenas e afro-brasileiros, reivindicando sua identidade perdida, ou esquecida, durante anos de repressão social, nos quais os próprios atores assumem a responsabilidade pela pesquisa e se tornam “os principais articuladores do levantamento de sua história, cultura e música” (Lühning 2003). Para a autora, surge então a necessidade de se refletir sobre

as novas exigências que todos nós devemos ter em relação a uma formação universitária e sua futura possibilidade de ação na vida e em uma profissão como professor e/ou pesquisador, frente a outras realidades de convivência social entre grupos e trocas de conhecimentos dos mesmos. (Lühning 2003)

Essa endoetnografia traz consigo alguns paradoxos, entre os quais aquele relacionado à questão estética, que estaria intimamente ligada com o significado musical. Nketia reconhecia o prejuízo que a cultura pessoal do pesquisador (aí incluída sua “bagagem estética

<sup>47</sup>Arthur M. Jones, 1959, *Studies in African Music*, London, Oxford University Press.

ocidental”) poderia causar para o estudo da dimensão estética de um outro grupo étnico<sup>48</sup> (Nketia 1984). Para o autor, o princípio amplamente aceito pela etnomusicologia de que cada música deve ser estudada em seus próprios termos, e no contexto de sua sociedade, é aplicável tanto ao estudo do estilo quanto da estética musical. Para alcançar esse objetivo, Hood teria desenvolvido o conceito de bi-musicalidade (Hood 1960), como uma forma de familiarizar-se com o desconhecido a partir de suas próprias teorias e pressupostos filosóficos. Ou seja, permanece ainda a tentativa da descrição do outro a partir de uma perspectiva êmica, o que é em si um paradoxo pois a noção do outro já é uma construção cultural. Passamos então a descrever nossa própria construção ideológica, o que finda numa endoetnografia indireta.

No entanto, o desafio relativista, tão caro ao antropólogo, torna-se mais perigoso ao se estudar sua própria cultura, exigindo não só uma tentativa de distanciamento ideológico, mas também estético. Dificilmente será visto um autor/pesquisador de música popular que não tenha desenvolvido uma afeição estética pelo seu objeto de estudo anteriormente à sua pesquisa. E se o prazer em estudar algo que se tem afeição pode resultar numa dedicação maior à pesquisa, tal perspectiva cria um problema metodológico intrínseco à qualquer etnografia do conhecido, como reconheceu Reily, que é o desafio da desfamiliarização (Reily 2002, p. 22). Sob esse afastamento estético, Ulhoa expressou sua “dificuldade em criticar músicas e *performances* que [ela] própria achava bonitas” (Ulhoa 2005, p. 12, ênfase do original).

Num texto anterior (Ribeiro 2004b)<sup>49</sup>, preliminar à presente tese, e no qual eu fazia uma breve descrição da cena underground em Aracaju-SE, me deparei com uma situação que me fez repensar duas questões básicas do debate êmico/ético:

- Um sistema musical ou uma subcultura musical (Slobin 1993) pode ser entendida completamente por um outsider, ou somente um olhar êmico pode desvendar segredos não verbalizados?

<sup>48</sup>For example Merriam's way of “discovering” the aesthetic of the Basogye and the Flathead was to find out whether the six criteria set up for defining Western aesthetics were applicable to those cultures (Merriam 1964). Although one cannot help proceeding from the known to the unknown, from one's background to a new area, the procedure of investigation should by no means be limited by this... (Nketia 1984, p. 22-23).

<sup>49</sup>disponível em [www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actasrioprtg.html](http://www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actasrioprtg.html)

- Como transitar entre o relativismo cultural necessário numa abordagem antropológica e os preconceitos culturais já enraizados pela vivência cultural do pesquisador?

Tais questionamentos surgiram enquanto eu assistia ao ensaio de uma banda de Heavy Metal, no momento em que o guitarrista começou a improvisar um solo sobre diversas notas, mas nunca se mantendo sobre a escala de Mi menor, que minha percepção tinha acusado ser a tonalidade da base instrumental durante o solo.

Mais intrigado eu ficava quando na entrevista estávamos falando sobre erros e se a música estava boa como foi executada na gravação, e o guitarrista respondia que era exatamente o que ele pretendia. Nesse momento eu voltava a ponderar com meus botões: “Será que ele está errando e não percebe seu erro (estúpido pensar isso?) ou está inconscientemente compondo músicas bitonais e atonais”? (Ribeiro 2004b)

São questões que giram em torno do eterno conflito êmico-ético, e que naquele momento me afligia. Sendo guitarrista de Heavy Metal há anos, sempre me senti como parte dessa tradição, ou seja, capaz de reconhecer os limites musicais desse estilo, ao mesmo tempo que, com a formação em composição musical, me sentia capaz de identificar quais eram os elementos musicais que poderiam ou não ser utilizados. Mas, pretendendo um distanciamento “objetivo” do objeto de pesquisa, ingenuamente não queria deixar que possíveis preconceitos pudessem interferir no resultado. Ao me confrontar com aquela situação, eu já não sabia se podia me considerar um “insider”. Para complicar mais ainda a situação, há mais de uma década sou professor de guitarra, tendo ensinado e perpetuado diversos “preconceitos” musicais entre outros tantos guitarristas de Heavy Metal, que certas notas podem ser executadas, e outras não podem, que solos executados com notas fora da escala<sup>50</sup> em determinados contextos era considerado um “erro”.

Ou seja, enquanto guitarrista e professor de guitarra, eu identificava naquele momento um discurso falso de intencionalidade cuja verdadeira intenção era credibilizar seus atos como forma de adquirir ou manter um determinado poder. Mas enquanto etnomusicólogo, eu tentava flexibilizar meus preconceitos, e aceitar que o que aquele músico dizia poderia ser verdade, e se assim fosse, eu tinha desenvolvido um conhecimento errôneo do que fosse Heavy Metal, pois a ênfase em notas certas ou erradas, nos solos de guitarra, não tinham a importância que eu acreditava ter.

<sup>50</sup>Depois de desenvolver conceitos de consonância e dissonância.

Essa tese é uma tentativa de responder essa entre outras questões.

Para chegar às conclusões dessa tese, durante a pesquisa de campo pude me valer dessa experiência prévia, adquirida por anos de convivência na cena, além de ter participado de uma das bandas de Metal mais conhecidas de Aracaju, para me inserir entre seus participantes. Frequentei diversos shows, e não somente aqueles nos quais as bandas pesquisadas estavam tocando, e conversava com as pessoas como se fosse mais um “metaleiro”, o que não deixava de ser verdade, também. Assisti ensaios das bandas pesquisadas, encontros desses que eu aproveitava para fazer perguntas informais, ou conduzir entrevistas formais com as bandas, amigos ou namoradas dos integrantes das mesmas. Frequentei também os lugares da “moda” entre os “metaleiros”, tais como o Parque da Sementeira nos finais de tarde dos sábados e domingos, ou a Orla de Aracaju, nas noites dos finais de semana, para conversar com os diversos grupos de participantes da cena. Comprei revistas especializadas, fanzines, acessei sites de bandas, fanzines on-line, sites especializados em determinados estilos. E acima de tudo, ouvi muito Metal.

### 1.6.2 Recursos Tecnológicos

Para a realização do trabalho de campo, e manipulação dos dados, diversos equipamentos e softwares foram utilizados. Eles seguem aqui relacionados e discriminados de acordo com sua utilidade:

**Gravação de Entrevistas** Uma parte das entrevistas foi feita no contexto dos shows, ou ensaios, enquanto que outras foram realizadas numa hora marcada especialmente para essa intenção. A gravação das entrevistas foram feitas em dois mp3 players que tem a opção de gravador de voz, um da marca ‘Logik’ (1 gigabite de memória), outro da marca ‘Inves’ (512 megabites de memória). Esses aparelhos têm três vantagens: 1) Por serem pequenos e de fácil manuseio, o entrevistado rapidamente esquece de sua presença, não chamando excessivamente a atenção, nem atrapalhando a dinâmica da conversa; 2) A gravação já é em formato digital, facilitando a seu manuseio posterior no computador, recortando trechos mais importantes, ou eliminando outros sem importância; 3) O arquivo final é pequeno o suficiente para gravar muitas

horas de entrevistas nesse aparelho, ou num CD gravável. Há no entanto uma desvantagem. Como a função principal do aparelho não é a de gravação, mas sim a de reprodução, o resultado final deixa muito a desejar, se comparado com aparelhos destinados para a gravação de voz, pois o microfone embutido tem captação não direcional, captando muitos ruídos. No entanto, para a pesquisa atual, as vantagens se sobrepuseram às desvantagens.

**Maquinas Digitais** Para as fotos digitais foram utilizadas duas máquinas: 1) ‘Canon PowerShot A300’ de 3.2 megapixels, com um cartão de 256 megabites de memória; 2) ‘Sony Cybershot DSC-W7’ de 7.2 megapixels, com um cartão de 1 gigabite de memória. Além de tirar fotos, essas máquinas também gravam filmes digitais com áudio. No caso da Canon, a captura das imagens em ambientes escuros é um pouco mais clara que a da Sony, no entanto a captura do áudio é muito inferior. Outra desvantagem da Canon é o fato de que só é possível gravar clips com uma duração máxima de trinta segundos. A câmera da Sony, por sua vez, tem uma qualidade muito boa de gravação de som e captura de imagem, chegando a trinta frames (quadros) por segundo, sendo superior ao padrão de imagem digital, que é de 25 frames por segundo. Mas a grande vantagem da Sony é que a gravação de clips só depende do tamanho da memória utilizada. No caso em questão, com uma memória de 1 gigabite, é possível gravar um clip com uma duração de até doze minutos sem cortes, na melhor resolução. Todas as imagens do DVD anexo foram capturadas com essas duas máquinas digitais.

**Softwares** Todo material coletado foi, de alguma forma, manipulado digitalmente no computador, o que exigiu o uso de diversos softwares. Para a manipulação das fotos, tais como recorte, redução, ou conversão para os formatos utilizados no texto (jpg, tiff, eps) foram usados o ‘Irfanview’ (windows), ‘Kim’ e ‘Gimp’ (ambos para Linux). Para a manipulação dos arquivos de áudio, tanto das entrevistas, quanto dos exemplos musicais, foi utilizado o ‘Audacity’ (Windows e Linux). Para a edição dos vídeos e gravação do DVD foram utilizados o Pinnacle Studio9, NeoDVD Plus da Mediostream, DVD Shrink, e Nero Burning Rom (todos para Windows). A

análise do espectro sonoro foi feita através do software PRAAT (Windows e Linux). O texto foi produzido em L<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X(Windows e Linux).

### 1.6.3 Anexos

Existem dois tipos de anexos à essa tese, que aqui serão enumerados e descritos.

1. Textos e figuras que complementem as informações contidas no texto principal.

**Capas de CDs** Demonstram quais os elementos visuais genéricos são utilizados nas capas dos CDS para identificar uma banda ou um estilo.

**Fliers** Nome dado na cena para os panfletos distribuídos mão-a-mão, ou através de cartas, como uma forma de propaganda da banda, ou de shows que irão ocorrer. Como no ítem anterior, os elementos visuais são importantes para identificação do tipo de evento que irá ocorrer.

**Letras das músicas** Contém todas as letras das músicas contidas nos CDs das bandas pesquisadas, de forma a identificar quais os elementos textuais são mais recorrentes em cada estilo.

**Rock Sergipano** Texto escrito por Adelvan, aqui transcrito na íntegra por se tratar da única fonte escrita sobre a CRUA na década de oitenta, e a partir do qual foi desenvolvido a seção sobre a cena local no Capítulo 2.

**Estrutura das Entrevistas** Foi a estrutura utilizada de forma subjacente para as entrevistas pessoais e coletivas.

**Tabelas das bandas** Tabela contendo as bandas em atividade na CRUA atualmente.

2. Músicas e vídeos aos quais o texto principal se referem.

**CDs das Bandas** CDs das bandas pesquisadas, da forma com que foram lançados de forma independente, e a partir dos quais foram feitas as transcrições e análises musicais.

**DVD com vídeos** DVD caseiro feito com filmagens de shows e ensaios das bandas.

No mesmo DVD foram gravadas imagens das três bandas em diversas ocasiões durante o ano de 2006.

(a) Scarlet Peace

**Vídeo 01** Música “Remembrance of Pain” (show na ATPN)

**Vídeo 02** Música “Sunset” (estúdio, durante ensaio)

**Vídeo 03** Música “Forgotten as the Wind” (show na ATPN)

**Vídeo 04** Música “Forgotten as the Wind” – *close* na bateria (show na ATPN)

(b) Sign of Hate

**Vídeo 05** Música “Infernal Dungeon” (vídeo-clip editado)

**Vídeo 06** Música “Awakening” (show na Rua da Cultura)

**Vídeo 07** Música “Throughout Your Existence” – *close* na bateria (show na Rua da Cultura)

**Vídeo 08** Música “Infernal Dungeon” (estúdio, durante ensaio)

(c) Warlord

**Vídeo 09** Música “Angry Young Man” (show na ATPN)

**Vídeo 10** Música “Evils Child” (show na Rua da Cultura)

**Vídeo 11** Música “Los Angeles” (show na Rua da Cultura)

**Vídeo 12** Música “The Evil That Man Do” – *cover* da banda Iron Maiden (show na Rua da Cultura)

**Vídeo 13** Música “Armageddon” – *close* na bateria (show na ATPN)