Da Fúria à Melancolia

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

REITOR

Josué Modesto dos Passos Subrinho

VICE-REITOR

Angelo Roberto Antoniolli

COORDENADOR DO CONSELHO EDITORIAL

Luiz Augusto Carvalho Sobral

PROGRAMA EDITORIAL DA EDITORA DA UFS

Alceu Pedrotti

Antonio Ponciano Bezerra

Maria Augusta Mundim Vargas

Mario Everaldo de Souza

Miguel André Berger

Terezinha Alves de Oliva

EDITORA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Coordenador do Programa Editorial

Luiz Augusto Carvalho Sobral

Em convênio com a

Fundação Oviêdo Teixeira

Presidente

João de Seixas Dória

APOIO

Norcon - Sociedade nordestina de Construções Ltda.

Hugo Ribeiro

Da Fúria à Melancolia

A dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju

Aracaju - Sergipe

2010

Direitos Exclusivos para esta editora:
Editora Universidade Federal de Sergipe
Cidade Universitária "Prof. José Aloísio de Campos"
Av. Mal. Cândido Rondon, s/n. - Cep:49.100-000,
São Cristóvão – Sergipe

Este livro ou, parte dele, não pode ser reproduzido por quaisquer
meios sem autorização por escrito da Editora

CESAD
(Centro de Educação Superior a Distância)

Coordenação Gráfica
Giselda Santos Barros

Projeto Gráfico e Editoração Eletrônica
Hugo Ribeiro

Capa
Sandra Freire

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE

Ribeiro, Hugo Leonardo
R484f Da Fúria à Melancolia: a dinâmica das identidades na cena rock underground de Aracaju/ Hugo Ribeiro. - São Cristóvão: Editora UFS; Aracaju: Fundação Oviêdo Teixeira, 2010.
518 p. : il.

ISBN: 978-85-7822-133-1

1. Música - Etnografia - Aracaju. 2. Etnomusicologia. 3. Heavy metal. I. Título.

CDU 785.161 (813.7)

Para minha esposa Agatha
e meus filhos Pedro, Gabriel e
Letícia.

Agradecimentos

Algumas pessoas e instituições foram de inestimável importância durante meu percurso acadêmico. Portanto, deixo aqui registrado meus agradecimentos à Escola de Música e ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, ao CNPq e à CAPES, pela concessão de bolsas durante todas as fases dos meus estudos, permitindo meu amadurecimento enquanto pesquisador, e aos meus grandes amigos do Núcleo de Estudos Musicais (Nemus), em particular a Luciano Carôso, Leandro Gazineo e Sônia Chada. Agradeço também aos professores Jedder Janotti (UFBA), Pablo Sotuyo Blanco (UFBA), Ângela Luhning (UFBA) e Martha Ulhôa (UNIRIO), que participaram da minha banca de doutorado, cujas contribuições foram de grande importância para o resultado final deste livro.

Não posso deixar de agradecer as bandas The Warlord, Scarlet Peace e Sign of Hate, e todos os entrevistados, dentre os quais gostaria de destacar Emanuel Serra, Marcus Vinícius, Vicente Coda, Henrique Teles e Silvio "Karne Krua" – pela contribuição em relação à cena underground na década de 80 –, Adelvan Barbosa (Kenobi), pela permissão para publicar na íntegra seu artigo sobre o rock em Sergipe, e Bruno "China", pelos contatos feitos com as bandas e participantes da CRUA.

Durante minha estadia na Irlanda do Norte, conheci e estou em dívida com diversos pesquisadores sobre Metal, entre os quais destaco Keith Kahn-Harris e Bruce Friedsen, que, gentilmente, cederam-me textos e artigos quando os solicitei. Agradeço especialmente a Suzel Reily e todo *staff* da Queens University of Belfast; a José e Sheila, em nome de todos os brasileiros que moram na Irlanda do Norte; a Mássimo, João Paulo, Rogério e Javier, amigos que fiz em Belfast; e a Sharon, Peter e León, em nome de todos os irlandeses que deram apoio e alegraram a passagem de minha família pela Irlanda do Norte.

Por fim, agradeço ao constante apoio e incentivo da minha esposa Agatha, pela ajuda inestimável durante todas as fases de produção desse texto e aos meus pais, inclusive por terem permitido a construção do estúdio “A Gruta” em nossa antiga casa.

Sumário

Apresentação **13**

Prefácio
Três exemplos 17
. . . e algumas reflexões 25

Introdução
Caracterizando a cultura Metal 27
O uso do *power chord* e o surgimento do gênero Metal 30
O Gênero e os estilos 37
Regras de gênero 45
Fronteiras estilísticas como fronteiras identitárias . . . 47
Fenomenologia e análise musical 52
Metodologia 62
Endoetnografia 62
Recursos Tecnológicos 67
Anexos 69

A cidade e a cena
O global e o local 71
Um pouco da história de Sergipe 73
Mainstream versus underground 75
O Rock em Sergipe 78
A cena atual 82
Estúdios 83
Festivais 84
Locais de shows 86
Locais 88
Meios de divulgação 89
Interior do Estado 90

The Warlord
Histórico 93
Regras semióticas 97
Letras 98

Iconografia 101
Guitarras 104
Regras de comportamento 106
Regras sociais e ideológicas 111
Regras econômicas e jurídicas 114
Regras formais e técnicas 116
Música – "God Kill the King" 118
Música – "Armageddon" 124
Conclusão 129

Scarlet Peace
Histórico 131
Regras semióticas 135
Letras 135
Iconografia 138
Guitarras 142
Regras de comportamento 143
Regras sociais e ideológicas 145
Regras econômicas e jurídicas 150
Regras formais e técnicas 151
Música – "Into the Mind's Labyrinth" 152
Música – "Sunset" 156
Conclusão 164

Sign of Hate
Histórico 169
Regras semióticas 172
Letras 172
Iconografia 177
Regras de comportamento 180
Regras sociais e ideológicas 182
Regras econômicas e jurídicas 185
Regras formais e técnicas 187
Música – "The Cloack of Death" 190
Música – "Infernal Dungeon" 195
Conclusão 199

Conclusão
Cultura Metal e processos de identificação 201
Níveis de Imersão 203

Fase Inicial 204
Fase da auto-afirmação 206
Fase da maturidade 209
Camadas de Significação da Percepção Musical 211
Comparação das bandas 214
Elementos extra-musicais 214
Elementos musicais 216
Pensamentos Finais 222

Posfácio
Retorno aos exemplos 227

Referências **229**

Letras das músicas dos CDs
The Warlord – *The Land of Agony* 239
Scarlet Peace – *Into the Mind's Labyrinth* 250
Sign of Hate – *Rebel Souls of Chaos* 254

Partituras
God Kill The King (The Warlord) 263
Armageddon (The Warlord) 277
Into The Minds Labirynth (Scarlet Peace) 296
Sunset (Scarlet Peace) 317
The Cloack of Death (Sign of Hate) 336
Infernal Dungeon (Sign of Hate) 344
Bula para Transcrição da Bateria 358

Rock Sergipano, esse desconhecido **359**

Fliers **365**

Glossário **367**

Índice Remissivo **374**

Apresentação

A publicação de *Da fúria à melancolia* marca, definitivamente, a participação efetiva do Brasil no mundo globalizado – uma globalização que abarca tanto o campo cultural do país, em que o rock alternativo agora já faz parte do dia-a-dia de um setor expressivo da população, quanto no domínio acadêmico, em que não é mais preciso centrar um trabalho sobre estilos anglofônicos exclusivamente em torno da dinâmica entre o global e o local. Sem dúvida, a cena underground de Aracaju se formou e vem se perpetuando ao longo dos anos, a partir de um diálogo entre as especificidades locais e seu contato com estilos e práticas musicais vindos de fora. Porém, o significado desta música e de suas práticas sócio-musicais, para os participantes da cena em Aracaju, muitos dos quais já participam deste universo há mais de duas décadas, deriva, acima de tudo, das experiências que lhes são potencializadas pela participação na cena (ou CRUA – "cena de rock underground de Aracaju").

Hugo Ribeiro conhece bem este universo, pois dele participou durante a juventude, antes de tomar o rumo acadêmico. Tendo, portanto, vivido neste mundo, ele pode abarcar, com seriedade, as falas dos músicos e fãs dos estilos alternativos representados na cena, particularmente a ênfase sobre suas afinidades com a música *enquanto música*. Se, como diziam, participavam da CRUA por gostar da música em torno da qual a cena se estrutura, como essa música seria ouvida e vivida pelos seus membros? Foi em busca de respostas para estas perguntas que Hugo se reintegrou na cena, agora no papel de etnomusicólogo.

Seu livro se baseia sobre intenso trabalho de campo, uma orientação relativamente nova dentro dos estudos da música popular, onde trabalhos voltados para a interpretação de gravações tem sido a norma. Mas, além da abordagem etnográfica, Hugo se norteou pelos pré-supostos da fenomenologia, que sustenta que a consciência do mundo é formulada e re-

formulada no convívio social e nas interações com o ambiente em que se vive. Para compreender como a música alternativa seria vivenciada pelos participantes da CRUA, ele não se limitou a documentar apenas aquilo que ele mesmo pode observar, mas principalmente aquilo que os participantes afirmam ser importante, seja por meio de formas de comunicação verbal explícita, seja através de comunicações não-verbais, estruturando seus dados em torno das 'regras de gênero' propostas por Franco Fabri. Assim, seu trabalho também propõe metodologias de pesquisa inovadoras para a análise da música popular no Brasil.

Seu levantamento etnográfico nos apresenta um mundo fascinante em que a música é efetivamente uma força formadora de universos sócio-estéticos. Se, por um lado, a CRUA pode ser vista como uma unidade sustentada pelo 'rock alternativo', ela é também fragmentada pela inclusão de diversos estilos e sub-estilos distintos, englobando o *metal* em suas várias vertentes (*heavy*, *doom*, *death*, entre outros), o *punk* e o *hardcore*, cada qual marcado por elementos musicais e práticas distintas. De forma mais ou menos radical, os fãs de cada sub-estilo encorporam um conjunto de ideologias associadas ao gênero de sua escolha, mesmo que esta orientação de vida seja contida no universo ritual do evento musical. Neste universo, diferenças entre uma presença maior ou menor de solos de guitarra; do uso de timbres vocais agudos ou graves; de andamentos lentos ou rápidos; da frequência dos toques da caixa; do uso ou não-uso de maquiagem pelos fãs; do uso de fontes de texto mais ou menos distorcidas e pontudas; de referências temáticas específicas nas letras das músicas: cada estilo e sub-estilo tem seu próprio conjunto de elementos significativos e os participantes da cena vão sucessivamente aprendendo a identificá-los e, assim, vão aprendendo a vivenciar a cena e a apreciar a música. Sem dúvida, uma das principais contribuições deste livro está na forma meticulosa com que a transcrição e análise de algumas músicas são apresentadas para realçar os elementos estéticos apontados pelos membros da CRUA como significativos, seja para articular o empoderamento, a melancolia ou a transgressão.

Não é preciso gostar de metal para apreciar o trabalho interpretativo deste livro. No entanto, é bem provável que, após a sua leitura, o não-metaleiro também irá ouvir o *metal* de forma mais informada, podendo identificar elementos até então submersos nos decibéis confusos das distorções dos *power chords*.

Belfast, 16 de maio de 2010

Suzel Ana Reily
Queen's University of Belfast
(*Irlanda do Norte*)

Prefácio

Três exemplos ...

The Warlord

A banda The Warlord passou meses planejando seu primeiro CD, o que envolveu uma cuidadosa pré-produção musical. Nesse processo, todas as músicas foram transcritas em partituras e novos arranjos foram elaborados. Em 2004, iniciou-se o processo de gravação. Em uma das inúmeras sessões, estávamos gravando os teclados da música "Warlord". Essa música é uma balada, algo muito comum no estilo Heavy Metal, com a diferença de ter como acompanhamento principal acordes arpejados no piano, ao invés da guitarra, seguindo uma tendência moderna de dar mais espaço ao teclado dentro do estilo. Fora esse detalhe, segue igual a centenas de outras baladas, perpetuadas no Heavy Metal por bandas como Deep Purple, Iron Maiden, Scorpions, ou seja, progressões harmônicas tonais, com uma maior intensidade instrumental nos refrões (guitarras distorcidas, bateria mais forte e vocal mais agudo), solos de guitarra e longas melodias vocais.

Ex-guitarrista, ex-tecladista e, atualmente, uma espécie de "diretor musical" da banda, eu estava sozinho com James, o atual tecladista, no estúdio de gravação. Durante a gravação das partes de teclado dessa música, começamos a modificar algumas notas no refrão da música. Estávamos achando tudo muito comum, chato, e o que era uma simples progressão modal em lá dórico, muito comum no Heavy Metal, ganhou um novo "sabor", contrastante com a "mesmice" anterior, ao acrescentarmos um si bemol ao fá sustenido em uma progressão descendente, sobre um pedal em lá (compassos 7 e 8 da Figura 1).

Para ambos, esse acréscimo ficou ótimo. Resolvemos seguir adiante e modificar a base harmônica do segundo verso da música. Acrescentamos outro si bemol na melodia do

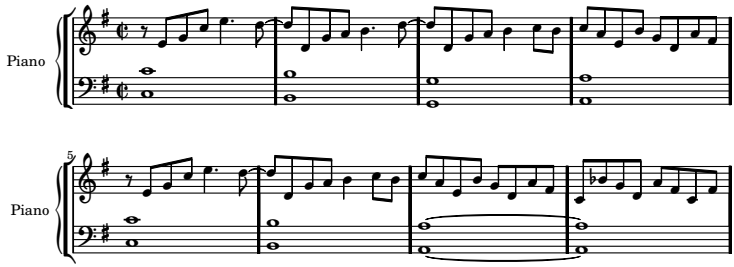


Figura 1: Refrão da música Warlord

piano, dessa vez sobre um acorde de dó maior (compasso 4 da Figura 2). Novamente, o resultado nos agradou. Era simples e, ao mesmo tempo, inesperado, trazendo uma nova sonoridade à composição.

Obviamente, a escolha desse floreio não foi ao acaso. Em um contexto mais amplo, o si bemol foi pensado para trazer uma intenção frigia ao lá dórico em uma tentativa de fugir ao lugar comum das progressões modais. Essa intenção comprova-se ao ouvirmos todo o trecho entre o primeiro e segundo refrão, servindo de suporte instrumental ao segundo verso da música (1'53 - 2'05). Esse trecho nada mais é do que um período paralelo cuja progressão harmônica (Am - C - Am - D) executada no teclado na primeira frase (com timbre de vozes), remete-nos ao contexto modal dórico. Nessa mesma frase, os rufos da caixa-clara evocam um contexto de guerra como uma tentativa de tradução musical da letra da música, que fala sobre um guerreiro medieval, o Senhor da Guerra, em uma referência às cruzadas na Europa Medieval. Já na segunda frase, a bateria volta a executar um acompanhamento lento à mesma progressão harmônica modal do teclado, acrescentando-se o baixo elétrico (enfatizando a tônica dos acordes) e uma melodia ascendente no piano. No entanto, tal melodia do piano subverte nossa expectativa, ao executar um si bemol no lugar do si natural esperado.

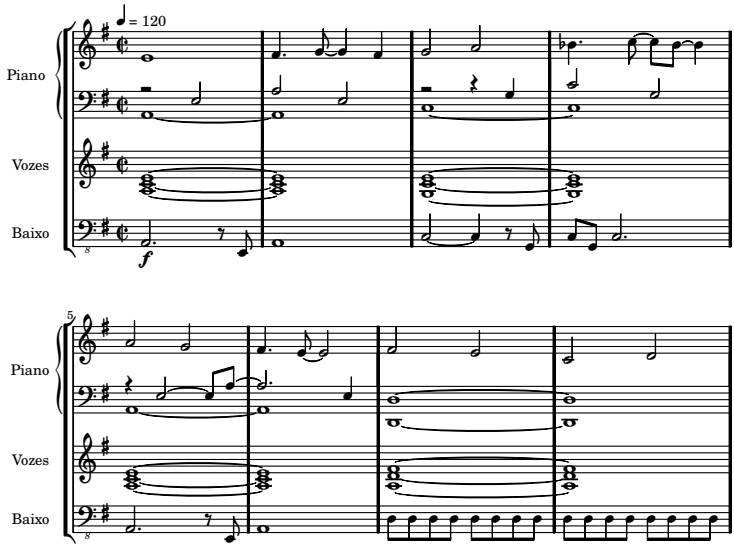


Figura 2: Segundo verso da música Warlord

O mais interessante nesse exemplo é que, apesar de não ter sido executado nem o si natural nem o si bemol em nenhum outro instrumento, nem na primeira nem na segunda frase, há uma expectativa de que a nota "correta" seja um si natural, causada pela intenção modal dórica, fixada na primeira frase. Tal frustração da expectativa do ouvinte pode ser traduzida em gradações de dois extremos, o erro ou a genialidade. Qual não foi nossa surpresa ao ver a reação do vocalista George, quando "passou" pelo estúdio para ouvir como estava a gravação. Na primeira vez que ouviu a música, fez uma expressão de estranheza e pediu para repetirmos. Na segunda vez, disse que tinha alguma coisa estranha e pediu para parar logo após o refrão e repetir novamente, só o refrão. Na terceira audição, ele imediatamente "apontou" o "erro", identificando o si bemol executado pelo piano (oitavo

compasso da Figura 1). Pedimos para ele ouvir de novo, pensando que a repetição contínua iria persuadi-lo. Nada feito. Já na quinta repetição, o vocalista continuou a ouvir a música, mesmo desgostando do refrão. De repente, ele dá um salto ao ouvir novamente o si bemol, dessa vez sobre a harmonia do segundo verso (quarto compasso da Figura 2, 02:09 até 02:24).

Ficamos boquiabertos com sua revolta. Ele dizia que essa era para ser uma música simples, com melodias simples e bonitas, e não algo altamente elaborado, difícil de ouvir, de entender. Respondi afirmando que aquela nota não era difícil de se ouvir, e que tal sonoridade era muito comum, principalmente se levarmos em consideração como uma inversão da escala menor melódica, o lídio-mixolídio em dó (quarta aumentada e sétima menor). Toquei outros exemplos, mas de nada adiantava. Ele começou, então, a afirmar que não era músico, que não entendia nada de música, que eu é que sabia das coisas, pois era o "regente", e saiu indignado com o resultado.

Se eu e James ouvíamos nossa contribuição como algo "genial", George ouvia como um erro.

Cara, onde está a minha Snooze?

A Snooze é uma banda de Indie rock, com forte influência das bandas de Indie rock inglesas, segundo atestam os próprios integrantes. Existe há cerca de 12 anos, e suas músicas modificaram bastante durante todos esses anos, mas alguns elementos permaneceram constantes, mantendo-se "fiéis" ao estilo. Suas músicas são sempre cantadas em inglês e caracterizadas por melodias diatônicas marcantes sobre progressões harmônicas tonais. Passagens caracterizadas pelo que chamam de noise, literalmente barulho, nos quais as guitarras e o baixo tocam qualquer tipo de acorde, melodia ou simplesmente tocam em todas as cordas, procurando fazer o máximo de barulho possível, criando um contraste com as partes "tonais".

Sua formação mudou bastante durante todos esses anos, totalizando sete formações diferentes. Entretanto, os irmãos

Rafael e Fábio Oliveira estiveram sempre presentes em todas as formações. A necessidade de mudança de residência para outro estado fez com que dois integrantes deixassem a banda ao mesmo tempo: Fábio e Clínio Jr., permanecendo somente o baterista Rafael, desde a primeira formação. Dois novos membros foram recrutados para dar continuidade à banda, porém isso modificou drasticamente as relações pessoais entre a banda e o público local que acompanhava sua trajetória desde os primórdios. Apesar de os novos integrantes terem até maior competência técnico-instrumental, alguns fãs expressaram seu descontentamento com a formação atual da banda. Curiosamente, criaram até uma comunidade no Orkut chamada "Cara, cadê minha Snooze?" cuja finalidade seria discutir os rumos da banda, chegando, inclusive, a sugerir que a banda acabe. Segundo a descrição da comunidade:

> Cara, onde está aquela Snooze? A que fazia shows no Yazigi, com aquele estilo bem Indie de ser, com integrantes com cabelo na cara, parecendo estarem meio tímidos quando tocam, todo aquele naipe de banda Indie. Agora, com Fabinho longe, Clinio também, sem Spaceboy... a Snooze está perdendo sua identidade, fazendo shows com substitutos que não estão a par da banda. É melhor acabar e deixar uma boa lembrança na cabeça dos fãs do que ficar forçando a ideia dessa nova "Snooze". Nada contra as músicas, são boas, mas cadê a outra Snooze?[1]

Pelo menos seis pessoas postaram mensagens apoiando o fim da banda. Em todas as mensagens, a crítica está quase sempre baseada na possível falta de identidade que a nova formação poderia trazer à reputação da banda. Apesar de alguns afirmarem que as novas composições são tão boas quanto as anteriores, é interessante notar, no trecho acima, a ênfase dada à postura de palco de uma antiga formação: "cabelo na cara[2], parecendo estarem meio tímidos quando tocam...". Percebe-se que o que está sendo levado em conta não são os atributos musicais, tais como conhecimento musical, virtuosismo, qualidade técnica, mas a presença física

[1] http://www.orkut.com/Community.aspx?cmm=1517623

[2] Em relação ao antigo membro, Mauro Spaceboy.

Figura 3: Snooze – Clinio, Marcelo, Rafael, Fabinho

de determinadas pessoas, e como elas representam o estilo musical ao qual pertencem.

No exemplo da Snooze, cada membro que entra na banda assume também o papel de compositor, tanto das partes instrumentais quanto das letras das músicas. Inclusive vários integrantes dividiram as partes vocais com o então vocalista principal Fábio. Todavia, em 2004, o baixista e vocalista principal Fábio deixa a banda para ir morar em São Paulo. Provavelmente, a saída desse integrante é que teria provocado a maior reação por parte dos fãs da banda. Nesse caso, o que importa não seria tanto a mudança na música, mas a mudança da pessoa que, de certa forma, representa a música.

Na verdade, essa discussão reflete a quebra de uma relação emocional construída entre os fãs da banda e seus integrantes anteriores. Uma conexão ausente, ou ainda não construída com os novos membros.

A Gruta

A Gruta era o nome do estúdio de ensaio que eu construí dentro da casa da minha mãe. Como o estúdio era, na verdade, uma adaptação da sala de estar antiga, não havia, dessa forma, nenhum tipo de separação entre ele e o restante da casa. A depender do volume dos instrumentos no ensaio, tudo que era executado no estúdio era ouvido pela casa, principalmente pela vibração da laje que era compartilhada por

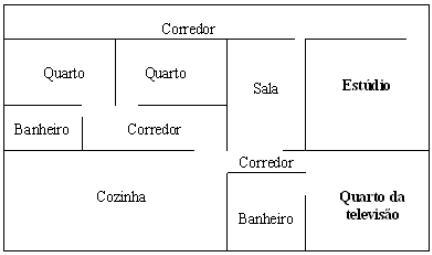


Figura 4: Planta da casa

todos os cômodos. Os banheiros, com paredes de azulejo, tinham uma qualidade acústica toda especial para se ouvir as músicas que estavam sendo tocadas dentro do estúdio. Contudo, o local da casa que mais era afetado pelas bandas era, justamente, a sala da televisão que se encontrava somente a uma parede simples dos muitos decibéis musicais (ver Figura 4). Porém, um bom isolamento acústico possibilitava que uns ensaiassem enquanto outros assistissem à televisão. Isso, se ninguém resolvesse abrir a porta do estúdio enquanto a banda estava tocando. E isso não era raro de acontecer, apesar dos infindáveis avisos e ameaças de restrições possíveis.

Naquela época (1996-99), existiam poucos estúdios de ensaio em Aracaju, muitas bandas vinham ensaiar na Gruta. Entre essas bandas, destaco duas, em especial, pela sua fidelidade: Os Humildes, na época, uma famosa banda local de Pagode, e a Scarlet Peace, uma banda de Doom Metal.

Os Humildes vinham ensaiar quase todas as semanas e, em épocas de maior quantidade de shows, a semana inteira. Seus ensaios eram quase sempre à noite, das 20:00 às 22:00, sendo que, na maioria das vezes, seguiam sem parar nem se dar conta da hora até as 22:30. A banda era formada por cerca de doze integrantes, entre instrumentistas e cantores. Incluam-se os produtores, amigos e curiosos. No final, toda aquela multidão fazia o ar condicionado parecer um aquecedor, sem falar que se tornava impossível controlar o entra e

sai de pessoas do estúdio. Consequentemente, a porta dupla do estúdio ficava aberta por longos períodos, enquanto a banda continuava a ensaiar. Se a qualidade e quantidade dos instrumentos de percussão (instrumentos acústicos: congas, atabaques, surdos), somados à força excessiva utilizada pelos músicos durante seus ensaios tornavam irritante ficar dentro da casa durante seus ensaios, mesmo com a porta fechada, tal situação extrapolava os limites suportáveis nas ocasiões em que alguém resolvia sair do estúdio enquanto a banda continuava a ensaiar.

A Scarlet Peace vinha ensaiar rigorosamente todo domingo, das 20:00 às 22:00. Não havia atrasos nem para chegar ao estúdio, nem para terminar o ensaio. A banda é formada por dois guitarristas – sendo que um deles, além de tocar guitarra, canta e toca teclado – um baixista e um baterista. O fato de a maioria dos instrumentos serem eletrônicos fazia com que houvesse um controle maior do volume do ensaio. Por ser, na época, uma banda recém formada, seus ensaios eram limitados aos integrantes da banda e um ou dois amigos que ficavam religiosamente quietos em um canto do estúdio até o ensaio acabar. Ninguém saía ou entrava no estúdio durante o ensaio, tornando a poluição sonora no "quarto da televisão" nada mais do que um ruído de fundo pequeno.

O que me chamou a atenção em relação a essas duas bandas em especial é o que elas representam, socialmente, e o que significaram para minha mãe, pessoalmente. Nessa época, em 1998, eu ainda era estudante de graduação e passava a semana toda em Salvador. Enquanto isso, minha mãe, D. Arline, administrava o estúdio. Com cinquenta anos, ela nunca foi muito de ouvir música em casa. Na verdade, toda a minha infância e adolescência passaram-se sem que a visse ligando algum aparelho de som para ouvir música, com exceção do mês de dezembro, no qual ela ganhava o disco das músicas de samba de enredo das Escolas de Samba do Rio de Janeiro. Ela é carioca. Dessa forma, contrariando toda a lógica, ela era quem cuidava do meu estúdio.

De modo genérico, Os Humildes representariam, na época, a chamada música popular de massa no Brasil. O estilo mu-

sical que predominava nas rádios e canais de televisão aberta em quase todo o país e, principalmente, nos Estados da Bahia e de Sergipe, onde se encontra Aracaju, minha cidade de residência. Popularmente, é chamado de Pagode baiano, para não ser confundido com o Pagode carioca (com forte ligação com o Samba), ou o Pagode Pop romântico paulista. A Scarlet Peace, por sua vez, representaria um estilo musical marginalizado pela sociedade. Muitas vezes, um estilo considerado "amusical", em que as pessoas não sabem tocar e ficam fazendo "barulho", associado ao consumo de drogas e violência.

Porém, para Dona Arline, nada disso parecia importar.

Uma vez, quase um ano após ambas as bandas começarem a ensaiar na Gruta, perguntei, sem maiores interesses, se o ensaio da Scarlet Peace a incomodava, pois, além de ser à noite, era sempre aos domingos. Ela teria respondido que os garotos eram um "amor de pessoa", responsáveis, quietos, tranquilos, e a música até que era interessante. Em contrapartida, ela teria dito que o ensaio dos Humildes era o que mais a incomodava. Não somente pelo volume insuportável no qual ensaiavam, ou pelo abre e fecha da porta do estúdio, mas também porque as músicas seriam chatas, barulhentas, e pelas pessoas que frequentavam os ensaios, pois eram muito incômodas.

...e algumas reflexões

O que pretendo evidenciar, através desses exemplos, é algo muito simples para o cidadão comum, mas muito complexo para os etnomusicólogos, ou seja, que toda experiência musical gera uma reação nas pessoas que as vivenciam. No entanto, é preciso evidenciar que, sendo a música capaz de agregar todo tipo de significado, este é indissociável do contexto na qual ela se apresenta, sendo influenciado tanto pela biografia musical do receptor, quanto pelo contexto com que determinada experiência musical apresenta-se para o mesmo. Uma experiência musical não se baseia, simplesmente, na percepção auditiva da música. Em algumas situações, isso nem é levado em consideração. Fatores extra-musicais e re-

lações emocionais são tão ou mais influentes na avaliação de uma experiência pessoal.

Apesar de as experiências musicais serem vivenciadas de forma individual, seu significado é construído socialmente, em ambientes formais (escolas, concertos) ou informais (conversas). Ou seja, nosso aprendizado musical nunca é neutro ou imparcial. Ao contrário, estamos constantemente julgando, comparando e valorando nossas experiências musicais. Como Frith (1988) expôs, parte do prazer envolvido na cultura popular está em falar sobre ela, conversa essa que é baseada em julgamentos de valores. Existiria, portanto, 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 modificação. Sendo esses processos de valoração e significação parte essencial da experiência musical, torna-se necessário, então, compreender como eles se apresentam ao receptor. Assim sendo, quais são e como os fatores musicais e extra-musicais influenciam os diferentes processos de significação e valoração presentes em uma experiência musical? Este texto pretende abordar questões como os possíveis paradigmas de experiência musical aprendidos dentro de uma cena, e a partir dos quais seus participantes vivenciam e avaliam diferentes estilos musicais.

Introdução

Caracterizando a cultura Metal

O gênero musical comumente referido como Metal é não somente um dos mais difundidos por todo o globo, como 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", relacionada com "abuso de drogas", "insanidade mental" e "adoração satânica", somente para citar alguns exemplos[3]. 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.

Apesar de todo esse "barulho" em relação ao Metal, nada disso afetou seu contínuo crescimento e difusão. Pelo contrário, essa característica anti-hegemônica é o que, provavelmente, mais chama a atenção de um número cada vez maior de jovens a vivenciar esse fenômeno. Mesmo em países nos quais há condenação explícita aos valores culturais

[3]Para uma coleção mais vasta de descrições preconceituosas relacionadas à cultura Metal, ver Weinstein (1991, p. 1-3).

ocidentais, tais como Iraque, Marrocos e Líbano[4], ou países asiáticos, tais como China, Índia, Japão e Indonésia (Wallach 2005), é possível encontrar uma rede *underground* que dá suporte às cenas locais.[5]

Metal e diversos outros subgêneros de rock underground tiveram, 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.[6] No entanto, a maioria dos textos sobre Rock e Metal assumem uma abordagem sociopolítica, 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. Nesse processo, tem sido dado atenção a estilos e gêneros diversos, tais como o Blues e o Jazz[7], ou o Samba no Brasil[8], 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

[4]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].

[5]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 comentário: "From England to Indonesia and Cleveland to Kathmandu, musicians and listeners from around the world have embraced heavy metal music".

[6]Ver Clarke (1976), Willis (1978), Frith (1978), Hebdidge (1979), Straw (1984) e Halbersberg (1985).

[7]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.

[8]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.

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 numerosos sub-estilos, cada um 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"[9] (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 a outras, são indiferentes ou detestam"[10] (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 limitado 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.

A ideia 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 iden-

[9] 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

[10] 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.

tificação e diferenciação é parte essencial da cultura, seus conceitos irão refletir-se de alguma forma tanto nos comportamentos, quanto nos produtos. Meu argumento é que, se 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.

O presente texto é um estudo da Cena Rock Underground de Aracaju-SE, doravante denominada CRUA, a partir da análise estilística de três bandas – The Warlord, Scarlet Peace, Sign of Hate – que representam três estilos diferentes – Heavy, Doom e Death Metal, respectivamente. Esta análise está fundamentada em três orientações teóricas interrelacionadas: estudos sobre identidade, estudos sobre a experiência musical e estudos de gênero/estilo. O objetivo é compreender como os participantes dessa cena vivenciam esse processo de diferenciação, criando e mantendo fronteiras estilísticas.

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, entre outras. 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 5A) e optando pelos *power chords* (Figura 5B).

> 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).[11] (Walser 1993, p. 2)

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).

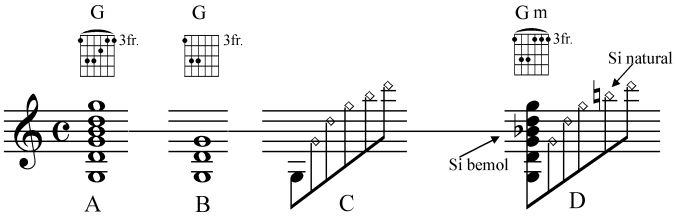


Figura 5: Acorde Sol maior e *power chord*

Nas Figuras 6 e 8, é possível ver o espectro sonoro de um acorde de sol maior (Figura 5A) sem nenhum efeito na guitarra. Nas Figuras 7 e 9, vemos o espectro sonoro de um

[11] Produced by playing the musical interval of a perfect forth or fith 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.

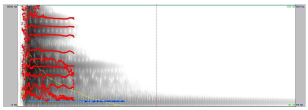


Figura 6: Harmônicos - acorde maior

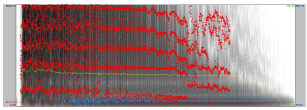


Figura 7: Harmônicos - *Power chord*

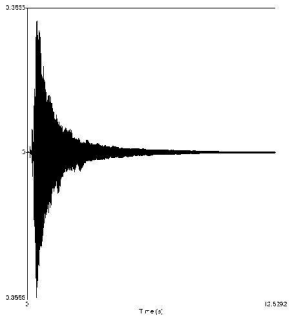


Figura 8: Acorde Sol Maior

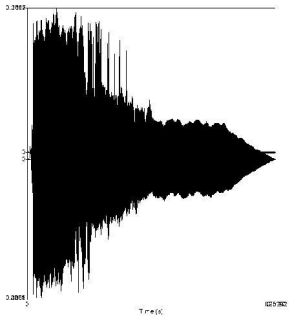


Figura 9: *Power chord*

power chord executado na guitarra com distorção sobre a tônica sol (Figura 5B). Ao comparar esses exemplos (Fig. 6 a 9), 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 6 e 7 – 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 5A, mostra um acorde de sol maior comumente executado na guitarra cujo espectro sonoro está representado nas Figuras 6 e 8. Já a Figura 5B mostra um *power chord* sobre a tônica sol, mantendo a oitava da tônica e retirando as notas subsequentes cujo espectro sonoro está representado pelas Figuras 7 e 9. Na Figura 5C, podemos ver os harmônicos gerados somente

pela tônica do acorde. Nesse exemplo estão representadas 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 5D 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[12], 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 frequentemente[13], sem, contudo, afetar a prevalência dos *power chords* tradicionais.

É nesse ponto que os riffs de guitarra utilizados no Metal diferenciam-se das tradicionais progressões harmônicas baseadas em acordes triádicos da música Pop. Riffs podem ser definidos como pequenas ideias composicionais 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 ideia melódica que é muito característica. Um exemplo claro é o riff da música "Evils Child" da banda The Warlord (Fig. 11). Nesse riff, há uma progressão harmônica clara, delineada pelas tônicas dos acordes, sendo que a classificação do acorde é intencionada tanto pelo contexto to-

[12]"Is is clear, then, that the power chord contains a built-in ambiguity: it is neither major nor minor". (McDonald 2000, p. 357).

[13]Bandas, como Van Halen e Extreme, são exemplos do uso desses acordes completos em guitarras distorcidas.

nal/modal quanto pelas demais notas executadas: | Bm | Bm | Bm | A F♯m[14] 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, sendo de importância primária na memória musical dessa música. Ou seja, um "ouvinte informado" pode até identificar uma progressão de acordes tocada em um instrumento harmônico (e.g. piano ou violão) como sendo uma determinada música de Heavy Metal, porém, se houvesse um riff de guitarra naquela passagem, o ouvinte iria completar 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 ideia melódica que é utilizada em solos instrumentais (Figura 13). De forma generalizada, riff é uma ideia musical, que surge nas bases harmônicas da guitarra, enquanto lick é uma ideia 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 ideia musical que é executada mais de uma vez . Por isso, existem partes em uma base de guitarra que não é considerada um riff (e.g. uma convenção rítmico-melódica coletiva entre um riff e outro, tal como o primeiro compasso da música "God Kill the King" da banda The Warlord; ou o compasso 22 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. 154-61, contém alguns padrões melódicos que se repetem transpostos, mas não há repetição literal. Portanto, não há lick.) Uma música do gênero Metal é composta por

[14] 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, sugere-nos que, "provavelmente", esse seja um acorde de Fá sustenido menor, em uma progressão harmônica modal em Si Eólio.

diversos riffs de guitarra, cada um definindo uma seção ou subseção da música.

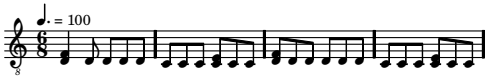


Figura 10: Riff da música *The Picture* – Scarlet Peace

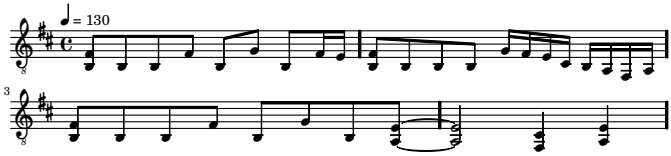


Figura 11: Riff da música *Evil's Child* – Warlord

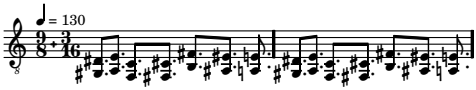


Figura 12: Riff da música *The Cloack of Death* – Sign of Hate

Figura 13: 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*.[15] Dessa forma, o *power chord* torna-se um referente sonoro de toda a ideologia da cultura Heavy Metal.[16] 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 Schencker (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 apoiar-se: 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[17]. 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, contribuíram para o aparecimento de

[15] Neste caso, o termo em inglês é auto-explicativo, pois, para traduzir seu significado nesse contexto para o português seriam necessárias mais palavras, entre as quais força, poder e energia.

[16] "'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 enpower 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).

[17] Ver a subseção sobre Bateria na página 116.

novos estilos de Metal, tais como o Speed Metal, o Thrash Metal, o Black Metal, o Doom Metal e o Death Metal.

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 musicais[18] houve, e ainda há, uma grande confusão em relação à classificação das bandas, sendo muito comum referirem-se 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[19]" acumulou em si o preconceito e a intolerância associados 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.

[18] 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 abum, *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).

[19] Assim como os termos "Hippie" e "Rock" também são carregado de preconceitos.

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 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 forma elementar, estilo é uma maneira de se 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"[20] (Hernandez 1995, p. 16). Como o foco central deste 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 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"[21] (Samson 2002), enquanto estilo é definido como

[20] There are, not surprisingly, almost as many theories and definitions of style as there are commentators on the subject.

[21] Genres are based on the principle of repetition. They codify past

"um termo que denota uma maneira do discurso, um modo de expressão; mais particularmente a maneira na qual uma obra de arte é executada"[22] (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 tipo de outro"[23] (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 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 em um sistema musical, e o conteúdo, que é aquilo que não pode, ou não deve mudar (Nettl 1983, p. 172-86). Todavia, em uma abordagem etnomusicológica, ao compreender a música como cultura, o contexto torna-se tão importante em uma 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 es-

---

repetitions, and they invite future repetitions.

[22] A term denoting manner of discourse, mode of expression; more particularly the manner in which a work of art is executed.

[23] Specifies the techniques of construction that distinguish one type from another.

tilo 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 conhecimento tácito sobre o que seja ou não Heavy, Doom ou Death Metal.

Em seu estudo da cena musical em uma 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 o tipo particular de música a qual se associavam e *seu* estilo"[24] (Finegan 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 conhecidas. Ou seja, música explica-se com música. Em geral, tal conhecimento baseia-se em uma vivência da cena e de um conhecimento sobre as bandas principais do estilo. Como apontou Fabbri:

> Cânones 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.[25] (Fabbri 1999)

[24] What interested them was the particular form of music they themselves engaged in and *its* style

[25] 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.

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 referente à metodologia (pág. 62).

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 ser usados e combinados dentro de um limite tácito definido. Essa definição musicológica, apesar de contemplar de forma bastante clara as informações musicais, deixa de lado todo o contexto sociocomportamental 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 em uma identidade compartilhada.[26] (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 por um conjunto definido de regras socialmente aceitas"[27] (p. 1). Nessa

[26] Style is itself an index of meaning, stablished collectively over time by artists and their audience. Styles provide a foundation, a vocabulary of forms, activities, and occasions wich 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.

[27] Set of musical events (real or possible) whose course is governed by a definite set of socially accepted rules.

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"[28] (p. 1). Dessa forma, subgêneros 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 não ameaça o reconhecimento como gênero, algo que assim o é considerado por milhões de pessoas.

Logo, Metal deve ser entendido como um gênero musical que reúne características gerais comuns aos diversos subgêneros, cada qual com um estilo próprio de pensar e fazer música. Tais características comuns 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[29]; estilo de vestimenta baseada em calça jeans e camisa preta com algum logotipo ou imagem associada a uma banda; as letras cantadas em inglês[30]; e o processo composicional baseado em riffs de guitarra distorcida[31].

[28] May be situated in the intersection of two or more genres, and therefore belong to each of these at the same time.

[29] Mesmo não sendo parte do conjunto principal, atualmente a presença do tecladista está se tornando cada vez mais comum em muitos estilos.

[30] 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)

[31] O uso de cabelos compridos, apesar de ainda ser muito comum aos fãs de Metal, deixou de ser um pré-requisito essencial como parecia ser nas décadas de 1970-90. No Brasil, o não uso generalizado de cabelos longos pode ser atribuído não só à grande quantidade de afrodescendentes que participam da cena (o que torna mais difícil deixar o cabelo longo de forma semelhante aos cabelos lisos e, por isso, muitos optam pelo estilo 'rasta') quanto à dificuldade de se conseguir trabalho

Dentro do Metal, existem diversos, 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 em uma maior ênfase em um fator de determinado estilo, como, por exemplo, Extreme Death Metal ou Heavy Metal Melódico.

As bandas selecionadas para a pesquisa que resultou neste livro foram escolhidas por serem, perante o público da CRUA, as mais representativas dos estilos por elas intencionados, principalmente quando relacionadas com os cânones de cada estilo[32]. A partir dessa auto-classificação estilística e de sua aceitação pelo público, procurou-se compreender como ocorria esse processo de diferenciação entre os estilos. Para essa tarefa, foi necessária uma ferramenta de análise estilística, baseada em uma 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, o estilo performático de uma canção de determinada cultura parece representar aspectos gerais de seus sistemas social e de comunicação"[33] (Lomax 1968, p. ix), o que está relacionado com a afirmação de Blacking, para quem as estruturas musicais são reflexos de

em locais tradicionais. Muitos participantes da cena confirmaram que tiveram que cortar o cabelo para conseguir um emprego formal.

[32]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 feita 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 destacavam-se dentro de seus respectivos estilos.

[33]In general, a culture's song performance style seems to represent generalized aspects of its social and communication systems.

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[34], de Charles Seeger[35], e Gilbert Rouget.[36] Hood (1971, p. 303), por sua vez, elabora um diagrama como 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, 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, mostrou-se parte essencial da criação e do reconhecimento de um estilo.

Um outro modelo foi proposto por Fabbri, denominado *genre rules*. Esse modelo sugere organização, agrupamento e análise de um gênero musical em cinco esferas[37]: 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.

---

[34] M. Metfessel, 1928, *Phonophotography in Folk Music: American Negro Songs in New Notation*, Chapel Hill.

[35] 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*.

[36] 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.

[37] 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).

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, relacionando-se direta ou indiretamente com outros gêneros musicais, tais como a música clássica ou o gótico.

Regras de gênero

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

Regras semióticas São essencialmente as regras de comunicação, como a música trabalha 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 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 sexo. 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 garante a sobrevivência e a 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 outras regras são transmitidas oralmente. Tais regras também envolvem 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 foi analisada nessa ordem apresentada.

Fronteiras estilísticas como fronteiras identitárias

Na cultura Metal, assim como em diversas outras culturas musicais, o processo de fragmentação estilística está quase sempre associado a um processo de diferenciação. Autores como Turner (1986, 1987) e Geertz (Geertz 1989; Geertz 1997) já demonstraram que todo grupo sociocultural 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, enculturando-se), 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, permitindo 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 em um estilo como uma teia intrincada de relações implicativas, ou vivenciar a obra como um complexo de probabilidades sentidas[38]" (Meyer 1967, p. 116). A percepção e a resposta sensorial a tais probabilidades musicais não seriam reações

[38] Listeners (including performers and composers) are able to perceive and understand a composition in the style as an intricate network of

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 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 ocorra 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.

> Minha posição é que não só a burguesia usa critérios estéticos com fins funcionais. Se relações sociais são constituidas em práticas culturais, logo, nosso senso de identidade e diferença é estabelecido *no processo de discriminação*.[39] (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, lembra-nos que discussões sobre posicionamentos estéticos estão presentes em todas as classes sociais e são a partir delas

---

implicative relationships, or to experience the work as a complex of felt probabilities.

[39] 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*.

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.

Seguindo 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 de 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 identificarmos 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 pro-

duz 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 da mesma maneira, pois o *habitus* não é um determinante, mas um conjunto de probabilidades que podem combinar-se 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".[40]

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 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 torna-se, 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[41]" (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 socioeconômica 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

[40] Frase constantemente utilizada pelo Prof. Dr. Manuel Veiga, durante seus seminários de etnomusicologia.

[41] It provides means by which people recognise identities and places, and the boundaries which separate them.

espantoso internacionalismo" (p. 320), tendo como marcas principais o *blue jeans* e o *rock*. Começa a surgir uma hegemonia cultural norte-americana que se propagava, 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 se insere 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 socioculturais locais. Essa relação entre o local e o global nas cenas rock underground[42] não deve ser vista simplesmente como mais um exemplo de aceitação cultural influenciada por uma imposição socioccultural. 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,

[42] Ver Kahn-Harris (2002, 2000) e Avelar (2003) para estudos sobre o local e o global na cena Metal.

mesmo sendo possível eleger características "globais" a determinados estilos[43], a caracterização de um mesmo estilo (e.g., Heavy Metal) em diferentes contextos passa a ser interpretada 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.

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 forma objetiva, uma experiência é a prática, o ato realizado por uma pessoa ou um grupo de pessoas, como, por exemplo, ir a um teatro ou assistir a uma palestra. De 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 a uma peça de teatro – mas, certamente, irão vivenciar esse ato de forma diferenciada. Desse modo, se é possível falarmos em experiências compartilhadas, no sentido objetivo do termo, isso se torna difícil de afirmar de forma subjetiva. Todavia, em meu argumento principal, levanto a hipótese da existência de um 'conjunto de conhecimentos compartilhados que se transformam em paradigmas de experiência musical' (pág. 30), no sentido subjetivo, fenomenológico do termo, tornando-se necessário um melhor entendimento dessa interpretação do que seja uma experiência musical subjetiva. Esse é exatamente o problema que pretendo tornar mais claro nesta seção.

O estudo da experiência humana e a forma na qual as coisas apresentam-se para nós nessa, e através dessa experiência, está sob o domínio da fenomenologia. Sendo uma das principais correntes filosóficas do século XX, tem influenciado diversos autores das mais diversas áreas. Desde seu

[43] 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).

surgimento, nos escritos de Husserl (*Logische Untersuchunden* de 1900-1901), muitas interpretações surgiram e, apesar de existir certo número de temas relacionados e que caracterizam a fenomenologia, em geral, ela nunca desenvolveu um conjunto de dogmas ou se transformou em um 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 forma de questionamento não relacionado a nenhuma tradição filosófica histórica (2000, p. 5). Sua principal ruptura revela-se na noção de intencionalidade.[44] 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. "Fenomenologia mostra que a mente é algo público, que ela age e se manifesta no externo, não somente dentro de seu próprio confinamento. Tudo está fora"[45] (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 uma "fotografia cerebral" na qual vemos algo que

[44] A ideia 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 counsciousness, is a meaningful *correlate* of the conscious act" (p. 16). Ou seja, "intending" é a relação consciente que temos com o objeto.

[45] 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

parece com um objeto que é o objeto real. Ao lembrarmos de um objeto, visualizamos o objeto em si, em outro tempo (no passado). Ou seja, o que guardamos não são as imagens das coisas que vivenciamos. Guardamos a percepção de forma holística que vivemos em relação àquele objeto.

> O que acontece na lembrança é que nós revivemos percepções anteriores, e nós lembramos dos objetos da forma com que eles nos apareceram naquela época. Nós capturamos aquele trecho antigo de nossa vida intencional. Nós a trazemos de volta à vida. É por isso que memórias podem ser tão nostálgicas. Elas não são somente lembranças, elas são o ato de reviver.[46] (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 revela-se para nós, através de 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 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 o 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[47],

[46] 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 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.

[47] 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

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, 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 música. Como deixar de "odiar" tal música que, com tamanho poder, empurrava-os 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 aproveitam-se dessa característica simbólica da música, tais como políticos, psicólogos e agências de propagandas.[48]

Esse poder associativo que o ser humano tem de relacionar a música com todo tipo de emoção e sentimento é muito importante para a compreensão de um estilo musical. Como já exposto, o objetivo dessa pesquisa foi compreender como os participantes dessa cena vivenciam esse processo de diferenciação, criando e mantendo fronteiras estilísticas. 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.

[48] Como já comentado no início deste 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.

isso foi alcançado a partir de um modelo de análise de gênero, 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; traduzí-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 a etnomusicologia.

Não sendo um método específico, a fenomenologia tornou-se mais uma orientação filosófica cujos primeiros estudos musicais estavam quase sempre relacionados com o 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[49], sem se

[49] I call such analysis "phenomenological" because, first: it attempts to describe perceived things and such attpemts are basic to phenome-

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 "os níveis de significação sintáticos, semânticos e ontológicos podem surgir numa moldura conceitual de dimensões de significados"[50] (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 "provê um método sistemático e convincente para descrever o impulso multidimensional de significados (sintático, semântico e ontológico) que frequentemente emana de grandes obras musicais"[51] (Ferrara 1984, p. 373).

A partir de então, a fenomenologia tem recebido 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 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,

nology... and second: because it is not merely concerned with sensous responses but with perceived relationships" (Batstone 1969, p. 94).

[50]The syntactical, semantic, and ontological levels of meaning may stand out in a conceptual design of meaning-dimensions.

[51]Provides a systematic and cogent method for describing the multidimensional thrust of meanings (syntax, semantics, and ontology) that often emanate from a great work of music.

o último livro de cunho etnomusicológico, e explicitamente fenomenológico, também fazia uma etnografia entre estilos de Rock e Metal, com 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 "é possível pensar e escrever fenomenologicamente sem ficar preso às questões do método"[52] (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:

> [...] a principal contribuição da atitude fenomenológica são os meios que ela oferece para descobrir e descrever os fenômenos que são imanentes à composição e apresentados *por* eles [...] Em outras palavras, após seguirmos o caminho analítico usual e perguntarmos Como "sobreposição", "prolongação" ou "interseção" contribuem para a inteligibilidade da composição?, nós poderemos, então, focar na questão como essa peça apresenta a "sobreposição", "prolongação" , etc., como significado? Como esses fenômenos são vivenciados? Num mundo perfeito, essas duas ênfases consistiriam em dois lados de uma mesma moeda.[53] (Clifton 1983, p. ix)

[52] it is possible to think and write phenomenologically whithout getting bogged down in questions of method.

[53] [...] 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.

Ou como já havia exposto Batstone,

> Fenomenologia da música, ou seja, análise *ad hoc*, deveria nos ensinar a entender obras de arte musicais como fenômenos aurais, isto é, deveria ajudar-nos a ouví-las de forma mais significativa. Ela pode permitir-nos examinar composições musicais em toda sua particularidade como fenômenos aurais sem se preocupar, a priori, sobre o que nós acreditamos que podemos ou realmente ouvimos.[54] (Batstone 1969, p. 110)

E essa compreensão é alcançada através da descrição fenomenológica que se concentra não em fatos, mas na essência da experiência, procurando 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 que 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.[55] 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 nesta 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 a determinado estilo.

[54] 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 whithout a priori worrying about what we think we can or do hear.

[55] 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).

Para alcançar esse objetivo, algumas ações foram previstas, tais como:

1. a audição de bandas que formam os cânones de cada estilo[56] (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 comprovavam-se.

3. Por fim, duas músicas de cada banda foram transcritas, com o intuito de ressaltar esses elementos musicais principais nas análises.

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, seguidas da audição das músicas, mostraram-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

[56]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.

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, 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, durantes as análises, 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 por que 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 sendo 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.

Metodologia

Endoetnografia

Há muitas décadas, acreditava-se que era possível identificar os significantes musicais através da transcrição e análise musical. Dessa forma, quem pretendesse estudar determinada prática musical, bastava passar alguns meses aprendendo a tocar aquelas músicas, e 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 seu significado. Esse pensamento, muito influenciado pelo positivismo, 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 ideia de uma antropologia nativa já não soa tão contraditória quanto há trinta anos (Tiwana 2006). Mesmo na década de 1960, Nketia reconhecia que sua posição de nativo (insider) proporcionava-lhe 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[57] cujo li-

[57] Arthur M. Jones, 1959, *Studies in African Music*, London, Oxford University Press.

vro sobre a música africana era composto basicamente de análises estruturais, feito por um pesquisador não nativo.

> Ao reportar tudo isto eu não insinuo que as mesmas condições serão encontradas em qualquer lugar, ou que as investigações deverão ser levadas à mesma profundidade. Seria difícil para alguém fazê-lo sem a vantagem que eu tinha enquanto conhecedor da língua Akan e, até certo ponto, herdeiro de sua tradição e cultura.[58] (Nketia 1971, p. 18)

De acordo com Bruner (Bruner 1986, p. 9), "Tradicionalmente, antropólogos têm tentado entender o mundo da forma que é visto pelo 'sujeito que está vivenciando' esforçando-se para ter uma expectativa êmica".[59] Mas como é possível compreender a experiência musical de determinada cultura, sem ser ou tornar-se 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 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 afrobrasileiros, reivindicando sua identidade perdida, ou esquecida, durante anos de repressão social, nos quais os próprios atores assumem a responsabilidade pela pesquisa e tornam-se "os principais articuladores do levantamento de sua história, cultura e música" (Lühning 2003). Para a autora, surge, então, a necessidade de se refletir sobre

[58] 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.

[59] Traditionally, anthropologists have tried to understand the world as seen by the 'experiencing subject', striving for an inner perspective

> 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[60], entre os quais aquele relacionado à questão estética que estaria intimamente ligada ao significado musical. Nketia reconhecia o prejuízo que a cultura pessoal do pesquisador (aí incluída sua "bagagem estética ocidental") poderia causar para o estudo da dimensão estética de um outro grupo étnico[61] (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 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 em uma 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 ante-

[60] Para uma compreensão mais aprofundada sobre o assunto, ver (Ginkel 1998), (daMatta 1994) e (Aguilar 1981).

[61] For example Merriam's way of "discovering" the aesthetic of the Basogye and the Flathead was to find out wheter 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).

riormente à sua pesquisa. E se o prazer em estudar algo que se tem afeição pode resultar em dedicação maior à pesquisa, tal perspectiva cria um problema metodológico intrínseco a 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" (Ulhôa 2005, p. 12, ênfase do original).

Em um texto anterior (Ribeiro 2004b)[62], preliminar ao presente estudo, e no qual eu fazia uma breve descrição da cena underground em Aracaju-SE, deparei-me 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?
- Como transitar entre o relativismo cultural necessário em uma 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, afligia-me. Sendo guitarrista

[62] Disponível em www.hist.puc.cl/historia/iaspm/actasrioprtg.html

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, sentia-me 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, 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[63] em determinados contextos era considerado um "erro".

Ou seja, enquanto guitarrista e professor de guitarra, identificava naquele momento um discurso de falsa intencionalidade cuja verdadeira intenção era credibilizar seus atos como forma de adquirir ou manter um determinado poder. Mas enquanto etnomusicólogo, 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 tinha a importância que eu acreditava ter.

Esse livro é uma tentativa de responder essa, dentre outras questões.

Para chegar às conclusões aqui expostas, 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 a ensaios das bandas pesquisa-

[63] Depois de desenvolver conceitos de consonância e dissonância.

das, encontros esses 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.

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 outras foram realizadas em uma hora marcada, especialmente para essa intenção. A gravação das entrevistas foram feitas em dois mp3 players que têm 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 sua presença, não chamando excessivamente a atenção, nem atrapalhando a dinâmica da conversa; 2) A gravação já é em formato digital, facilitando 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 em um CD gravável. Há, no entanto, uma desvantagem. Como a função principal do aparelho não é a de gravação, mas a de reprodução, o resultado final deixa muito a desejar, comparado-se a 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 sobrepuseram-se às desvantagens.

Máquinas 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 Room (todos

para Windows). A análise do espectro sonoro foi feita através do software PRAAT (Windows e Linux). O texto foi produzido em LaTeX(Windows e Linux).

Anexos

A seção de anexos está dividida da seguinte forma:

Letras das músicas Contêm 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.

Partituras Contém a transcrição de todos os instrumentos gravados, de duas músicas de cada banda.

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 desenvolvida a seção sobre a cena local no Capítulo 2.

Fliers Coleção de alguns panfletos utilizados para fazer propaganda dos shows da CRUA. Aqui, os elementos visuais são importantes para a identificação do tipo de evento que irá ocorrer.

Glossário Uma pequena seleção de termos e nomenclaturas comuns na cena Metal.

Juntamente com o livro, virá um CD multimídia, contendo arquivos de áudio e vídeo relacionados à pesquisa. Nele é possível encontrar as músicas transcritas na seção 'Partituras' e analisadas no texto (compactadas em formato MP3), e vídeos de apresentações de cada banda, onde poderão ser identificados todos os elementos analisados pelas regras de gênero de Fabbri. Os arquivos estão organizados em pastas e nomeados de acordo com o conteúdo.

A cidade e a cena

O global e o local

Toda cena musical sofre influências da cultura na qual está inserida. Apesar de ter uma relação predominantemente internacional, com a cena rock underground não seria diferente. Se, atualmente, as músicas, os comportamentos, os símbolos e as ideologias viajam pelo globo de forma não vista anteriormente, criando padrões estéticos que são copiados por todos os lados, há de se notar também como eles são reapropriados e transformados pelas culturas locais.

No Brasil, é muito comum que "puristas" torçam o nariz quando alguém diz preferir ouvir Heavy Metal a Samba, Punk Rock a Frevo, Metallica a Tom Jobim, afirmando que essas músicas não têm nenhuma relação com a cultura brasileira, classificando-as como "um lixo musical enlatado" que foi importado e empurrado goela abaixo dos jovens brasileiros. No entanto, esquecem-se de como é difícil definir o que seria brasileiro ou não. Falar em cultura local no Brasil é falar em como as culturas dos diversos povos colonizadores foram apropriadas e resignificadas. Se for verdade que o samba é brasileiro, é verdade também que ele surge a partir da junção de expressões musicais dos negros escravos africanos, com a música de salão da corte européia, em uma configuração única de conjunturas sociopolíticas pré-abolicionistas no Brasil do final de século XIX. Da mesma forma, é impossível falarmos em Tom Jobim sem fazermos referência aos seus estudos da música de concerto de tradição européia, e a nítida influência que compositores, como Chopin e Debussy, tiveram em sua música. Até mesmo os folcloristas reconhecem a descendência ibérica de uma das mais tradicionais expressões folclóricas nordestinas, que é a Cavalhada, sem falarmos nas Marujadas, Congadas, ou nas Taieiras (Ribeiro 2003).

Se aceitarmos que o rock foi uma música com origem no blues afro-americano apropriada pelos brancos (tendo em Elvis Presley o ícone branco principal), sabiamente transformada em um produto que foi rapidamente difundido por diversos países através de filmes, discos, propagandas, como dito anteriormente (página 51), não podemos também fechar os olhos às diversas formas com que foi apropriado, modificado, transformado, de maneira a adaptar-se às exigências das culturas locais. A respeito desse processo, Janotti considera que:

> O ato de consumir produtos midiáticos é uma forma de posicionamento que os transforma em objetos culturais. [...] A apropriação dos produtos midiáticos segue padrões de reconhecimento que ultrapassam a ideia de passividade, pois o consumo enriquece o processo de recepção, isto é, o processo de leitura desses objetos. [...] O consumo está ligado, nos dias de hoje, a uma parte do processo identitário, em que as tensões entre a cultura global e suas apropriações locais acabam sendo importantes nichos de negociação. (Janotti Jr. 2003, p. 11-2)

Para o autor, o rock está intimamente relacionado com as cadeias midiáticas de produção, circulação e consumo. A década de 50 seria o início dessa influência midiática no Brasil, com a "implantação da televisão, afirmação das redes radiofônicas e a ampliação do mercado editorial nacional" (Janotti Jr. 2003, p. 58), além das exibições nos cinemas dos filmes *The Blackboard Jungle*, e *Rock Around the Clock*, em 1955 e 1957, respectivamente. Mas, da mesma forma que teria ocorrido em diversos outros países (Itália, México, Argentina), parte da produção musical inicial do rock no Brasil foi baseada em versões em língua pátria dos sucessos advindos dos EUA. Surge a Jovem Guarda. Com o amadurecimento de toda essa geração, agora sob influência dos Beatles (Inglaterra), surgem as primeiras mostras de apropriação dos símbolos do rock por outros estilos musicais e cantores da MPB, tais como Gilberto Gil, Zé Ramalho e Alceu Valença. Surge o Tropicalismo que, mais do que um movimento musical, foi uma "agregação cultural que englobou poesia, artes plásticas e música, misturando elementos do ideário *hippie*,

da cultura nacional e de artistas modernistas como Oswald de Andrade" (Janotti Jr. 2003, p. 74).

A partir desse momento, na década de 1970, começam a surgir diversas bandas de rock, com nova bagagem musical, influenciadas não somente pelo rock anglo-americano, mas também pelo rock nacional. Começa a se tornar cada vez mais difícil classificar o que é ou não é música brasileira. Com a exploração midiática das bandas surgidas na década de 1980, tais como Legião Urbana, Titãs, Paralamas do Sucesso e Barão Vermelho, o rock nacional começa a distanciar-se do que estava surgindo no hemisfério norte (EUA, Inglaterra).

Um pouco da história de Sergipe

Em Aracaju, todo o processo de formação de uma cena rock foi um pouco mais demorado. Para compreender como a CRUA surgiu e foi se transformando até chegar ao que é nos dias atuais, é preciso entender também como se formou o Estado de Sergipe, como se deu a criação da capital e como algumas pessoas identificaram-se com o rock de uma forma que não o fizeram com expressões musicais mais facilmente relacionadas com sua cultura local.

Aracaju é, em termos geográficos, a capital do menor Estado brasileiro, a terceira menor capital brasileira, com 174 km^2, e a sétima capital com menor população, com cerca de 500 mil habitantes.[64]

Sergipe só se tornou um Estado independente em 1820. Até então, toda a sua área geográfica fazia parte da província da Bahia, sendo assim desde a divisão do Brasil em Capitanias Hereditárias pelo reino de Portugal, no início do século XVI. No entanto, mesmo com a independência política, Sergipe ainda seria economicamente dependente e culturalmente influenciado por seus dois Estados vizinhos mais desenvolvidos: Bahia e Pernambuco.

A cidade de Salvador (capital da Bahia) já era um centro político e cultural, uma cidade cosmopolita, desde o século XVI, sendo sede da administração colonial do Brasil até 1763.

[64] Segundo o censo do IBGE de 2000, disponível em http://www.ibge.gov.br [acessado em 30 de março de 2005]

Figura 14: Mapa do Brasil (Sergipe em destaque)

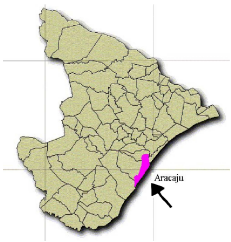


Figura 15: Mapa de Sergipe (Aracaju em destaque)

Em 1808, o reino de Portugal foi transferido para o Brasil em consequência do expansionismo da França, sob o comando de Napoleão Bonaparte. Navios com mais de quinze mil pessoas chegaram a Salvador e permaneceram durante dois meses até serem novamente transferidos para o Rio de Janeiro. A força cultural e econômica dessa província reflete-se na fundação da Escola Cirúrgica da Bahia, por D. João VI em 1808.

Pernambuco, outra das antigas Capitanias Hereditárias, sofreu ocupação pelos holandeses durante o século XVII, o que trouxe uma série de benefícios e desenvolvimento para aquela área. À época do Brasil Colônia, foi uma das únicas Capitanias a prosperar, devido ao cultivo da cana de açúcar. Com o interesse de retomar e garantir a posse dessa Capitania, o Império Português, passa a investir e dar maior atenção àquela Capitania, cuja restauração portuguesa ocorreu na metade do séc. XVII. Um exemplo de sua importância está no fato de que, a primeira escola de Direito no Brasil, o Curso de Ciências Jurídicas e Sociais de Olinda, foi criado em 1827, por D. Pedro I.

Em Sergipe, as primeiras instituições de ensino superior só surgiram em 1950, com as Escolas de Ciências Econômicas, Química, e a Faculdade de Direito. Isso significava que, até então, todos os médicos, engenheiros, professores ou qualquer sergipano que pretendesse obter um grau superior teriam que sair do Estado, indo, muito provavelmente, estudar em Salvador, ou Recife, como foi o caso de ilustres

sergipanos, como Tobias Barreto e Sílvio Romero.

Some-se a isso o fato de que as duas últimas décadas do século XX assistiram ao fortalecimento da indústria cultural e turística em Salvador, com a criação de *resorts* hoteleiros, e uma festa carnavalesca forte o suficiente para competir com o carnaval das Escolas de Samba do Rio de Janeiro e São Paulo, ou com o carnaval tradicional de Recife. A chamada *Axé Music* transformou-se em um dos maiores sucessos comerciais da indústria musical no Brasil. Sua constante transformação musical, do samba-reggae ao pagode, juntamente com as micaretas em várias cidades brasileiras, manteve o interesse contínuo do público. Aracaju, por sua vez, nunca teria produzido nenhum sucesso comercial até poucos anos atrás (voltarei brevemente a essa questão), estando sempre na sombra e ofuscada pelas realizações culturais baianas.

Mainstream versus underground

Outro fator importante para o entendimento da CRUA está em sua relação de alteridade com as demais expressões culturais sergipanas, mais precisamente seu status de underground em relação ao que podemos classificar como mainstream. Aplicado às artes, *mainstream*, ou *establishment*, seria aquele "grupo de indivíduos com poder e influência em determinada organização ou campo de atividade" (Houaiss 2001), geralmente associado às grandes redes midiáticas e corporações. Assim entendido, 'underground' será aquele "movimento ou grupo que atua fora do establishment, refletindo pontos de vista heterodoxos, vanguardísticos ou radicais" (Houaiss 2001). Três festas podem ser consideradas como Mainstream em Sergipe: as festas carnavalescas – capitaneadas pelo Pré-Caju; as festas juninas – representadas pelo Forró-Caju; e os Encontros Culturais, que ocorrem nos mais diversos municípios do Estado, em várias épocas do ano.

O Pré-Caju começou como uma micareta, uma festa carnavalesca celebrada fora do período oficial do Carnaval. Em Aracaju, essa micareta tem sido promovida duas semanas antes do calendário oficial do carnaval, servindo como uma

prévia do carnaval de Salvador (daí vem o nome). No primeiro ano de existência, o Pré-Caju durou somente um dia, com um Trio Elétrico "puxado" por somente uma banda baiana, a Asa de Águia. Dois anos depois, em 1994, a festa já havia se expandido para oito Trios Elétricos, entretidos por oito bandas da Bahia. Atualmente, a festa dura cinco dias e reúne quase trezentas mil pessoas, incluindo pessoas de todo o Estado, assim como turistas de todo o Brasil.

Em uma tentativa consciente de criar uma identidade cultural sergipana que pudesse ser vendida como um produto de consumo turístico, agências culturais do governo passam a incentivar e propagandear as festas juninas e as festas folclóricas. Em ambos os casos, a ênfase é posta sobre a tradição dos festejos locais.[65]

No caso dos Encontros Culturais, também chamados de Festivais de Folclore, o que se tenta promover é um show de exotismo, no qual são mais importantes aqueles grupos tradicionais (no sentido pejorativo do termo), antigos, que "não mudam". Grupos novos que permitem inovações de qualquer gênero são logo classificados de parafolclóricos. Tal classificação não é tão simples, pois, para cada sociedade, dá-se de maneira a refletir seu próprio conceito de autenticidade, daquilo que é válido e deve ser mantido, preservado.

Contudo, ao reproduzir o pensamento de estudiosos que "sabiam o que estavam fazendo", os atores sociais passam a acreditar que o importante é preservar a tradição, o antigo, para não perder a identidade do grupo e da festa que se realiza. Não perdendo de vista o ufanismo local que credita Sergipe como o Estado com o maior número de grupos folclóricos ativos no Brasil, várias cidades do interior do Estado já criaram sua "festa tradicional", com o intuito de fomentar a economia local, através do turismo cultural.

As festas de São João, por sua vez, procuram atuar como um contraponto direto ao famoso São João nos Estados do Ceará e da Paraíba. Em determinado momento da década

[65] No livro *As Taieiras* constato como agentes culturais transformaram o conceito de folclore dos atores sociais, através dos Festivais de Folclore e Encontros Culturais, chegando, inclusive, a influenciar as decisões musicais dos grupos tradicionais (Ribeiro 2008).

de 90, o governo sergipano apropriou-se do refrão "Sergipe é o País do Forró" de uma música do compositor local Rogério, e passou a utilizá-la como frase de efeito para definir sua política de incentivo cultural. Tal frase estava estampada em *outdoors* espalhados pela cidade de Salvador durante o carnaval, convidando o público para conhecer o São João tradicional de Sergipe. Criou-se, inclusive, o Forró Caju que promove shows musicais com artistas locais e nacionais durante quase dez dias. Segundo o website da secretaria de cultura de Aracaju, "o melhor São João do Brasil é em Aracaju, e a prova disso é o Forró Caju, o maior arraial junino de Sergipe e um dos maiores do Nordeste, evento considerado por muitos como a maior festa junina do Brasil".[66] Obviamente, que tal propaganda narcisista não deve ser levada muito a sério, a não ser como uma mostra do que se pretende provar. Mais ou menos na metade da década de 90, começam a surgir as bandas de forró eletrônico em Aracaju, seguindo o modelo das bandas cearenses. Na virada do século, a banda Calcinha Preta, criada e produzida por um empresário de Aracaju, começa a obter maior visibilidade fora do Estado e, em seu encalço, surgem diversas outras bandas menores.

De forma simplista, podemos ver a indústria cultural em Aracaju baseada nesse tripé: Pré-Caju, Forró Caju e Encontros Culturais, todos apoiados pela mídia local, prefeituras e Governo do Estado. Outras músicas também colorem a paisagem musical em Aracaju, impulsionada por artistas locais, desde músicos que se apresentam nos bares noturnos (geralmente, voz e violão, mas, ultimamente, tem sido muito comum voz e teclado), bandas de Pop Rock que tocam em clubes noturnos, até concertos da Orquestra Sinfônica de Sergipe. No meio disso tudo, está a Cena Rock Underground.

Esta cena serve como uma espécie de válvula de escape para aqueles que não querem ou não se permitem gostar ou participar dos demais eventos. Como será visto mais adiante, a dialética entre os participantes dessa cena e a sociedade que os cerca está presente em diversos aspectos, sendo um dos principais fatores de sua existência. No caso de Aracaju, essa

[66] http://www.aracaju.se.gov.br/funcaju/forrocaju.asp [acessado em 06 abril 2005].

cena assume uma atitude de contraposição aos três eventos mencionados. Uma negação mais ideológica do que musical, pois é possível perceber, em determinados momentos, que alguns elementos são tomados de empréstimo da música executada nesses mesmos três eventos. Isso pode ser interpretado como um reflexo da tensão entre o global e o local, através do empréstimo de símbolos locais como forma de criar um diferencial entre essas bandas locais e demais bandas (em outros Estados, em outros Países). De forma similar, outras cenas *underground* em diversas capitais brasileiras surgiram e se mantêm, impulsionadas pela tensão entre o estilo *underground* e o estilo musical hegemônico local, tais são os exemplos da cena Metal soteropolitana, comentada por Janotti Jr. (2004), ou da cena Metal mineira, comentada por Avelar (2001, 2003).

O Rock em Sergipe

A Cena Rock Underground de Aracaju tem uma história recente, a partir do início da década de 1980. Antes disso, havia alguns grupos musicais conhecidos como "bandas de baile" que tocavam um repertório tradicional (boleros, sambas, músicas românticas) e incluíam também músicas da Jovem Guarda, mas bandas de rock alternativo, com uma sonoridade mais pesada e distorcida, surgiram apenas no início da década de 1980. Durante a década de 1970, algumas pessoas já tinham tido contato com discos de bandas estrangeiras, precursoras do Metal, tais como Black Sabbath, Uriah Heep, Led Zeppelin, Deep Purple e Scorpions. Nessa época, era comum obter informações sobre bandas de rock nos jornais impressos ou revistas de música, como a Som Três ou, posteriormente, a revista Bizz. Porém, com o sucesso das músicas de discotecas, o rock saiu da mídia 'oficial', passando a sobreviver através de uma mídia alternativa, como era o caso da revista Rock Brigade que, na época, era distribuída como fotocópias, por correio, somente para assinantes, ainda no formato de fanzine.

Nesse início da década de 1980, havia, inclusive, um grupo de pessoas que se encontravam para ouvir os novos lançamen-

tos e conversar sobre rock. Esses encontros eram chamados de "rockadas". Eles se reuniam nas casas de amigos, atrás da Catedral da cidade ou em bares, como o Scooby-Doo. Levavam gravadores de fita portáteis, ouviam os novos lançamentos, bebiam vinho, ficavam cantarolando músicas conhecidas e batendo cabeça como se estivessem em um show de rock. Sílvio, vocalista e líder da banda Karne Krua, entre outras, e um dos precursores do movimento *underground* em Aracaju, conta que foi organizada uma noite especial para a primeira audição da banda Metallica, em meados de 1985. Nessa época, a banda estava começando a fazer sucesso nos EUA, as notícias sobre a banda chegavam através das revistas e fanzines e todos ficavam muito curiosos para ouvir como era essa banda. Através de contatos de fanzines, Sérgio Macieira, então baterista da banda Perigo de Vida, conseguiu uma gravação do primeiro disco do Metallica e juntou diversos *rockers*, como eram chamados, para ouvir a fita.

A dificuldade em conseguir discos, gravações, ou até mesmo informações sobre as bandas que estouravam no Brasil e no exterior, durante a década de 1980, é vista, atualmente, com saudosismo. Os participantes dessa antiga cena são unânimes em afirmar que a facilidade de acesso à informação trouxe consigo a superficialidade. Basta ouvir falar em uma banda nova que, em questão de horas, já é possível "baixar" músicas e biografia. Segundo Emanuel Vasconcelos[67], "naquela época, a gente não tinha nada, mas o pouco que tinha era muito. Hoje tem tudo, mas acabou a graça...". A dificuldade, inclusive financeira, de se comprar discos de Heavy Metal fazia com que as pessoas desenvolvessem um cuidado excessivo com suas relíquias. Existia o ritual de pegar o disco, passar uma flanela, colocar no equipamento de som, depois guardar dobrando o plástico interno para não entrar poeira, não amontoar para não marcar a capa dos discos e guardá-los em capas de plástico para proteger as mesmas.

Alguns programas de rádio e TV também ajudaram a divulgar o Metal nessa época, entre os quais o Som Pop, programa nacional da TV Cultura que passava clips de bandas

[67]Fundador da banda Trem Fantasma na década de 1980, e atualmente, professor de música

famosas e o programa da rádio local Atalaia FM, chamado Rock Revolution.

Em uma das poucas informações escritas sobre a história do rock em Sergipe[68], Adelvan informa-nos que foi no início da década de 1980 que começaram a surgir as primeiras bandas de rock alternativo, e com os shows dessas bandas, a CRUA começa a crescer. Naquela época, a ideia de montar uma banda vinha da vontade de querer participar, externar o que se pensava. Segundo Silvio, "de tanto escutar, a gente queria chegar mais próximo do que as bandas faziam. A gente queria pegar em um instrumento e ter ideia de como funcionava". Mas, como a vontade era maior do que o conhecimento, houve algumas situações complicadas, outras hilárias. Em uma dessas histórias, um grupo de rapazes juntou-se para formar uma banda de Heavy Metal. Tinham todo o visual de uma banda de Metal e chegaram a marcar um show. Todos foram assistir com curiosidade a estréia dessa banda, mas quando chegou a hora de tocar, um músico virou para o outro e perguntou "como é que toca a primeira música?". Na verdade, eles não tinham ensaiado e achavam que bastava ter um instrumento e subir no palco que tudo acontecia, sem precisar de ensaios ou, sequer, aprender a tocar o instrumento.

Em outra ocasião, Sílvio conta-nos como era a reação dos técnicos de som ao se confrontarem com pedais de distorção na guitarra.

> Naquela época, era difícil comprar esses equipamentos importados. Boss para a gente era marca de roupa.[69] Era tudo muito caro. Então, a gente comprava uns pedaizinhos bem vagabundos, ou fazia em casa, seguindo esquemas eletrônicos reproduzidos em revistas de eletrônica. Mas o som era muito ruim, e dava muita microfonia. Quando fomos fazer um show com um pedal de distorção que tínhamos acabado de comprar, o técnico de som ficou louco. Disse que aquilo estava errado, e que o som de guitarra não era para ser assim. O técnico pediu para a gente desligar o pedal, e tocar a guitarra. Quando ouviu o som limpo da

[68] Transcrito na íntegra na página 359.

[69] Boss é uma das mais famosas marcas de efeitos para guitarras.

> guitarra ele disse: 'aí sim, isso é que é som de guitarra'. Mas como podia fazer rock sem distorção? Então ficou a maior briga para usar o pedal, e ele dizia que aquilo ia queimar o equipamento dele...

Ou seja, nem tudo era alegria. Ser rockeiro, principalmente *punk*, naquela época, era algo muito subversivo. Havia ocasiões de a polícia seguir a banda pela rua, ou os 'rockers', só por causa das roupas que usavam. Havia também alguns confrontos entre grupos, principalmente quando apareceram os primeiros *skinheads* que não aceitavam a presença de "metaleiros".

Uma das bandas principais dessa cena começou a se formar ainda na primeira metade dessa década de oitenta. Juntos, Sílvio e Vicente Coda formaram a banda Sem Freio na Língua que, logo em seguida, transformar-se-ia na Karne Krua, em atividade até os dias atuais, sempre com uma linha *punk e hardcore*. Outras bandas desse estilo foram a The Merdas, Condenados, Cleptomania, e Forcas Armadas. Bandas, como Alice, Perigo de Vida, e H2O, seguiam uma linha mais leve, influenciadas pelo surgimento do rock nacional e bandas como Titãs, Legião Urbana, etc. Merece destaque a banda Guilhotina que, além de compor músicas próprias, também tocava covers de bandas de Heavy Metal, tais como Iron Maiden, Whitesnake, e Van Halen, sendo considerada por muitos como a primeira banda de Heavy Metal de Aracaju.

Os shows ocorriam em diversos locais, entre os quais clubes, como a Associação Atlética de Sergipe e o Clube Cotinguiba, na sede do Diretório Central dos Estudantes da Universidade Federal de Sergipe, na antiga Caixa D'água (atual Centro de Criatividade), no teatro Lourival Batista, e em um circo armado no bairro Coroa do Meio, chamado, Amoras e Amores uma versão local do Circo Voador carioca. Havia um bar chamado Scooby-Doo cujo dono era muito liberal e também gostava de ouvir rock. Rapidamente esse bar tornou-se um ponto de encontro para a turma, chegando, inclusive, a organizar um festival com várias bandas. O palco foi improvisado em cima da carroceria de um caminhão, e o equipamento de amplificação era muito precário, formado

por amplificadores e caixas de som caseiras, juntamente com as caixas amplificadas dos instrumentos.

Na segunda metade da década, a cena já tinha se desenvolvido um pouco mais e novas bandas surgiam, muitas com uma atitude mais profissional. Entre essas, está a banda Trem Fantasma que, mesmo sem durar muito mais que um ano, influenciou toda uma nova geração, ao executar covers de bandas, como o Iron Maiden e Metallica. Em seguida viria a banda Hemisférios, com influência da banda canadense Rush, e que impressionava os demais músicos e público tanto pela qualidade técnica de seus músicos, quanto pelos instrumentos usados. Era uma das raras bandas a usar instrumentos de primeira linha, importados, o que se refletia positivamente na qualidade sonora dos shows. Seguindo uma linha mais pop, estava a banda Filhos da Crise, mas também com uma atitude mais profissional. Por outro caminho, surgiram bandas, como a Deuteronômio, considerada a primeira banda de Death Metal em Aracaju, a Leptospirose em uma tendência *punk*, e a Crove Horror Show, com um rock alternativo.

Nessa época, eram comuns shows em festivais de sorvete ou festivais de guaraná que ocorriam em escolas particulares. O rock também começa a invadir espaços formais, como o Teatro Lourival Batista, o Teatro Atheneu, ou o auditório da Reitoria da UFS.

A cena atual

Nesta seção, pretendo mostrar como está organizada a cena atual, as bandas que a formam e a estrutura que a mantém, tais como lojas, estúdios, revistas, fanzines e locais de show.

A partir da década de 1990, ou mais precisamente a partir de 1995, as mudanças começaram a ocorrer rapidamente e muito do que se vê hoje é ainda um reflexo ou continuação do que aconteceu há dez anos. Nessa época, houve uma grande proliferação de bandas e estilos underground e foi quando surgiram as bandas eleitas para o presente estudo. Algumas das principais bandas surgidas nessa década foram The Warlord e a Tchandala (ambas na linha do Heavy Metal),

a Snooze e Lacertae (Indie rock), Scarlet Peace (a primeira banda de Doom Metal), Sign of Hate e Anal Putrefaction (Death Metal), Mystical Fire (Black Metal), dezenas de outras bandas de *punk*, *hardcore* e outros estilos.

Na virada do milênio, surgem bandas, como a Blaster, Casca Grossa, Cicatriz, Cogumelos de Avalon, Diatribe, Fluster, Gee-O-Die, Gothic Romance, Inti, Merda de Mendigo, Misericore, Plástico Lunar, Sonnet, Substância, Rockassetes, Lilie Junkie (primeira banda formada por mulheres).

Estúdios

Juntamente com o crescimento da cena, há uma organização maior das estruturas de shows e divulgação. Surgem os primeiros estúdios de ensaio, com preços baixos o suficiente para atrair as bandas alternativas. Isso significava uma melhora qualitativa nos ensaios que, antes disso, geralmente, eram realizados nas garagens das casas dos bateristas das bandas, com equipamentos de amplificação simplórios. Com os estúdios de ensaio, há uma qualidade melhor nos equipamentos utilizados, influenciando o produto musical final das bandas. Em 1995, a banda Karne Krua gravou o primeiro disco de rock underground em Aracaju, ainda em vinil e independente, tornando-se um marco na história da CRUA. Outra banda que fez história foi a Snooze que também gravou seu disco independente em 1998, mas lançado em CD. Posteriormente, a partir de 2000, com as facilidades tecnológicas e a difusão de estúdios de gravação amadores, as bandas começam a lançar discos independentes, muitos deles com gravações caseiras, feitas no computador e lançados em formato de CD. Atualmente, dificilmente se encontram fitas demo[70], pois foram substituídas pelos CDs caseiros.

[70] Demo é um diminutivo de demonstração. Fita demo é uma fita de demonstração das composições da banda.

Festivais

A organização da cena traduziu-se também em melhores shows e grandes festivais. Na década de 1980, era impensável para as bandas ter algum retorno financeiro com shows. O melhor que esperavam era ter um espaço que pudessem tocar, sem ter que desembolsar para pagar pela estrutura de palco e som que, muitas vezes, era patrocinado pela prefeitura ou pelo Governo do Estado. A partir da metade da década de 1990, começam a surgir os shows pagos, organizados pelas próprias bandas ou por amigos que queriam ver as bandas tocarem. Organizado de forma independente, algumas vezes, o dinheiro arrecadado só dava para pagar o custo da estrutura. Em outras vezes, ainda dava para pagar um cachê para as bandas.

Em outubro de 1998, acontece o primeiro grande festival de rock em Sergipe, o Rock-SE. Esse festival ocorreu em três dias, com dezenas de bandas locais, regionais e nacionais. No entanto, grande parte do público não estava habituado a pagar para assistir a shows, achando caro o preço do ingresso, preferindo amontoar-se no lado de fora do local do evento para ouvir a música e beber cerveja, revertendo-se em grande prejuízo para os organizadores. Nessa mesma linha, aconteceu o festival Punka que obteve êxito maior, com mais de seis edições, sempre organizado em dois dias seguidos, com dezenas de bandas.

A partir de então, outros festivais menores com cerca de cinco a oito bandas passam a ser organizados, entre os quais o Metal Domination, o Conquest Night e os shows organizados pela Cooperock, uma cooperativa de bandas (em geral de hardcore) criada com o intuito de organizar e promover shows.

A partir de 2002, a Prefeitura passa a organizar o festival de verão, com diversas atividades esportivas e de entretenimento, shows de grandes artistas nacionais na orla de Aracaju, dedicando uma noite, especialmente, para bandas de Rock Underground locais que, pela primeira vez, passam a ganhar cachês comparáveis aos de bandas de Pop Rock.

Figura 16: Visão externa da quadra da ATPN

Figura 17: Visão interna do salão de eventos da ATPN durante show de Metal.

Locais de shows

Um dos locais de show lendários foi o bar Mahalo que, desde o início de suas atividades, um pequeno espaço no centro da cidade, apoiava a realização de shows de bandas underground. Em seus vários endereços, ficou conhecido como um espaço aberto para a promoção de bandas e artistas alternativos locais. Um papel diferente, mas igualmente importante, tem a casa de shows Emes, com uma estrutura de palco e som excelente, possibilitando que, pela primeira vez, bandas de Metal com renome internacional, como o Sepultura, o Angra e o Shaman, incluíssem Sergipe no roteiro das turnês nacionais.

Figura 18: Balcão para venda de CDs na ATPN.

Com o fim do Mahalo, as bandas iniciantes ficaram sem espaço, até surgir a Casa Laranja. Dirigida e organizada por uma pessoa ligada às artes e ao teatro, a Casa Laranja assumiu essa função de dar espaço para pequenos shows de bandas iniciantes, ou estilos pouco conhecidos. A importância desses locais era o custo quase zero para a realização de shows, possibilitando a cobrança de ingressos a preços baixos, ou nulos.

Para as bandas já conhecidas, que atraíam um maior público, agora já disposto a pagar para assistir aos shows, tinha o Espaço Malibu, um posto de lavagem de carros que disponibilizava o espaço para eventos musicais, a casa de shows pública Gonzagão e seu anexo para shows de menor porte, carinhosamente apelidado de Gonzaguinha, e a casa de shows Tequila Café (Atualmente chamada de Live). Nos dois últimos anos, a maior parte dos shows têm se concentrado no salão de festas de um clube particular na orla de Aracaju, chamado ATPN. Esse local tem uma grande vantagem que é a de concentrar os shows dentro do salão (vide Fig. 17), ao mesmo tempo em que, atrás do salão, há toda uma quadra de esportes que serve como espaço de trocas de informações, conversas, paqueras e venda de discos, camisas e lanches (vide Fig. 16 e Fig. 18).

Figura 19: Locais de shows em Aracaju. **Legenda**: 1 - Loja Freedom; 2 - ATPN; 3 - Tequila Café (Live); 4 - Emes; 5 - Parque da Sementeira; 6 - Rua da Cultura e Casa Laranja; 7 - Cotinguiba; 8 - Gonzagão.

Lojas

Algumas lojas ficaram conhecidas por dividir suas prateleiras recheadas de música pop com os tão procurados discos de rock, tais como a Aki Discos, o Cantinho da Música, a Cine Foto Walmir e o sebo Armarinho Sol de seu Quirino, na década de 1980. Posteriormente, surgiram lojas especializadas, disponibilizando não somente discos, como camisas, bonés, acessórios (correntes, anéis, etc.), revistas, fanzines e fitas demo de bandas locais e outros Estados brasileiros. Entre essas, estão a Planet Music e a Digital, mas com maior destaque, a loja de Sílvio que se chamava Lokaos, e, atualmente, Freedom (Fig. 20 e 21). A loja de Sílvio, por atender os diversos segmentos do rock underground, tornou-se um ponto de encontro onde os novatos vão para comprar CDs e os veteranos, para comprar ou trocar vinis.

Figura 20: Exterior da loja Freedom

Figura 21: Interior da loja Freedom

Como a cidade tem uma população de pequeno a médio porte e a maior parte das atividades concentram-se do centro para o sul da cidade (ver Figura 19), há poucos shows e pontos de encontro na zona norte. Durante os anos de 2006 e 2007, os dois principais pontos de encontro dos participantes da cena foram o Parque da Sementeira (n. 5 da Figura 19) e a

orla de Atalaia (próximo ao Farol). Esses fatores juntos (cena pequena e concentrada em um lado da cidade) fazem com que uma única loja especializada seja suficiente à demanda por produtos ligados à cena.

Meios de divulgação

Com o advento e a crescente facilidade de acesso à Internet por determinadas classes sociais, uma parte dos fanzines deixaram de existir em seu formato original, caracterizado por textos datilografados ou escritos à mão, com edição feita à base de cola e tesoura, impressos em máquinas de fotocópia e distribuídos mão à mão, em lojas especializadas, ou através de cartas. Atualmente, é muito fácil e simples construir uma página de Internet ou blog, nos quais são postadas informações sobre bandas e eventos. As opções vão desde revistas impressas com conteúdo disponibilizado on-line[71], a webzines que se tornaram referência nacional.[72] No meio, estão diversos webzines com conteúdos locais ou segmentalizados.[73] Em Aracaju, existem dois webzines: <smashzine.hpg.ig.com.br> e <www.deRock.com.br>.

As principais vantagens dos webzines em relação ao antigo formato são: 1) Custo baixíssimo de produção e divulgação; 2) Possibilidade de postar fotos e imagens à vontade, e o que é melhor, coloridas; 3) Disponibilizar músicas ou trechos de músicas das bandas que estão sendo entrevistadas ou resenhadas.

Porém, o surgimento dos webzines não significou a extinção dos fanzines em seu formato original. O que se percebe é que ambos passaram a ser dirigidos a públicos de faixa etária, social, cultural e poder aquisitivo diferentes.

Da mesma forma, parece não haver mais tanta necessidade de espaços formais e oficiais nas rádios e televisões.

[71] <valhalla.com.br>; <roadiecrew.com.br>; <rockbrigade.com.br>.

[72] <whiplash.net>; <soundsofbattle.com>; <metalzone.com.br>.

[73] Para exemplo de um webzine do Acre, ver <acremetal.cys.mus.br>; ou em Rondônia, ver <metalro.com>. O site <webinferno666.com.br> é dedicado às bandas de metal extremo; enquanto que o zine <metallord.cjb.net> é dedicado às bandas de White metal (traduzindo: Metal Cristão).

Com a Internet, a troca rápida de músicas entre pessoas de várias partes do mundo tornou-se uma realidade. O advento de rádios on-line com programação à escolha do ouvinte e sites de vídeos, como o <www.youtube.com>, permitiu que o próprio ouvinte escolha o que quer ver e ouvir, facilitando a divulgação de vídeos e músicas de bandas famosas ou totalmente desconhecidas.

Com todo o crescimento econômico e tecnológico desses últimos vinte anos, já é possível (e existem casos reais) que bandas gravem seus próprios discos, seus próprios vídeoclipes e disponibilizem todo seu material (musicas, vídeos, fotos, textos) em sites específicos, tornando-se conhecidos internacionalmente.

Interior do Estado

Com a popularização dos meios de comunicação e barateamento dos instrumentos musicais, não é de se espantar que o Rock tenha chegado ao interior de Sergipe. É possível encontrarmos bandas de todo estilo de Rock e Metal no agreste sergipano, de Blues a Death Metal. Todavia, há uma predominância de bandas que tentam mesclar sonoridades e influências locais (tais como padrões rítmicos, forma de cantar, como uma embolada, instrumentos típicos, como o berimbau e o pandeiro), com riffs de guitarras distorcidas típicos do Metal.

Uma das bandas pioneiras de rock underground no interior sergipano é a Lacertae cujo nome remete à tradução para o latim de sua cidade de origem, Lagarto. Atualmente, outras bandas surgiram e conquistaram um público local nas cidades de Estância, Propriá, Nossa Senhora da Glória, entre outras. Um dos principais fatores do crescimento dessas cenas está em um maior contato entre bandas da capital e bandas do interior, descentralizando a realização de festivais na capital e realizando novos festivais no interior, como aconteceu em Nossa Senhora da Glória, em 2005, e em Lagarto, em setembro de 2006. Nesses festivais, o intercâmbio entre as bandas amplia-se, contando com a presença de bandas de diversas cidades.

Entretanto, um fato curioso não passa despercebido ao olhar êmico. Esses shows de rock underground em cidades do interior do Estado passam a ser um acontecimento importante para alguns moradores locais. Jovens, que antes nunca ouviram determinado estilo, têm vontade de ir, por curiosidade, por diversão ou, até mesmo, para ver pessoas diferentes, que vieram da capital. Mas, sabendo que se trata de um show de rock, eles se "fantasiam" a caráter com todo o tipo de clichê relacionado ao comportamento de roqueiros que é vinculado midiaticamente.

Como será visto nos próximos capítulos, a roupa é um acessório importante, mas não é essencial. Em muitos aspectos, segundo os próprios membros mais experientes da cena, menos é mais. Ou seja, quanto mais estabelecido, experiente for, menos acessórios e mais discreto será. Em geral, a vestimenta básica é composta de calça jeans e uma camisa preta com o logotipo de sua banda predileta, ou capa de seu disco favorito.

Nos próximos capítulos, cada banda será analisada de forma mais detalhada, incluindo tanto os comportamentos quanto o produto musical, de forma a procurar compreender os conceitos que os regem.

The Warlord

Histórico

A banda surgiu em dezembro de 1991 a partir da iniciativa de dois amigos, Otávio (guitarra) e Júlio (bateria), que tinham a intenção de tocar músicas de Heavy Metal. O nome inicial era somente 'Warlord' e, apenas às vésperas do lançamento do CD, acrescentaram o artigo 'the'. Juntaram-se a eles dois outros conhecidos da cena rock, George (voz) e Vanicson (guitarra). Depois de alguns meses, eles conheceram o baiano Dalmar, baixista que tinha acabado de se mudar de Alagoinhas para Aracaju, e a banda estava completa.

Em outubro de 1993, a banda gravou sua primeira fita demo, auto-intitulada, com quatro músicas, recebendo boas críticas do público, e de revistas especializadas. Depois de alguns shows, o guitarrista Vanicson decide sair da banda, sendo substituído logo em seguida por Ulysses. Este, por sua vez, permaneceu somente por alguns meses e também saiu por causa de desentendimentos musicais com o resto da banda. Depois dessa série de conflitos com outros guitarristas, a banda decide ficar com somente um guitarrista (Otávio).

Agora como um quarteto, gravam sua segunda fita demo, em agosto de 1996, com cinco novas músicas, intitulada 'God Kill the King'. Segundo o material de divulgação dessa fita demo, "com esse novo material, a banda promete não decepcionar aqueles que amam um Heavy Metal raivoso, melódico e com arranjos inteligentes". Após o lançamento da demo, a empresa na qual Dalmar trabalha o transfere para outra cidade. Para seu lugar, a banda convidou Gutierrez. Em 1998, a banda decidiu voltar a ser um quinteto e o grupo me convidou para tocar guitarra com eles.

Seguindo uma tendência de mesclar a distorção das guitarras com timbres mais suaves do teclado, no ano de 2001, resolvemos acrescentar esse instrumento na banda. Durante

alguns meses, eu experimentei tocar os dois instrumentos, alternando entre a guitarra e teclado. Como a banda toda gostou do resultado e dos arranjos propostos, resolvi assumir de vez os teclados e convidamos João Paulo para assumir meu lugar na guitarra. Essa foi a primeira vez que entrava na banda um integrante com a faixa etária diferente dos demais. Nessa época, a idade média da banda estava em torno dos vinte e cinco anos, e João Paulo tinha somente dezesseis. Havia muitos problemas relacionados com sua imaturidade, mas sua grande habilidade no instrumento fez com que a banda superasse esses problemas.

Figura 22: Uma das formações antigas da The Warlord da qual participei. Da esquerda para a direita: Dalmar, João Paulo, Júlio, George, Hugo, Otávio.

Mas as mudanças ainda não cessaram. Ainda nesse ano de 2001, o baixista Gutierrez foi convidado a se retirar e, em seu lugar, a banda convidou novamente seu primeiro baixista, Dalmar, que havia voltado a morar em Aracaju há poucos meses (ver foto 22). Porém, Dalmar voltou a ter problemas em compatibilizar o tempo dedicado à banda com o trabalho e a família. Por isso, no início do ano de 2002, em consenso com a banda, deixou a banda mais uma vez e, em seu lugar, entra outro jovem instrumentista de nome Marcel. Mas sua passagem pela banda não dura mais do que um ano. Em seu lugar, entrou um baixista bastante experiente na cena, Zé Milton, que tocou em duas das mais importantes bandas de Rock e Heavy Metal de Aracaju durante os anos oitenta, que foram a 'Filhos da Crise' e a 'Hemisférios'.

Por fim, em 2003, sou em quem decido abandonar a banda. Para ocupar a posição de tecladista, é convidado James que já havia tocado anteriormente em outra banda de Heavy Metal local, a 'Tchandala'. Dos quatro fundadores da banda, três ainda continuam juntos – Júlio (bat.), Otávio (guit.), George (voz) –, e outros três novos integrantes foram acrescidos – João Paulo (guit.), Zé Milton (baixo), James (tec.) (Ver foto 23).

Figura 23: Formação da The Warlord na época da pesquisa. Da esquerda para a direita: Otávio, Zé Milton, Júlio, George, James, João Paulo.

Com essa formação estabilizada há quase três anos[74], a The Warlord resolve gravar seu primeiro CD independente. E mesmo ainda não estando mais presente como instrumentista, continuei junto com a banda, como uma espécie de diretor musical. Assim sendo, como já exposto anteriormente no prefácio, grande parte dos arranjos de teclado e voz no CD são de minha autoria, assim como a co-participação na composição de músicas novas, re-elaboração das antigas, mixagem e masterização final. Entretanto, minha participação ativa em todo esse processo foi muito turbulenta, pois o tempo todo tive ideias modificadas ou, até mesmo abortadas, pois não refletia, ou descaracterizava o estilo da banda. Esse

[74] Após a finalização da pesquisa, o baterista Júlio deixa a banda para ir morar em São Paulo. Em seu lugar, foi convidado o baterista Arnaldo Jr.

processo será melhor detalhado na seção referente às regras formais e técnicas.

O que mais chama a atenção nesse breve histórico da banda é sua instabilidade, de seu início até os dias atuais. Em quinze anos, já contabilizam dez diferentes formações. Todavia, a banda ainda persiste, sendo a segunda banda mais antiga da CRUA, só perdendo para a Karne Krua, com cerca de vinte anos de existência. Quando questionados sobre essa constante mudança de músicos em sua formação, dizem que é tanto devido a diferenças musicais, quanto a problemas de falta de compromisso com a banda.

Em bandas de Metal, o processo de criação tende a refletir não somente um estilo pré-determinado, como também as influências musicais de cada integrante. Como cada membro de uma banda tem suas preferências musicais, elegendo uma, ou um grupo de bandas prediletas, é normal o fato de eles tentarem mesclar suas influências pessoais com as influências da banda em geral. No caso da The Warlord, as influências gerais são caracterizadas pelas bandas: Iron Maiden, Deep Purple, Black Sabbath, Judas Priest e Manowar. Quanto mais distantes forem as influências pessoais de um integrante da The Warlord, em relação a essas bandas, maior será a probabilidade de desentendimentos musicais. Esse foi o caso ocorrido com Ulisses e comigo.

No caso dos ex-integrantes Gutierrez e Marcel, o principal motivo foi a falta de compromisso com a banda. Constantemente esses músicos faltavam a ensaios sem nunca avisar antes. O ensaio é o principal ponto de encontro da banda, pois cada um já possui uma vida particular bastante intensa, não mais permitindo a prática juvenil de saídas em grupo constantes. Com exceção de João Paulo (guit.) e James (tec.), os demais integrantes da banda já têm mais de trinta anos, possuem um emprego fixo, e já constituíram família, inclusive com filhos. Otávio e George também são formados em engenharia civil e jornalismo, respectivamente, enquanto James está concluindo o curso de química industrial. Nenhum deles tem mais o sonho de a The Warlord tornar-se uma banda famosa internacionalmente, com turnês intensivas, principalmente porque isso não seria possível de conciliar

com seus empregos e responsabilidades familiares. Há, sim, o prazer de compor músicas, fazer shows e ter o reconhecimento do público especializado. Como diz Otávio, a banda é uma espécie de *hobby* levado a sério. "Tem gente que vai todo domingo jogar futebol, vai à praia encontrar com os amigos. Nosso prazer é nos encontrarmos toda semana para tocar. Mas tem que ter responsabilidade."

Em quinze anos de banda, tornaram-se bastante famosos na CRUA. Há muitas pessoas que não gostam da banda, mas há poucos que nunca tenham ouvido falar nela. Esses são, em geral, novatos na cena. Segundo os mais antigos na cena, o Heavy Metal é o estilo mais acessível para aqueles que nunca ouviram metal e, por isso, bandas de Heavy Metal tendem a ser mais conhecidas e cultuadas. Esse é o caso da The Warlord. Há um grande número de pessoas que gostam muito das músicas e dos shows da The Warlord. E, mesmo os que dizem não gostar da banda[75], respeitam a história da banda.

Para procurar compreender como funciona esse estilo musical, a partir da vivência daqueles que o elegeram como preferência, serão analisados alguns pontos fundamentais, a partir da definição prévia das regras de gênero. É importante voltar a mencionar que tais análises foram influenciadas tanto por minha vivência na cena underground, quanto por uma interpretação pessoal dos fatos mencionados ou por mim assistidos.

Regras semióticas

Nesse primeiro momento, serão detalhadas algumas das regras semióticas, tais como são interpretadas pelos integrantes da banda e aceitas pelo seu público. Três elementos mostraram-se essenciais nesse quesito: 1) O conteúdo das

[75] Cujos motivos não se resumem à questão musical (ou mais precisamente, o estilo musical), mas envolvem também questões sociais (entre as quais as redes de amizade que influenciam as escolhas e opiniões emitidas em público) e pessoais (tais como a necessidade de ser diferente e, dessa forma, conscientemente contrariar o senso comum). Esse assunto será abordado mais à frente.

letras das músicas; 2) A iconografia relacionada ao estilo; 3) Modelos de guitarras.

Letras

Ao analisar as letras das oito músicas do CD da The Warlord (ver Anexo , pág. 102), é possível verificar que determinadas palavras são reincidentes[76] em diversas músicas, tais como: **free**, **brake**; *life, live, born*; FIGHT, WAR, WARRIOR; hell, evil; *death, die, kill*; hate, angry, pain; Strong. Porém, em nenhum momento percebe-se uma intenção agressiva, ou de incitação à violência gratuita. Existe, sim, em suas letras, uma recorrência da ideia da luta, da batalha, não somente no sentido físico e pragmático, como também no sentido ideológico, de luta por liberdade. Cada música tem um sentido próprio, não sendo considerado um disco conceitual, no sentido de que todas as letras convergem para uma grande história.

No caso desse disco da The Warlord, cada música conta uma história fictícia, mesmo quando há uma motivação baseada em fatos reais, devendo ser entendidas como fábulas, com direito a uma moral subjacente.

A ideia subjacente à música 'Angry Young Man' sugere a história de um jovem que luta por seus ideais, e de sua revolta contra o *Status Quo* (*'Co's I know we've got free will and we must live our ideal. That's right! I can't die nor you must kill [...] Don't think the dream is gone; never seen and never done [...] If the rule is the shot by the stone then arise against the laws of men, Co's we won't be killed by them!*)

A música 'Land of Agony' fala sobre o sertão nordestino, um ambiente seco e agreste (*No more tears to spill on, diseased and dry ground. No rain tears to kiss this land, nothing to look around.*), no qual homens, mulheres e crianças, sem esperança, aguardam por qualquer sinal de chuva que possa

[76] As palavras estão com fontes diferentes para serem facilmente visualizadas nas letras das músicas de cada banda. Palavras similares ou que tenham significados próximos são destacadas com o mesmo tipo de fonte.

aliviar seu tormento (*No more hope to pray for the rain, the ground opens under feet [...] Co's the heart of God does not beat here, on the land of agony.*).

'Armageddon' tem uma letra apocalíptica, prevendo um destino de sofrimento com o fim do mundo, ao mesmo tempo em que há certa crítica à sociedade capitalista ocidental (*When the greed feeds the hate, nobody can brake all the chains. There's no hope without faith, sinners will burn in flames [...] The prophecy will be done and the earth's gonna burn! The end is coming, no return*).

'God Kill the King' narra o sofrimento de um povo da época medieval, escravizado por um rei tirano (*There's a far kingdom where blind death reigns, shadows instead of faith. Just the power of the sword and the blade of steel; when the hope comes too late*). Neste contexto, surge um protagonista, o herói medieval que pretende libertar seu povo, ao invadir o castelo e matar o rei (*God bless my vengeance 'cause we can't wait anymore. Our lives are craving for changes, but your wrath can make much more. God, listen to my prayers, you'll strengthen my hate. Inside my soul I'm a slayer, but I fight for my holy faith*).

A música 'Soldiers of Flies' inspira-se na guerra santa do Oriente Médio e narra a história de um soldado extremista islâmico (*It's written: Who kills the enemy arms, will have the glory if he dies*) que parece perder a fé em sua religião (*And I've believed in a false belief. I've been waiting for the paradise. Holy war to get no relief, I was a puppet in a sea of lies.*).

'Walking to the Abyss' mostra o sofrimento de uma pessoa, já em idade avançada (*You were punished by the time, and the clock continues running*), e sua revolta em se sentir abandonado e esquecido (*And the world offers to you an early grave [...] forgotten in a corner of the room. You won't leave traces, but maybe death comes even too soon. Co's old age was your crucifixion, after all you did.*).

Por fim, a música 'Warlord' narra uma história épica, de um guerreiro, o "Senhor das Guerras" (*Warlord, your destiny's to fight until the end*), durante as cruzadas medievais na cidade de Jerusalém.

É interessante notar que três músicas ('Angry Young Man', 'Evils Child' e 'Warlord') são escritas na primeira pessoa do singular, expressando um sentimento pessoal que pode ser vivenciado como uma sensação de incapacidade do próprio ouvinte, transformando-o no protagonista daquela letra, daquela situação. Duas músicas recorrem a ideias advindas de uma Europa medieval mítica ('Warlord' e 'God Kill the King'), enfatizando a ideia de força e poder individual. Nesse sentido, todas as letras trabalham com uma visão individualista do ser, sendo que a noção de sociedade, quando há, é evocada de forma maléfica e destruidora da liberdade e das qualidades individuais. Não há, em nenhum momento, algo do tipo "Let's fight" ou, até mesmo, um "together", com exceção da música 'God Kill the King', quando se ouve um: "Bringing to us now the eyes of changes...". Todavia, todo o esforço e sacrifício relacionados à mudança partiu de um indivíduo que é o protagonista da história.

Essa análise está em acordo com a explicação do vocalista George, compositor de todas as letras da banda. Em entrevista, ele afirmou que muitas músicas têm uma inspiração auto-biográfica, em uma tentativa de expurgar seus medos constantes (como o caso do fim do mundo, na música *Armageddon*), ou de suas lembranças de quando viveu durante dois anos em Angola e presenciou a fome, violência, inclusive crianças e adolescentes sendo obrigados a participar das guerras constantes que assolavam aquele país. Essa foi também a inspiração para a escolha do nome da banda que, segundo George, tinha que ter alguma relação com a palavra guerra. Ao ouvir a palavra *Warlord*, na música *Crusader*, de uma de suas bandas prediletas, *Saxon*, encontrou o que procurava.[77]

Enquanto que determinadas palavras são importantes e aparecem em muitas músicas, em diversos contextos, outras palavras são evitadas, tais como as palavras amor, paz, ale-

[77]Entretanto, algum tempo depois descobriram que, na década de 1980, houve uma banda com esse mesmo nome, porém, que já havia acabado. Decidiram então manter esse nome até esse ano quando, por razões jurídicas, decidiram acrescentar a preposição 'The', e evitar qualquer tipo de problemas futuros.

gria e outras que tenham significados próximos. E essa característica não é única ao Heavy, como também é compartilhada pelo Doom e pelo Death Metal. Uma das razões poderia ser o constante uso dessas palavras por gêneros e estilos musicais antagônicos ao Metal, tal como o próprio White Metal (Metal cristão), ou músicas Pop. Haveria, então, uma tentativa consciente de se afastar de temas e construções poéticas relacionadas a esses estilos.

Iconografia

A iconografia relacionada às bandas de Heavy Metal é bastante diversa, mas alguns temas são mais recorrentes em capas de discos e, consequentemente, camisas e adesivos comprados pelos ouvintes de Heavy Metal, dntre os quais elementos surreais, fantásticos, mágicos ou medievais.

Figura 24: Capa do CD *Nightfall on Middle Earth* – Blind Guardian

Figura 25: Capa do CD *Keeper of the Seven Keys* – Helloween

Uma das coisas que chama a atenção em muitas capas de discos de Heavy Metal é seu tom colorido (cores vivas) e místico. Nesses exemplos, percebe-se o uso de elementos irreais

Figura 26: Capa do CD *No World Order* – Gamma Ray

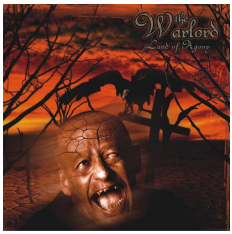


Figura 27: Capa do CD *Land of Agony* – The Warlord

e mágicos. No caso do CD da banda Blind Guardian (Fig. 24), a capa mostra os personagens do livro 'O Senhor dos Anéis' de J. R. R. Tolkien, texto esse sobre o qual todas as letras do disco estão baseadas. O segundo exemplo (Fig. 25) mostra um mágico que representa o título do disco, ou seja, o guardião das sete chaves. No terceiro exemplo (Fig. 26), aparece uma figura monstruosa, dominando e destruindo o que seria o planeta Terra. De um lado, uma tonalidade azul e, de outro, uma tonalidade avermelhada, simbolizando a dicotomia entre céu e inferno, entre a paz e o caos. Novamente, uma tentativa de descrever a ideia subjacente ao título do disco. Por fim, na capa do CD da The Warlord (27), é possível identificar a figura e o contexto com o conteúdo da letra da música 'Land of Agony', sobre o sofrimento do povo da região do sertão semi-árido nordestino, destacando o céu avermelhado, com um tom apocalíptico.

Como a indumentária dos participantes de cenas de rock underground é sempre parecida, baseada quase sempre em calças jeans, e uma camisa preta, na maior parte das vezes, é o desenho pintado na camisa, quase sempre a reprodução da capa de um CD, ou o logotipo de uma banda, que irá possibilitar o reconhecimento de qual estilo aquela pessoa mais se identifica. Esse é um elemento muito forte de identificação, um exemplo claro dos 'símbolos ou sinais aparentes[78]" que Barth (1969) se referia. Há, inclusive, casos de brigas

[78] Overt signals or signs.

causadas pelo uso de uma camisa com o logotipo de uma banda por uma pessoa que não era considerada "digna" ou "informada" o suficiente para usá-la.

Figura 28: Roupa básica para um show de Metal

Como acessórios, é comum vermos o uso de pulseiras com *spikes*[79], ou cintos com peças de metal cromado. Na verdade, qualquer tipo de acessório metálico, tais como pulseiras, colares, chaveiros, pode tornar-se ornamentos interessantes. Nessa foto (Fig. 28 é possível ver uma garota em um show de Metal, com uma vestimenta básica: camisa preta, calça jeans, tênis All Star e um cinto enfeitado com peças de metal.

Nas Fotos 22 (p. 94) e 23 (p. 95), assim como nos vídeos, é possível ver que os integrantes da The Warlord optam por usar roupas com pouco ou nenhum acessório, como os cintos com tachinhas, ou spikes nos braços, colares, pulseiras.

[79]Pequenas peças de ferro cromado, pontiagudas.

Nesses exemplos, a maioria dos integrantes optam por camisas pretas lisas, sendo que, dos seis integrantes, somente dois optam por usar camisas com imagens ou referências a outras bandas (Pink Floyd, Manowar, Deep Purple e Karne Krua).

Guitarras

Um outro elemento simbólico que é possível perceber está na escolha dos modelos de guitarra, o que não é tão limitado no Heavy Metal. Quatro motivos influenciam a escolha dos modelos e das marcas de guitarra. O primeiro motivo é o timbre do instrumento. Diversos fatores influenciam um timbre de guitarra, sendo que o tipo de madeira e o tipo de captador[80] são os principais. Guitarras com captadores simples ou modelos semi-acústicos não valorizam os graves da forma que músicos de Metal gostariam. Por isso, instrumentistas de Metal optam mais por instrumentos com corpo sólido e captadores duplos.

O segundo motivo é o desenho da guitarra. Desenhos arredondados são mais tradicionais, sendo relacionados com estilos mais leves, enquanto desenhos retos e pontiagudos são tidos como mais agressivos, sendo relacionados com estilos mais "pesados".

O terceiro motivo diz respeito ao uso de um determinado modelo por um artista famoso. É comum que cada artista de renome seja patrocinado por uma marca específica.[81] A depender da fama desse artista, a marca pode desenvolver um modelo de guitarra específico para ele, o que é conhecido como *"signature models"*. Dois modelos famosos são a 'Flying

[80] Captador é circuito eletro-magnético que converte o som das cordas em sinais elétricos que são depois transmitidos através de cabos, para os pedais de efeitos e, posteriormente, amplificados em caixas acústicas com auto-falantes. Os captadores podem ser simples ou duplos (nesse caso, captadores piezzos não serão abordados por estarem relacionados, principalmente, com violões). Cada tipo capta o som da guitarra de forma diferente, influenciando decisivamente o timbre final do instrumento. Além disso, existem dezenas de marcas, cada qual com diversas linhas de captadores, cada linha direcionada para uma forma de captação diferente.

[81] Não se restringindo às guitarras, como também cordas, cabos, efeitos e amplificadores.

Figura 29: Guitarra Jackson modelo Randy Rhoads

Figura 30: Guitarra Ibanez modelo Universe

Figura 31: Guitarra B.C. Rich modelo Beast

Figura 32: Guitarra Fender modelo Stratocaster

V' (Fig. 29), usada pelo guitarrista Randy Rhoads[82], e a 'Universe' (Fig. 30), modelo de sete cordas, criado para o guitarrista Steve Vai.

No Heavy Metal, os modelos utilizados por guitarristas vão desde os mais agressivos (Fig. 31), aos mais clássicos

[82]Primeiro guitarrista da carreira solo de Ozzy Osbourne, morto em um acidente avião ainda na década de 1980.

Figura 33: Guitarra Ibanez Semi-acústica

Figura 34: Guitarra Fender modelo Jaguar

(Fig. 32). Porém, existem determinados modelos de guitarra que dificilmente serão vistos em uma banda de Heavy Metal, tais como as semi-acústicas (Fig. 33), muito associadas a estilos mais leves, como o jazz; ou uma Fender Jaguar (Fig. 34), mais utilizada por bandas de Indie Rock, como a Snooze.

O último motivo, e mais influente no final das contas, é o preço do instrumento, pois os mais desejados chegam a custar mais de dois mil reais, o que é uma quantia bastante alta para músicos jovens e amadores investirem em um instrumento. Dessa forma, muitos se contentam com modelos mais simples de marcas famosas, ou modelos mais sofisticados de marcas mais baratas.

Regras de comportamento

Em um show de Heavy Metal, é praticamente compulsório "bater cabeça". Esse é o movimento utilizado tanto por músicos, quanto pela platéia. Na verdade, esse é um bom medidor do quanto uma banda está agradando. Quanto mais pessoas estão "batendo cabeça" na frente do palco, quer dizer que mais a banda está agradando o público. Sua tradução em inglês, *headbanging*, também define o ouvinte de metal, que é conhecido como *headbanger*. Não existe um gesto padrão,

tanto é que na Wikipedia, em inglês, são definidas treze formas diferentes de "bater cabeça" (Wikipï¿½dia 2007b). Não há uma origem precisa para essa forma de expressão corporal. Uma das razões de ter se popularizado está no fato de que é uma das poucas formas possíveis de um músico de Metal agitar e mexer o corpo, enquanto toca seu instrumento.

Para "bater cabeça", não é necessário ter cabelos lisos e longos, mas possuí-los, torna o movimento mais interessante visualmente. O movimento contínuo da cabeça pode induzir um estado de transe temporário, porém também pode causar pequenos danos físicos e musculares. Ter cabelos longos ainda é um elemento característico da cena Metal, mas com a popularização do Heavy Metal nos anos 1980, muitos músicos e cantores da música pop dos anos 1990 passaram a usar cabelos longos. De forma interessante, cantores do chamado forró elétrico do nordeste brasileiro, como a banda Calcinha Preta, adotaram o visual de cabelos longos.

Outros movimentos feitos pelo público são o *air guitar*, o símbolo do Metal feito com os dedos, o mosh, e pogo.

O *air guitar* é o movimento corporal feito como se estivesse tocando uma guitarra imaginária. Nesse movimento, o braço direito está levemente esticado para baixo, com a mão próxima à cintura, como se estivesse segurando a palheta da guitarra. O braço esquerdo fica dobrado em mais ou menos quarenta e cinco graus, com os dedos da mão levemente fechados. Muitas vezes, o *air guitar* vem acompanhado do ato de bater cabeça, e feições faciais de força e raiva. A intenção é clara de imitar os gestos e movimentos do guitarrista da banda que estiver tocando. Há também suas variantes, como o *air drum* que, de forma similar, o ouvinte simula estar tocando em uma bateria, reproduzindo as viradas das músicas que conhece.

O símbolo do Metal é feito com o braço esticado, os dedos indicador e mínimo em riste, e os demais dedos dobrados, com o polegar sobre os dedos do meio (Fig. 39). Esse gesto é utilizado como forma de aprovação. É feito quando tiram fotos, ou quando estão "batendo cabeça" durante um show, e querem mostrar aprovação pela banda, ou pela música executada. Existem diversos mitos para o surgimento

Figura 35: Batendo cabeça

Figura 36: Batendo cabeça

Figura 37: *Air guitar*

Figura 38: *Air guitar* coletivo

desse símbolo, entre os quais a ideia de chifres satânicos, o número 666 ou, até mesmo, como um gesto utilizado por pessoas mais velhas para afastar maus presságios. Todavia, não é possível confirmar a veracidade ou não de tais mitos.

Pogar, originalmente, é uma forma de dança que envolve uma atividade física intensa e violenta, na qual as pessoas chutam e se batem nos ombros, sem estar brigando. Em inglês, o termo utilizado é *mosh*. No Brasil, mosh é quase sempre confundido com o *stage diving* (ver mais à frente). Harris Berger descreve o moshing como a tensão entre violência e ordem, um ato feito com certo cuidado para não se transformar em briga (Berger 1999, 71-2). Nem todos

Figura 39: Símbolo do Metal

Figura 40: Público aprovando a banda

participam dessa dança pois, às vezes, podem surgir desentendimentos e brigas, tanto porque alguns leigos confundem pogar com "dar porrada", como pelo fato de que alguns indivíduos vão para shows, justamente para procurar briga. Nos shows da The Warlord, há maior predominância do "bater cabeça" sobre o mosh.

Figura 41: Pogar: público "dançando"

O *stage diving* significa, literalmente, pular do palco, e seu uso é trocado pelo termo mosh. Muitas pessoas dizem que vão dar um mosh, quando, na verdade, estão realizando o

stage diving. Ou seja, na CRUA, assim como, provavelmente, em quase toda a cena underground no Brasil, mosh é como se chama o ato de pular do palco, enquanto a dança feita pelo público é chamada de pogar. Essa será a forma com que esses conceitos serão aplicados neste texto.

Figura 42: Mosh

Figura 43: Mosh

O mosh é uma forma de interação entre público e banda, quando alguém do público sobe no palco, confraterniza com a banda e depois pula de volta para o público onde outras pessoas já o estão esperando, preparadas para amparar sua queda. Em algumas bandas, os próprios músicos aproveitam algum momento de pausa em seu instrumento para "dar um mosh" e confraternizar com o público. Isso já se tornou comum em shows de rock, em geral. No entanto, já aconteceu de pessoas machucarem-se durante esse ato, tanto a pessoa que pula[83] quanto alguém da platéia.

No vídeo do cover da música "The evil that man do" da banda Iron Maiden, tocada pela The Warlord, é possível vermos todos esses gestos vindos do público (bater cabeça, *air guitar*, *air drum*, símbolo do metal, pogo, *stage diving*), assim como do vocalista George (símbolo do Metal).

[83] Durante um show com a banda Warlord, quando eu estava tocando teclado, aproveitei uma pausa na música para pular na platéia. Entretanto, pulei longe demais e passei do grupo de pessoas que estavam prontas para me segurar. Como resultado disso, quebrei o cotovelo esquerdo.

Regras sociais e ideológicas

O Heavy Metal, diferentemente da cena Punk, não tem suas origens nos subúrbios e na classe baixa operária. Na cena de Aracaju, seus participantes são muito diversificados, incluindo tanto pessoas da classe média, com alto nível de estudo formal (universitários), quanto pessoas de classe baixa. No Brasil, o Heavy Metal pode ser considerado o estilo de Metal mais elitista, uma vez que não chegou a constituir uma cena de Glam Metal.[84]

É o estilo que mais congrega participantes, principalmente pelo fato de que, segundo os próprios participantes, é um estilo mais acessível. Dessa forma, é considerado uma porta de entrada para a cena. Muitos fãs de estilos mais pesados confirmaram que começaram ouvindo Heavy Metal, e depois conheceram bandas e estilos mais pesados, como o Death e o Black Metal. É, provavelmente, também por esse motivo que há no público de Heavy Metal maior variedade não só em relação à classe social, como no que se refere à idade e ao sexo. Atualmente, há maior presença de mulheres em shows de Heavy Metal, se comparado à cena na década de 1980 e início de 1990. Bandas como, Guns'n'Roses e o sucesso de bandas Grunge, tais como o Nirvana e o Pearl Jam, durante a década de 1990, contribuíram para aumentar o interesse e a presença de mulheres em shows de Heavy Metal.

Para Weinstein (1991, p. 99), o estereótipo americano do fã de Heavy Metal é masculino, adolescente e branco. Porém, reconhece que em outras regiões geográficas, tais como Japão, ou América Latina, o termo branco não se encaixa muito bem. Se a autora chega a ter alguma razão em afirmar que o público de Heavy Metal tem essas características não por acaso, mas porque esse estilo de música começou com a intenção de expressar desejos utópicos, o estilo de vida, e

[84] Glam Metal é um sub-gênero de Metal, com músicas menos pesadas, sendo caracterizado pelo visual andrógeno, no qual os músicos usam muita maquiagem, cabelos com permanente, roupas justas e coloridas. Foi um dos principais propulsores do sucesso do Heavy Metal nos anos 1980, nos Estados Unidos.

os descontentamentos de um segmento adolescente estruturalmente pré-definido (p. 102), o mesmo não é mais possível afirmar, atualmente, muito menos em uma cidade de médio porte[85] no nordeste do Brasil. Reconhecendo que a cultura Metal foi apropriada e re-significada em terras brasileiras, características e razões de existência da sua origem já não mais ressoam na CRUA. Em Aracaju, assim como, provavelmente, nas demais cenas de Heavy Metal no Brasil, há uma miscigenação muito grande, não prevalecendo uma etnia por razões ideológicas, mas por razões sociológicas. Ou seja, uma cena de Heavy Metal em Salvador poderá congregar muito mais negros e mulatos do que uma cena em Porto Alegre, pelo simples fato de que a maioria absoluta da população soteropolitana é composta de negros e mulatos.

Por outro lado, a história recente do Metal no Brasil, juntamente com toda uma carga de preconceitos que trouxe, não permite uma afirmação se o Metal é realmente uma música feita prioritariamente para adolescentes. Com a popularização desse estilo no Brasil, a partir da década de 1990, muito mais jovens passaram a ouvir Metal, mas isso não significa que aqueles que ouviam antigamente pararam de ouvir, muito menos de tocar. Basta atentarmos para bandas famosas de Heavy Metal ainda na ativa, como o Judas Priest e o Iron Maiden cujos integrantes já passaram a casa dos cinquenta anos. O mesmo vale para algumas bandas de Metal da CRUA, como a Karne Krua cujo líder, Sílvio, já tem mais de quarenta anos, ou a própria The Warlord, com três integrantes na faixa dos trinta e cinco anos. Ao mesmo tempo, bandas de adolescentes vão surgindo e dividindo a atenção das cenas internacionais (Linkin Park, Korn) ou locais (Finitude, Mirror of Ilussions). Da mesma forma há na audiência uma grande quantidade de jovens e adolescentes, e uma quantidade menor de adultos acima dos trinta anos.

Para Sílvio da Karne Krua, um dos participantes mais antigos da cena, a menor quantidade de adultos acima dos trinta anos pode ser explicada por duas razões. A primeira é que a cena era muito menor na década de 1980. Logo, os

[85] São consideradas cidades de médio porte aquelas que têm entre 50 mil e 500 mil habitantes.

poucos participantes daquela época são os poucos participantes acima da faixa dos trinta anos, hoje em dia. A segunda razão é o fato de que muitos já casaram e tiveram filhos, e a vida em família os inibe de uma maior participação em shows. No entanto, Sílvio confirma que muitos deles ainda procuram a loja Freedom, para comprar discos de Metal, o que mostra que muitos ainda continuam ouvindo Metal.

Há uma troca muito grande de informações entre os membros da cena, principalmente nos subgrupos que vão se formando em torno de determinados estilos. E isso vai criando uma rede de amizades que extrapola limites de classe, gênero e idade. Um bom exemplo disso é o relato de um dos integrantes da cena soteropolitana, transcrito por Janotti Jr. (2004, 47-8):

> Para você entrar no metal é muito difícil, a partir do momento que também é muito fácil, porque se você chega não é bem aceito, mas se você romper uma barreira que é mínima, se tiver coragem de dar um passo à frente, você simplesmente vira amigo de umas 500 pessoas de uma hora para outra, porque você passa a ser amigo da galera [...] é mais ou menos assim: você vê um garoto de 14 anos chegando e está todo mundo conversando sobre guitarristas, sobre discos de metal, e ele dá duas opiniões estapafúrdias, mas só por ele ter falado a maior besteira e ser esculhambado pela galera, ele mostrou que está querendo participar daquela discussão. Agora, se ele entrar, ficar só ouvindo, com medo, e sair da loja, então ele vai continuar sempre assim, meio invisível.

Nesse aspecto, o mesmo entrevistado reconhece uma diferença entre ser *headbanger* e curtir Metal. Curtir Metal, inclui o ato de ouvir e conversar sobre o estilo. Ser um *headbanger* envolve uma participação mais ativa na cena, tal como ir para shows, organizar ou apoiar eventos, comprar revistas, colecionar objetos, etc.

Outra característica dessa cena está na atitude de seus participantes. Uma atitude de rebeldia e despojamento, não só no que se refere às roupas rasgadas, pretas, e os acessórios, como os *spikes*, como na forma de os músicos se comportarem no palco, com gestos agressivos e obscenos. O ato de

'bater cabeça' também é um referencial importante para o músico durante sua performance. Ao fazer esse gesto, o músico acaba por influenciar a platéia a fazê-lo. E quando a platéia cede a esse estímulo, isso significa um grande passo para uma aceitação positiva da banda. É uma forma de comunicação corporal e gestual entre a banda e o público. Dessa forma, é importante que os músicos 'agitem' no palco, tornando o show mais interessante para a platéia. O público espera esse tipo de comunicação e, quando ela não ocorre, pode influenciar o fracasso de uma performance musical. Ou seja, o sucesso de um show de Heavy Metal vai além da qualidade musical de uma banda, ou da qualidade técnica individual de seus integrantes (elementos essenciais, como veremos mais adiante).

No caso da The Warlord, é possível ver nos shows (e nos vídeos) que nenhum dos músicos atuais "bate cabeça". Apesar de os guitarristas e do baixista fazerem alguns gestos, e principalmente manterem contato visual constante com o público, cabe ao vocalista George a responsabilidade de fazer a maior parte da comunicação verbal e gestual entre a banda e o público, o que, para muitos participantes da cena, e integrantes de outras bandas, é um ponto negativo nessa banda.

Regras econômicas e jurídicas

Em geral, toda a cena underground sobrevive através de uma rede própria de informações, marketing e venda. Nesse item, não há diferença entre os estilos. Tanto a The Warlord, quanto a Sign of Hate e a Scarlet Peace compartilham essa mesma rede, baseada na loja Freedom, e em *stands* montadas em shows da CRUA, para a venda de discos, camisas e acessórios (ver Fig. 18 e 44).

A maior parte da produção da CRUA é feita de forma independente. Um show quase sempre depende da bilheteria para poder pagar as despesas feitas previamente. Um CD é gravado, prensado e distribuído às custas da própria banda, sem recursos públicos. Não há interesses relacionados aos direitos autorais, mas as bandas preocupam-se em registrar

Figura 44: Venda de discos usados (LP) na Rua da Cultura

seus CDs para que não haja nenhum tipo de dúvida quanto à autoria dos mesmos. Inclusive, até bem pouco tempo atrás, as três bandas ensaiavam no mesmo estúdio que pertencia aos bateristas Júlio (The Warlord) e Alexandre (Scarlet Peace).

Quanto ao retorno financeiro, todas são unânimes em afirmar que não há. O que existe é um alto investimento de tempo e dinheiro cujo único retorno almejado é o reconhecimento de seu público.

O CD da The Warlord foi produzido integralmente com dinheiro de shows que a banda tem feito nos últimos cinco anos. Em alguns momentos, algum dos integrantes (geralmente, Otávio ou George, que têm empregos fixos e mais rentáveis) acaba desembolsando uma quantia para pagar o estúdio ou para comprar algum equipamento necessário. Mas, logo em seguida, esse dinheiro é pago com o cachê ou bilheteria de um show. E para poder aumentar os ganhos financeiros para a banda, sem ter que dividir lucros, o próprio baterista

Júlio organizou e produziu shows da The Warlord.

Para a gravação do CD, foi gasto dinheiro com a compra de um Disco Rígido, com o pagamento de um dos melhores estúdios de gravação de Aracaju e com a mixagem e masterização feitas por um músico local.

Regras formais e técnicas

Esta seção faz uma análise de duas músicas da banda: 'God Kill the King' e 'Armageddon', em uma tentativa de encontrar quais elementos musicais que, ao mesmo tempo em que são essenciais em uma composição de Heavy Metal, são os que o público elege como referência para avaliar uma composição musical. Porém, antes de iniciar a análise das músicas da The Warlord, vou falar de forma breve sobre a bateria, mais especificamente sobre o pedal duplo usado no bumbo, pois serão feitas referências constantes a esse instrumento, e a esse acessório essencial à prática do Metal nos dias atuais.

Bateria

A bateria é um conjunto de instrumentos de percussão que usa desde tambores graves (bumbo e surdo), a tambores médios (tons) e uma caixa-clara. Há também a seção de pratos que vão dos cymbals, aos pratos de ataque e o prato de condução. Os pratos de ataque, como o próprio nome já diz, são usados para enfatizar determinado momento, em geral, os finais das viradas (ou convenções) que o baterista faz no final de frases, ou final de seções. Os pratos de condução e o chimbal (*hi-hat*) são usados de forma repetitiva, de forma a dar uma sensação de continuidade ao padrão rítmico criado no bumbo e no caixa. O chimbal são dois pratos que ficam apoiados em uma máquina que pode aproximá-los (chimbal fechado) ou afastá-los (chimbal aberto), podendo ser tocado aberto ou fechado com as baquetas ou, simplesmente, com o pé esquerdo, acionado pela máquina de chimbal. A bateria é comumente tocada com duas baquetas de madeira, uma em cada mão, enquanto o pé esquerdo controla a máquina

de chimbal e o pé direito toca o bumbo com o auxílio de um pedal.

Na Figura 45, é possível ver um kit de bateria simples, composto de (da esquerda para a direita): máquina de chimbal, caixa-clara, prato de ataque, dois tons (apoiados no bumbo), um surdo (apoiado no chão), outro prato de ataque e, logo acima do surdo, o prato de condução. Entre o surdo e a caixa, é possível ver o bumbo, deitado no chão, com um pedal simples. Na Figura 46, é possível ver em detalhe um pedal simples. Para acionar o toque do pedal no bumbo, o baterista tem que pisar no pedal. Um sistema de molas faz com que o pedal retorne à posição original (foto). Existem diversas técnicas para executar o pedal simples, desde o apoio do calcanhar no chão, o calcanhar levantado, entre outras, mas nenhuma possibilita o uso contínuo e rápido do bumbo, sem causar um enorme desgaste físico do baterista.

Figura 45: Bateria Simples

Figura 46: Pedal simples

A invenção do pedal duplo veio facilitar esse uso rápido e contínuo do bumbo. Outra possibilidade, já utilizada por bateristas antes do pedal duplo, era o uso de dois bumbos. Apesar de ser mais interessante esteticamente e, para alguns bateristas, ser melhor de tocar do que o pedal duplo (por causa do retorno do pedal à posição original), o uso de dois bumbos significa um gasto financeiro bem superior ao da compra de um pedal duplo, além do incômodo de montagem, transporte e espaço ocupado. A Figura 47, mostra em detalhe um pedal duplo. A Figura 48 mostra como o pedal

esquerdo encaixa-se próximo à máquina do chimbal. Com o pedal duplo, o baterista pode usar os dois pés para tocar em um bumbo simples figuras rítmicas impossíveis de serem executadas com o pedal simples.

Figura 47: Pedal Duplo

Figura 48: Chimbal e pedal duplo

Todos os bateristas das bandas analisadas utilizam o pedal duplo, mas cada um de forma diferente. A partir de então, toda vez que me referir ao pedal duplo, estarei me referindo a esse acessório da bateria.

"God Kill the King"

Essa é uma das músicas mais antigas da banda, e já constava em sua segunda fita demo. Na Tabela 1, foi feita uma análise estrutural da música, na qual é possível identificar as seções e subseções pelo minuto, ou pelo compasso na partitura.

Para facilitar a identificação das seções musicais, foi feita uma análise formal de cada uma das músicas transcritas nas tabelas que acompanham os textos referentes às mesmas. No entanto, a nomenclatura e o uso de letras comuns à análise formal ocidental não foram suficientes para descrever todas as seções, subseções e ideias musicais utilizadas. Diferentemente dos compositores da música de concerto ocidental (a chamada música erudita) que utilizam poucas ideias musicais e muitas variações sobre as mesmas para organizar uma obra musical, as músicas de Heavy e Death Metal utilizam muitas ideias em uma mesma música, podendo ser agrupadas de acordo com suas repetições, formando subseções. Logo, foi necessário fazer uma adaptação.

A [c.01 – c.13]	a [c.01 – c.05]	x [c.01 – c.01]
		y [c.02 – c.05]
	a' [c.06 – c.13]	x [c.06 – c.09]
		x [c.10 – c.13]
A' [c.14 – c.29]	a [c.14 – c.17]	
	a' [c.18 – c.21]	
	a'' [c.22 – c.25]	
	a''' [c.26 – c.29]	
B [c.30 – c.37]	a [c.30 – c.33]	
	a' [c.34 – c.37]	
C [c.38 – c.53]	a [c.38 – c.45]	x [c.38 – c.41]
		y [c.42 – c.45]
	a' [c.46 – c.53]	x [c.46 – c.49]
		y [c.50 – c.53]
D [c.54 – c.65]	a [c.54 – c.58]	
	b [c.59 – c.65]	x [c.59 – c.63]
		y [c.63 – c.65]
E [c.66 – c.73]	a [c.66 – c.69]	
	a' [c.70 – c.73]	
F [c.74 – c.81]	a [c.74 – c.77]	
	a' [c.78 – c.81]	
C [c.38 – c.53]		
D [c.54 – c.65]		
E [c.66 – c.73]		
G [c.82 – c.96]	a [c.82 – c.86]	
	a [c.87 – c.90]	
	a' [c.91 – c.96]	
H [c.97 – c.112]	a [c.97 – c.100]	
	b [c.101 – c.104]	
	a' [c.105 – c.108]	
	b' [c.109 – c.112]	
I [c.113 – c.120]	a [c.113 – c.116]	
	a' [c.117 – c.120]	
H' [c.121 – c.132]	a [c.121 – c.124]	
	a' [c.125 – c.132]	x [c.125 – c.128]
		y [c.129 – c.132]

Tabela 1: Análise Formal - *God Kill the King* (The Warlord)

Na análise formal utilizada nesse texto, cada seção é definida por letras maiúsculas em ordem alfabética (A, B, C, D). Seções iguais usam a mesma letra maiúscula (A, A). No caso de uma variação, mantém-se a tradicional apóstrofe (A, A'). Nesse exemplo, a seção A' é uma variação da seção A. As subseções utilizam as mesmas letras alfabéticas minúsculas, novamente em ordem alfabética. Nesse caso, as letras minúsculas nada têm a ver com as letras maiúsculas. Servem somente para identificar quantas vezes cada subseção é repetida, se há subseções variadas ou contrastantes. Logo, a subseção [a] da seção [A] pode não ter nenhuma relação com a subseção [a] da seção [B]. Da mesma forma, um terceiro nível de análise, o dos motivos ou riffs, foi identificado com as letras [x] e [y]. Novamente, um riff [x] da subseção [a] pode não ter nenhuma relação com o riff [x] da subseção [b]. Segue uma explicação da música 'God Kill The King'.

A música 'God Kill The King' contém oito seções musicais diferentes, simbolizadas pelas letras A, B, C, D, E, F, G, H e I. No início da música a seção A é repetida de forma variada, criando a seção A'. No meio da música, as seções C, D e E são repetidas de forma literal e, no final da música, a seção H é repetida de forma variada [H']. A seção A é formada por duas subseções similares, identificadas pelas letras [a] e [a']. A subseção [a] é formada por duas ideias musicais diferentes, simbolizadas pelas letras [x] e [y]. Durante as análises, uma ideia musical será remetida como [Aay] significando a ideia [y] da subseção [a] da seção [A]. A seção D, por sua vez, é composta de duas subseções diferentes (letras [a] e [b]), sendo que a subseção [a] é composta por uma única ideia musical, enquanto a subseção [b] é composta por duas ideias musicais identificadas pelas letras [x] e [y]. Por fim, percebe-se que a ideia [Aax] nada tem a ver com a ideia [Dbx], porém essa mesma ideia [Aax] é repetida em [Dby].

Como é possível perceber, essa análise formal não tem a intenção de relacionar repetições de ideias musicais (uma vez que uma mesma ideia seria representada por combinações de letras distintas, tais como o exemplo anterior [Aax] e [Dby]), mas de "fatiar" a música em pequenas ideias que se combinam para formar subseções, cujas repetições, variações ou contrastes vão formar seções. Esse modelo de análise formal será utilizado em todas as músicas transcritas e analisadas.

De acordo com essa análise formal, a música 'God Kill The King' pode ser dividida em duas grandes partes. A primeira parte vai do primeiro compasso até o compasso 83. Tem como campo harmônico a tonalidade de lá menor, sendo, principalmente, uma parte vocal. A segunda parte, que vai do compasso 84 até o final da peça, modula para ré menor, sendo, principalmente, uma parte instrumental.

A introdução da música é composta de um compasso de abertura, seguido de um riff de guitarra que será repetido por toda a seção A e A'. Na seção A (c.01 – c.13, ver as transcrições completas no final do livro), esse riff é acompanhado por ataques executados pelos demais instrumentos, de forma a enfatizar as mudanças harmônicas. A progressão harmônica é clara, bem definida pelos acordes executados no

teclado com som de cordas: || Am | Am | F | Dm E ||. Na próxima seção A' (c.14 – c.29), o vocalista começa a cantar, a bateria define um ostinato rítmico baseado na caixa com um bumbo, o teclado simula ataques de uma seção de cordas orquestrais, sobre o riff da guitarra, e um overdub[86] no teclado executa a progressão harmônica inicial com o som de um teclado Hammond. Nessa seção o baixista já define qual será sua função na maior parte das músicas da The Warlord: enfatizar a região grave da música e servir como um elo de ligação entre os instrumentos harmônicos e a bateria. A subseção Aa', repetida literalmente quatro vezes (com exceção da letra cantada), o baixo acompanha nota por nota o que a bateria executa na caixa e no bumbo, ao mesmo tempo em que executa as notas fundamentais dos acordes tocados pelas guitarras e pelo teclado.

A seção B (c.30 – c.37), bem menor que as demais, funciona como uma ponte entre a seção A e a seção C. Todavia, essa seção apresenta um elemento essencial ao Heavy Metal após a década de 1980, que é o uso de dois bumbos, ou de um pedal duplo, para dar uma sensação de velocidade e continuidade do gesto musical, sem acentos métricos enfatizados pela divisão rítmica da bateria. A progressão harmônica continua praticamente a mesma, alterando somente a qualidade do acorde sobre a tônica mi, que passa de maior na seção anterior, para mi menor nessa seção. O teclado muda o timbre para vozes, e passa a executar acordes prolongados.

A partir da seção C (c.38 – c.53), é definido um ponto de retorno. Nessa seção, a bateria volta a executar uma divisão rítmica baseada em um bumbo simples, mais lenta, e acompanhada em uma textura quase que homofônica pelo baixo e pelas guitarras, com o teclado mantendo o som de vozes em uma região aguda, em oitavas, dobrando a linha do baixo e da guitarra 1, ao mesmo tempo em que as cordas voltam a executar ataques sobre os acordes intencionados.

Na seção D (c.54 – c.65) surge a primeira mudança harmônica real, com a inclusão de dominantes secundárias entre os compassos 59 e 63: || F | D | G | E | Am ||. Nesta mesma pro-

[86] Gravação do mesmo instrumentista sobreposta à uma faixa anterior.

gressão, surge mais uma característica musical importante, que é a harmonização vocal, gravada pelo vocalista em *overdub*. A bateria começa a executar um padrão rítmico mais intenso, com uma quantidade maior de toques de caixa em cada compasso. Compare com a seção anterior que tinha uma média de dois toques de caixa por compasso, e essa seção D, com quatro toques de caixa por compasso, tal qual na seção B. Esse crescendo vai culminar no c.64, uma repetição literal do compasso de abertura, seguido pelo refrão da música, seção E (c.66 – c.72), com o uso contínuo do pedal duplo e quatro toques de caixa por compasso (executadas no contratempo). Novamente, volta a mesma progressão harmônica do início que ainda irá se prolongar até a seção F, durante o solo de guitarra. A principal novidade percebida no refrão é o uso de notas estranhas à tonalidade, executadas como um riff de fundo pela guitarra 1.

O acompanhamento destinado ao primeiro solo de guitarra pode ser considerado o primeiro ponto culminante da música, com a bateria tocando a figuração mais rápida da música, composta de bumbos em semicolcheias e caixas em colcheias, em um total de 32 toques de bumbo e 16 de caixa por compasso. Após o solo, a música repete as seções C, D e E, encerrando a primeira parte da música.

A segunda parte da música inicia-se com a seção G (c.84 – c. 97), o primeiro momento no qual o teclado adquire maior importância. Desde o início da música, o teclado está presente, mas sempre em segundo ou terceiro plano. Isso reflete o próprio processo composicional, pois essa música foi composta bem antes de a banda pensar em incluir um tecladista. Ou seja, os arranjos de teclado foram inseridos na música mais de cinco anos depois de composta, quando ela já era bem conhecida pelo público. Junte-se a isso o fato de que a banda considera interessante ter incluído um tecladista, como mais uma possibilidade timbrística. No entanto, o que importa mesmo são as guitarras. Isso está presente não só no pouco espaço concedido ao teclado, em relação às guitarras, como no próprio processo de mixagem do CD, ao pedirem, constantemente, para diminuir o volume do teclado. Segundo Otávio, o teclado não deve se sobressair, mas acrescentar

um timbre de fundo. O mesmo nível hierárquico é dado ao baixista que, apesar de essencial, não deve se destacar mais do que as guitarras.

Essa seção G inicia com arpejos no teclado ao som de piano, já em uma nova tonalidade. Todos os instrumentos param de tocar, e limitam-se a acentuar as mudanças harmônicas. A modulação, nesse caso, faz uso do homônimo maior da tonalidade anterior, servindo de dominante para a nova tonalidade: || A | B | A | Gm | F ||. A progressão intenciona a tonalidade de ré menor. No entanto, o acorde final dessa progressão é um ré maior (c.95). Porém, a seção que se segue, seção B, segundo solo de guitarra, é a mesma progressão harmônica inicial transposta para a tonalidade sugerida de ré menor: || Dm | Bb | Gm | A ||.

A seção I volta para a tonalidade de lá menor, em uma textura heterofônica de acordes paralelos, destacando-se a harmonização vocal. Por fim, o terceiro solo de guitarra finaliza a música em lá menor, com uma variação da progressão harmônica inicial: || Am | C | Bm | D E ||.

Percebe-se que essa música está baseada em um riff de guitarra, e em uma progressão harmônica que se repete – às vezes, literal; muitas vezes, variada – por toda a música. É uma música claramente tonal, sem nenhuma tentativa de obscurecer essa sonoridade. Ao contrário, toda atitude composicional dos músicos enfatizam a escolha desse sistema musical, desde o uso de timbres no teclado, como vozes, cordas e piano, como nas modulações, ou nas harmonizações vocais e instrumentais. Colaboram com isso os solos de guitarra, sempre diatônicos.

O vocalista, por sua vez, cria melodias claras, quase sempre baseadas nas tônicas dos acordes, com um timbre misto entre a voz limpa e alguns sons rasgados, tentando demonstrar um tom agressivo na voz. Os ritmos da melodia vocal são basicamente prosódicos, com pouca variação rítmica.

"Armageddon"

A [c.1 – c.31]	a [c.1 – c.7]	
	a' [c.8 – c.13]	
	b [c.14 – c.21]	x [c.14 – c.17]
		x [c.18 – c.21]
	b' [c.22 – c.31]	x [c.22 – c.25]
		x [c.26 – c.29]
		y [c.30 – c.31]
B [c.32 – c.55]	a [c.32 – c.47]	x [c.32 – c.35]
		x' [c.36 – c.39]
		x" [c.40 – c.43]
		x"' [c.44 – c.47]
	b [c.48 – c.55]	x [c.48 – c.51]
		y [c.52 – c.55]
C [c.56 – c.70]	a [c.56 – c.59]	
	a' [c.60 – c.63]	
	a" [c.64 – c.67]	
	a"' [c.68 – c.70]	
D [c.71 – c.86]	a [c.71 – c.74]	
	b [c.75 – c.79]	
	b' [c.80 – c.83]	
	a' [c.84 – c.86]	
Repete seção B, com letra diferente [c.87 – c.112]		
E [c.113 – c.152]	a [c.113 – c.120]	
	b [c.121 – c.128]	
	a' [c.129 – c.136]	
	b' [c.137 – c.152]	
F [c.153 – c.160]		
G [c.161 – c.170]		
H [c.171 – c.207]	a [c.171 – c.180]	
	b [c.181 – c.188]	
	b' [c.189 – c.196]	
	b" [c.197 – c.207]	
C' [c.208 – c.222]	a [c.208 – c.211]	
	a' [c.212 – c.215]	
	a" [c.216 – c.219]	
	a"' [c.220 – c.222]	

Tabela 2: Análise Formal - *Armageddon* (The Warlord)

Esta foi uma das primeiras composições da banda depois de sua segunda fita demo, e o público já a conhece bem através dos shows. Sua gravação era inédita até o lançamento desse CD. Todavia, mantém o mesmo arranjo executado há anos nos shows da banda. Seu processo de composição coincide com a fase na qual a banda estava experimentando a inclusão do teclado. E isso reflete uma presença maior de intervenções desse instrumento em primeiro e segundo plano nessa música. A Tabela 2 mostra a análise estrutural dessa música. Assim como a música anterior, 'Armageddon' também está na tonalidade de lá menor e pode ser dividida em duas grandes partes. A primeira parte vai do primeiro compasso ao compasso 112, englobando as seções A, B, C e D. A segunda parte vai do compasso 113 ao 222, com as seções E, F, G, H e C'.

A introdução da música, seção Aa, delineia uma melodia em lá menor, em uníssono orquestral[87], seguida, em sua repetição (Aa'), do acréscimo de uma terça diatônica sobre a mesma progressão harmônica: || Am | Am | G | F E ||. Logo após, a seção Ab é um contraponto entre as duas guitarras, com a melodia principal executada pelo baixo e depois, na seção Ab', pela guitarra 2, duas oitavas acima, sobre a progressão || Am | C E ||. Nesta seção, o teclado assume um papel de acompanhante, completando os acordes intencionados pelas guitarras. A bateria começa a música com um padrão baseado no pedal duplo, dando maior intensidade e continuidade ao trecho musical.

A seção B é a entrada da voz. Após a introdução rápida, essa seção lenta, marcada por somente um toque por compasso na caixa, traz uma mudança brusca no clima da música. Juntamente como o vocal, surge uma outra melodia executada pelo teclado, como som de cordas, para realçar ainda mais o clima sombrio e apocalíptico da letra. A progressão harmônica passa a soar modal, ao renunciar à sensível (sol♯) e manter o sol natural: || Am | Am F | F G | G ||. No meio da seção B, há uma modulação rápida para ré menor (c.48 – c.51), logo retornando para a tonalidade inicial (c.52).

A seção C, o refrão da música, ainda é uma variação da progressão harmônica anterior. A única novidade é o uso do pedal duplo na bateria, dando maior intensidade a essa parte.

A seção D (c.71 – c.86) é um interlúdio instrumental, com a mesma melodia dobrada pelas duas guitarras em oitavas, enquanto o teclado executa a harmonia de fundo, e o baixo faz a ligação entre as fundamentais dos acordes tocados pelo teclado e o ritmo executado pela bateria. Essa seção revela uma característica importante no Heavy Metal, que é a melodia. Uma melodia simples, diatônica, e fácil de cantar ou solfejar, seja executada pelo vocalista ou pelos instrumentos. Essa é uma característica essencial a uma banda de Heavy Metal, e que a Warlord, nesse trecho, faz questão de enfa-

[87] Faço a opção por utilizar essa expressão por manifestar e traduzir, de forma simples e clara, o que pretende, mesmo que nesse caso eu não esteja trabalhando com um grupo orquestral.

tizar, com o dobramento da melodia em duas oitavas pelas guitarras.

Ao fim da seção C, com a repetição da seção B, o vocalista dobra sua voz uma oitava acima (c.87 – c.90), revelando mais uma característica importante em uma música de Heavy Metal. De acordo com Walser (1993, p. 45):

> Sons vocais do Heavy Metal são similares, de certa forma, aos sons das guitarras. Frequentemente, vocalistas distorcem suas vozes deliberadamente, por muitas das razões que os guitarristas distorcem seus sons. Vocalistas de Heavy Metal projetam brilho e força ao distorcer sua voz (ou ao parecer que o estão fazendo), e eles também cantam notas longas sustentadas para sugerir intensidade e poder.[88]

O uso de notas agudas, em passagens curtas (como nesse compasso), ou em passagens mais longas, como no final dessa música (c.188 – c.190), é recorrente em diversas músicas da banda.[89] Esse é, inclusive, um dos principais fatores de julgamento de um vocalista pelo fã de Heavy Metal. Exemplos disso foram as críticas constantes feitas aos substitutos de vocalistas famosos em bandas de Heavy Metal que não conseguiam cantar as músicas dos vocalistas anteriores que tinham uma tessitura muito aguda. Entre casos famosos estão os das bandas Iron Maiden, Judas Priest ou a brasileira Angra.[90]

---

[88]Vocal sounds of Heavy Metal are similar, in some ways, to the guitar sounds. Quite often, vocalists deliberately distort their voices, for many of the same reasons that guitar player distort theirs. Heavy Metal vocalists project brightness and power by overdriving their voices (or by seeming to), and they also sing long sustained notes to suggest intensity and power.

[89]Ouvir também as músicas 'Land of Agony' e 'Evils Child', para outros exemplos.

[90]Em um show da banda Angra em Aracaju (dia 02 de novembro de 2006), era comum ouvir comentários entre os fãs da banda de que o show seria excelente se não fosse as desafinações do novo vocalista. O atual vocalista, Edu Falaschi, substituiu o vocalista anterior, co-fundador da banda, André Matos. André Matos tornou-se famoso desde sua primeira banda, Viper, no final da década de 1980, e uma de suas principais características é uma tessitura vocal muito grande. Ele gravou três discos com o Angra, antes de sair da banda. As músicas nas quais participou têm uma tessitura muito aguda e poucos vocalistas de He-

Uma modulação direta para ré menor introduz uma quebra radical do clima lento que havia sido imposto pela música até então. A seção E (c.113 – 152) inicia com um riff de guitarra em terças e uma linha de baixo que, pela primeira vez, liberta-se dos demais instrumentos e cria uma melodia independente. A bateria acompanha os ataques das guitarras, inserindo o pedal duplo e dois toques de caixa por compasso, aumentando a intensidade da textura. Na seção Eb (c.121), as guitarras executam notas longas sobre uma progressão harmônica característica de ré menor || Dm | Bb | C | F A | Dm | Bb | Gm | A ||, e a bateria dá mais intensidade, usando o pedal duplo de forma contínua. Após um breve interlúdio, em uma variação do riff inicial, executado por três guitarras esboçando tríades paralelas, volta a parte cantada, porém mais longa e modulatória (c.137 – c.152): || Dm | Bb | C | F A | Dm | Bb | Gm | C | F | B° | Em | C | D | B | E ||. A intenção é retornar ao lá menor inicial, o que é feito durante o solo de guitarra.

Durante o solo de guitarra, mais um elemento inédito nos é apresentado: o uso do compasso ternário (c.153 – c.160). O uso de compassos irregulares e não binários não chega a ser uma raridade[91], mas seu uso contínuo é evitada por bandas de Heavy Metal. O uso frequente de compassos irregulares ou não binários é constante em bandas relacionadas ao Rock Progressivo, tais como as antigas Gentle Giant, Yes, ou mais recentes Dream Theater e Symphony X. O virtuosismo de seus instrumentistas e o uso de padrões rítmicos incomuns são uma de suas principais características. E para não ser confundida com bandas de Metal Progressivo, a The Warlord evita o uso abusivo de fórmulas rítmicas ou fórmulas de compassos incomuns. A progressão harmônica desse trecho

avy Metal conseguem alcançar essas notas. Por isso, a bronca dos fãs com o atual vocalista. As tais "desafinações" são em relação às músicas cantadas originalmente por André Matos. Ao não conseguir cantar essas músicas, por não ter uma tessitura tão extensa, acaba por ser considerado inferior pelos fãs da banda.

[91] A música 'Soldiers of Flies' é em compasso quaternário composto, a música 'Land of Agony' mistura compassos ternários com quaternários, a música 'Evil's Child' utiliza um compasso de sete tempos, entre outros exemplos.

retorna ao lá menor inicial, sem nenhuma novidade: || Am | C | F | Am ||.

A volta do vocal, na seção G (c.161 – c.170), coincide com o retorno do compasso quaternário e uma diminuição da intensidade e textura musical. Essa seção retoma a tonalidade de ré menor e é seguida por um trecho semi-acústico. Essa parte, seção H (c.171 – c.207), é constituída de uma introdução somente com o piano, subseção Ha (c.171 – c.180) que modula de ré menor (|| Dm | Bb | C | B ||) para mi menor (|| Em | C | Am | B ||). A partir de então, repete-se essa seção Hb, culminando em um solo melódico da guitarra na tonalidade de mi menor. Para retornar ao refrão em lá menor, o teclado aproveita a tônica da tonalidade anterior (mi), altera a terça e a transforma em dominante da próxima tonalidade. A música termina com o refrão, na tonalidade inicial de lá menor.

É interessante notar que todos os solos dessas duas músicas foram compostos, no sentido estrito da palavra. Mas o processo de composição dos solos, em geral, passa por um período inicial de improvisação. Ao ser definida uma parte específica para o solo de guitarra, os guitarristas começavam improvisando sobre pequenas ideias que surgiam na hora, e depois, em casa, cada qual passava a "lapidar" seu solo individual. Processo esse que pode durar meses. Um exemplo é o da música Armageddon. Essa música foi composta enquanto eu ainda era guitarrista da banda, e sempre improvisei um solo diferente a cada ensaio (c. 180 – c.207). No entanto, existia uma estrutura, um crescente que envolvia a região do instrumento, e a quantidade de notas, criando maior tensão no final do solo. Quando o novo guitarrista entrou na banda, passou a improvisar sobre suas próprias ideias, sem copiar nada do que eu fazia. Novamente, a cada ensaio, uma ideia diferente, até começar as gravações do CD. Nesse momento, os dois guitarristas, Otávio e João Paulo, passaram alguns meses compondo, treinando e repetindo cada solo da música, para que a gravação ficasse impecável. O resultado é que, atualmente, todos os solos do disco são solos compostos, no sentido que são sempre repetidos de forma igual, sem nenhuma alteração de sua estrutura básica.

Conclusão

Neste capítulo, eu procuro demonstrar como o Heavy Metal pode ser caracterizado a partir de diversos elementos estilísticos. Vivenciar a cena underground, enquanto fã de Heavy Metal, é saber distinguir diversos sinais, reconhecê-los e significá-los. Tal conhecimento é adquirido durante a própria vivência na cena, na troca de materiais, nas conversas com amigos mais experientes, e através da leitura de fontes especializadas. Saber ouvir uma música de Heavy Metal é saber reconhecer os elementos importantes, aqui sinalizados, e valorá-los na comparação com cânones do estilo. Nos capítulos seguintes, os estilos Doom e Death Metal serão analisados, para uma futura comparação dos signos compartilhados e identificação dos signos identitários.

Scarlet Peace

Histórico

A banda Scarlet Peace foi criada no ano de 1996 e classifica-se como uma banda de Doom Metal. No começo eram duas bandas. A primeira, chamada 'Teocalli' (em referência ao templo piramidal asteca), começou em 1994, sendo formada por Alexandre (bateria), Paulo (baixo), Ricardo (guitarra), Cacau (guitarra) e Gabriel (voz). O estilo era indefinido, com um vocal meio rasgado, em uma mistura de Death com influências de Heavy Metal. A segunda banda tinha Alexandre (bateria) em comum com a 'Teocali', além de André (guitarra), Wilson (guitarra), Adriano (baixo), Fabrício (teclado) e Eduardo (voz). De acordo com André, essa banda era uma tentativa de imitar a banda de Death/Doom 'Paradise Lost'. Alexandre afirma que foi na mesma época que começaram a aprender a tocar seus instrumentos, e a vontade e o prazer de tocar era tanta que chegaram a passar três semanas no sítio de Wilson tocando com a banda Teocalli, todo dia, o dia todo.

Mais ou menos em 1996, a 'Teocali' acabou. Nessa mesma época, o baixista Adriano, que tocava com André e Alexandre, decidiu sair da banda (atualmente, mora na Nova Zelândia) e Alexandre convidou Paulo (ex-integrante da Teocali) para se juntar a eles. Poucos meses depois, é a vez de Wilson deixar a banda, sendo convidado Ricardo (também ex-integrante da Teocali) para tocar com eles. Logo em seguida, Fabrício também sai da banda (hoje em dia, está tocando em uma banda em São Paulo) e André resolve dividir a função de guitarrista com a de tecladista. Assim, estava formada a base do que seria a futura Scarlet Peace. Mas a banda ainda contava com o vocalista Eduardo.

A saída de Eduardo da banda merece uma atenção maior, pois retrata uma atitude típica de participantes da CRUA, principalmente quando são novos na cena, ou como eles pró-

Figura 49: Formação inicial da Scarlet Peace. Da esquerda para a direita: Alexandre, André, Paulo e Ricardo.

prios assumiram, imaturos. Na época em que Eduardo ainda estava na banda, ao mesmo tempo, ele frequentava outras cenas, ou festas. Isso fez com que alguns membros da banda, principalmente Ricardo (que assume ter tido uma posição imatura e radical), ficassem constantemente irritados com Eduardo, pois não concordavam que ele frequentasse ambientes como shows de pagode e axé. Achavam que ele tinha uma atitude de boyzinho.[92] Ao considerarem-no um boyzinho, começaram a achar incompatível que ele participasse da banda. André seria o único a não se importar com essa situação, pois tinha uma visão relativista e achava que a vida particular de Eduardo em nada iria afetar sua participação na banda. Em suas próprias palavras, Alexandre autodefinia-se menos radical do que Ricardo, mas também passou a querer que o amigo saísse da banda: "Pensava: tomara que saia mesmo..." (Alexandre). Em um certo momento, a situação teria ficado insustentável, e Eduardo (que, atualmente, é vocalista de uma banda de Pop Rock muito famosa na cidade, chamada 'Java') saiu da banda. Todos assumem que, com a maturidade, tornaram-se menos radicais e passaram a não

[92]Termo pejorativo para se referir a jovens e adolescentes de classe média que se vestem com roupas de marcas famosas e caras, gostam de exibir alguma forma de poder econômico (e.g. carro, moto) e frequentam boates e shows de música popular. Em geral, os participantes mais radicais das cenas underground odeiam e recriminam fortemente pessoas com esse tipo de comportamento.

discriminar os gostos pessoais e, até mesmo, passaram a frequentar outros ambientes, como festas eletrônicas, no caso de Alexandre. Com André assumindo o vocal, estava, enfim, formada a Scarlet Peace.

No início da Scarlet Peace, eles queriam compor músicas no estilo das bandas que estavam ouvindo muito na época, entre as quais Anathema, Paradise Lost, bandas de Doom Metal e diversas bandas de Death Metal. Acabaram por compor músicas que mesclavam esses dois estilos, Doom/Death, com maior ênfase nas características do Doom. André diz que não existiu uma razão única para a escolha do estilo e que o fato de não existir banda de Doom na cidade não influenciou a escolha. Apesar de ser "fã de carteirinha" da banda Metallica (Thrash Metal), disse: "quando ouvi o Anathema, o Paradise Lost, eu disse: isso não é tão difícil de se fazer e é muito bom de se ouvir. Então... eu quero fazer um som igual a esse".

Há dez anos permaneceram juntos com a mesma formação: Alexandre Alcântara (bateria), André Gonçalves (voz, guitarra e teclado), Paulo Henrique (baixo) e Ricardo Santos (guitarra). Durante o período da pesquisa, o tecladista Anderson foi convidado para se juntar à banda, liberando André da execução desse instrumento. Todavia, essa nova formação em quinteto durou menos de um ano, após o qual a banda voltou a mesma formação de quarteto.

Foi a primeira banda de Doom Metal em Aracaju e, praticamente, permanecem os únicos representantes do estilo nessa cena. Conquistaram diversos fãs desde sua primeira fita demo, lançada em 1999. Em 2004, gravaram seu primeiro CD, de forma totalmente independente, custeado do próprio bolso. Das gravações, à prensagem e impressão de capas. Desde a primeira fita demo, até o CD, executam prioritariamente composições próprias, havendo muito pouco, ou quase nenhum espaço para covers[93], ou versões de músicas de outros artistas, mesmo durante os shows. Sua forma distinta de interpretar o estilo (ver a seção referente às regras formais e técnicas) fez com que recebessem boas críticas nas

[93] Execução literal de músicas de outras bandas.

resenhas do CD em zines e webzines. Suas características principais e mais evidentes são as longas passagens instrumentais recheadas de melodias executadas nas guitarras ou no teclado, sobre um acompanhamento em andamento lento; e um timbre de voz "urrado", altamente distorcido (gutural) que, em determinados momentos, transforma-se em timbre limpo, falado (articulado).

Figura 50: Formação da Scarlet Peace com a presença no centro, acima, do tecladista Anderson.

"Doom" ou "to be doomed" significa ter um destino terrível, estar fadado, condenado à ruína, maldição, estar amaldiçoado, uma forma de aceitar a existência humana como uma existência de dor e tristezas. E a intenção desse estilo musical é justamente trazer esses sentimentos evitados, escondidos, para o primeiro plano, pô-los em evidência. Se isso é explícito nas letras, torna-se necessária uma maior imersão cultural para analisar e compreender como os integrantes da banda, assim como o público, interpretam essas características através do som, das escolhas musicais que simbolizam essa intenção, os símbolos utilizados e seus padrões de comportamento, incluindo o gestual e suas roupas. O Doom Metal tem certa ligação com o movimento gótico iniciado na década de 1980, mas, nos dias atuais, essa relação parece

se distanciar, cada vez mais, principalmente no que se refere aos elementos musicais utilizados. Tal como no capítulo anterior, neste irei valer-me do modelo proposto por Fabbri para a análise e caracterização estilística do Doom Metal, da forma como é interpretado e executado pela banda Scarlet Peace.

Regras semióticas

Como no capítulo anterior, as regras semióticas serão divididas em dois subitens: 1) O conteúdo das letras das músicas; 2) A iconografia relacionada ao estilo.

Letras

No Doom Metal, a letra é tão importante quanto a parte instrumental. Grande parte das letras do CD foram compostas pelo baixista Paulo, apesar de que, depois do CD, ele não compôs mais nenhuma das letras novas. Ao analisar as letras das cinco músicas do CD da Scarlet Peace (ver anexo), é possível verificar que determinadas palavras[94] são reincidentes em diversas músicas. Em alguns casos são palavras diferentes com significados ou intenções parecidas, tais como: **cry**, **tears**, **pain**, **melancholy**, **anguish**, **sadness**, **sick**, **afraid**; **BLOOD, BLEEDING, VEINS**; dead, deadly, die, death; *life, live, born*; ***falling, lost, forgotten***; **MIND, BRAIN, thoughts**. Propositadamente, existem as palavras Scarlet em uma das letras (ver a música 'Into the Mind's Labyrinth') e Peace em outra música (na música 'Sunset').

As palavras 'mind', 'brain', 'thoughts', juntamente com o uso constante da primeira pessoa do singular, sugerem reflexão pessoal. E, realmente, de forma similar ao da banda The Warlord, o uso da primeira pessoa do singular aqui tem conotação quase auto-biográfica. Todavia, as letras não têm

[94] Assim como na análise das letras da The Warlord, as palavras estão agrupadas em fontes diferentes da do texto, para serem facilmente visualizadas nas letras das músicas de cada banda. Palavras similares, ou que tenham significados próximos são destacadas com a mesma fonte.

a intenção de contar histórias como as da The Warlord, mas de retratar momentos pessoais e sentimentos pelos quais seus autores passaram, e que usaram como inspiração para compor as letras de forma metafórica e poética.

Dois exemplos são as músicas 'Sunset' e 'The Picture'. A letra da música 'The Picture', por exemplo, aborda a temática do suicídio. No entanto, nenhum deles se diz pró-suicídio, ou apóia, de alguma forma, qualquer ato relacionado ao suicídio. Essa letra foi escrita após um amigo que, na época, estava criando o logotipo da banda ter se suicidado pulando de um prédio. Já a letra de 'Sunset' foi inspirada em um conto da escritora Lídia Fagundes Teles[95], intitulado 'venha ver o pôr do sol'. A ideia não era contar a história, mas se inspirar no clima sombrio e misterioso do conto que fala sobre um possível assassinato em um cemitério.

De forma semelhante às letras da The Warlord e da Sign of Hate, nas letras da Scarlet Peace, há ocorrência das palavras *die* e *death*, porém não utilizam em nenhum momento a palavra 'kill'. Não há nenhuma menção ao ato (ação) de matar como há nas letras da The Warlord ou da Sign. Aqui o tema da morte é abordado sempre de forma poética e sem significado direto, literal. As letras são sempre metafóricas. André, por exemplo, diz ter medo da morte, mas ao ser perguntado se cantar sobre a morte é alguma forma de espantar esse medo, ele diz que é somente um tema como outro qualquer e que não tem muito a ver com isso.

Para Alexandre, letras baseadas em auto-reflexão com temas sombrios e melancólicos (*sadness*, *melancholic*, *pain*, *cry*, são palavras comuns à temática gótica) são uma das características principais do Doom Metal. Ele acha que temas melancólicos são interessantes, bonitos e, apesar de não gostar de se sentir triste, sozinho, acha que esses sentimentos têm aspectos positivos, pois ensinam a pessoa a se reerguer e a lutar pelos seus ideais, sua felicidade. André, por sua vez, desmente a ideia de que a tristeza é uma boa inspiração para

[95] Entre outros autores, André gosta de ler Augusto dos Anjos, Fernando Pessoa, Charles Baudelaire. Porém ele vai logo dizendo que, "não é que eu pense que a vida é só isso. Eu só acho bonito a forma que eles fazem poesia. Até mesmo um Camões.".

compor músicas e letras. Para ele, a sensação de tristeza faz com que ele não queira fazer nada, e isso inclui não querer tocar nem compor.

Como dito anteriormente, as letras são sempre inspiradas em momentos de reflexão ou acontecimentos pessoais com algum membro da banda. A letra da música 'Into the Mind's Labirynth' aborda o tema dos sete pecados capitais e foi escrita inspirada no filme Seven.[96] Segundo Paulo, "é basicamente sobre decisões pessoais. Decisões que você pode tomar e mudar drasticamente seu destino" ('*Be carefull with the next step*'). Da mesma forma, a música 'So far away from everything' também é sobre decisões, isolamento e reflexão.

Sobre a música 'Forgotten as the Wind', André brinca: "Isso é dor de cotovelo (risos)". A letra fala sobre uma pessoa que é esquecida, passa despercebida, mas o mundo, ainda assim, precisa dessa pessoa. Segundo o autor, apesar de ser escrita na primeira pessoa, não significa que é pessoal[97].

Atualmente, começaram a compor letras em português. Duas das músicas recentes tiveram as letras compostas por Alexandre, em português: 'Presente Moribundo' ('Saudações presente moribundo, aonde irá levar-me dessa vez? Ao mais imprevisível de meus sonhos.) e 'Entre a Razão e a Fé': ('Escuridão incandescente quer fugir às nossas mentes, assim como a droga é ingerida, eliminando a dor da vida'). No entanto, a temática permanece a mesma e a intenção sempre metafórica e reflexiva. Alexandre diz que compor em português é muito difícil, é bem mais difícil do que em inglês. Todos afirmam que, mesmo sendo cantado de forma gutural, a música e a letra têm uma "melodia" e, por isso, a combinação de palavras é mais difícil. Na verdade, a ideia de melodia que eles falam é a necessidade de ter uma rima. Sobre as composições em inglês, André acha mais fácil compor diretamente nesse idioma, ou por não haver problema de mudança de palavras ou rima. Diz que quando começou

[96] Produção hollywoodiana de 1995 protagonizada pelos atores Brad Pitt e Morgan Freeman

[97] Apesar da insistência da banda e de sua namorada atual, André não admite que estava pensando em uma garota, mas em uma situação hipotética.

a ouvir rock não sabia nada de inglês, mas foi aprendendo aos poucos e, atualmente, está fazendo um curso. Márcio, vocalista da Sign of Hate, que é professor de inglês, é quem faz a revisão final das letras.

A composição das letras é sempre individual, e ninguém nunca mexeu na letra do outro. Já tentaram fazer uma letra em parceria, mas não deu certo por causa de tempo para se juntarem fora do ensaio e elaborarem as letras juntos. É interessante notar também que as letras da Scarlet são bem menores que as letras da The Warlord, apesar das músicas serem tão longas quanto. Já em relação à Sign of Hate, as músicas da Scarlet têm quase o dobro do tamanho, mas as letras chegam a ser três vezes menores. O tamanho da letra está relacionado com a ideia de andamento lento. Sob esse ponto de vista, uma letra pequena cantada em passagens instrumentais longas faz com que cada palavra seja cantada de forma bem articulada (quase que soletrada) e que cada sílaba da palavra esteja associada com notas longas. Ver, por exemplo, os compassos 49 a 60 da música Into the Minds Labirynth.

Iconografia

A iconografia relacionada às bandas de Doom é mais restrita que no Heavy Metal. Dessa forma, é mais fácil identificar os temas recorrentes em capas de discos e camisas de Doom Metal. Como dito anteriormente, o Doom Metal pega de empréstimo grande parte da vestimenta e iconografia das culturas góticas. Por isso, um dos símbolos mais presen-

Figura 51: Capa do CD *Beyound the Veil* – Tristania

Figura 52: Capa do CD *Songs of Darkness Words of Light* – My Dying Bride

Figura 53: Capa do CD *Eternity* – Anathema

Figura 54: Capa do CD *Into the Minds Labyrinth* – Scarlet Peace

tes são figuras relacionadas à ideia romântica da morte, tal como anjos e corpos celestes, assim como ambientes, a exemplo de cemitérios, cavernas, bosques, ou seja, ambientes que transmitam calma, serenidade, e tranquilidade. Essa intenção está presente, por exemplo, no ambiente escolhido para as fotos promocionais da banda. No caso da Foto 49, o ambiente campestre identificado com um riacho e sua vegetação natural remete-nos a uma paisagem bucólica e calma.

No caso da capa do CD da Scarlet Peace, ela foi intencionalmente pensada para usar uma ideia que fugisse do clichê. André diz que, em geral, capas de bandas de Doom e Gothic Metal têm anjos ou caveiras, por isso pediram a um amigo, Marcos Sérgio, para fazer um desenho diferente, em grafite. Deram a ideia de um labirinto saindo de uma cabeça, e ele fez o resto. Gostaram, inclusive, do rosto oriental, por sugerir uma cultura que valoriza a reflexão e a meditação, tema reincidente em suas letras.

Se as letras das músicas abordam temas tristes, melancólicos, a iconografia utilizada faz-nos compreender que o que está em jogo é a busca pela paz interior, como se falar sobre sentimentos depressivos fosse uma forma de procurar uma saída para esse sofrimento, fim esse que é simbolizado pela morte. No entanto, os integrantes da banda admitem que estão conscientes de que essa temática faz parte do estilo ao qual se propõem tocar, e é por isso que utilizam determinados símbolos e escrevem sobre determinado assunto, o que não significa que concordem ou que façam apologia a esse tema.

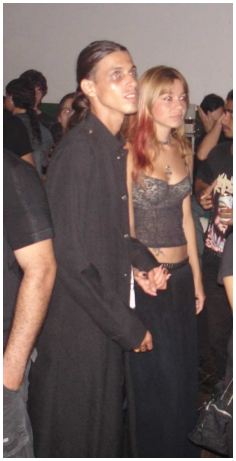


Figura 55: Casal com roupas relacionadas à cultura gótica

Figura 56: Ouvinte em um show de Metal com capa de frio

Figura 57: Garota com saia curta e cinta-liga

Figura 58: Garota com calça de couro e espartilho

Em relação à indumentária, roupas pretas continuam sendo uma regra. Mas, como em muitas outras cenas, a vestimenta feminina tende a ser bem mais elaborada e produzida do que as roupas masculinas. Em geral, as roupas masculinas confundem-se muito com os demais estilos, ou seja, calça jeans, camisa preta com alguma figura, capa de CD ou nome de uma banda do estilo, e cintos e pulseiras com spikes. Os únicos diferenciais encontrados nos acessórios masculinos que podem ser relacionados com a cultura gótica e Doom, são o uso de capas longas (vide Fotos 56 e 55) e a maquiagem no rosto, tais como lápis para escurecer a parte inferior dos olhos. Já a vestimenta feminina emprega desde o uso de saias longas, ao uso de espartilho (Foto 58) e cinta-liga (Foto 57), sempre acompanhados de colares com cruzes ou a estrela de Davi, e muita maquiagem no rosto.

Nas fotos e vídeos dos shows da banda, percebe-se que somente Ricardo utiliza acessórios como pulseiras com spikes. Diferentemente das roupas básicas, essas roupas mais produzidas, geralmente, são reservadas para uso em ambientes específicos, e quando estão em grupos. Dificilmente é vista uma garota andando *sozinha* em um shopping center de

Aracaju com uma roupa, como as das Fotos 58 e 57. Ricardo afirma que não usaria no cotidiano as roupas e acessórios que usa em shows, tais como spikes, cintos, coturno (ver foto da capa).

Guitarras

Em relação às guitarras, assim como já exposto no sub-item da banda The Warlord, os músicos de Metal, em geral, compartilham a mesma predileção por modelos de guitarra mais agressivos. Ricardo diz que sempre quis ter um modelo Randy Rhoads da Jackson (vide Foto 29), principalmente pela influência de ver outras bandas tocando com esse modelo, como a banda Slayer. Apesar de ter uma B. C. Rich (ver foto da capa), com um modelo agressivo e pontiagudo, afirma que esse modelo não combina muito com ele. Sobre as guitarras, tanto Ricardo quanto André concordam que usariam modelos tradicionais, ou não relacionados à cena Metal, como a semi-acústica, dependendo somente se a guitarra teria um som propício ou não para o Metal. Mas André assume que o ideal é que haja coerência entre o visual da guitarra e o estilo de música tocada.

Atualmente, é André quem usa uma guitarra modelo Rhoads da Jackson (ver vídeo em anexo) que Ricardo tanto quis ter. Entretanto, curiosamente, no vídeo-clip da banda, divulgado pelo site *youtube*[98], André aparece usando uma guitarra Gibson modelo Les Paul, emprestada do guitarrista João Paulo da The Warlord. Um modelo de guitarra muito famoso, um objeto de consumo para muitos fãs de rock (inclusive não guitarristas), mas também muito associado a estilos musicais mais tradicionais. Quando perguntado o porquê de ter escolhido usar essa guitarra, disse que gosta muito

[98]Todas as três bandas possuem vídeos de divulgação no site do Youtube. O vídeo-clipe da Scarlet Peace está disponível no link <http://www.youtube.com/watch?v=UmmMiu4OgY4>, ou de forma mais simples, fazendo uma busca dentro do site com as tags <Scarlet, Peace, Doom, Metal>. Para achar vídeos da banda The Warlord, procure usando as tags <Warlord, Heavy Metal, Aracaju>. Para o vídeo da Sign of Hate, procure no site usando as tags <Sign, Hate, Death, Metal, Aracaju>.

desse modelo, mas que só a usou porque ainda não havia comprado a Jackson que usa atualmente.

Regras de comportamento

Assim como em um show de Heavy, o público de Doom também gosta muito de "bater cabeça", fazer o "air guitar" e o "air drum". O símbolo do Metal também é usado pelo público para aprovação mútua e da banda. Todavia, como é possível ver nos vídeos dos shows da Scarlet Peace, praticamente não há mosh nem pogo. Isso pode ser explicado, parcialmente, pelas músicas em andamento lento e poucas partes rápidas. Esse é um diferencial interessante, pois observei que são nos shows de Doom que o público mais presta atenção às músicas, parados, sem muito movimento corporal. Mas isso não significa que o público não esteja gostando das músicas ou curtindo o show. Ao contrário, se por um lado, nós podemos relacionar as músicas das bandas estudadas com as funções identificadas por Merriam[99] (1964), as da The Warlord ou da Sign of Hate (que será abordada no próximo capítulo) poderiam ser relacionadas, em primeiro plano, com a função de estímulo corporal, enquanto as músicas da Scarlet Peace parecem estar mais proximamente relacionadas com a função de prazer estético. A maior parte dos entrevistados que diziam gostar da banda Scarlet Peace sempre enfatizavam as melodias e o prazer de ouvir as músicas da banda. Dessa forma, o fato de que grande parte do público está em pé, parado, assistindo a banda não deve estar relacionado, simplesmente, ao andamento lento das músicas, mas também à intenção de prestar atenção ao show e execução das músicas.

Durante essas entrevistas, muitas pessoas reconheceram que a forma com que a Scarlet Peace relaciona-se com o público tem se modificado com o passar dos anos. No início, havia maior timidez, assim como certa insegurança quando tocava em público, com maior concentração para não errar as músicas. André, por exemplo, diz que tocava olhando muito

[99] Lembrando que uma mesma música pode acumular mais do que uma função ao mesmo tempo, no entanto, com diferentes ênfases, a depender do público e contexto.

para o chão ou para o braço do instrumento. Por outro lado, o movimento corporal era limitado pelo equipamento de qualidade inferior, pois movimentos bruscos causavam chiados e microfonias indesejáveis. Atualmente, com equipamentos melhores e mais experiência (traduzida em maior segurança em cima do palco), a banda movimenta-se mais e tem menos medo de errar, pois já aprendeu a improvisar nessas horas. Com isso, a comunicação visual (olho no olho) e gestual entre o público e a banda intensificou-se mais.[100]

Para os integrantes da banda, bater cabeça é importante, já que é uma das formas mais efetivas de chamar o público para dançar e curtir o show. Em shows da chamada Axé Music ou forró, por exemplo, é comum ouvir os cantores convidarem o público para pular, bater palmas, cantar a música ou dançar. Apesar de atitudes semelhantes serem encontradas em shows de Metal, elas parecem limitar-se ao rol de bandas muito famosas, como 'Iron Maiden', 'Aerosmith' ou, mesmo, a banda brasileira 'Angra'. Mas, se ouvir um grupo de forró recém-criado pedir para o público cantar o refrão da música pode não parecer estranho; para o público de Metal, isso soaria ridículo. Na CRUA, quase não há esse tipo de comunicação verbal entre a banda e o público. Tirando os muitos agradecimentos pessoais e o público presente, geralmente o que um vocalista de metal pergunta é: "vocês estão gostando do show?" ou, então, um "Vamos agitar, porra!".

Nos shows da CRUA, a comunicação entre banda e público é quase sempre gestual. Sabe-se que o público gostou de uma música tanto pela quantidade de "urru" ou "yeah" que eles gritam durante ou depois da música, quanto pela quantidade de pessoas fazendo o símbolo do Metal, pogando, ou batendo cabeça (mesmo que levemente). Os músicos sabem disso, principalmente porque eles também fazem parte do público antes de subir ao palco. As ações dos músicos no palco são voltadas para obter uma resposta do público. Como bem notou Berger (1999, p. 155), os músicos não estão apenas se

[100]Para outro exemplo sobre a aquisição de experiência no palco relacionada a uma maior liberdade de movimentos e, consequentemente, uma melhor comunicação entre banda e público, ver Berger (1999, p. 154-55).

divertindo como, ao projetar essa imagem de estarem curtindo o momento, eles levam o público a sentir essa mesma sensação.

Os músicos da Scarlet Peace sentem isso quando vão para shows e vêem outras bandas agitando e batendo cabeça no palco. Por isso, procuram "agitar" durante seus shows, da mesma forma que fariam se estivessem entre o público. Já no caso da The Warlord, por exemplo, nenhum de seus integrantes atuais "batem cabeça" durante os shows. Em relação a essa postura da banda The Warlord, os músicos da Scarlet Peace acreditam que pode ser ruim, pois falta energia, comunicação e interação com o público. Segundo o depoimento do baterista Alexandre, "houve o caso de uma banda que não tinha bons instrumentos, e som não era tão bom, mas eles agitavam muito, e isso contagiava a galera. Ninguém conhecia a banda antes e esse primeiro contato foi fundamental para conquistar público".

No vídeo da música "Remembrances of Pain", da Scarlet, é possível perceber como o público reage aos estímulos sonoros e corporais da banda. Quando a música está em uma parte lenta, a banda movimenta-se menos e, da mesma forma, o público fica mais parado, atento à música. Quando a música está em um trecho mais rápido, todos os membros da banda e Ricardo, de forma mais intensa, começam a se mexer mais e a bater cabeça. Isso faz com que o público também se sinta a vontade para bater cabeça (quase sempre acompanhado do "air guitar").

Regras sociais e ideológicas

O Doom Metal, assim como o Heavy Metal, tem um público muito amplo e diversificado, indo desde pessoas de classe baixa à classe média alta. Conforme verificado na pesquisa de campo, a idade do público também varia bastante, mas, em Aracaju, concentra-se entre os dezoito e vinte e quatro anos.

Existem poucas publicações sobre Doom Metal, e a maior parte das informações impressas (ou publicadas) que possam nos dar algum tipo de esclarecimento sobre esse estilo, são

as publicações sobre subculturas *dark* e góticas. Em livro recente, de um participante dessa cena *dark*, o autor afirma que não existe um estereótipo ou código de vestimenta que os defina, e que nem todos os góticos são depressivos, mas que a diversidade encontrada é um fator determinante. No entanto, reconhece que algumas características são comuns:

> Gótico é tanto um estilo de vida quanto uma filosofia que tem suas raízes firmemente calcado no passado histórico e no presente dinâmico. A ideia central que caracteriza o Gótico é quase que um impulso compulsivo em direção à criatividade e à auto-expressão, e ao desejo de estar em contato com uma platéia e compartilhar nossa profunda fascinação com todas as coisas assustadoras, estranhas e misteriosas.[101] (Nocturnum 2005, p. 19)

Para os músicos da Scarlet Peace, a banda 'Black Sabbath' é considerada a primeira banda de Doom, por causa do andamento das músicas e das temáticas. Outra banda precursora do estilo é a 'Candlemas', considerada Doom, mas com um estilo vocal melódico, tipo Heavy Metal. O que a faria ser classificada como Doom é a temática mórbida, fúnebre, depressiva, e o andamento lento. Em um depoimento pessoal em site dedicado ao Doom Metal[102], um fã descreve o que é Doom Metal para ele:

> Muitos dos argumentos surgem do desacordo entre o que deve ser considerado Doom, se a banda tem letras com algo positivo nelas ou se a música tem "groove", são razões comuns para rejeitar bandas e músicas [...] O que estou

[101] Goth is both a lifestyle and a philosophy that has its roots firmly embedded in the historical past and our ever-changing present. The central idea that characterizes Goth is an almost compulsive drive toward creativity and self-expression, and the desire to reach out to an audience and share our deep fascination with all things frightening, odd, and the mysterious.

[102] Sites de bandas, revistas on-line e revistas impressas, são formas importantes de aquisição de conhecimento sobre um determinado estilo. Minha experiência na cena, assim como a pesquisa de campo atual, veio a comprovar que um iniciante sempre busca informações em locais que tenham alguma credibilidade para usá-las como argumento de autoridade. Depoimentos de participantes e, principalmente, depoimentos de músicos de bandas são excelentes fontes de informações sobre o que é ou o que deve ser um estilo.

> tentando dizer é que, Doom, em geral, é um gosto adquirido, e seus fãs geralmente têm um sentimento intenso em relação a ele. Nós somos um grupo pequeno, e como tal, uma fonte natural que está quase extinta, na qual mentes fechadas levariam a um desastre de indesejada magnitude. O que temos em comum é o apreço pelo sofrimento musical, que nos levaria para longe do sofrimento pessoal e, no meu caso, pelo menos, torna a vida muito melhor.[103] (Kolehmainen 2001)

Hodkinson (2002, 2004), um dos poucos acadêmicos a estudar a cultura gótica, identificou-os com um estilo de música e moda *dark* e andrógena, a partir de uma mistura de elementos do *punk* e *glam* rock no início dos anos oitenta. De forma interessante, ao questionar a noção de subcultura desenvolvida pelo 'Centre for Contemporary Cultural Studies' da Universidade de Birmingham, sua pesquisa revela que o envolvimento na cena gótica seria melhor entendida como uma forma particular de escolha de consumo, influenciada por uma série de fatores, ao invés de um reflexo da luta de classes sociais. "Particularmente, a cena gótica não era consistente com a noção de subcultura, seja como uma forma de luta da classe trabalhadora, seja simbólica, ou qualquer outra"[104] (Hodkinson 2004, p. 139). Este também parece ser o caso da cena Doom na CRUA, ou seja, diversificada o suficiente para não ser classificada como uma minoria que tenta demarcar seu espaço social. Nas palavras de André:

> O legal de tocar Doom Metal é que eu gosto de diversos tipos de música. Eu gosto de Death Metal, de Black Metal, de Heavy Metal, de Beatles, Sister of Mercy, do antigo The

[103] Most of the arguments arise from the disagreement of what is to be considered doom, if the band has lyrics with some positive things in them or if the music has "groove" are usual reasons to dismiss bands and music [...] The point I am trying to make here is that doom in general is an acquired taste and its fans usually have pretty intense feeling towards it. We are a small crowd, and as such a natural resource that is almost extinct, where close mindedness could lead to a disaster of unwanted magnitude. What we have in common is the longing for musical misery, which could lead us away from personal misery and, in my case anyway, makes life a whole lot better.

[104] In particular, the goth scene was not consistent with the notion of subculture as any form of working-class struggle, symbolic or otherwise.

> Cure. E com o Doom, você tem a possibilidade de jogar alguma coisa de rock progressivo lá dentro, do gótico dos anos oitenta, e ainda assim, conservar o estilo. O doom é mais aberto para incluir coisas que não são doom, pode encaixar isso ou aquilo e não descaracterizar o estilo.

Diferentemente do público de Death Metal, o público da Scarlet Peace tem boa parcela de garotas. Essa relação com a estética gótica (muita maquiagem e roupas diferentes), assim como as músicas lentas com longas melodias tonais, é provavelmente o que mais desperta o interesse do público feminino que está mais presente nesse estilo que nos demais. Porém, as semelhanças entre o Doom Metal e a cultura gótica não vão muito além das aparências externas e alguns símbolos. Como foi bem definido na Wikipédia, apesar de ambos os estilos terem em comum a dramaticidade e uma atmosfera obscura, o gótico aproxima-se mais da música eletrônica, sendo mais melódico e romântico, enquanto o doom é mais agressivo e privilegia as guitarras pesadas e arrastadas, além de utilizar, frequentemente, instrumentos, como pianos, flautas e violinos (Wikipï¿½dia 2007a).

A relação entre os integrantes da Scarlet Peace e seu público é muito próxima e constante, pois estão sempre presentes em shows diversos, conversando com os fãs e curtindo as outras bandas. Esse também parece ser um fator determinante para a boa aceitação da banda nessa cena. De acordo com seus integrantes, "rola muita brodagem nesse meio". É importante conversar com pessoas novas, iniciantes.[105] Quando músicos de bandas antigas, como a Scarlet Peace, Karne Krua e The Warlord, conversam com pessoas novas, isso agrada e abre mais espaço para as bandas. Isso estaria, de certa forma, influenciando a forma como o público "recebe" a banda The Warlord. O fato de os integrantes da The Warlord terem se distanciado da CRUA acaba

[105] Brodagem é o mesmo que amizade. Dizer que "rola muita brodagem" quer dizer que as pessoas são muito influenciadas pelas relações pessoais. Ou seja, um participante da cena pode dizer que gosta muito de uma banda não pela qualidade musical, mas porque a banda é formada por amigos dele. Por isso, estar presente em shows e conversar com os mais novos acaba influenciando muito a aceitação de uma banda dentro da cena.

influenciando a imagem da banda e o quanto ela vai agradar. Alexandre também acha que a atitude profissional da Scarlet (Cd com boa produção visual, vídeo-clip, shows constantes) passa uma boa impressão para o público e dá mais credibilidade.

Dos três estilos, o público da Scarlet Peace é o que parece menos "radical" em relação ao que esperam da banda ou a uma ideologia específica. Inclusive essa certa "liberdade" que existe no Doom é uma das coisas que mais agrada o vocalista André. Conforme já exposto, a única "regra ideológica" que é uma constante, e que caracteriza uma consciência de identidade grupal (Muggleton 2002), é a intenção de tristeza e melancolia, mas que mesmo os participantes reconhecem ser uma espécie de máscara estilística, ou seja, que só se revela em contextos específicos, mas que não são visíveis no dia-a-dia. Kahn-Harris (2001, 2004) identificou essa "máscara estilística" como a diferença entre o "mundo da cena" e o mundo fora da cena. Para o autor, muitos dos membros da cena de Metal aprenderam a conviver com os limites entre ela e o mundano. Dessa forma, é possível manter amizades dentro e fora da cena, ter interesses e hobbies que não tenham relação com o Metal, assim como trabalhos e empregos comuns. Eu identificaria esses como membros mais experientes, pois conseguem separar e conviver pacificamente com modos diferentes de comportamento e de relacionamentos pessoais. Membros menos experientes, ou iniciantes, tendem a confundir os espaços, sendo facilmente identificados tanto na cena, quanto fora dela. Há uma forma de comportamento próprio e esperado quando se está na cena que, muitas vezes, é bastante diferente daquele comportamento e relacionamento fora da cena.[106] Voltarei a esse assunto na conclusão.

[106]Em um texto publicado no site <www.doom-metal.com>, Tony Patino faz uma brincadeira com os integrantes da cena Doom, enumerando 55 comportamentos essenciais para se tornar um "Doom Metal Incarnate". Entre eles eu escolhi os mais interessantes: "1) Remember: Life is too short to experience all that is good; 2) Remember: Life is too long to enjoy living; 3) Every Day Is A Funeral; 4) Do not wear anything but flat black clothes and combat boots; 5) Do not smile; 13) It is acceptable to listen to non-doomy music, only if you play it at 1/4 of its normal tempo; 20) our favorite bands' imagery must contain one

Por exemplo, essa impressão de tristeza e melancolia tão presente no público e músicos de Doom Metal, quase sempre não vai além dos limites da cena, pois, quando confrontados com o mundano, o cotidiano, presencia-se a alegria e o prazer de viver. André, por exemplo, diz que escreve sobre assuntos melancólicos, pois acha que combina mais com as melodias que ele compõe. "Mas não sou nem componho pró-morte ou pró-suicídio. Muito pelo contrário." E quem o conhece fora dos palcos, custa a acreditar que aquele advogado brincalhão e sorridente possa transformar-se em um vocalista/instrumentista de uma banda de Doom/Death Metal, com músicas depressivas, arrastadas e cantadas com um vocal gutural, quase inaudível.

Regras econômicas e jurídicas

Assim como no caso da The Warlord, a Scarlet Peace não se mantém economicamente de seu produto. Nem de cachês de shows, nem da venda de CDs. A sobrevivência da banda é custeada pelos empregos que cada membro possui (advogado, designer, dono de Lan House...). Os shows rendem muito pouco ou quase nada, a seus integrantes que preferem reinvestir qualquer ganho financeiro na própria banda. Desde gravação de novo material, até a produção de um vídeo-clipe.

O seu CD foi todo produzido com dinheiro dos músicos da banda, e muito pouco veio de cachês de shows. A produção incluiu o pagamento do estúdio de gravação e a prensagem de mil exemplares do disco e da capa na Zona Franca de

---

of the following things: Ruins, spirits in agony, a cemetary sculpture of an angel, or a pretty painting of heaven; 36) Appropriate ways to describe your favorite music include 'Crushing', 'Monolithic', 'Depressive', and 'Suicidal'; 37) Yes, those *are* complimentary terms!; 43) If you play anything above 30 bpm, you aren't true doom, unless you are Disembowelment [nome de uma banda]; 45) Make sure to include such words as 'Emptiness', 'Dying', 'Solitude', 'Cold', 'Night', 'Despair', 'Demon', 'Caress', 'Darkness', and 'Shadows' in your band name, song titles, and lyrics. Arrange them in faux poetic ways such as 'In the Cold Demon's Caress, I lay Dying', 'Dark Emptiness', 'In Demonic Shadows, I Despair'. 'Empty Shadows of Death', and one that every True Doomster should relate to: 'Nights of Solitude'."

Manaus. Para diminuir os gastos, foi escolhido um estúdio caseiro, com equipamentos simplórios, o que refletiu diretamente na qualidade final do som do CD. Após a gravação, não foi feito nenhum processo de masterização. Já a capa do CD foi elaborada pelo próprio baterista, Alexandre, em cima do desenho em grafite de um amigo.[107] A venda de CDs ocorre em bancas montadas durante shows da CRUA, em lojas especializadas (como a Freedom) ou, principalmente, através de correspondências trocadas entre os membros da banda e membros de outras cenas underground.

Com a viagem para outras cenas e outras cidades, os integrantes da Scarlet têm ouvido críticas constantes sobre a má qualidade sonora do CD, comparada com a qualidade musical dos shows da banda. Por isso, atualmente, os membros da banda estão angariando fundos para a gravação de um novo CD. Dessa vez, com uma produção melhor, o que significará também um gasto pessoal maior para cada um dos integrantes da banda.

Regras formais e técnicas

Como regra geral, sempre começam a compor uma música pela parte instrumental, já definindo as partes que futuramente irão ter voz. Em seguida, algum dos músicos chega com uma letra pronta e, a partir de então, passam a modificar a estrutura da música para se encaixar com a letra.

As músicas são sempre uma criação coletiva e todos contribuem com alguma ideia para a música. As duas músicas escolhidas são consideradas como paradigmáticas pela banda, por conterem as características essenciais de seu processo de composição. São elas: 'Into the Mind's Labyrinth', e 'Sunset'.

[107] Alexandre também foi o responsável pela capa do CD da The Warlord.

A [c.01 – c.24]	a [c.01 – c.08]	x [c.01 – c.04]
		x' [c.05 – c.08]
	b [c.09 – c.16]	x [c.09 – c.12]
		x' [c.13 – c.16]
	a [c.01 – c.08]	x [c.01 – c.04]
		x' [c.05 – c.08]
	b' [c.17 – c.24]	x [c.17 – c.20]
		x [c.21 – c.24]
B [c.25 – c.76]	a [c.25 – c.32]	x [c.25 – c.26]
		x [c.27 – c.28]
		x' [c.29 – c.30]
		x' [c.31 – c.32]
	b [c.33 – c.40]	x [c.33 – c.34]
		x [c.35 – c.36]
		x [c.37 – c.38]
		x [c.39 – c.40]
	c [c.41 – c.60]	x [c.41 – c.44]
		x' [c.45 – c.48]
		x'' [c.49 – c.52]
		x''' [c.53 – c.56]
		x'''' [c.57 – c.60]
	d [c.61 – c.76]	x [c.61 – c.64]
		x [c.65 – c.68]
		x [c.69 – c.72]
		x [c.73 – c.76]
C [c.77 – c.156]	a [c.77 – c.80]	x [c.77 – c.80]
		x [c.77 – c.80]
		x [c.77 – c.80]
		x [c.77 – c.80]
	b [c.81 – c.96]	x [c.81 – c.84]
		x [c.85 – c.88]
		x [c.89 – c.92]
		x [c.93 – c.96]
	c [c.97 – c.112]	x [c.97 – c.100]
		x' [c.101 – c.104]
		x [c.105 – c.108]
		x' [c.109 – c.112]
	d [c.113 – c.128]	x [c.113 – c.116]
		x [c.117 – c.120]
		x [c.121 – c.124]
		x' [c.125 – c.128]
	e [c.129 – c.156]	x [c.129 – c.131]
		x [c.132 – c.134]
		x' [c.135 – c.137]
		x' [c.138 – c.140]
		x'' [c.141 – c.143]
		x'' [c.144 – c.146]
		x' [c.147 – c.149]
		x' [c.150 – c.156]

Tabela 3: Análise Formal - *Into the Minds Labyrinth* (Scarlet Peace)

"Into the Mind's Labyrinth"

Como é possível visualizarmos na Tabela 3, a música "Into the Minds Labyrinth" pode ser dividida em três grandes seções, cada qual com suas subseções. Não há nenhuma relação entre o tamanho das seções. As divisões são baseadas em motivos e temas utilizados em cada seção e suas variações. Nesse caso específico, a mudança de uma seção para outra é caracterizada pelos momentos de intensidade instrumental

menor, podendo serem considerados os pontos culminantes inferiores da textura instrumental dessa música.

A seção Aa inicia com uma melodia modal em dó eólio, executada pelo teclado (cordas), com uma pequena variação na guitarra solo que dobra essa melodia, sobre uma sequência de "power chords" na guitarra base, intencionando uma progressão harmônica modal com os acordes de dó menor (Cm), sol menor (Gm), lá bemol maior (A♭) e si bemol maior (B♭) (c.01 – c.08). A próxima subseção Ab introduz a voz, com emissão intencionalmente falada e com timbre depressivo. A progressão harmônica ainda é a mesma da introdução, havendo no entanto, uma novidade. Surpreendentemente, a voz de uma cantora soprano[108] surge ao fundo, cantando notas longas (semibreves), rapidamente transformada em leve variação da melodia executada pelo teclado na introdução (c.09 – c.16). Com o final dessa seção, há uma repetição literal da introdução (Aa') que nos conduz a uma repetição variada dessa seção (Ab'), com nova sonoridade, marcada pelo vocal distorcido, "raivoso", e com pequena variação melódica nos primeiros quatro compassos da voz soprano (c.17 – c.21). É interessante frisar dois elementos que dão unidade a toda essa seção A que é a mesma progressão harmônica de quatro compassos (1 acorde por compasso), e o ostinato melódico no baixo sobre essa progressão harmônica.

A próxima parte, seção Ba, surge abruptamente em contraste com as seções anteriores. O teclado, com timbre de piano, mantém na mão esquerda a mesma progressão harmônica de toda a seção A, sobre um ostinato melódico na mão direita, enquanto a bateria resume-se a uma figuração rítmica executada na caixa-clara, com certa característica marcial (c.25 – c.32). Essa seção, com textura mais rala, é uma característica constante nas músicas da Scarlet Peace. Através da repetição constante de seções "semi-acústicas", caracterizadas pelo uso de dedilhados nas guitarras sem distorção, timbre de piano no teclado, em quase todas as suas composições, esta se tornou uma característica da banda (já presente em outras bandas, como a 'Anathema'), criando certa

[108] Apesar de não fazer parte da banda, Silvana fez diversas participações no disco, e às vezes apresenta-se em shows como convidada.

expectativa para que tal seção ocorra em algum momento da música. O contraste criado entre seções rápidas e 'pesadas' e seções lentas (com ou sem distorção) torna-se, então, uma de suas principais características. Nessa música, em especial, o timbre da voz e sua forma de emissão "clean" tem intenção clara de sugerir um clima reflexivo, tal como a letra da música intenciona.

Seguindo adiante, na seção Bb, o teclado mantém o ostinato harmônico e melódico em segundo plano, dessa vez com timbre de cordas, enquanto a guitarra solo com distorção executa outra melodia em primeiro plano (c.33 – c.40). Volta a bateria, mais livre, e o baixo executa nova melodia contrapontística.

Na seção Bc, há um destaque para a voz da Soprano que, após uma introdução de quatro compassos (c.41 – c.44), seguidos de quatro compassos de pausa, volta a executar variações sobre a melodia da seção Ab (c.49 – c.60). Surge um novo ostinato melódico no teclado com timbre de piano, e no baixo, por toda essa subseção. Nesse momento, ocorre também a primeira variação na progressão harmônica que, até então, tinha sido sempre a mesma (Cm - Gm - A♭ - B♭), somente com uma mudança no ritmo harmônico (de um acorde por compasso por toda a seção A, para dois acordes por compasso a partir da seção B). A partir dessa seção, o ritmo harmônico volta a ser o de um acorde por compasso, semelhante à introdução, com a diferença de que, desta vez, omitiu-se o acorde de Sol menor (Cm - Cm - A♭ - B♭).

Nessa subseção, há certo diálogo entre a voz principal e a bateria. Nota-se que os ataques no prato da bateria alterna entre toques no tempo em um compasso e toques no contratempo em outro compasso. É justamente no compasso em que o baterista ataca os pratos no tempo que a voz canta em contratempo, e quando a voz mantém a última sílaba da frase anterior, o baterista ataca os pratos em contratempo, como se fosse uma resposta ao ritmo sincopado da voz no compasso anterior. É preciso também notar que, até então, essa seção é a que causa maior sensação de velocidade, intensificada pelo uso do bumbo duplo (fusas – 32 toques por compasso), de pelo menos quatro toques constantes de caixa

por compasso e do trêmolo nas guitarras. Essa subseção pode ser considerada o primeiro ponto culminante superior da música (em relação à textura e intensidade).

Já a próxima subseção Bd (c.61 – c.76) surge com uma textura contrastante em relação à anterior. Há diminuição da sensação de velocidade, promovida pela ausência do toque constante no bumbo, diminuição da quantidade fixa de notas na caixa (somente um toque no terceiro tempo do compasso) e notas longas, ao invés de trêmolo nas guitarras. Nessa seção, também ocorre uma mudança de compasso cuja interpretação pode ser ambígua na relação entre a subseção anterior e a próxima. Como a partir da subseção Cb (c.81) a música está, indubitavelmente, em uma divisão composta (6/8), fica a dúvida se essa mesma figura de compasso poderia ser empregada desde a subseção Bd. No entanto, a figuração executada nos pratos da bateria indica uma divisão ternária. A progressão harmônica volta a ser a mesma da introdução, diferindo somente no ritmo harmônico.

A transição suave entre a seção Bd para a seção Ca é feita pela figuração rítmica e melódica do baixo. Essa subseção (c.77 – c.80) volta a uma textura mais rala, criando o segundo ponto culminante inferior da música. Nessa seção, é possível identificar uma sobreposição de figuras de compasso, com figuração binária no dedilhado da guitarra sobre uma figuração ternária nos dois primeiros compassos do baixo. Nessa subseção, a progressão harmônica volta a sofrer leve variação, omitindo-se, dessa vez os acordes de sol menor e si bemol maior (Cm - Cm - A♭ - A♭), influindo na sensação de calma, tranquilidade (repetição harmônica e melódica, e constância rítmica).

Essa transição leva-nos até a seção Cb (c.81 – c.96), caracterizada pela divisão binária composta, repetição da progressão harmônica anterior, ostinato melódico na guitarra arpejando os acordes, e maior liberdade na execução da bateria, indicando maior intensidade sonora. Após quatro repetições da frase de quatro compassos, surge a subseção Cc (c.97 – c.112). Nessa subseção, a bateria diminui sua intensidade, através da constância de uma mesma célula rítmica com poucas variações (compassos 97, 99, 101, e assim por

diante), e a guitarra cria um novo ostinato melódico sobre a mesma progressão harmônica. Para contribuir com a sensação de calma, a guitarra base toca *power chords* com notas longas, enquanto o baixo continua a repetir a mesma melodia desde a subseção Bd.

A partir da subseção Cd (c.113 – c.128), a bateria inicia um crescente que vai culminar na seção Ce, considerada o ponto culminante final da música. Nessa seção Cd, a bateria antecipa a divisão rítmica no bumbo que irá guiar a música até sua conclusão, servindo como um elemento de transição entre as subseções Cc e Ce (comparar c.113 com o c.129). A guitarra solo executa uma variação do ostinato da subseção anterior, a guitarra base mantém as notas longas e o baixo mantém a mesma figuração das subseções anteriores.

Na subseção Ce (c.129 – c.156), as guitarras começam a executar a mesma divisão rítmica do bumbo da bateria (somente o primeiro tempo do compasso), e o baixo cria uma melodia nova tanto no aspecto melódico quanto no rítmico, adicionando figuras de semicolcheias. Outra novidade nessa seção é a quebra do ritmo harmônico da música. Até o momento, a música fora composta sempre de forma "quadrada", ou seja, em subseções compostas de frases de quatro compassos que se repetem quatro ou oito vezes, até mudar de subseção. Todavia, essa subseção é composta de frases de três compassos. Porém, não são somente as frases de três compassos que modificam o ritmo harmônico nessa seção. A mudança de acordes ocorre sempre no segundo tempo do compasso, dando uma sensação sincopada ao ritmo harmônico | Cm | Cm - Ab | Ab - Bb |. É nessa subseção que ocorre o solo de guitarra (Cex", c.141 – c.146), antecedido e seguido de uma melodia de quatro compassos que é repetida duas vezes, concluindo a música no acorde de dó menor.

"Sunset"

A forma da música Sunset foi descrita na Tabela 4 na p. 157 e, assim como na música anterior, está em um modo menor, nesse caso em Si eólio, podendo ser dividida em três seções. Outra semelhança com a música anterior é que os momen-

tos de mudança de seção e de mudança temática (motivos e melodias principais) são marcados por momentos de baixa intensidade musical, com textura rala, sendo que a mudança da Seção A para a Seção B também demarca um ponto culminante inferior.

A subseção Aa inicia com o teclado solo executando uma melodia descendente intercalada com uma nota pedal (si3) na mão direita, enquanto a mão esquerda executa quintas justas paralelas[109] sobre a tônica Si, e o sexto grau, resultando nos acordes de Si menor e Sol maior, com ritmo harmônico de um acorde a cada dois compassos (c. 01 – c.04). Na segunda repetição dessa frase de quatro compassos, a bateria acompanha o teclado com uma figuração rítmica diferente na bateria, que tem como base o timbre grave dos tons, surdo e bumbo.

A [c.01 – c.40]	a [c.01 – c.08]	x [c.01 – c.04]
		x' [c.05 – c.08]
	b [c.09 – c.16]	x [c.09 – c.12]
		x [c.13 – c.16]
	b' [c.17 – c.24]	x [c.17 – c.20]
		x [c.21 – c.24]
	a' [c.25 – c.32]	x [c.25 – c.26]
		x [c.27 – c.28]
		x [c.29 – c.30]
		x [c.31 – c.32]
	b' [c.33 – c.40]	x [c.33 – c.36]
		x [c.37 – c.40]
B [c.41 – c.72]	a [c.41 – c.48]	x [c.41 – c.44]
		x [c.45 – c.48]
	b [c.49 – c.56]	x [c.49 – c.50]
		x [c.51 – c.52]
		x [c.53 – c.54]
		x [c.55 – c.56]
	c [c.57 – c.64]	x [c.57 – c.58]
		x' [c.59 – c.60]
		x" [c.61 – c.62]
		x"' [c.63 – c.64]
	b [c.65 – c.68]	x [c.65 – c.66]
		x [c.67 – c.68]
	b' [c.69 – c.72]	x' [c.69 – c.70]
		x' [c.71 – c.72]
C [c.73 – c.122]	a [c.73 – c.88]	x [c.73 – c.76]
		x' [c.77 – c.80]
		x" [c.81 – c.84]
		x" [c.85 – c.88]
	b [c.89 – c.96]	x [c.89 – c.92]
		x [c.93 – c.96]
	c [c.97 – c.104]	x [c.97 – c.100]
		x [c.101 – c.104]
	d [c.105 – c.122]	x [c.105 – c.108]
		x' [c.109 – c.112]
		x" [c.113 – c.116]
		x"' [c.117 – c.122]

Tabela 4: Análise Formal - *Sunset* (Scarlet Peace)

[109] Como fosse um *power chord* executado na guitarra.

Após essa introdução, a subseção Ab (c.09 – c.16) surge como uma prévia instrumental da base sobre a qual a voz entrará a partir da subseção Ab' (c.17 – c.24). Essa base de quatro compassos é composta pelo trêmolo da guitarra sobre as tônicas do acorde, um ostinato melódico no baixo, outro ostinato no teclado, e a bateria que executa o padrão rítmico baseado no uso do pedal duplo no bumbo, dois toques de caixa por compasso (nos tempos fracos), e uso da condução. Na subseção Ab', inicia-se a parte cantada, com o timbre gutural.

A próxima seção Aa' (c.25 – c.32) é uma variação da introdução, com uma melodia executada pela guitarra sobre a melodia inicial do teclado. Outra diferença em relação à introdução está no ritmo harmônico que passa de um acorde a cada dois compassos, para um acorde por compasso. Nessa subseção, o baixo também muda sua melodia, adaptando-se à variação harmônica. A bateria pára com o uso contínuo do pedal duplo, utilizando-o nos contratempos, e troca o uso da condução pelo cymbal aberto, com execução rítmica menos repetitiva e mais livre, improvisatória.

Interessante notar nessa subseção é que, apesar de não haver mais o toque rápido e constante no bumbo, a maior incidência de toques na caixa, em tempos diferentes do compasso (só não ocorre no primeiro tempo) pode não aumentar a sensação de velocidade, por causa da distância entre os toques do bumbo, mas faz com que o público movimente-se mais nessa parte. O que se percebe nos shows é que, na subseção Ab', o público tende a mover-se, enfatizando o toque da caixa nos tempos fracos do compasso. Ou seja, há um movimento corporal para frente e para trás que marca os quatro tempos do compasso, mas o movimento no segundo e no quarto tempo do compasso é maior do que no primeiro e no terceiro tempo, como se o som da caixa fosse dramatizado por uma batida da cabeça em uma parede virtual. Já na seção Aa', o movimento corporal é intenso em todos os quatro tempos do compasso, e não somente nos tempos fracos.

A última subseção da Seção A é um retorno da seção Ab', em que a voz canta o segundo verso da música, novamente com um ritmo harmônico de dois compassos por acorde.

A próxima Seção inicia com um contraste em relação à subseção anterior e pode ser considerada o ponto culminante inferior da música, caracterizada pelo teclado solo que, sobre a mesma progressão harmônica de dois acordes que tem se repetido, até então, executa um arpejo descendente em uma divisão que é duas vezes mais lenta que a da introdução, fazendo com que essa seja a parte mais lenta da música. Na subseção Ba (c.41 – c.48), observa-se pela primeira vez a ênfase em uma dissonância, a nota dó sustenido, que pode ser analisada como uma segunda maior no acorde de si menor ou quarta justa no acorde de sol maior. Esse acorde menor com uma segunda adicionada foi identificado por Tagg (2004) como um dos musemas[110], mais facilmente identificados como expressão de angústia.

A subseção seguinte Bb (c.49 – c.56) é um dos poucos momentos nos quais as duas guitarras e o baixo executam uma mesma frase. É uma das partes mais intensas, com toques na caixa nos quatro tempos do compasso, mas o ritmo quebrado, de caráter livre e improvisatório da bateria, faz com que esse não seja percebido como um trecho rápido. O ritmo harmônico volta a ser o de um acorde por compasso.

A subseção Bc (c.57 – c.64) é um outro contraste súbito. Nessa subseção, a guitarra com som limpo, sem distorção, dedilha os acordes, enquanto o baixo executa outra melodia independente. A bateria diminui consideravelmente a quantidade de toques por compasso, dando uma sensação de lentidão. Sobre essa base instrumental, a guitarra executa uma pequena melodia sobre as notas dos acordes.

[110] Apesar de a definição original de musema nos remeter ao artigo "On the moods of a musical logic" de Charles Seeger (1977), Tagg dá um novo sentido ao seu uso, principalmente no que ele chama de análise musemática, como "unidades mínimas de expressão". Sobre sua formulação teórica, ver Tagg (1982, 1999, 2004, 2005), disponíveis em <http://www.tagg.org/texts.html>. Ver também Leme (2003, p. 138-47). Na palestra proferida durante o V Congresso da IASPM, 2006, o autor classifica o acorde menor com nona acrescentada, juntamente com o acorde diminuto, como um elemento musical que historicamente (em óperas, músicas programáticas ou trilhas para televisão e cinema) é utilizado para significar o sentimento de angústia. Ver também a discussão relacionada na pág. 167.

Em seguida, a subseção Bb retorna (c.65 – c.68) para introduzir a subseção Bb', considerada o ponto culminante superior da música. Essa subseção (c.69 – c.72) é a mais rápida e mais intensa da música, caracterizada pelo uso do pedal duplo constante no bumbo, toques na caixa nos quatro tempos do compasso, cymbal aberto e o uníssono orquestral nas guitarras e baixo, executando uma variação da subseção Bb.

A Seção C inicia com um novo contraste em todos os aspectos musicais (c.73). O baterista troca o cymbal aberto em colcheias pelo cymbal fechado em semínimas; troca os quatro toques de caixa por somente dois (nos tempos fracos do compasso); e o bumbo volta a executar um padrão lento, e com boa distância entre um toque e outro. O baixo volta a executar uma melodia individual, as guitarras tocam notas longas (semibreves) e surge um novo timbre: a voz de uma soprano (assim como na música anterior). Outra mudança está na progressão harmônica. É interessante de se notar que essa música passou quatro minutos e quinze segundos somente com dois acordes, mas utilizou muita variação de textura, melodias e timbre para criar variedade. Isso parece indicar que os elementos harmônicos (escolha de acordes, ritmo harmônico etc.) não é o foco principal do processo composicional, enfatizando outros parâmetros musicais como timbre, textura e contraste rítmico. Somente a partir dessa subseção é que novos acordes são introduzidos no meio da progressão inicial: | **Bm** | Em | **G** | A |. Essa frase inicial de quatro compassos é repetida, com a inclusão das vozes masculinas, com timbre limpo, oitavando a melodia da soprano. A partir do compasso 81, o vocal gutural de André faz um contraponto ao vocal melódico da soprano, e a guitarra 2 inicia uma melodia em contraponto ao baixo. A partir dessa subseção, a bateria inicia um crescente rítmico, até modificar seu padrão na próxima subseção.

Na subseção instrumental Cb (c.89 – c.96), a bateria retoma a ideia rítmica do início da seção Ca (c.73), trocando o cymbal pela condução, e a guitarra 1 participa do contraponto homofônico entre a guitarra 2 e o baixo. Nessa parte, é fácil perceber pequenos "erros" de execução entre seus in-

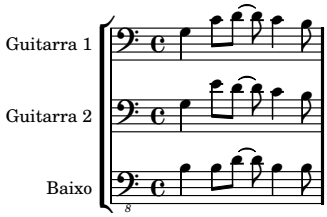


Figura 59: Sunset (Scarlet Peace) – compasso 89

tegrantes. Como é possível visualizar na Figura 59 (todos os pentagramas estão escritos com a clave de fá na quarta linha), a guitarra 1 passa a tocar uma melodia muito parecida com a do baixo. A primeira nota de ambos é igual (si), mas, na segunda nota, a guitarra muda para a nota dó, enquanto o baixo permanece na nota si, e a terceira nota é a mesma (ré). A quarta nota volta a ser um intervalo de segunda menor, e a última nota é a mesma (si). Ou seja, tanto pela quantidade de notas iguais (a primeira, a terceira e a quinta nota do compasso) quanto pela posição delas no compasso, ou pela forte dissonância resultante do "erro" na segunda e na quarta nota do compasso, percebe-se que a intenção seria de o baixo e a guitarra 1 executarem a mesma frase. Contudo, esse tipo de "erro" é muito pequeno, um mero detalhe que, dificilmente, seria percebido por um ouvinte da CRUA. Situações como essa também são muito comuns na The Warlord e na Sign of Hate.

Em seguida, a subseção Cc (c.97 – 104) inicia uma melodia na guitarra 1 que serve como uma introdução para o solo na seção seguinte. A guitarra base executa a tônica dos acordes em trêmolo, e o baixo acompanha as tônicas dos acordes, com divisão rítmica própria. A bateria volta ao uso de pedal duplo no bumbo constante, mas o pouco toque de caixa por compasso não nos dá a sensação de velocidade que o bumbo e o trêmolo da guitarra intencionam.

A música finaliza na subseção Cd (c.105 – c.122) com o solo de guitarra sobre a base instrumental da seção anterior, sendo que a bateria agora improvisa ataques nos pratos e

viradas sobre o padrão anterior. Esse solo apresenta três características básicas da maioria dos solos de guitarra de Rock e de Metal que são: 1) o uso da escala pentatônica menor; 2) as puxadas (*bends*); 3) o uso de licks. O uso de pentatônicas é muito comum para a composição de solos de guitarra rock em geral, pois são pensadas menos como conjunto de notas, e mais como um padrão mecânico de execução, dentro do qual guitarristas aprendem diversos licks (ver definição e diferenciação entre lick e riff na página 34) e padrões de puxadas. Puxada, ou *bend* em inglês, é o nome dado para a técnica de tocar uma nota presa e elevar a corda, tensionando-a até chegar a uma outra nota na mesma casa do braço do instrumento. Essa não é uma técnica específica da guitarra, nem sequer da música ocidental, pois seu uso é muito comum em instrumentos orientais como o koto (instrumento japonês).

Um solo de guitarra, no Metal, geralmente é composto através da recombinação de licks pré-aprendidos. Sob esse ponto de vista, muitos solos de guitarra são como frankensteins sonoros, nos quais solos de outros guitarristas são decompostos em licks e depois reagrupados sob nova organização, em nova tonalidade, às vezes um pouco modificados. Muitos dos mais famosos guitarristas de Rock e de Metal das décadas passadas basearam seus solos nesse tripé, entre os quais Ritchie Blackmore (Deep Purple, 1970), Tony Iommi (Black Sabbath, 1970), Adrian Smith (Iron Maiden, 1980) e Kirk Hammet (Metallica, 1980). André é um fã assumido do Metallica e dos solos de Kirk Hammet, e basta ouvir os solos do primeiro disco da banda Metallica (Kill'em All, 1983, tido como um álbum revolucionário dentro do Metal) para reconhecer os licks utilizados por André nesse solo da música Sunset.[111] Outro elemento utilizado nesse solo que nos remete aos solos de Kirk Hammet é o uso do pedal de Wah-Wah.[112]

[111] Como foi dito, grande parte do processo de aprendizagem de composição de solos de guitarra é baseado na decomposição de solos de outros guitarristas em licks que são estudados separadamente como padrões mecânicos de aquisição e aprimoramento da técnica instrumental. Quando foi meu aluno, André aprendeu diversos licks de guitarristas, entre os quais, os de Kirk Hammet, aqui incorporados no solo.

[112] The variation in the peak response frequency of the filter resembles

O solo é diatônico a si menor eólio e usa como escala fundamental a pentatônica de si menor (B - D - E - F♯ - A). Inicia com a escala pentatônica ascendente, seguida de puxadas da nota Mi para a nota Fá sustenido.[113] O próximo compasso (c.107) apresenta o primeiro lick que, seguido de outras puxadas, retorna transposto ao final do compasso 109. A partir de então, segue uma alternância entre puxadas e licks (variações do lick 1).

Os solos da Scarlet Peace, geralmente, são executados por André. O outro guitarrista quase sempre fica responsável pelas melodias de guitarra quando André está tocando teclado. Ou seja, hierarquicamente, André pode ser considerado o guitarrista principal, enquanto Ricardo está mais para um guitarrista base. Todos os solos da Scarlet, assim como os da The Warlord, são compostos, no sentido de serem repetidos sempre de forma idêntica, sem qualquer modificação que seja encarada como uma mudança no solo (por exemplo, durante uma puxada, tocar duas ou três vezes na mesma nota é visto como insignificante). Ao mesmo tempo, essa é uma característica própria da Scarlet Peace, pois a maioria das bandas de Doom Metal (entre as quais, as bandas citadas como referência pelos integrantes) não incluem solos de guitarra como um padrão em suas composições. Solos de guitarra, enquanto exibição de virtuosismo técnico, são uma regra no Heavy Metal, mas não no Doom Metal. Usualmente, as bandas de Doom Metal preferem passagens instrumentais longas, recheadas de melodias, mas que diferem dos solos melódicos do Heavy Metal, principalmente pela falta de qualquer demonstração de virtuosismo, caracterizados por passagens rápidas, tais como licks, escalas e arpejos. No Doom, percebeu-se que há preferência por melodias compostas por notas longas.

---

the change in formant frequency in the human vocal tract when saying the word "wah", making the wah-wah pedal a crude form of speech synthesizer. Fonte: Wikipedia.

[113] Na escrita para guitarra, geralmente se escreve a nota na qual a mão esquerda prende a corda, e uma linha curva ascendente ou descendente indica a direção da puxada. A palavra *full* significa uma puxada de um tom inteiro (c.109). 1/2 significa uma puxada de meio tom, e 1 1/2 significa uma puxada de um tom e meio (comp. 109).

As duas músicas aqui transcritas incluem solos de guitarra, tais como são pensados e executados por bandas de Heavy Metal.[114] No entanto, também há passagens melodiosas, caracterizadas por notas longas. E aqui reside uma característica própria da Scarlet Peace. Ser uma banda de Doom Metal, com passagens melódicas instrumentais e, ao mesmo tempo, inserir na estrutura de suas composições espaço para solos de guitarra.

Conclusão

Como deve ter ficado claro, os elementos musicais utilizados pela banda Scarlet Peace, com exceção dos vocais rasgados e guturais, não desafiam o ouvinte ocidental a se confrontar com novas sonoridades, ou mesmo com dissonâncias fortes. Sua intenção não é a de transgredir musicalmente. Ao contrário, eles parecem esforçar-se em utilizar "regras" estabelecidas pelo sistema tonal ocidental e timbres para agradar seu público, enquanto que os únicos elementos estritamente musicais usados de forma a expressar um sentimento melancólico de perda, solidão, angústia e ansiedade são o andamento lento, o timbre "raivoso" na voz e músicas em modos menores, como é de se esperar, pois a maioria absoluta das músicas de Metal é composta no modo menor.[115]

[114] Como dito anteriormente, provavelmente por influência de uma das bandas favoritas de André, o Metallica, cujas músicas são repletas de solos de guitarra.

[115] Curiosamente, um dos poucos trechos que delineiam de forma clara uma tonalidade maior pode ser ouvido na música 'Lovelorn Rhapsody' do disco 'Serenades', de uma das principais bandas de Doom/Death Metal, Anathema. Essa música utiliza uma afinação bastante baixa (scordatura) e seu início baseia-se nos acordes de si menor e dó maior. A introdução lenta e grave cria um ambiente denso, sobre os quais é cantado o primeiro e o segundo verso. Porém, o "refrão" pode ser interpretado, tanto em relação à letra quanto à música, como o surgimento de um feixe de luz, uma esperança de que haja um final feliz. A harmonia executada sobre o refrão é mais dinâmica, com dominantes secundárias, e as duas guitarras fazendo um contraponto tonal sobre a seguinte progressão harmônica: D - A - F♯/A♯ - Bm - G - E/G♯ - A - F♯m - G - E - A. Segue abaixo a letra desse trecho da música.

[Verso 1]

Sobre essa característica marcante do Metal, Walser (1993) dedica três páginas de seu livro para explicar e exemplificar o uso dos modos por guitarristas de Heavy Metal, onde afirma que "modo é, de fato, bastante conhecido por músicos de Heavy Metal como uma parte crucial da produção de significado musical[116]", e que muitos desses músicos têm acesso à teoria modal e seus afetos. Se essa afirmação é verdadeira no contexto de seu estudo (bandas de Heavy Metal dos E.U.A nos anos oitenta), o mesmo não pode ser confirmado neste estudo da CRUA. Nessa cena, grande parte dos músicos têm uma formação auto-didata, e quando procuram aulas particulares para ampliar seus conhecimentos musicais, tendem a limitar seu interesse ao desenvolvimento técnico mais do que ao aprofundamento de qualquer teoria musical, principalmente porque o ensino da teoria musical, para a grande maioria dos professores de música de Aracaju, significa o ensino de regras gramaticais, ou melhor, ensinar a ler partitura. Poucos são os guitarristas da CRUA que realmente conhecem os modos, suas origens e suas aplicações. Se for me limitar, mais especificamente, aos guitarristas das três bandas aqui analisadas, posso afirmar que nenhum deles possui esse tipo de conhecimento.[117]

I hear your voice.
It sings so softly
Curious to join in, a harmony to breathe forever
Joyous the one to hear a voice
[Refrão]
In fields where grass grows tall
Golden carpets swell and whisper
Autumn trees will weep.
[Verso 2]
Immune to pity
I've grown used to grief
The eternal tear reciprocates
Repete refrão

[116]mode is, in fact, widely acknowledged by heavy metal musicians as a crucial part of the musical production of meaning.

[117]Tais afirmações são baseadas em minha experiência como professor de guitarra há mais de doze anos, sendo que a maior parte de meus alunos eram músicos da CRUA. Inclusive, entre os músicos estudados, os dois guitarristas da The Warlord, e o guitarrista/tecladista André, da Scarlet Peace, foram meus alunos de guitarra alguns anos atrás.

Porém, isso não significa que esses músicos não saibam o que estão fazendo. Assim como Walser afirma em relação à George Lynch (1993, p. 93), esses músicos sabem o que estão fazendo, mesmo que não tenham um vocabulário técnico para descrevê-lo. Na verdade, há certo interesse oculto em dizer que não estudaram, como que todo o conhecimento musical adquirido fizesse parte de certa habilidade, ou dom divino. É essa a definição filosófica da música mais recorrente entre os músicos populares, como "revelação de uma realidade privilegiada e divina ao homem: revelação que pode assumir a forma do conhecimento ou do sentimento" (Abbagnano 2000, p. 689). Tal visão de música é muito disseminada e corrobora com a ideia de que a música não pode ser ensinada, pois esse conhecimento iria inibir a criatividade e a espontaneidade relacionada ao dom divino. Nesse contexto da CRUA, a maior parte do aprendizado ocorre através da escuta e imitação de cânones do estilo, leitura de revistas especializadas e conversas com membros mais experientes. Ou seja, há um longo e necessário caminho a ser percorrido nesse processo de aprendizagem estilística que, entretanto, não é teorizado.

Em relação ao uso de grandes passagens instrumentais com longas melodias modais, André afirma que é importante e essencial, sendo o diferencial da banda em relação a outras bandas da CRUA. Quando questionados sobre a tendência do uso de vocais limpos ou guturais, percebe-se que as músicas recém-compostas pela Scarlet Peace continuam dando mais ênfase ao vocal gutural. De todas as músicas da banda, somente duas músicas têm partes com vocal limpo. Entretanto, músicas mais novas têm dado mais ênfase às partes

---

Também tenho convivido com professores de música, e professores de "Teoria da Música", tanto no Conservatório de Música quanto em cursos e encontros promovidos para professores de música. Como dito anteriormente, Aracaju é uma cidade de médio porte, mas conta com pouquíssimos músicos formados em nível superior (não mais que vinte), devido à ausência de uma graduação em música no Estado, o que só veio a se concretizar com a criação do curso de Licenciatura em Música na Universidade Federal de Sergipe em 2007, do qual fui o primeiro professor efetivado. Dessa forma, é fácil conhecer as pessoas que dão aulas de música na cidade, mesmo que não estejam entre os graduados em música.

instrumentais e aos contrastes entre partes rápidas e lentas, pesadas e leves. Alexandre vê como uma tendência contrastar mais e, dessa forma, até ficar mais rápido. O que podemos perceber é que, mesmo quando utilizam o timbre vocal limpo, sua intenção parece ser melancólica, chorosa, fazendo lembrar o estilo de cantar de bandas góticas dos anos oitenta, como o 'The Cure' ou, mais recentemente, nos anos noventa, o estilo "*grunge*" da banda "Nirvana".

Em conferência ministrada em Junho de 2004, durante o V Congresso da IASPM-LA, realizado no Rio de Janeiro[118], Phillip Tagg fez uma conexão entre o uso de antidepressivos e a música. Para o autor, "ambos têm a ver com sentimentos ou, mais precisamente, com o ato social de expressar sentimentos de comunicação, sob circunstâncias políticas específicas". Seguindo essa hipótese, ele identificou que, além das características mais comuns às músicas de apelo emocional triste – tonalidade menor e andamento lento –, outros três musemas seriam mais eficazes em "distinguir 'angústia' de outros campos semânticos – funeral, lamento, depressão, por exemplo". Seriam eles: (1) a sonoridade do acorde menor com nona juntada (sic) (abreviando, m$add9$); (2) o acorde meio-diminuto; (3) uma melodia caracterizada por perfil disjunto e/ou dissonância melódica enfatizada. Para exemplificar sua relação, Tagg analisa o uso desses acordes em contextos dramáticos por toda a história da música tonal ocidental, desde corais de penitência de Bach, à trilha sonora cinematográfica de Nino Rota, passando pela banda de Hard Rock Aerosmith. Por fim, admite que:

> Outras características mais óbvias de angústia estão ausentes dessa apresentação, por exemplo, gritos, tons de voz ofendidos ou queixosos, e assim por diante. Precisamos apenas de pensar na performance arrepiante de Kurt Cobain em Smells Like Teen Spirit e Lithium para mostrar o ponto, mas mesmo estas gravações contêm elementos de melodia tortuosa (todos aquelas quintas e segundas abaixadas) que estão ausentes em hinos de angústia menos angustiados.

[118]Tradução de Henrique Wesley disponível em <http://www.tagg.org>, acessado em dezembro de 2006.

Ao ouvirmos o início da música "Into the Mind's Labirynth", a parte cantada por André com timbre limpo, tem intenção chorosa, e de desespero (c.9 – c.15), enfatizada pelos portamentos descendentes ao final de cada frase. Essa mesma forma de interpretação vocal pode ser percebida em uma das primeiras bandas de gótico, o "The Cure" e, de forma mais clara, na música "Close to me". Todavia, se no exemplo da banda "The Cure" o aspecto choroso é mais perceptível, a intenção de angústia e raiva nessa música da Scarlet Peace é melhor enfatizada com a entrada dos vocais guturais (c.16 em diante).

Esse capítulo teve por intenção fazer uma análise do estilo relacionado à banda Scarlet Peace, da forma com que a banda entende que deva ser, e como o público o aprecia. Como dito, em relação ao Heavy Metal, uma escuta informada do Doom/Death Metal da Scarlet Peace inclui o aprendizado de saber reconhecer os elementos importantes, e como valorá-los na comparação com cânones do estilo.

Sign Of Hate

Histórico

A Sign of Hate surgiu no final de 1998. Rodrigo, Euclides e Márcio já eram amigos há algum tempo e começaram a tocar na mesma época. Pensaram em fazer uma banda, mas, na época, ainda não sabiam tocar direito. Márcio queria tocar bateria, Rodrigo queria tocar Baixo e Euclides queria tocar guitarra. Com o passar do tempo, as coisas mudaram de rumo. Apesar da vontade de tocar guitarra, para Euclides, foi mais fácil comprar um baixo. Rodrigo tocava baixo, mas como não tinha ninguém que tocasse bateria, ele acabou indo tocar esse instrumento, sem mesmo nunca ter sentado em uma bateria antes. Começaram no quarto de suas casas e, mesmo sem saber tocar, como eles próprios dizem, compuseram músicas próprias. Essa primeira banda chamava-se 'Átropos'. Sobre esse período inicial, Euclides descreve:

> Rodrigo tocava em uma cadeira, pois não tinha bateria. Batia as baquetas em um balde, em uma cadeira. Eu tocava em um violão sem amplificador, Ismael em uma guitarra sem pedal, e Márcio cantava no seco. (Entrevista com Euclides)

Também participava da Átropos o guitarrista Fábio Andrade (que, atualmente, também é guitarrista da Sign of Hate). Na época, Ismael (guit.) tocava paralelamente em uma banda chamada 'Bloody Tears', com Rodrigo que, nesta banda, era baixista. Eles se desentenderam com o outro guitarrista, e Ismael decidiu formar a banda Sign of Hate. Para completar a banda, chamaram Euclides para tocar baixo e cantar. Porém, segundo Euclides, as músicas eram muito complexas para ele tocar baixo e cantar ao mesmo tempo. Por isso, chamaram Márcio para os vocais. Por algum tempo, a banda Átropos e a Sign of Hate chegaram a coexistir. A diferença entre elas é que a Átropos contava com um músico a mais, o guitarrista Fábio, e fazia um Death Metal mais eclé-

tico. Euclides acha que a Átropos poderia ter ido pra frente. No início, a intenção de tocar aquele estilo era uma ideia coletiva e, por isso, muito diversificada, agregando as influências de todos os integrantes. As músicas continham partes extremas, melódicas e tradicionais, o que acabava agradando a todo mundo.[119] Contudo, esse parece ter sido também um dos motivos do fim da Átropos, pois, como alguns integrantes tinham intenções musicais diferentes, com o tempo, as composições da banda foram deixando de agradar a todos os membros.

A Sign of Hate, por sua vez, foi pensada desde o início para ser uma banda de Death Metal extremo. Ismael foi o primeiro a sair da Átropos para se dedicar, exclusivamente, à Sign of Hate. Posteriormente, com a saída de Fábio para tocar na banda Anal Putrefaction (na época, outra banda de Death Metal bastante conhecida na cidade), a Átropos teve fim. Ao longo de sua existência, outros músicos chegaram a tocar na Sign of Hate, tais como Ricardo da Scarlet Peace, mas a Sign of Hate estabilizou-se como um quarteto (ver Foto 60).

A proposta da banda sempre foi a de fazer Death Metal da forma mais extrema possível. Por isso, durante as entrevistas, muitos participantes da cena a classificaram como Brutal Death Metal, rótulo esse que não agrada ao baterista Rodrigo: "Prefiro não chamar assim, mas, se achar que tocar rápido é brutal, então tudo bem...". E quanto ao andamento rápido das músicas, ele diz: "Acho que a gente só consegue tocar desse jeito mesmo porque, se for tocar lento, sai tudo errado... (risos)". Já Ismael diz que esses rótulos "só servem para ter mais ou menos uma ideia do que seja o som da banda. Para ter uma ideia, se a banda é melódica, chamam de Death Metal Melódico."

Apesar de existirem outras bandas de Death Metal em Aracaju, tais como a Blaster e a mencionada Anal Putrefaction, a Sign é considerada pelos participantes da cena uma das bandas mais importantes da CRUA. Em artigo publi-

[119] De acordo com Fábio, partes extremas são as partes muito rápidas, partes tradicionais são mais arrastadas e partes melódicas contêm melodias de guitarra.

Figura 60: Primeira formação da Sign. Da esquerda para a direita: Rodrigo, Márcio, Ismael e Euclides.

Figura 61: Atual formação da Sign. Da esquerda para a direita: Euclides, Fábio, Márcio, Rodrigo e Gutemberg.

cado na Wikipedia, os próprios integrantes da banda informam que a banda surgiu "dentro de princípios ideológicos calcados sobre conceitos caóticos e atitudes anti-dogmáticas, mostrando através do Death Metal, fúria e concepções profanas".

Em 2002, gravaram a primeira demo da banda cujo título reproduz o nome da mesma. Em 2004, gravaram a segunda demo, dessa vez em formato de CD, intitulada 'Rebel Souls of Chaos'. Em abril de 2005, Ismael Jr. decide sair da banda por questões pessoais sem relação com a banda, e Euclides Jr. assume o posto de guitarrista. Em agosto de 2005, com o fim de outra banda local de Death Metal, a 'Anal Putrefaction', Fábio Andrade (guit.) e Gutemberg Ettinger (baixo) juntam-se à Sign of Hate, permanecendo até os dias atuais (ver Foto 61). Dessa forma, apesar das mudanças sofridas, parte da pesquisa foi feita ainda no tempo de Ismael e, sendo ele o principal compositor das músicas do CD 'Rebel Souls of Chaos', suas opiniões e informações também estarão presentes durante as análises das músicas.

Regras semióticas

Da mesma forma que nos demais capítulos, as regras semióticas serão divididas em dois subitens: 1) O conteúdo das letras das músicas; 2) A iconografia relacionada ao estilo.

Em relação às guitarras, assim como já exposto nos capítulos anteriores, os músicos de Metal, seja Heavy, Death ou outro, compartilham a mesma predileção por modelos de guitarra mais agressivos. Atualmente, Euclides usa uma guitarra modelo Rhoads da Jackson (Fig. 29), e Fábio usa uma Ibanez parecida com o modelo da Figura 30, porém, toda preta.

Letras

Para os músicos da Sign of Hate, a letra é uma parte muito importante dentro do estilo Death Metal. Todos os integrantes da banda afirmam que, quando ouvem discos de Death, sempre estão com a capa e o encarte, acompanhando as letras. Por isso, é necessário que as demos acompanhem algum encarte com as letras das músicas, para que o ouvinte possa saber o que o vocalista está cantando. Após ouvir o disco repetidas vezes, acompanhando as letras no encarte, o ouvinte consegue reconhecer as palavras cantadas pelos

vocalistas sem o encarte. Por isso, mesmo com um timbre distorcido e intencionalmente gutural, há a preocupação em ter uma boa pronúncia das palavras.

A respeito dos temas abordados nas letras, o baterista Rodrigo enfatiza que, "se a banda existe, é porque tem alguma coisa ideológica por trás. Se não, não teria sentido de existir". São as letras que mais claramente indicam essa ideologia e, dessa forma, há coerência necessária entre o estilo e o conteúdo das letras. As letras, geralmente, são escritas em português por Rodrigo, e cabe a Márcio – que é professor de inglês – traduzi-las e adaptá-las através da modificação da estrutura e, algumas vezes, do conteúdo. Em relação a essas modificações, Euclides brinca, dizendo que, mesmo sendo cantada de forma gutural, a letra tem que rimar.

Ao analisar as letras das seis músicas do CD da Sign of Hate (ver Anexo , pág. 178), é possível destacar determinados conceitos representados por algumas palavras reincidentes em diversas músicas, tais como: Infernal, Hell, Evil, Demon,; PAIN, TORTURE, SODOMIZED, AGONIZE; Die, Kill, Death; *Blood, Holy, Unholy, Faith, Disbelief, Devotion*; POWER, FIGHT. Segundo Rodrigo e Márcio, os principais letristas da banda, essas são palavras características do estilo, e que representam sua visão da realidade.

Em todas as letras da banda, essa visão da realidade é transmitida de forma metafórica. Rodrigo afirma que, ao compor as letras, "mesmo os pronomes, por exemplo, 'eu' pode ser interpretado como 'ele' ou 'nós':

> Isso vai depender da interpretação de cada um. Outras bandas de Death Metal, como o Cannibal Corpse, que seguem uma linha mais segmentada ainda de Death Metal, conhecida como Splater Death Metal, procuram dar uma característica mais realística às suas letras e falam da morte de uma forma realista, usando termos médicos e de legistas, enquanto que nossas letras são mais metafóricas. Eu não faço letra para ter um significado direto como o Cannibal Corpse. Para eles, é o que é. É acidente de carro, atropelamento, estupro com faca, mutilação, necrofilia. São coisas reais que realmente acontecem. (Rodrigo)

Apesar de cada letra ter um conteúdo específico, todas giram em torno dos conceitos de morte, caos, destruição. Em sentido metafórico, essa morte não significa exatamente a morte corpórea ou espiritual. A intenção principal é a de tratar de um tema tido como tabu e, a partir daí, tentar fazer com que as pessoas pensem sobre esses assuntos de outra forma. Para eles, há um terror mental sobre o que há depois da morte, pois "o inferno é aqui, e o terror pior é saber se tem outro ou não". A música 'The Cloack of Death', por exemplo, aborda esse tema da morte como algo inevitável, o fim de tudo (*Darkness – it's the only place where, your spirit is laughing and awakening*). Em outras músicas, a morte e a destruição também se referem ao caos da vida cotidiana. Durante uma entrevista, Rodrigo disse que:

> Esse lado caótico e da destruição que eu geralmente falo, é um pouco da visão que eu tenho do mundo, das próprias pessoas e do que elas fazem com elas mesmas..., e um pouco o lado fictício, ou não, das ideias que eu tenho sobre esse lance de inferno e paraíso. Isso é muito relativo e muito pessoal também... (Rodrigo)

Márcio, por outro lado, é mais radical nessa visão. Para ele: "não adianta mudar. Tem que destruir. Essa é a ideia do caos. De destruir para construir tudo de novo. Agora, se vai ser certo ou não..." (Márcio). A música 'Rebel Souls of Chaos', por exemplo, procura mostrar que o caos pode servir para construir alguma coisa também. Destruir para construir (*... we declare war (...) Agonizing before the diabolic, while we crush his fucking truth, destroying.*).

Nessa letra, a derrota do cristianismo é simbolizada pelo sangue na cruz (*Behold – the bleeding on the cross. Behold – there's your loss*). Para Márcio, o único cristão que houve foi o próprio Jesus e, por isso, a crucificação dele significou a derrota do cristianismo. "O que resta são seguidores que destoaram todas as ideias, seguidores que construíram uma doutrina para seguir as ideias dele".

Outro tema constante nas músicas da banda envolve ideias satânicas ou anti-cristãs. Porém, nenhum dos integrantes[120]

[120] Com exceção do baterista Rodrigo que, apesar de indiretamente

tem algum envolvimento ou crença religiosa. Eles dizem que o uso dessas palavras tem mais o intuito de provocar, de ir de encontro ao que os cristãos e religiosos acreditam, do que fazer qualquer tipo de apologia. Ou seja, uma das intenções das letras, segundo seus integrantes, é de agredir o consenso comum, fazer com que as pessoas vejam as coisas de outra forma. Segundo Rodrigo:

> Se eles acreditam que isso é uma coisa ruim, então a gente diz que é boa. Por mais que a gente fale de demônios, inferno, etc., são alegorias, são formas de fazer com que as pessoas pensem de forma diferente. Ninguém sabe se Deus existe, ou se o Diabo existe. Agora, que as crenças religiosas são um mal para a humanidade, isso é com certeza... Eu acredito que é uma palavra, ou são palavras que significam muitas coisas. Simbolizam coisas que cada um pode interpretar de forma diferente. Não que exista ou não. Demônio é uma palavra forte. Essa história de que o Satanás é uma figura de chifres e peluda é uma imagem de cristãos para que eles tenham medo disso, medo da morte. (Rodrigo)

Nesse aspecto, a música 'Infernal Dungeon' é a que Márcio considera a letra que tem mais essa linha satânica, apesar de ter muita coisa alegórica e metafórica (*unspeakable blackness, spread thy spiky and spelled wings, introduce them to the devilish sign*).

Por fim, outro tema recorrente é o de ir de encontro a qualquer espécie de dogma, seja ele cristão ou não cristão. Isso pode ser exemplificado na música 'Storm of Torment' (*Storm of torment, the foundation we've got it for thee by the spilling blood, by the fear of their God*), 'Prisoners of Infernal Dungeon' (*Devastating acrimony, torment on thy mien of fear. Which infamies see thru guilt, meaningles faith*) ou 'Profane Evocation of Flames' (*Stupids, inconherents, sinked into your doubts. Inexplicable devotions, based on confusions. Thy devotion – the weak and his fears. You fell guilty for nothing, for your own desires. Dread – takes you to a*

tocar no assunto, não confirma nem nega seu envolvimento com crenças satânicas, preferindo não falar sobre o tema.

deep anguish, and to punishment eternally, in the infernal flames...).

Entretanto, em uma conversa durante a entrevista, Márcio e Rodrigo reconhecem que o Metal em sí é muito dogmático:

> As vestimentas, as ideias, tudo... O Metal, que deveria ser uma manifestação de liberdade, hoje em dia, não é mais. É uma coisa muito dogmática. Muito discriminatório, muito preconceituoso. (Márcio)
>
> Todo mundo no Metal quer se vestir igualzinho: calça apertada, jaqueta de couro. E isso acontece mais com pessoas mais novas que estão entrando na cena agora. (Rodrigo)
>
> E se não for assim, você é discriminado, da mesma forma que pessoas discriminam aqueles que fazem parte da cena Metal. (Márcio)

E essa atitude dogmática está presente também dentro da banda, pois os músicos são enfáticos ao afirmar que o estilo exige que as letras tenham um caráter destrutivo. Dessa forma, cantar sobre amor ou alegria é impensável dentro do Death Metal e, por isso, eles não apóiam e acham "ridículo" as bandas de Death Metal cristão. "Não é que não seja importante, mas [o Death metal] não passa uma mensagem construtiva. Se não for assim, também não combina muito. Eu sei que Death Metal não vai mudar o mundo, nem para pior, nem para melhor. É uma forma de exteriorizar sua raiva interior" (Rodrigo).

Iconografia

Uma das características iconográficas principais do Metal Extremo[121] está na tipografia dos nomes das bandas. Em geral, são palavras desenhadas com letras pontiagudas, formas espinhosas e, muitas vezes, ilegíveis para quem não sabe o que significam tais símbolos. Todavia, esse não é exatamente o caso da Sign of Hate cujo logotipo é bastante legível, apesar de fazer uso de formas pontiagudas. O único elemento a ser enfatizado é a cruz invertida na letra H. Para seus integrantes, a cruz invertida não tem significado satânico, mas de negação aos dogmas cristãos. Por isso, não vêem nenhum problema em usar tais símbolos nos contextos da CRUA. Contudo, no cotidiano, evitam usar símbolos que sejam muito agressivos ao senso comum, para que estes não atrapalhem seu convívio social e possibilidades de emprego, por exemplo.

[121] Segundo Keith Kahn-Harris (2001), "Extreme Metal encompasses a set of closely related musical genres and attendant practices that have challenged the orthodoxies of Heavy Metal. In contrast to Heavy Metal's notoriety, Extreme Metal is remarkably obscure – so obscure that most people will never hear of it. (...) All forms of Extreme Metal share fans, musicians and institutions. The difference between Extreme Metal and most other forms of popular music is so pronounced that those who are not its aficionados may not see its considerable internal differences." O autor classifica como Metal Extremo subgêneros, tais como o Death Metal, o Doom Metal, o Black Metal e o Grindcore.

Figura 62: Capa do CD *Leprosy* – Death

Figura 63: Capa do CD *Scars of the Crucifix* – Deicide

Figura 64: Capa do CD *Butchered at Birth* – Canibal Corpse

Figura 65: Capa do CD *Rebel Souls of Chaos* – Sign of Hate

No estilo, outra característica marcante são as capas de CDs, nas quais quase sempre estão presentes temas das letras das músicas, como os relacionados à morte ou temas religiosos. Na capa do CD Leprosy, da banda Death (Fig. 62), é possível visualizar um grupo de pessoas contagiadas pela lepra, em um local árido e desértico, com o céu em cor avermelhada, como se estivesse anunciando um fim trágico. Já a capa do CD 'Butchered at birth', da banda Canibal Corpse (Fig. 64), mostra seres humanóides, uma espécie de

zumbi, esquartejando uma mulher que, supostamente, estava grávida, com diversos fetos humanos pendurados. Ou seja, trata-se de uma capa que tem a intenção clara de agredir e causar repúdio ao cidadão comum. Já as capas da banda Deicide e da própria Sign of Hate fazem uma relação clara com o tema religioso cristão.

Em seu artigo sobre as origens do Heavy Metal no Brasil, Avelar (2001) faz uma análise interessante sobre a destruição de símbolos e significantes religiosos (ou, até mesmo, do cotidiano) pelo Death Metal. Em uma comparação entre Milton Nascimento e a banda Sepultura, ele conclui que, enquanto Milton apropriou-se de mensagens de caridade, fraternidade e esperança, em sentido político, popular, bandas de Heavy Metal, entre as quais a banda Sepultura, propunham uma estratégia de negação radical, inversão e tentativa de evitar a iconografia católica que tem um significado muito forte em Minas Gerais.[122]

Dessa forma, há coerência entre as mensagens e ideias propagadas nas letras das músicas, e a imagem associada à banda e ao estilo[123]. A capa do disco Scars of the Crucifix, da banda Deicide (Fig. 63), usa a figura de Jesus com uma coroa de espinhos e envolto em um manto branco e um ambiente neutro, sem nenhum tipo de simbolismo associado. Já a Sign (Fig. 65) opta por usar a figura de Jesus crucificado

[122]The imperative for death metal was the destruction of the signifier itself, not its preservation with a different meaning. Metal did not distinguish a truer and recuperable message in the mineiro religiosity, and decided instead to cancel it out through extensive use, decontextualization, and ultimately the voiding of its symbolic apparatus. Inverted crosses, Satanic allusions, eschatological obsession, are part of a poetic strategy completely built around the negation of the hope Mílton's music was famous for expressing: the hope that underneath the conservative, conventional, traditional, and religious universe of Minas Gerais resided some emancipatory, fraternal, and compassionate kernel politically and culturally available. Death metal was primarily a negation of that availability. (Avelar 2001)

[123]"The cover and liner art dialogue with music and lyrics, as covers evolve from an aesthetic of darkened, nightmarish monstrosity (inaugurated by Iron Maiden's unique blend of expressionism, surrealism, and comic book codes on their cover art) to the focus on individual psychic pain, expressed by drawings rather than photographs or paintings". (Avelar 2003)

com uma cobra saindo de sua barriga, em um ambiente repleto de cadáveres. Uma possível interpretação dessa capa seria identificar a figura de Jesus, com um Jesus derrotado no inferno, em clara tentativa de destruição desse símbolo cristão.

Por fim, cumpre analisar que o público de Metal Extremo tende a usar mais símbolos visíveis e roupas mais produzidas. O público de Heavy Metal, quando opta por elementos de couro e peças de ferro cromado, atualmente, utiliza-os de forma bastante discreta. Na Foto 66, é possível ver um casal bem produzido durante um show de Metal Extremo[124], com calça e jaqueta de couro, muitas peças de metal cromado, coturno e bota de cano longo de couro e, inclusive, um cinto enfeitado com balas de revólver, para dar um tom mais agressivo à vestimenta. Apesar de tal vestimenta ser comum em shows de Heavy Metal em outras cenas, na CRUA, essa é uma forma de se vestir característica da cena de Metal Extremo.

Regras de comportamento

Diferentemente do público de Heavy Metal e de Doom Metal, o público de Death Metal é menor e mais fragmentado. Durante os shows, muitos participam batendo cabeça, ao mesmo tempo em que simulam o "air guitar" e "air drum". Poucas pessoas comunicam-se com a banda usando o símbolo do Metal. Outro aspecto visível nos vídeos dos shows da Sign of Hate é que não houve tentativa de mosh. Porém, há muito pogo, com um contato mais intenso e mais violento que nos shows da The Warlord e da Scarlet Peace. Em alguns momentos, há quase a iniciativa de um conflito que, rapidamente, é apaziguado pelos demais participantes.

[124]Como dito anteriormente, Metal Extremo engloba uma série de subgêneros que se diferenciam, muitas vezes, em pequenos detalhes ao mesmo tempo em que compartilham o distanciamento e indiferença com a maior parte de outros gêneros de Metal mais populares. Um show de Metal Extremo pode contar com bandas de diferentes estilos, tais como o Death Metal, Doom Metal, Black Metal e o Grindcore. Dificilmente uma banda de Heavy estará tocando em um show voltado para o Metal Extremo.

Figura 66: Roupa mais produzida para um show de Metal Extremo

Essa reação física refletida no público é, no mínimo, interessante de ser analisada. As músicas da Sign of Hate têm uma estrutura bastante complexa e exigem muita atenção e habilidade técnica para sua execução. Tais características, geralmente, estão associadas a estilos musicais cuja função principal está associada ao prazer estético e a platéias imóveis que parecem retribuir com sua atenção, tempo e dedicação gastos pelos músicos para proporcionar aquele momento musical. Porém, grande parte do público da Sign of Hate parece não se importar tanto com esses "detalhes", pois se encontram o tempo todo em movimento e em contato físico com outros participantes, em um ambiente intensamente

masculinizado, no qual há constante disputa de força física e demarcação territorial. Assim, entre as três bandas e seus respectivos estilos, esse é o estilo que mais pode ser associado à função de estímulo corporal tal como foi identificado por Merriam.[125]

Os músicos da banda também procuram mover-se e interagir com o público, batendo cabeça. Todavia, como as músicas exigem muita atenção, isso não é possível todo o tempo. Somente nas horas em que os riffs de guitarra são mais fáceis de ser executados é que os dois guitarristas e o baixista arriscam maior liberdade corporal. Todavia, percebe-se que, na maior parte do tempo, estes estão concentrados em não errar as notas, já que tocar bem e sem errar é importante para a banda. Daí afirmam que, se tivessem mais tempo, estudariam mais e ensaiariam mais para alcançar um nível melhor.

Regras sociais e ideológicas

Para os músicos da banda, a Sign of Hate é encarada como "uma diversão séria", porém, depois de todos esses anos, admitem que já não têm mais a mesma ansiedade e prazer de ensaiar como acontecia quando eram mais jovens e iniciantes. No entanto, Euclides diz que a banda tem parâmetros de qualidade e que todos tentam melhorar individualmente como músicos, o que traz consequências positivas para a banda. Não esperam fazer sucesso como uma banda de Death porque são realistas e acreditam que é muito difícil. Como expôs Rodrigo: "Seria preciso uma dedicação muito maior do que a que podemos dar".

Como dito anteriormente, Death Metal é o estilo mais fragmentado da CRUA, com menos participantes e menos variedade entre seus participantes, no que se refere ao gênero e classe social. Há predominância masculina e, segundo os integrantes da Sign of Hate, a maioria do público de Death

[125] "Music also elicits, excites, and channels crowd behavior; it encourages physical reactions of the warriors and the hunter; it calls forth the physical response of the dance, which may be of prime necessity to the occassion at hand". (Merriam 1964, p. 224)

Metal está na periferia. Os músicos da Sign of Hate dizem que o público de Heavy Metal, de bandas como The Warlord, por exemplo, é maior porque o estilo de música é mais acessível e está sempre na mídia.

Os temas e ideologias associados ao estilo Death Metal também parecem ser um limitador do tipo de público. Como afirmou Kahn-Harris (2001), "mortes, matanças e mutilação fornecem uma constante fonte de inspiração na cena, particularmente, é claro, no Death Metal".[126] O vocalista Márcio concorda que um dos temas mais constantes é a ideia do caos e da destruição. Temas como esse parece "ressoar" mais em indivíduos de classe baixa cujo cotidiano é mais duro e "caótico" que o de pessoas de classe média ou alta.

Reily (2002) identifica como *ritual ressonances* o processo no qual qualquer ato ou produto é associado a uma determinada significação simbólica. Em seu estudo da Folia de Reis, a autora chegou à conclusão de que, através de numerosas formas expressivas, e de diversos estímulos sensoriais, os participantes tornavam-se predispostos a ler associações em diversos motivos (menor unidade de significação simbólica dentro de um contexto ritual), relacionando-os a outras redes de significação.[127]

Nesse sentido, pode-se afirmar que a perda de esperança, descrença, violência e corrupção, vivenciadas no cotidiano, constitui fortes elementos passíveis de ressoar com as ideias caóticas disseminadas pelo Death Metal.

Outro elemento essencial na ideologia do Death Metal é a ideia de transgressão. Kahn-Harris fornece-nos uma revisão bibliográfica do termo e sua aplicação à cena de Metal Extremo que aqui será aceita.

---

[126] Death, killing and mutilation provide a constant source of inspiration within the scene, particularly, of course, in Death Metal.

[127] Associations elicited by motif clusters that are built into the ritual enactment could be viewed as "script ressonances", some of which have an integrative effect, in that they transcend specific ritual acts, and others articulate more closely with specific moments of the journey. Yet, it is possible for motifs of restrict prominence to have considerable associative density for particular individuals. Thus, "personal resonances" engage specific motif clusters that articulate with individuals biographies. (Reily 2002, p. 131-32)

> Transgressão será tratado nesta tese como uma prática através da qual humanos podem vivenciar os prazeres e pavores de esquecimento sem forma, enquanto simultâneamente fortifica seu sentido de limitação do ser. Transgressão é, no final das contas, uma afirmação da força individual, mesmo quando ela envolve a ameaça/promessa de dissolução no coletivo.[128] (Kahn-Harris 2001)

Em seu estudo da cena de Metal Extremo, Kahn-Harris classifica as formas de transgressão em três tipos: transgressão sônica (a ser abordada na seção referente a regras formais e técnicas), transgressão discursiva (abordada nas regras semióticas) e transgressão prática. Nesta última, o autor inclui tanto o uso abusivo de drogas (maconha, preferencialmente) e bebidas alcoólicas, o pogo, quanto atos literais de violência pública. No entanto, como sua pesquisa estava focada na cena de Metal Extremo, de forma generalizada, envolvendo seus diversos subgêneros já mencionados, seus exemplos analisados e seu ponto de vista são um pouco mais abrangentes que o desta pesquisa.

Na CRUA, o Death Metal simboliza essa transgressão ideológica à sociedade ocidental, desde o nome das bandas (Anal Putrefaction, Sign of Hate), às letras das músicas, iconografias, dança, uso de drogas e recurso sonoro; quase tudo converge para a ideia de transgressão. Porém, quanto aos músicos da Sign, tal comportamento e ideologias radicais ficam, em sua maioria, restritos à cena, não sendo transportados para o cotidiano. Para Márcio, isso decorre da maturidade: "Por exemplo, na época em que a gente começou a ouvir isso, não é que a gente fosse tão idiota quanto a maioria das pessoas que ouvem isso hoje, naquela idade, mas a gente tinha uma visão muito radical da coisa também. Com a maturidade, você tende a querer abrir seu horizonte para ver mais as coisas" (Márcio).

[128] Transgression will be treated in this thesis as a practice through which humans may experience the joys and terrors of formless oblivion, while simultaneously bolstering their sense of the limitedness of being. Transgression is ultimately an affirmation of individual potency, even while it involves the threat/promise of individual dissolution into the collective.

Márcio também parece confirmar que essa sensação de querer transgredir e ser diferente está associada com o nível de imersão na cena. Quando perguntado se daqui a quinze anos estariam ainda ouvindo Death Metal, ele afirma que, talvez, não. "Vai chegar uma hora que você não vai mais encontrar nenhuma novidade. Uma música mais lenta, mais atmosférica, poderá ser mais inspiradora, mais interessante".

Já a relação entre o Death Metal e o satanismo não parece ser a regra. Somente o baterista Rodrigo parece ter algum envolvimento nesse sentido, por ter feito uma tatuagem no dorso esquerdo, de um pentagrama invertido, simbolizado pelo bode. No entanto, ele afirma que é uma crença pessoal e que não envolve a banda nisso, apesar de externar, em algumas letras, esse lado pessoal. Para os demais, símbolos, como a cruz invertida, significam a negação do cristianismo. Como exposto por Fábio: "Não é ser satânico, mas ser contrário a tudo que a cruz significa na cultura ocidental. Quem vê já sabe que é totalmente ateu, sem relação com Deus nem Diabo" (Fábio). Ou seja, mais uma forma de transgredir o senso comum da religiosidade cristã ocidental.

Regras econômicas e jurídicas

Assim como as demais bandas, a Sign of Hate reconhece as dificuldades financeiras relacionadas ao estilo, ao concordar que "é praticamente impossível viver de tocar Metal no Brasil, principalmente Metal extremo" (Fábio). Por isso, assumem a banda como um hobby, investindo, cada qual, em uma carreira profissional distinta, a fim de manter essa diversão. Os gastos constantes envolvem não somente a compra de instrumentos e equipamentos importados[129] (quase sempre de melhor qualidade que os nacionais), como também o pagamento de estúdios de ensaio e os gastos com o deslocamento para ensaios e shows.

O CD da Sign of Hate, assim como sua primeira Demo, foi produzido de forma independente, ou seja, foi pago pe-

[129] Chegando à soma de mais de cinco mil reais de investimento de um dos músicos da banda, entre guitarra, efeitos e amplificadores.

los próprios integrantes da banda. Todo o material, desde a criação da capa, impressão e a gravação do CD, foi feito de forma caseira. A capa, por exemplo, foi elaborada por um amigo de Rodrigo, para quem ele passou as letras das músicas e concedeu liberdade total para fazer a arte. A impressão é feita em uma copiadora a laser colorida, em papel couchê, em quantidades pequenas, a partir de uma necessidade iminente de shows ou pedidos pessoais, e a gravação do CD é feita no computador caseiro de Euclides. Dessa forma, o único gasto significativo foi o pagamento de um estúdio de gravação caseiro, com equipamentos simplórios, como os que foram utilizados pela Scarlet Peace, refletindo a má qualidade sonora do CD. É importante frisar que nenhum dos integrantes da banda demonstrou qualquer interesse em registrar os direitos autorais das músicas.

Os CDs da banda são vendidos na loja Freedom, em bancas nos shows da CRUA, ou através de contato pessoal com um dos membros da banda. Esses contatos, geralmente, são feitos após a publicação de resenhas do CD em fanzines. Fora do Estado, são bastante conhecidos através dessas resenhas, mas eles próprios não confiam mais em resenhas de fanzines, pois dizem haver muita "brodagem" nesse meio e pouca crítica séria. O motivo seria porque o fanzine é um meio de comunicação criado para apoiar a cena underground, e muitas bandas acabam criando amizade com os donos dos zines, o que mina a credibilidade de tais publicações. Fábio diz que já comprou várias demos das quais leu boas resenhas, mas, quando foi ouvir, achou horrível. Hoje em dia, ele prefere ouvir as músicas disponibilizadas na internet primeiro, depois compra o CD, se gostar.

Sobre os shows da banda, Fábio, que já produziu diversos shows de Metal na CRUA, diz que falta espaço físico e estrutura disponível. Para o guitarrista, "só sobra a ATPN porque já tem uma estrutura pronta, com palco e espaço fechado, um espaço aberto, boa acústica. E alugar para show de Metal extremo não é fácil, pois o aluguel da ATPN chega a quase seiscentos reais". Para um show de rock underground, com ingresso a sete reais, e quase nenhum patrocínio ou ajuda de custo, são necessários, pelo menos, duzentos pagantes para

cobrir os gastos com o aluguel do local e da equipe de sonorização. Fábio diz que produz shows porque gosta, pois já cansou de levar prejuízo. Em um de seus eventos de bandas de Death Metal, das três edições realizadas, a primeira teve prejuízo de cinquenta reais, a segunda teve prejuízo de duzentos reais, e somente a terceira deu lucro, de sessenta reais.

Nesse aspecto, a principal reclamação de Fábio está relacionada com as pessoas que vão para os shows e ficam paradas na porta, ou ficam querendo entrar de graça. "Muitas pessoas acham caro esses shows, pois estão mal acostumadas com shows gratuitos. Mas esses shows eram em locais ruins, com som ruim, péssima estrutura e bandas ruins. Mas quando você vai fazer um show em um local bom, com som bom, boa estrutura e bandas boas, cobrando dois reais a mais, o pessoal acha caro" (Fábio).

Regras formais e técnicas

Assim como as demais bandas, a Sign of Hate sempre inicia seu processo composicional pela parte instrumental. Cada guitarrista, geralmente, aparece com uma ideia nova ou um riff novo, sobre o qual outras ideias vão surgindo durante o ensaio ou, mesmo, riffs antigos que não foram aproveitados em outras músicas, tentam ser encaixados. É durante a composição da parte instrumental que já são definidas quais as partes que serão cantadas, e quais não serão cantadas, além dos trechos pré-determinados para os solos de guitarra. Somente duas das seis músicas compostas pela banda no CD (uma das músicas é um cover da banda Sarcófago) têm solos de guitarra: 'Storm of Torment' e 'Profane Evocation of Flames'. Dessa forma, nenhuma das músicas aqui transcritas contém solos de guitarra, o que é um fato curioso, pois solos de guitarra são muito comuns no Death Metal.

Outra informação etnográfica importante é saber que, de todos, somente Ismael teve algum contato com um ensino formal de música. Seu tio tocava violão, e ele gostava muito de ver e ouvi-lo tocando. Um dia, Ismael decidiu comprar um violão e aprender a tocá-lo. O tio ensinou os primeiros

passos e depois ele fez diversos cursos particulares, em curtos períodos. Quando comprou uma guitarra bem barata, da marca Jenifer, montou logo uma banda com um vizinho, pois, segundo suas próprias palavras, "queria compor músicas próprias".

As músicas da Sign of Hate, da primeira fita ao CD demo, estão muito associadas com o estilo de composição de Ismael. Para Euclides, os riffs que Ismael compunha eram muito complicados e diferentes do seu jeito de compor, mas, aos poucos, ele foi aprendendo a entender tais riffs. Já as músicas mais novas, compostas somente por Euclides, ou com ideias de Fábio, são menos complexas e têm sonoridade mais relacionada com as bandas de Death de uma vertente mais tradicional e melódica.

Importa destacar que as músicas aqui transcritas foram compostas e gravadas pelo guitarrista Ismael, daí a necessidade de se contextualizar tais gravações, por terem característica peculiar. Tal característica baseia-se no método de composição de riffs de Ismael. Eram dois procedimentos. O primeiro consistia em pegar notas de um acorde qualquer e tocá-las de forma arpejada, com trêmolo de quatro a oito repetições em cada nota. O segundo era valer-se de exercícios de guitarra para compor riffs. Para Ismael, quanto mais complicado fosse a combinação entre os dedos da mão esquerda e as cordas da guitarra, melhor. O resultado são riffs sem nenhum tipo de relação tonal entre as escolhas das notas. Nesse caso, o que regia a escolha de uma nota era o inusitado de sua aparição. Quanto mais estranho parecesse a escolha daquela nota, mais interessante parecia para Ismael. Ou seja, era uma organização de notas com as quais o fator visual e técnico[130] contava tanto, quanto o fator sonoro, em uma tentativa consciente de evitar qualquer relação Tônica-

[130] O fator visual está relacionado ao uso alternado dos quatro dedos da mão esquerda, procurando criar riffs que utilizem muitas notas diferentes, criando um movimento contínuo e constante dos dedos, em uma forma de impressionar visualmente seus fãs, uma vez que muitos desses gostam de prestar muita atenção na execução dos músicos. A questão técnica é importante também, pois, quanto mais difícil o riff parece ser (aqui entra novamente a intenção visual), exigindo maior virtuosismo instrumental, mais interessante será.

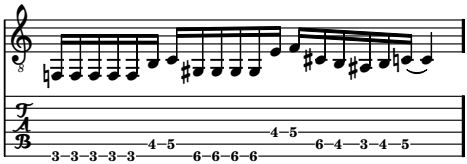


Figura 67: Riff 1, comp. 13 da música *The Cloack of Death* – Sign of Hate

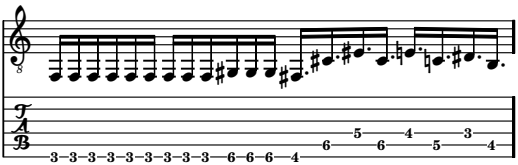


Figura 68: Riff 2, comp. 17 da música *The Cloack of Death* – Sign of Hate

Dominante do *habitus* musical ocidental. Nas Figuras 67 e 68, é possível visualizar como dois riffs de Ismael foram compostos a partir de desenhos de execução da mão esquerda.

Essa "transgressão sonora" é percebida pelo uso dos procedimentos acima mencionados, aliados à constante mudança de fórmulas rítmicas e ao uso frequente da técnica de trêmolo. Seguindo a tendência do baterista, de levar ao máximo a sensação de velocidade, o guitarrista tinha como preferência a técnica de trêmolo na maior parte do tempo, ao invés do já comentado *power chord*. Harris Berger (1999, p. 63) reconhece duas formas diferentes de uso da técnica de trêmolo por guitarristas de Death Metal, denominadas '*pitch axis*' e '*woodchucking*'. Uma melodia baseada no *pitch axis*, estabelece uma nota como centro tonal, mas, todas as demais onze notas são tratadas como iguais. Na técnica de *woodchucking*, o guitarrista toca notas constantes em uma das duas cordas mais graves da guitarra, solta, ocasionalmente atacando *power chords* em notas presas.[131]

[131] Like a diatonic melody, a pitch axis melody establishes one note

Nas músicas da Sign of Hate, há predominância da técnica de *pitch axis* sobre a de *woodchucking*. Nelas, o uso constante de trêmolo em uma nota pode ser considerada um centro tonal (*pitch axis*) cujas demais notas servem apenas como variação melódica de fuga e retorno ao centro tonal. No entanto, tais centros tonais, nas análises dessas músicas, poderão mudar a cada compasso ou manter-se por grupos de dois compassos. Como as músicas são compostas sobre pequenas ideias, tocadas muito rápido, acaba ocorrendo uma variação constante de uma ideia para outra, após diversas repetições de um mesmo riff.

Outra informação importante é que as guitarras e o baixo estão afinados um tom abaixo de sua afinação normal, técnica conhecida como *scordatura*. Ou seja, se as cordas soltas da guitarra são normalmente afinadas em (da corda mais grave para a mais aguda) mi, lá, ré, sol, si, mi; na banda Sign of Hate, os músicos escolheram utilizar a afinação ré, sol, dó, fá, lá, ré. A intenção é conseguir um som mais grave do instrumento e, dessa forma, dar mais "peso" à música. Por outro lado, para que as cordas dos instrumentos não ficassem frouxas demais, eles escolheram encordoamentos mais grossos.

"The Cloack of Death"

Essa é a música que abre o CD da Sign of Hate e congrega muitas das características importantes da banda. Sua forma, quase em arco, pode ser dividida em duas grandes partes. A primeira parte incluiria as seções A, B, C e D, sempre diferentes entre si; e a segunda parte incluiria um retorno à seções anteriores, ou seja, às seções C e A' (ver Tabela na p.191).

Essa composição inicia com um riff construído sobre a técnica de *woodchucking*, atacando notas simples, ao invés de acordes ou *power chords* (c.01 – c.04). O conjunto de

as a tonal centre; unlike diatonic melodies, all eleven other pitches are treated as equal... In woodchuked seeds, the guitarist plays a constant flow of muted eighth notes on the lowest or second lowest string of the instrument, occasionally broken with power chords stabs.

A [c.0 – c.12]	a [c.01 – c.08]	x [c.01 – c.04]
		x [c.05 – c.08]
		x [c.05 – c.08]
		x [c.05 – c.08]
	b [c.09 – c.12]	x [c.09 – c.12]
		x [c.09 – c.12]
		x [c.09 – c.12]
B [c.13 – c.27]	a [c.13 – c.16]	
	b [c.17 – c.20]	x [c.17 – c.18]
		x [c.19 – c.20]
	c [c.21 – c.23]	x [c.21 – c.22]
		x [c.21 – c.22]
		x [c.21 – c.22]
		x [c.21 – c.22]
		x [c.23]
	d [c.24 – c.27]	x [c.24]
		x [c.25]
		x [c.26 – c.27]
C [c.28 – c.45]	a [c.28 – c.33]	x [c.28 – c.29]
		y [c.30 – c.33]
	a [c.34 – c.39]	x [c.34 – c.35]
		y [c.36 – c.39]
	a [c.40 – c.45]	x [c.40 – c.41]
		y [c.42 – c.45]
D [c.46 – c.69]	a [c.46 – c.53]	x [c.46 – c.47]
		x [c.48 – c.49]
		x [c.50 – c.51]
		x [c.52 – c.53]
	b [c.54 – c.69]	x [c.54 – c.55]
		x [c.56 – c.57]
		x [c.58 – c.59]
		x' [c.60 – c.61]
		x' [c.62 – c.63]
		x' [c.64 – c.65]
		x" [c.66 – c.67]
		x" [c.68 – c.69]
C [c.70 – c.87]	a [c.70 – c.75]	x [c.70 – c.71]
		x [c.72 – c.75]
	a [c.76 – c.81]	x [c.76 – c.77]
		x [c.78 – c.81]
	a [c.82 – c.87]	x [c.82 – c.83]
		x [c.84 – c.87]
A' [c.88 – c.96]	a [c.88 – c.96]	x [c.88 – c.91]
		x' [c.92 – c.95]
		x' [c.92 – c.95]
		x' [c.92 – c.96]

Tabela 5: Análise Formal - *The Cloack of Death* (Sign of Hate)

notas utilizado nessa subseção Aa – pedal sobre a sexta corda solta (ré), atacando as notas lá, si bemol e dó – estabelece uma tonalidade de ré menor como primeira referência. Essa referência é logo confundida pelos trinados executados pela guitarra solo (c.11 e 12), mais especificamente o si bemol no segundo tempo do compasso 11.

A próxima subseção Ba marca a entrada da voz gutural de Márcio (c.13 – c.16). Essa parte usa a técnica de *pitch axis*, tendo a nota fá como centro tonal, seguido de um gesto melódico com outras seis notas (F - G♯ - E, C♯, B, A♯, C – 0, 1, 2, 3, 6, 7, 10), finalizando no dó. A partir dessa parte,

torna-se impossível relacionar, sensorialmente, qualquer desses riffs a uma escala tonal. Na seção Bb (c.17 – c.20), o fá continua como centro tonal e duas outras notas são acrescentadas ao conjunto anterior (A♯, B, C, C♯, **D♯**, E, F, **F♯**, G♯ – 0, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10)[132], transformando a frase de um compasso, em um período paralelo de dois compassos.

A subseção Bc (c.21 – c.22) é a primeira a usar *power chords* na guitarra, delineando uma melodia não tonal com elementos cromáticos (G♯, A, F, F♯, B, A♯, A – 0, 1, 2, 3, 5, 6). [133] É a primeira vez também que aparecem notas mais longas (repetidas) que semicolcheias na guitarra (nesse caso, colcheias pontuadas). Essa diminuição de velociadade na guitarra também é acompanhada pela bateria. Até o momento, a execução da bateria estava baseada em um padrão de pedal duplo constante em semicolcheias e toques na caixa em frequência alta, mais ou menos a cada colcheia, ou melhor, três notas por pulso. Nessa subseção Bc, a bateria mantém o pedal duplo no bumbo constante, mas a caixa passa a tocar homofonicamente com a guitarra e o baixo, em colcheias pontuadas, ou seja, três notas por pulso.

Como já foi abordado nas análises anteriores, a quantidade de toques de caixa por compasso é um dos elementos de maior definição na sensação de velocidade de uma música. Mesmo em padrões rítmicos com pedal duplo constante, a quantidade de toques de caixa executados por pulso, ou por compasso, é o que mais importa. No entanto, nessa seção Bc, a mudança do padrão da bateria não é tão grande. O que mais colabora, nesse caso, para a diminuição da sensação de velocidade é o padrão da guitarra que passa de trêmolo, em

[132] O uso de números para simbolizar as notas é baseado na teoria pós-tonal, também conhecida como teoria dos conjuntos. É útil para identificar gestos musicais compostos a partir de relações intervalares cromáticas, além de facilitar a comparação entre riffs diferentes mas com mesmo conteúdo intervalar base. Para maior informação, ver (Straus 2000).

[133] Apesar desse riff parecer diferente do riff da subseção anterior (Bb), se compararmos os conjuntos numéricos, percebemos que este está incluído no anterior. Subseção Bb = 0, 1, 2, 3, 5, 6, 7, 8, 10; Subseção Bc = 0, 1, 2, 3, 5, 6. É através desse tipo de análise e comparação que podemos enfatizar o processo composicional baseado em intervalos cromáticos.

semicolcheias, para *power chords*, em colcheias pontuadas. A diferença é tênue para um leigo, mas é significativa para um fã de Death Metal. Essa seção é uma das provas de que a preferência do guitarrista pelo uso da técnica de trêmolo é uma forma de procurar elevar ao extremo a sensação de velocidade indicada pela bateria.

Após repetir três vezes, um trêmolo em fá sustenido liga a subseção Bc com Bd. Na subseção Bd (c.24 – c.27), a guitarra executa um riff em trêmolo que pode ser visto como uma variação da subseção anterior (A - G♯ - E - F - B - G - F♯ – 0, 1, 2, 3, 4, 7), por causa dos semitons entre a primeira e a segunda, e a terceira e a quarta notas de ambas as seções, e o movimento descendente nas três últimas notas. A seção B finaliza com uma nota longa no compasso 27.

A seção C é composta por duas ideias ritmicamente semelhantes que se repetem alternadamente. A primeira é a frase paralela de dois compassos, Cax (c.28 – c.29), com o centro tonal em fá sustenido e uma variação em *power chords* (em quartas, ao invés de quintas), novamente partindo do uso de semitons ascendentes entre pares de notas cujas tônicas formam o seguinte conjunto (F♯, C, G♯, G, B, C, A♯, B – 0, 1, 2, 4, 5, 6 | F♯, C, G♯, G, B, C, A♯, B, G♯, A – 0, 1, 2, 3, 4, 5, 6). A segunda ideia é o riff de um compasso, Cay (c.30 – c.29), repetido quatro vezes, com centro tonal em mi, um tom abaixo e um conjunto de notas semelhantes, com muitos intervalos de semitom (E, Bb, F♯, F, D, E, C, B, D, A♯ – 0, 1, 2, 4, 6, 7, 8). Após repetir três vezes essa alternância entre Cax e Cay, inicia-se a seção D, com material derivado da seção anterior.

A subseção Da (c.46 – c.53) também é uma frase paralela de dois compassos e usa a nota mi como centro tonal, com variação baseada em semitons (E, B, C, Ab, G, A, B – 0, 1, 3, 4, 5, 8), repetida quatro vezes. Em sequência, a subseção Db mantém a mesma ideia composicional de fazer um trêmolo em uma nota grave durante a primeira metade do compasso, sendo que a segunda metade do compasso é uma variação melódica sobre um conjunto de notas baseado em semitons. Na verdade, quase toda a música está baseada nesse padrão, variando somente se a primeira nota do compasso é repetida

durante um tempo ou dois do compasso. As únicas subseções que não repetem esse padrão são as subseções Bc e Bd.

A subseção Db (c.54 – c.69) gira em torno de um riff composto sobre um trêmolo em ré sustenido durante a primeira metade do compasso, sendo que, na segunda metade do compasso, o guitarrista arpeja as notas do acorde de ré sustenido menor com trêmolo de duas notas sobre cada nota do compasso. Em seguida, esse riff é transposto uma segunda menor ascendente, mantendo um trêmolo sobre mi, seguido do arpejo sobre o acorde de mi maior com quarta aumentada. O acorde do segundo compasso é diferente, mas o contorno melódico é idêntico. Além da introdução, essa é a única parte da música na qual é possível fazer alguma relação tonal entre as escolhas das notas. Nesse caso, os acordes de ré sustenido menor e mi maior com quarta aumentada indicariam um campo harmônico de mi maior ou, mais propriamente, uma intenção modal em ré sustenido frígio. Essa frase repete-se três vezes nessa mesma altura (c.54 a c.59), depois mais três vezes uma oitava acima (c.60 a c.65) e, por fim, duas vezes outra oitava acima (c.66 a c.69). A frase original (Dbx) e a primeira variação (Dbx', uma oitava acima) também podem ser identificadas pelo uso do chimbal aberto na bateria. Já na segunda variação (Dbx", duas oitavas acima), a bateria mantém o bumbo constante, enquanto executa ataques nos tons, e depois na caixa com pratos, sobre a melodia da guitarra, indicando o final dessa parte. Em seguida, repete-se todo o instrumental da seção C, com nova letra, finalizando a música com o mesmo riff da introdução.

Nessa música, assim como quase todas as músicas da Sign of Hate, o baixo executa as mesmas frases da guitarra, oitavando a tônica das notas ou dos *power chords*. A bateria, por sua vez, limita a maior parte de suas variações à mudança do chimbal aberto para a condução, com intenção de enfatizar a diferença entre dois riffs de guitarra (ver, por exemplo, na seção C, o uso do chimbal na subseção Cax e o uso da condução na seção Cay), ao uso constante da caixa para dar mais velocidade à música, ou menos caixas, para dar menos velocidade, e diversas paradas entre seções e subseções que servem para demarcar as transições, assim como para se dar alguns

momentos de descanso. Porém, na maior parte do tempo, a bateria executa um padrão rítmico baseado no pedal duplo constante, chimbal aberto e muitos toques na caixa.

"Infernal Dungeon"

A música Infernal Dungeon inicia com uma forma de execução chamada digitação nas guitarras. A digitação é tocada com as duas mãos sobre o braço da guitarra, sem o uso da palheta. Um dos dedos da mão direita martela uma nota e, em seguida, faz um ligado para uma nota presa pela mão direita do guitarrista. Nesse exemplo, com a mão esquerda, ele executa duas notas: a primeira, como resultado da ligadura feita pela mão direita; e a segunda, com uma ligadura ascendente (martelato) feita com o dedo quatro (mínimo). Essa técnica é bastante difundida entre os guitarristas de Metal, principalmente após seu uso por guitarristas virtuosos, tais como Eddie Van Halen e Yngwie Malmsteen. Em geral, as digitações são criadas sobre as tríades de uma progressão harmônica. No caso da introdução (c.01 – c.09), os acordes arpejados são G♯m, Am, Em, Bm. Cada acorde ocorre em um compasso, e um *power chord* sobre a tônica de cada acorde é executado pela guitarra 2, com ataques da bateria em cada mudança de acorde.

A subseção Ab (c.10 – c.13) mantém a digitação na guitarra, somando-se a ela a segunda guitarra, o baixo e a bateria, "tocando o mais rápido possível", com viradas a cada dois compassos. As viradas na bateria, no caso da Sign of Hate, servem tanto como um embelezamento de seu padrão rítmico, quanto para demarcar os finais e inícios de frases. Essa última função acaba sendo importante, pois é comum que um dos músicos da banda erre a quantidade de repetições, e a bateria serve como uma "cola", um aviso de qual parte a música se encontra.

A próxima subseção Ac (c.14 – c.21) marca a entrada da voz e mantém a mesma progressão harmônica, mas, em vez da técnica de digitação, os músicos executam somente a tônica e a terça do acorde, como um trinado, só que, ao invés de ligado, é palhetado. Dessa forma, mesmo com a ausência

da bateria, o som das palhetas tocando nas cordas do baixo e da guitarra mantém a velocidade inicial.

Em seguida, a seção Ba (c.22 – c.29) surge como um contraste à seção anterior. Nessa subseção, volta a prevalecer a técnica de *pitch axis*, podendo, inclusive, fazer-se uma relação tonal de tônica (C♯, compasso 22) e dominante (G♯, compasso 23), com gestos cromáticos no final de cada compasso ou, como provavelmente deve ser o caso, a simples transposição de uma ideia tocada numa corda (5ª corda), para a corda mais grave (6ª corda). A bateria volta a tocar "o mais rápido possível", com o chimbal aberto.

A subseção Ba' (c.30 – c.33) é, como já é possível deduzir, uma variação da subseção anterior, modificando o segundo centro tonal. O que era uma relação de quarta descendente vira uma relação de semitom ascendente. Dessa forma, o primeiro riff no compasso 30, em dó sustenido, é transposto para ré. Porém, há algumas modificações importantes. A primeira é a mudança de compasso. Sobre o dó sustenido, a métrica é quaternária, sem nenhum gesto melódico cromático ao final do compasso, e a bateria mantém o padrão com chimbal aberto. Sobre o ré, a métrica vira ternária, mantendo o gesto melódico cromático descendente ao final do compasso, e a bateria passa a usar o prato de condução para enfatizar a diferença entre os dois compassos. A subseção Ba' é composta por duas repetições dessa frase de dois compassos. Em seguida, a subseção Ba" (c.34 – c.37) é idêntica à seção anterior, transposta uma quarta abaixo. Novamente, é possível fazer a relação tonal de um trecho na tônica (Ba') e outro trecho na dominante (Ba").

Mais adiante, a subseção Ca (c.46 – c.47) é uma espécie de refrão. Nessa parte, a guitarra volta a arpejar acordes em trêmolo. Os acordes possíveis nessa seção seriam um G♭ e um A♭. Nos dois primeiros compassos (c.22 e c.23), sobre as frases vocais de Márcio, a bateria diminui a quantidade de notas na caixa, com acompanhamento na condução e bumbo em sextinas. Logo após esses dois compassos, a bateria volta a tocar com o chimbal aberto, caixa em semicolcheia e bumbo em fusas (Ca', c.48 – c.51).

A [c.01 – c.21]	a [c.01 – c.09]	x [c.01 – c.05]
		x [c.06 – c.09]
	b [c.10 – c.13]	x [c.10 – c.13]
		x [c.10 – c.13]
		x [c.10 – c.13]
		x [c.10 – c.13]
	c [c.14 – c.21]	x [c.14 – c.17]
		x [c.18 – c.21]
B [c.22 – c.45]	a [c.22 – c.29]	x [c.22 – c.23]
		x' [c.24 – c.25]
		x' [c.26 – c.27]
		x' [c.28 – c.29]
	a' [c.30 – c.33]	x [c.30 – c.31]
		x [c.32 – c.33]
	a" [c.34 – c.37]	x [c.34 – c.35]
		x [c.36 – c.37]
	a' [c.38 – c.41]	x [c.38 – c.39]
		x [c.40 – c.41]
	a" [c.42 – c.45]	x [c.42 – c.43]
		x [c.44 – c.45]
C [c.46 – c.61]	a [c.46 – c.47]	x [c.46]
		x [c.47]
	a' [c.48 – c.51]	x [c.48]
		x [c.49]
		x [c.50]
		x [c.51]
	b [c.52 – c.55]	x [c.52 – c.53]
		x' [c.54 – c.55]
	b' [c.56 – c.61]	x [c.56 – c.57]
		x' [c.58 – c.59]
		x [c.60 – c.61]
D [c.62 – c.94]	a [c.62 – c.70]	x [c.62]
		x' [c.63 – c.64]
		x" [c.65 – c.66]
		x [c.67 – c.68]
		x"' [c.69 – c.70]
	b [c.71 – c.82]	x [c.71 – c.72]
		x [c.73 – c.74]
		x' [c.75 – c.76]
		x [c.77 – c.78]
		x' [c.79 – c.80]
		x' [c.81 – c.82]
	c [c.83 – c.94]	x [c.83 – c.84]
		x' [c.85 – c.86]
		x [c.87 – c.88]
		x [c.89 – c.90]
		x [c.91 – c.92]
		x [c.93 – c.94]
C [c.46 – c.59]	a [c.46 – c.47]	x [c.46]
		x [c.47]
	a' [c.48 – c.51]	x [c.48]
		x [c.49]
		x [c.50]
		x [c.51]
	b [c.52 – c.55]	x [c.52 – c.53]
		x' [c.54 – c.55]
	b [c.56 – c.59]	x [c.56 – c.57]
		x' [c.58 – c.59]
A [c.95 – c.103]	b [c.95 – c.98]	x' [c.95 – c.98]
		x' [c.95 – c.98]
	c' [c.99 – c.103]	

Tabela 6: Análise Formal - *Infernal Dungeon* (Sign of Hate)

A subseção Cb (c.46 – c.47) volta a voz e mantém a mesma ideia rítmica da seção anterior, mas muda a progressão e o ritmo harmônico. Aqui, os acordes arpejados podem ser analisados como E7*sus* (sem terça), e C*sus*2/*add*4. Cada acorde dura meio compasso, sendo repetido quatro vezes, em um prolongamento total de dois compassos por acorde. A subseção Cb' repete a seção anterior, com a diferença de que a bateria troca o chimbal aberto pela condução.

A subseção Da (c.62 – c.70) surge com mais um riff, sob o centro tonal de dó. Esse riff delineia uma variação sobre uma possível escala de dó menor (C, D, Eb, F, G, Ab). Após o compasso de introdução, a segunda guitarra dobra a primeira uma oitava acima. Em seguida, esse riff transforma-se em uma progressão cromática ascendente, com bordaduras inferiores em semitom, de sol até lá (c.65 – c.66), voltando à sua forma inicial (c.67 – c.68) para, em seguida, ser transposto literalmente uma quinta justa abaixo. Em padrões de guitarra, ou violão, transposições como essa são muito comuns, pois não se leva em consideração quais notas estão sendo tocadas, mas a repetição de um mesmo desenho executado em uma região, e depois transposto para outra região (ver Figura 69).

A seção Db (c.71 – c.82) é mais "cadenciada", como chama o baterista Rodrigo. A divisão rítmica passa a ser de sextinas, com dois toques de caixa por tempo, acompanhada na condução. A guitarra executa um novo riff, em *power chords*, acompanhando a divisão em sextina. Nessa subseção, confirma-se o uso da escala de dó menor. A partir do compasso 75, com a entrada da voz, a bateria volta a tocar em fusas e semicolcheias, mas a guitarra mantém o mesmo riff anterior.

A subseção Dc (c.83 – c.94) é composta sobre um riff que, assim como o exemplo da Figura 69, é transposto literalmente, preservando o desenho da execução da mão esquerda. A diferença é que, nesse caso, o mesmo riff (primeira metade do compasso 83) é transposto uma quarta abaixo, e depois transposto novamente uma quarta abaixo. Os compassos 85 e 86 são caracterizados pela parada na bateria, com ataques nas mudanças de centro tonais. A partir do compasso 87, o

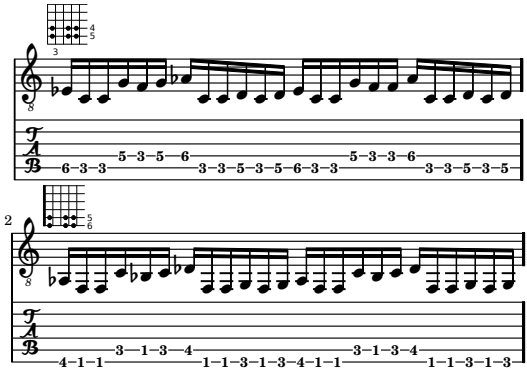


Figura 69: Riff 1, comp. 67 da música *Infernal Dungeon* – Sign of Hate

riff é repetido, com variação rítmica no segundo compasso, retirando o tempo relativo à última colcheia, criando uma figura de compasso irregular. Essa frase de dois compassos é, então, repetida quatro vezes.

Em seguida, há uma repetição literal de toda a seção C, finalizando a composição com a mesma ideia desenvolvida na introdução. Por fim, notou-se que, nessa música, é possível fazer mais relações tonais do que na anterior. Se houve uma tentativa de criar riffs não tonais, ou seja, na micro-estrutura, essa tentativa não foi trazida para a macro-estrutura, isto é, na relação entre os riffs.

Conclusão

Através da análise das músicas da Sign of Hate, foi possível identificar padrões de composição próprios da banda, entre os quais a ênfase em padrões de bateria rápidos, e a técnica de *pitch axis*, de forma a maximizar o efeito da bateria. Identificou-se também que o conceito de transgressão é muito forte nesse estilo. A ideia de transgressão está presente, tanto nas músicas (não tonais, muito rápidas, voz gutural) quanto

nas letras (abordando temas "proibidos", tais como a morte, o inferno, satanás, destruição) e na iconografia associada (caveiras, corpos mortos, sangue).

Esses capítulos que se passaram procuraram demonstrar como são diferentes os estilos de Heavy, Doom e Death Metal. São diferenças ideológicas que afetam diretamente o comportamento das pessoas associadas a tal estilo e, consequentemente, seus produtos. Quem participa de uma cena, mesmo que pequena, mas bastante diversificada, como a CRUA, sempre escolhe um estilo que mais aprecie. E esse estilo é quem acaba guiando, de certa forma, suas escolhas e suas atitudes. Ou seja, há relação muito próxima entre o estilo de música, consequentemente, o grupo de indivíduos congregados em volta desse estilo, e sua própria personalidade.

No entanto, há graus de influência que o grupo tem sobre o indivíduo, principalmente em relação à sua experiência na cena. No próximo capítulo, será abordada essa questão da experiência na cena, assim como será feita uma comparação entre os resultados alcançados entre cada estilo, evidenciando, principalmente, suas fronteiras estilísticas. Isto é, como eles se diferenciam, como essas diferenças estilísticas influenciam as diferentes formas de vivenciar esse estilo.

Conclusão

Cultura Metal e processos de identificação

De acordo com Walser (1993), o Heavy Metal nos E.U.A. começou a formar sua identidade estilística no final da década de sessenta, desenvolveu-se durante os anos setenta e ganhou enorme popularidade na década de oitenta. Suas principais características, segundo o autor, seriam o timbre distorcido de guitarra; o volume; o timbre vocal (muitas vezes tão distorcido quanto o das guitarras); o uso do sistema modal para adquirir certos significados afetivos; harmonias tonais sofisticadas; estruturas rítmicas simples, para conseguir uma resposta física e solos de guitarra virtuosísticos. A melodia (vocal ou instrumental), para o autor, seria relativamente menos importante do que em muitos outros gêneros e estilos de música.

Essa análise do Heavy Metal dos anos oitenta é bem apurada, e algumas dessas características ainda são percebidas como essenciais. No entanto, como dito anteriormente, o processo de fragmentação característico do gênero Metal levou ao surgimento de numerosos estilos, cada um deles desenvolvendo seus próprios elementos definidores e característicos. Tais estilos teriam surgido como reflexo da necessidade de pequenos grupos imporem sua própria identidade, negligenciando alguns elementos e enfatizando outros, não somente como forma de se diferenciarem mas, também, como uma tentativa de preservar certa ideologia underground. Se o Heavy Metal desenvolve-se como um estilo com intenções de "subverter" a sonoridade musical existente, acrescentando, inicialmente, uma sonoridade distorcida à guitarra e um som mais grave e "pesado" na bateria, uma vez que essa sonoridade torna-se a "norma", ou seja, o lugar comum – chegando, inclusive, a fazer grande sucesso comercial, como foi durante os anos oitenta – um novo estilo surge, para confrontar o sucesso do Heavy Metal, assumindo a posição de underground

que o Heavy Metal deixou de agregar.

Um fato interessante de notar, em publicações da década de 1990, sobre o gênero, é que tendem a colocar todos os estilos de Metal no mesmo saco, sem identificar ou dar atenção suficiente para as diferenças de público e de vivência entre esses estilos. Weinstein, inclusive, reconhece essa diferença ao afirmar que,

> Variações geográficas, temporais e de subgênero podem estar associadas com públicos de Metal mais ou menos distintos [...] o público que segue artistas de Metal clássicos tais como Judas Priest, Iron Maiden e Ozzy, podem não ser o mesmo público de artistas de Thrash Metal, tais como, Anthrax e Nuclear Assault; e nenhum desses públicos provavelmente se mistura com aqueles que apreciam bandas de Metal leve (*hair bands*[134]) tais como Poison e White Lion.[135] (1991, p. 96)

Todavia, nenhum texto da época se preocupa com as diferenças. É importante observar que os textos de Friesen e Epestein (1994), assim como os Walser e Weinstein já citados, não partiram de um estudo etnográfico denso para chegar às suas conclusões. Seus textos valiam-se, em grande parte, de material publicado em revistas, jornais ou discos. Por sua vez, Berger (Berger 1999) e Kahn-Harris (Kahn-Harris 2001) foram dois dos primeiros a realmente conter informações etnográficas sobre diferentes estilos de Metal e reconhecer que são criados e vivenciados de formas diferentes.

Desde seu surgimento no final dos anos setenta, o Heavy Metal mudou e desenvolveu-se em uma complexa teia de estilos que, às vezes, são muito próximos e, às vezes, têm pouco em comum. Dessa forma, se é possível definir características

[134] Literalmente, bandas de cabelo, por causa do uso de penteados chamativos e cabelos com permanente.

[135] Geographic, temporal, and subgenre variations may be associated with more or less distinctive metal audiences [...] the audience that follows classical metal artists such as Judas Priest, Iron Maiden, and Ozzy may not be the same as the audience for thrash metal artists such as Anthrax and Nuclear Assault; and neither of theses audiences may overlap with those who appreciate the lite metal "hair bands" such as Poison and White Lion.

próprias a um estilo de Metal, torna-se cada vez mais difícil definir, musicalmente, quais as características comuns às bandas do gênero Metal. Provavelmente, a única característica musical comum que une todos os estilos de Metal é a ênfase dada à guitarra distorcida. No mais, características anteriormente relacionadas ao estilo foram sendo modificadas: seja tocando muito mais rápido ou muito mais lento, distorcendo a voz ou sussurrando, levando o virtuosismo ao extremo ou evitando qualquer tipo de virtuosismo.

E essas subdivisões estilísticas trouxeram consigo mudanças em quase todos os aspectos culturais relacionados ao estilo. Seguindo a orientação metodológica de Fabbri, compreendemos que pertencer a um determinado gênero ou estilo musical vai além de suas qualidades sonoras (regras formais), envolvendo também as demais regras de gênero (semiótica, do comportamento, sociais e econômicas). Portanto, através de uma etnografia apurada, pude identificar como as bandas e os fãs de Metal elegem símbolos, sinais e formas de comportamento que são reconhecíveis pelos membros da cena.

Porém, nem todos os participantes relacionam-se da mesma forma com essas regras estilísticas. Há diferentes níveis de imersão que vão caracterizar diferentes formas de ressonância simbólica (Reily 2002). Durante a pesquisa de campo, pude identificar, pelo menos, três níveis de imersão: 1) Fase inicial; 2) Fase da auto-afirmação; 3) Fase da maturidade. Essa é uma classificação pessoal, feita a partir do contato com os participantes da cena, incluindo, tanto o discurso dos músicos quanto do público.

Níveis de Imersão

É importante afirmar que essa análise dos membros da CRUA e sua classificação em três níveis de imersão, são uma tentativa de generalizar e categorizar seus comportamentos, o que não reflete uma classificação êmica. A necessidade desse tipo de classificação surgiu quando foi constatado que diferentes fãs de um estilo musical (incluindo músicos e público) reagiam de forma diversa a um mesmo motivo simbólico. Por um lado, isso já era esperado, pois a história de vida indi-

vidual irá influenciar a forma como lemos o mundo, o que é o lado subjetivo da experiência humana. No entanto, alguns desses fãs reagiam de forma mais próxima e tinham concepções semelhantes sobre um mesmo motivo simbólico. Por isso, mesmo reconhecendo signos identitários para a diferenciação de fronteiras estilísticas, dependendo do nível de imersão na cena, pode haver variações na maneira de se relacionar com tais signos.

Fase Inicial

Ocorre a partir do momento em que são iniciados na cena, geralmente pelo contato com algum amigo ou um grupo de pessoas que chamam a atenção. Percebe-se que, nessa fase, ainda não há conhecimento profundo sobre o que é ou não é Metal, ou mesmo quais os símbolos relacionados a determinadas práticas. É a fase da descoberta, quando dizem que gostam de todo tipo de música, que curtem tudo. Geralmente, formada por pré-adolescentes e adolescentes que são facilmente detectados pelos mais experientes, principalmente pela confusão simbólica que utilizam, baseadas em todo tipo de clichê veiculado midiaticamente sobre Rock ou Heavy Metal.

Um dos exemplos interessantes foi um adolescente que apareceu em um show da banda The Warlord "fantasiado" de Black Metal, ou seja, com maquiagem no rosto e nos olhos e uma cruz invertida pintada na testa. Durante esse show, foi possível vê-lo puxando conversa com diversas pessoas, entre os quais figuras importantes e bem conhecidas na cena. É interessante observar que nos shows seguintes ele não mais se pintava. Começou a vestir-se de forma menos chamativa, como se tivesse "aprendido" a se comportar dentro dos moldes daqueles shows, e continuou a conversar com integrantes mais antigos da cena.

Durante as entrevistas realizadas no Parque da Sementeira, alguns jovens (entre dezesseis e vinte e dois anos) demonstravam, de forma clara, que estavam nessa fase, principalmente quando comparados às pessoas que estariam mais integradas à cena. Seus discursos, geralmente, são superfici-

ais e reproduzem sem muita reflexão o senso comum. Alguns deles, por exemplo, afirmavam que gostavam de todo tipo de rock, exceto New Metal, citando como bandas do estilo Korn, Slipknot, System of a Down. Quando eram questionados, não sabiam responder direito, e quase sempre caíam no discurso de que essas eram bandas comerciais, feitas para a mídia. Outras perguntas mais específicas, abordando as características musicais de um estilo, por exemplo, também não tinham respostas sólidas. Apesar de alguns deles conhecerem outros estilos de Metal, a grande maioria preferia estilos mais "leves", como o Hard Rock e o Heavy Metal melódico.

Isso confirma a tese do guitarrista Fábio da Sign of Hate de que o Heavy Metal, por ser mais acessível, acaba se tornando a porta de entrada para a maioria dos fãs de Metal, o que acaba se refletindo em um público maior do que o relacionado ao Death Metal, que é um estilo mais segmentalizado dentro do Metal e que precisa de certo nível de imersão para sua apreciação. Muitos entrevistados concordavam que o aprendizado e a imersão cultural são naturalmente lentos, de estilos mais leves para os mais pesados. Todos sempre têm histórias de indivíduos que começaram a se envolver na cena diretamente com estilos extremos, logo compravam roupas pretas, camisas de bandas, spikes, tornando-se muito radicais do dia para a noite. Para Lucas[136], um dos entrevistados, essas pessoas querem se "exibir e fazer teatro". E, da mesma forma rápida que entraram na CRUA, essas mesmas pessoas saíam, quase sempre se envolvendo com religiões evangélicas. Talvez, o fato de essas pessoas não terem se relacionado de forma mais duradoura com a cena seria a falta dessa aprendizagem lenta sobre os comportamentos e significados dos motivos que permeiam a CRUA. Um contato rápido e superficial não é o suficiente para a compreensão e identificação real com esses gêneros musicais.

É nessa fase em que se inicia maior busca por informações, seja em revistas especializadas ou em sites de internet. Uma das entrevistadas afirmou que começou a ouvir Metal depois que conheceu uma garota que lhe emprestou alguns discos

[136] Nome fictício.

e revistas. Depois desses empréstimos, ela própria passou a comprar revistas, como a Rock Brigade e seus próprios discos. Compras que eram baseadas nas dicas da revista ou nos conselhos da amiga.

É também quando começam suas próprias coleções. Como bem observou Janotti (2004, p. 117), assim que são aceitos pelo grupo, os novos fãs começam a "organizar e construir sua própria coleção de CDs, buscando assim, não só o reconhecimento de seus pares, como a própria ordenação tranquilizadora que caracteriza o ato de colecionar esses objetos".

Poucos entrevistados que foram classificados nessa fase frequentavam os shows da CRUA. Da mesma forma, não conheciam as bandas locais. Com a exceção de um dos garotos que afirmou gostar muito da banda The Warlord, depois que um amigo emprestou a fita demo para ele ouvir. Nessa fase, é comum o não envolvimento ativo e contínuo com a cena. Depois de algum tempo na cena e após ter conhecido algumas pessoas mais experientes e influentes, é comum que esse adolescente passe a frequentar locais de encontro e shows, assim como querer distinguir-se dos demais, o que já seria uma evidência que está na segunda fase.

Fase da auto-afirmação

Acontece quando já se consideram experientes na cena. Para provar seu conhecimento, adoram citar nomes de bandas que ninguém mais conhece, sendo capazes de reproduzir todo tipo de informação "inútil" sobre essas bandas (e.g., o motivo da saída do primeiro vocalista da banda X que, sequer, chegou a gravar um disco, mas é muito melhor que o atual vocalista); estão sempre criticando a maioria das bandas locais, citando seus defeitos ou "incoerências" musicais ou extra-musicais (segundo seu julgamento pessoal); acham muito superficiais aqueles que ainda estão na 'Fase Inicial', e gostam de cooptar "aprendizes" para poder ensinar o que é bom, o que não é, o que deve ser feito e o que não pode ser feito.

Essa fase, geralmente, é o apogeu do radicalismo e da intolerância com o que seja diferente. É quem se envolve em confusões e brigas, muitas vezes causadas por diferenças

de gosto pessoal, defendendo com fervor seu ponto de vista. Um integrante de uma banda de Death Metal cristão disse que sua banda não tocou em um evento de Metal porque "os Black Metal ficaram revoltados com uma banda de Metal cristão tocando naquele evento. Por isso, saíram quebrando tudo e fazendo a maior confusão". Outro entrevistado afirma que, há uns cinco anos, o Parque da Sementeira era um lugar tranquilo, no qual diversos grupos encontravam-se e interagiam. No entanto, com o tempo, as pessoas passaram a ficar mais radicais. "Aí começou a se separar, e rolar briga. Até quem era amigo passou a virar inimigo."

Durante uma das entrevistas com a Scarlet Peace, o baterista Alexandre fornece-nos uma boa descrição de como era seu comportamento "Metal" na época em que era mais radical, ou seja, quando estava nessa fase da auto-afirmação. Esse é um relato de sua experiência carnavalesca durante uma das poucas vezes em que ele participou do Pré-Caju. Ele diz que foi acompanhar alguns amigos do lado de fora do bloco, o que chamamos de "pipoca":

> A gente ia andando e, você sabe, a pipoca é muito apertada, com gente para todo o lado. Os caras da frente gritavam: 'Pula meu irmão.' Os caras de trás gritavam: 'Pula porra!' **Mas a gente era Metal, e a gente não podia ficar pulando na pipoca de uma banda de axé**. A gente tinha que manter o estilo [Alexandre começa a andar todo duro, com cara de mau. Todos começam a rir]. Mas aí a gente levava porrada de tudo que era lado. Chegou uma hora que a pipoca imprensou a gente nos policiais. E os policiais gritavam: 'Vai pra lá porra!' E começavam a bater de cassetete na gente. E a gente falava [com voz chorosa]: 'É a galera que está empurrando, seu policial. Não sou eu não, pelo amor de Deus.' Mas era murro de trás, cassetete do guarda pela frente... Foi um inferno cara. Depois disso, nunca mais passei perto do Pré-Caju. [risos de todos]

Outro exemplo também foi relatado pela banda Scarlet Peace quando da saída do vocalista Eduardo (pág. 132). Os membros da Sign of Hate também reconhecem que já foram muito radicais e que, atualmente, não suportam esse tipo de atitude de alguns dos participantes da CRUA.

O mesmo entrevistado Lucas reconhece que já foi muito radical e que brigava com todo mundo, toda hora: "antigamente, eu era mais estressado". Ele afirma que as pessoas da cena não aceitam que você seja eclético. Muitos o criticam por frequentar outros ambientes, como clubes noturnos e boates. "O pessoal daqui é assim, se você é do Metal, só pode andar com aquela turma, só pode andar de preto. [...] Aí, por isso, muita gente me critica como sendo *poser*[137], que boto a roupa e só faço dizer que curto Metal, e não sei o que...". O mesmo tipo de confusão aconteceu porque ele parou de ouvir hardcore e passou a ouvir Doom Metal. Conta que, certa vez, teve um Luau da turma que curte hardcore e, ao aparecer, um dos rapazes começou a xingá-lo por causa disso, o que acabou em briga.

A mudança de gosto pessoal é vista como algo negativo por pessoas que estão nessa fase. Ao deixar de ouvir um estilo de música para ouvir outro, a pessoa vai ser classificada como "porra-louca", ou seja, sem personalidade bem definida. Isso seria visto como uma mudança influenciada por um modismo, o que é altamente rejeitado. Como dito anteriormente, há relatos de uma pessoa que se envolveu em uma briga por causa da camisa que estava usando. Esse mesmo entrevistado diz que a cena é um teatro, pois muita gente se acha no direito de se "fantasiar" e dizer que curte Metal sem conhecer nada sobre a mesma. "Por exemplo, eu nunca soube o suficiente sobre uma banda, para me achar no direito de vestir uma camisa dela." (Lucas)

É neste grupo que, geralmente, encontram-se os "silent men", expressão citada por Berger (1999, p. 37) para descrever músicos ou ouvintes críticos que vão aos shows para julgar as bandas e ficam parados, à vezes, em duplas, atrás da multidão, comentando e criticando tudo o que vêem e ouvem.

Lêem revistas especializadas e fanzines, reproduzindo os textos das matérias em outros contextos, como se fossem suas próprias palavras, em uma forma de mostrar erudição aos demais ou, até mesmo, citando a fonte, como um argumento

[137] Termo pejorativo usado para dizer que determinada pessoa quer aparecer e, por isso, veste-se e comporta-se de forma chamativa.

de autoridade. Muitos se vangloriam de ter diversos contatos com bandas de outros Estados ou de outros países. Como é a fase na qual a identificação através da alteridade está mais evidente, basta um amigo dizer que certo disco de uma banda é ruim, para que ele logo encontre qualidades e passe a considerá-lo o melhor disco da banda.

Nas entrevistas, as pessoas identificadas como pertencentes a essa fase eram as que tinham mais opiniões e preconceitos formados sobre tudo. Alguns menos tímidos eram facilmente identificados pela ênfase que davam a certas afirmações e nas intervenções durante a fala de algum amigo, corrigindo alguma afirmação errônea, ou querendo mostrar que tem muito conhecimento sobre aquele assunto, como forma de se auto-promover.

Fase da maturidade

É a fase na qual a pessoa não se importa mais com fronteiras nem com radicalismos e volta a curtir diversos estilos. É formada, em sua maioria, por pessoas acima dos trinta anos que ainda ouvem e curtem algum tipo de Metal, mas que nem sempre estão presentes em shows e locais de encontro. Sua autoridade sobre o assunto, geralmente, não é assumida, nem exigida, mas imposta pelos demais e, por isso, são respeitados pelos mais novos. Nos shows, preferem conversar com amigos e observar a cena, do que ir para o meio da multidão para agitar ou "bater cabeça". Seus argumentos são mais flexíveis e menos radicais, aceitando a diversidade, mesmo quando advertindo para uma possível falsidade ideológica de determinados grupos.

São bastante conhecidos na cena, e aqueles que pertencem à 'fase da auto-afirmação', gostam de propagandear que são seus amigos, em uma tentativa de ganhar prestígio na cena. Já aqueles que ainda estão na 'fase inicial' ainda não os conhecem, ou já ouviram falar, mas não têm coragem de se aproximar para conversar. A maior parte dos músicos das bandas pesquisadas pode ser considerada pertencente a essa fase.

Não há tempo preciso para cada fase, nem tampouco uma faixa etária, mas nos shows de Metal, há predominância daqueles que estão nessa fase de auto-afirmação, em um misto de curtir o show, mostrar-se para seus pares e obter a confiança e amizade dos mais experientes. Como bem identificou Janotti Jr. (2004, p. 61), há certa tensão entre os "conhecedores" e os fãs mais novos, sendo que, "o que estaria por trás desse processo é uma disputa por prestígio e reconhecimento que implica um certo controle sobre as produções de sentido da cena local". Dessa forma, seu exemplo reflete o mesmo padrão de comportamento encontrado na CRUA. Enquanto que em um show local são os fãs mais novos que estão à frente do palco "batendo cabeça", fazendo o *mosh* e o *stage diving*, os mais antigos, por possuírem um "*status* que não os obriga mais a demonstrar a todo momento sua filiação metálica", permanecem mais afastados, conversando e observando as novas bandas (Janotti Jr. 2004).

Como dito anteriormente, esses mesmos níveis de imersão são responsáveis por diferentes formas de ouvir e vivenciar a cena. Com a experiência adquirida através de conversas com amigos, leituras de revistas ou sites especializados, eles vão aprendendo a valorar uma performance musical de uma banda ou de um músico específico. E a relação é a mesma que se tem dentro da academia. Se uma informação vier de uma fonte cuja autoridade é amplamente reconhecida, ela terá grande valor e irá influenciar muito mais do que uma informação de uma fonte sem autoridade. Um exemplo desse comportamento aconteceu quando um garoto disse para Júlio, baterista da The Warlord, que Ricardo Confessori, antigo baterista da banda Angra, era melhor que o atual baterista, Aquiles Priester. Mas foi só Júlio discordar que, na próxima conversa, esse garoto já afirmava que Priester era melhor que Confessori. Júlio, tido como um excelente baterista de Metal em Aracaju, tornou-se, então, a fonte cuja autoridade valia mais que o conhecimento anterior adquirido pelo rapaz.

Esse tipo de informação e influência acaba por afetar, de certo modo, a forma de ouvir uma música. Quando o garoto recebe a informação de que Aquiles Priester é melhor que Ricardo Confessori, ele vai procurar comparar as gravações

para tentar identificar o porquê daquela afirmação. Obviamente, em alguns casos, é necessário certo conhecimento técnico do instrumento para valorar diferentes performances. E, em muitos casos, tal interesse auditivo transforma-se em uma iniciativa de aprender um instrumento.

A conversa entre membros da CRUA é a principal fonte de aprendizagem sobre como ouvir uma música de determinado estilo. São comuns conversas, como "ouça esse solo de guitarra", "aquele riff é muito bom", "essa música é muito chata, não muda nunca". São afirmações como essas que vão informando o ouvinte sobre o que ele tem que prestar atenção, em determinado momento.

Meu argumento inicial (ver página 30) era que *haveria um complexo 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.* Assim sendo, essa "audição de estilo", baseada nos paradigmas de experiência, requer a aprendizagem de uma hierarquia auditiva, a qual vou chamar de "Camadas de Significação da Percepção Musical".

Camadas de Significação da Percepção Musical

A consciência perceptível de um estilo musical surge a partir da eleição de determinados elementos musicais como mais importantes de serem percebidos do que outros. Ao ouvir uma música, cada pessoa elege um conjunto de elementos específicos como sendo de importância primária, enquanto outros elementos recebem menor importância – em graus variados – ou não são, sequer, percebidos. Essa diferença entre quais elementos recebem importância primária, secundária, terciária ou em quantas for possível identificar é o que estou chamando de *Camadas de Significação da Percepção Musical.*

Significação e sentimento são gerados pela forma que vivenciamos um estímulo, relacionado com nossa expectativa

do que pode ou deveria acontecer. Essa expectativa é aprendida tanto através da vivência do *habitus* musical, quanto através de nossa relação com o meio ambiente (pessoas, objetos, sons, cheiros, etc.). Desde que nascemos, aprendemos como perceber o mundo, assim como nos comportar socialmente. Esse processo de enculturação não acontece de forma hermética, mas é vivenciado e apreendido (incorporado) de forma holística, tendo as emoções um papel fundamental nesse processo. Todo conhecimento é adquirido através de uma experiência e toda experiência humana é inseparável das emoções sentidas naquele momento. Esse aprendizado emocional é, então, altamente influente nas escolhas que fazemos. Em outras palavras, nossa percepção musical é influenciada por nossa história de vida, enraizada em nossas memórias através de experiências emocionais.

Em cenas musicais como a CRUA, os participantes tendem a associar estilos musicais com sua própria identidade. Eles esperam que a música soe de forma particular porque, se a música muda demais, isso significa que sua identidade está mudando. Nesses casos, mudanças podem ocorrer, mas com controle. As pessoas criam fronteiras estilísticas como forma de ter algum controle sobre expectativas, e músicas compostas dentro de um estilo específico fazem uso de símbolos específicos para garantir que seu significado emocional seja compreendido. Dessa forma, uma platéia informada compartilha experiências musicais através de expectativas musicais aprendidas, organizadas e percebidas como camadas de significação.

Fazer parte da cena envolve aprender o que ouvir – como categorizar o que é de importância primária ou secundária – e como avaliar as composições e performances musicais de acordo com esses critérios. Portanto, as classificações estilísticas são baseadas na ênfase que dão em determinados elementos, símbolos, códigos, agrupando-os em uma primeira camada de significação, enquanto outros elementos, símbolos, códigos, menos enfatizados são agrupados em outras camadas de significação, de acordo com sua importância enquanto definidora do estilo.

Batstone (1969, p. 108) parece ter chegado à uma conclusão semelhante. Para o autor, quando seus alunos confrontavam uma análise musical com a audição da peça e diziam "Eu não ouço *isso*", na verdade, eles queriam dizer "isso não é uma relação de superfície".[138] Para o autor, a dificuldade pedagógica estaria em ajudá-los a compreender que relações estruturais afetam a forma com que os elementos mais superficiais (no sentido de mais destacados) soam, criando contextos sem os quais não existiria sequer essa superfície.

A compreensão de uma música como integrante de determinado estilo passa, portanto, pelo conhecimento de quais elementos devem ser enfatizados e pela capacidade da pessoa em identificá-los. E o nível de imersão cultural está diretamente relacionado com a capacidade de reconhecer tanto as relações superficiais quanto as relações estruturais. Logo, a aceitação e a auto-classificação estilística das bandas pode ser entendida como a aceitação de dar a mesma ênfase a esses elementos no processo de composição musical. É o que Toynbee (2000) chama de 'autoria social'.

Para Toynbee, a autoria de uma música passa pela escolha e recombinação de elementos dentro de um espaço de possibilidades, espaço esse que surge através do *habitus* musical do artista e do campo de produção para o qual o artista intenciona o trabalho. Dentro desse campo de possibilidades, alguns elementos serão mais comuns de ser utilizados do que outros.[139] Portanto, para o autor, a criatividade teria um lugar menos importante na criação (composição), pelo menos no que diz respeito à música popular, do que o conceito romântico do termo sugere (Toynbee 2000, p. 34-46).

Estilo é, dessa forma, um campo limitado de possibilidades no qual o músico irá organizar e escolher, de forma hierárquica, as idéias musicais que darão forma às composições. Os músicos da CRUA pesquisados parecem compreender de forma tácita esse conceito. Um exemplo da banda The Warlord foi-nos dado no prefácio, quando o uso de uma nota dissonante poderia afetar a forma de ouvir a música e

[138] That is not a surface relationship.

[139] Essa visão está em estreito acordo com o conceito de estilo musical utilizado nessa tese, ver pág. 41.

de classificar o estilo da banda. O cantor George tem muito claro o que é Heavy Metal para ele e, assim sendo, o que pode ou não pode ser selecionado dentro das possibilidades.

Após o processo de análise das músicas das bandas, assim como das conversas com seus criadores e executantes, é possível identificar quais elementos musicais seriam essenciais àquele estilo, isto é, estariam em um primeiro plano de significação, e quais elementos musicais são menos essenciais, ou menos percebidos, dentro daquele universo sonoro.

A seguir, uma comparação entre os diferentes estilos tentará realçar essas camadas de percepção.

Comparação das bandas

De forma resumida, será feita uma comparação entre as bandas, dividida em duas partes: 1) elementos extra-musicais, que irão abordar os dados levantados pelas regras semióticas, jurídicas, sociais, e de comportamento; 2) Elementos musicais, que irão abordar os dados levantados pelas análises musicais nas regras formais e técnicas.

Elementos extra-musicais

Como foi visto, a iconografia relacionada com os estilos é bastante diferente. Bandas de Heavy Metal tendem a usar imagens coloridas com ideias místicas, surreais, mágicas. O Doom Metal prefere imagens em tons pastéis, sem muito colorido, com imagens de anjos, corpos celestes e cemitérios. Já o Death Metal procura imagens escatológicas, ou ligadas a temas religiosos, quase sempre relacionadas à negação ao cristianismo.

Quanto às letras, as da The Warlord parecem pequenas histórias, quase sempre de inspiração auto-biográfica do cantor George e que podem ser entendidas como fábulas, com direito a uma moral subjacente. A violência explicitada em suas letras podem ser facilmente associadas à luta ideológica pela liberdade individual. Já a violência nas letras da Sign of Hate tem intenção mais real. A ideia de caos está muito associada à maneira de seus integrantes verem a sociedade

em que vivem. A destruição total seria, então, uma necessidade para que se possa reconstruir uma sociedade mais justa e igualitária. Temas religiosos e satânicos, por sua vez, têm mais a intenção de chocar a sociedade, em uma tentativa de mostrar sua hipocrisia. Por fim, a Scarlet Peace utiliza-se de temas tristes e depressivos para falar de solidão e reflexão.

É curioso também notar que todas as três bandas abordam temas relacionados com a morte, mas sempre de maneiras bem distintas. Se para a The Warlord, ela é uma forma simbólica de se libertar da opressão, para a Scarlet Peace, a morte é vista poeticamente, como fim do sofrimento. Já a Sign of Hate simboliza a morte como o fim de uma sociedade hipócrita.

Em relação ao tipo de público que frequenta os shows das bandas, existem algumas diferenças. O público da The Warlord e o da Scarlet é o maior e congrega pessoas da classe alta à classe baixa. Tem havido também um crescimento notável no público feminino nos shows da The Warlord e da Scarlet Peace, deixando de serem estilos quase que exclusivamente masculinos. Porém, o público da Sign of Hate parece ser, principalmente, da classe média baixa e dos subúrbios, com uma quantidade ínfima de mulheres.

Em comum, todas as bandas têm o fato de que nenhuma delas vive profissionalmente da música, e todos os músicos[140] têm empregos paralelos para manter os gastos com ensaios, gravação e prensagem de CDs. A produção e venda de CDs é sempre independente, através de contatos pessoais ou de bancas em shows.

As roupas utilizadas também são muito parecidas. A vestimenta básica masculina resume-se ao uso de coturno, calças jeans e camisa preta com o logotipo, ou capa de uma banda do estilo. É através da iconografia da camisa que melhor se identifica a qual estilo aquela pessoa mais se associa. Entre os acessórios utilizados, é muito comum o uso de pulseiras e cintos com spikes, por fãs de todos os estilos. Alguns fãs de Death Metal (e Black Metal) destacam-se em certos

[140] Exceto Júlio, baterista da The Warlord que, além do salário de músico da Orquestra Sinfônica de Sergipe, toca em bandas de pop-rock em bares da cidade.

shows com uma roupa mais produzida, com calça e jaqueta de couro, e muitos penduricalhos cromados pela roupa. Já a vestimenta feminina alcança seu ápice nas roupas relacionadas com o Doom Metal, com maior variedade de acessórios, além do uso excessivo de maquiagem.[141]

Por fim, há o comportamento do público em relação às bandas em questão. Como foi visto, nos shows da The Warlord, há desde mosh, ao pogo, predominando o "bater cabeça" junto com o *air guitar* ou o *air drum*. Esses movimentos são muito comuns a todos os shows da CRUA, em intensidades diferentes. Em geral, os shows da The Warlord movimentam muito a platéia, apesar de faltar aos seus músicos maior comunicação e interação com o público. Por sua vez, os músicos da Scarlet Peace têm maior interação com o público, batendo cabeça no palco. Isso faz com que grande parte do seu público participe batendo cabeça e fazendo o símbolo do Metal. No entanto, foram vistas poucas pessoas pogando ou fazendo o mosh, provavelmente pelo andamento lento das músicas que não contribui para esse tipo de movimento. Já nos shows da Sign of Hate, há sempre muito pogo, às vezes de forma violenta e muito *headbanging*. Seus músicos tentam ao máximo movimentar-se no palco, mas a velocidade e a complexidade dos riffs fazem com que esses momentos não sejam longos. Não vi nenhum mosh nos shows da Sign of Hate.

Elementos musicais

Se o ouvinte que não tenha tido contato anterior com o Heavy Metal acha que "é tudo igual", uma análise detalhada desses três estilos mostra como as músicas e, principalmente, o pensamento musical são diferentes.

O primeiro fator que gostaria de chamar a atenção é em relação ao andamento das músicas. Em um extremo, a Scarlet Peace procura usar tanto andamentos lentos, quanto poucos toques na caixa por compasso, para enfatizar uma sensa-

[141] Hodkinson (2002) fala sobre o prazer estético da cultura gótica em ficar horas no quarto escolhendo as roupas mais interessantes e chamativas para o momento do encontro com amigos ou shows de bandas.

ção de tristeza e sofrimento. Em outro extremo, está a Sign of Hate que toca a maior parte do tempo em um andamento muito rápido, enfatizado por muitos toques de caixa por compasso. A forma de tocar guitarra também ajuda a enfatizar esses extremos, pois, enquanto a Scarlet Peace utiliza *power chords* a maior parte do tempo, com notas longas (semibreves e mínimas), a Sign of Hate procura utilizar trêmolo em notas individuais com figuras rápidas (semicolcheias e fusas). No meio do caminho, encontra-se a The Warlord, com andamentos moderados e rápidos e riffs de guitarra que dão preferência às notas longas. Proporcional ao andamento das músicas, está também o tamanho das músicas. E, no caso da Scarlet Peace e da Sign of Hate, o tamanho das letras é inversamente proporcional ao tamanho da música.

Um elemento importante de se aprofundar é o uso da caixa da bateria, pois, no Metal, como já foi dito, é a quantidade de toques na caixa (primeiro plano) em conjunto com a quantidade de toques executados no bumbo (segundo plano) que são definidores da sensação de velocidade da música. Interessante saber que, apesar de a quantidade de notas tocadas pelos demais instrumentos ajudarem a amplificar essa sensação de velocidade, é a caixa que tem papel fundamental na identificação de qual trecho, banda, ou música é mais rápida do que outra.

Compare, por exemplo, o acompanhamento do primeiro solo da música 'God Kill the King' da The Warlord (c.74 ao c.81), os compassos iniciais da entrada da bateria na música 'Sunset' da Scarlet Peace (c.09 ao c.24) e o interlúdio instrumental da música 'Infernal Dungeon' da Sign of Hate (c.40 ao c.45). Em todos os casos, há o uso de pedal duplo. No entanto, na música Sunset, o baterista só executa toques na caixa no segundo e no quarto tempo do compasso, dando uma distância muito grande entre um toque e outro, diminuindo a sensação de velocidade, mesmo que as guitarras estejam executando notas em trêmolo. Já no exemplo da The Warlord, apesar de a guitarra executar notas longas, o uso do pedal duplo com oito toques de caixa por compasso (quatro vezes mais que no exemplo da Scarlet Peace) aumenta a densidade musical, o que afeta a sensação de velocidade. Por fim, na

música 'Infernal Dungeon', o uso do pedal duplo em fusas, junto com a figuração nas guitarras e do baixo em fusas e os dezesseis toques de caixa por compasso, faz com que a sensação de velocidade seja elevada ao máximo.

Para os músicos das bandas, em um contexto de show, ouvir a bateria é algo essencial. Berger (1999, p. 150) identificou essa mesma função da bateria em sua pesquisa sobre bandas de Metal Extremo. Assim como nos shows da CRUA, os músicos pesquisados por Berger sentiam muita dificuldade em ouvir todos os instrumentos da banda e, dessa forma, acabavam elegendo alguns prioritariamente em função de outros. Durante o caos sonoro que é o som em cima de um palco durante um show de Metal com equipamento de amplificação de má qualidade, os músicos utilizavam a bateria como um regente para as músicas. Em músicas muito rápidas, é muito fácil perder-se na confusão de repetições, alto volume dos instrumentos e *feedbacks*. Na CRUA, os bateristas são unânimes em reconhecer que é muito difícil, em um contexto de show, ouvir todos os instrumentos. Por isso, ouvir a bateria, principalmente a caixa, serve como uma indicação para que todos os músicos toquem juntos. Já os bateristas preferem ouvir em seu retorno de palco, principalmente o bumbo e o guitarrista base (para ter certeza de que estão tocando juntos), além de um pouco da voz principal. Em contextos nos quais não dá para ouvir quase nada, todos procuram na bateria o apoio para ir do início ao fim da música sem errar. E o baterista toca toda a música "imaginando" os demais instrumentos, lembrando de toda a estrutura da música, para não errar quantas vezes deve repetir cada seção. Esse tipo de saber é mais evidente no baterista da Sign of Hate, devido à velocidade dos riffs de guitarra que acabam soando "embolados" em um contexto de apresentação.

Uma última informação interessante sobre a bateria é perceber que cada baterista preocupa-se em compor sua parte e procura repeti-la com o mínimo de variação possível durante os shows. Mesmo nas partes da Scarlet Peace, nas quais o baterista parece estar mais livre, improvisando sobre uma estrutura básica, quando comparamos as partituras feitas a partir das gravações do CD com as execuções dos

shows, percebe-se que o espaço para variação é mínimo, e na maior parte da música, ele repete as frases rítmicas da mesma forma com que gravou o CD. Isso também é verdade em relação à The Warlord. Já o baterista da Sign of Hate não tem muito espaço para improvisar, pois qualquer erro seu, por exemplo, uma nota a mais na caixa, pode fazer com que os demais músicos desencontrem-se.

A execução vocal é outro elemento importantíssimo na identificação do estilo. O estilo vocal da The Warlord mantém a tradição de melodias tonais e tessitura aguda do Heavy Metal, com voz limpa e harmonizações vocais. Já a Scarlet Peace compartilha com a Sign of Hate um estilo vocal gutural. No entanto, as intenções por trás dessas emissões são distintas. A Scarlet Peace utiliza esse timbre como forma de expressar dor e sofrimento, assim como usa alguns vocais limpos com um timbre melancólico e choroso. Já a Sign of Hate usa esse timbre gutural como mais uma forma de transgredir musicalmente o senso comum.

O papel assumido pelo baixista também é bem diferente em cada uma das três bandas. Na The Warlord, o baixo funciona como uma ponte entre a bateria e as guitarras, executando as fundamentais dos acordes das guitarras, com o ritmo definido pela bateria (vide c.14 da música 'God Kill the King'; ou o c.72 da música 'Armageddon'). Na Scarlet Peace, o baixista tem maior liberdade, não se limitando a repetir nenhum instrumento, criando uma terceira voz independente, uma melodia própria (vide c.01 da música 'Into the Minds Labirynth'; ou o c.09 da música 'Sunset'). Já na banda Sign of Hate, devido ao grande número de notas, variações e velocidade, a função do baixo é a de dobrar uma oitava abaixo todas as notas executadas pela guitarra base, enfatizando o timbre grave dos riffs e da afinação um tom abaixo (vide c.01 da música 'The Clock of Death', ou c.23 da música 'Infernal Dungeon').

Já a função do guitarrista não difere muito entre as bandas. Em todas as três, as guitarras são o principal instrumento compositor e seu timbre distorcido é essencial em todas as músicas. No entanto, enquanto a The Warlord e a Scarlet Peace aceitam e utilizam o uso da guitarra limpa, a

Sign of Hate não prevê espaço para o timbre limpo em suas músicas, já que o objetivo da banda é tocar Death Metal da forma mais extrema possível.

Quanto ao teclado, na The Warlord, apesar de haver trechos nos quais ele se sobressai, sua função é, principalmente, de acompanhante. Muitos fãs, inclusive, já chegaram a expressar descontentamento com a entrada de um tecladista na banda. Na Scarlet Peace, por sua vez, o teclado tem função muito importante e, quando é executado, está sempre em primeiro plano. A Sign of Hate já afirmou que nunca iria inserir um teclado nas músicas da banda.

Por fim, o mais importante, que é a característica composicional das bandas, isto é, como todos esses elementos musicais combinam-se para formar estruturas musicais significativas para seus ouvintes. Como é possível perceber nas transcrições e análises, as músicas da Scarlet Peace são baseadas em muitos ostinatos melódicos, construídos e repetidos de forma clássica, ou seja, frases de quatro compassos, repetidas quatro vezes. As progressões harmônicas modais não vão além de quatro acordes, e o ritmo harmônico, em geral, é o de um acorde por compasso. As harmonias e melodias são sempre no modo eólio e, apesar de não haver muita variação harmônica, procuram variar a textura da música. Em todas as músicas, há seções rápidas, com pedal duplo e guitarra base em trêmolo; e seções lentas, com guitarra sem distorção e timbre de piano no teclado. Apesar da estrutura da música não ser pensada antes do processo de composição, é sempre possível reconhecer um contorno melódico na macroestrutura, com direito a pontos culminantes superiores e inferiores. Melodias instrumentais são muito importantes e têm grande espaço em suas composições. Solos de guitarra também estão presentes, apesar de não serem uma característica comum do estilo.

A The Warlord, por sua vez, usa tanto trechos modais (eólio), caracterizados pelo sétimo grau natural e pela ausência da dominante, quanto trechos tonais, caracterizado pela dominante maior sobre o modo menor, ou o uso da escala menor harmônica. Há o uso de procedimentos composicionais tonais ao longo de todas as músicas, tais como nas modu-

lações para a tonalidade da dominante ou da subdominante (ver a música 'Armaggedon'), uso de dominantes secundárias ('God Kill the King'), ou acordes napolitanos (introdução da música 'Soldiers of Flies'). Outros procedimentos muito utilizados são a presença de contraponto tonal ('Evil's Child') e harmonizações com textura coral nas guitarras (Armaggedon) e nas vozes (todas as músicas). Por sua vez, o timbre de teclado contribui para essa afirmação do sistema tonal ocidental, ao utilizar *samples* de cordas orquestrais. A estrutura das músicas conta com muitas partes, caracterizadas por diversos riffs de guitarra. Riffs que podem chegar à extensão de quatro compassos. Solos de guitarra são parte importante de suas composições e toda música tem que ter um.

Como foi dito, a Scarlet Peace e a The Warlord utilizamse de progressões harmônicas modais e tonais para estruturar suas composições, procurando não transgredir o sistema musical ocidental. Por outro lado, a Sign of Hate procura fugir do *Status Quo*, criando riffs não tonais, em uma tentativa consciente de transgredir sonoramente o sistema musical ocidental.[142] Mesmo assim, como foi o caso da música 'Infernal Dungeon', ainda é possível fazer relações tonais entre os riffs. A Sign of Hate organiza suas composições em riffs pequenos, baseados em trêmolo, quase sempre repetidos quatro vezes, seguidos de um novo riff. Há uma menor quantidade de riffs e uma maior repetição deles, se comparada à banda The Warlord. Apesar de ser algo comum nas músicas de bandas de Death Metal, há pouca ocorrência de solos de guitarra no CD da Sign. Suas músicas são sempre muito rápidas, sem nenhum trecho lento ou com guitarras com som limpo.

Finalmente, em uma relação entre elementos musicais e extra-musicais, podemos, então, chegar a uma possível episteme desse fazer musical, na tentativa de identificar quais os conceitos que regem esses comportamentos e esses produtos. No caso do Heavy Metal da banda The Warlord, tudo indica que a ideia principal por trás desse estilo é a noção de *power*, já tão bem identificada e elaborada por Walser[143]

[142] O que Berger chamou de "anarchic atonality of Death Metal" (Berger 1999, p. 65)

[143] Ver a nota de rodapé na página 36.

(1993). Já no caso do Doom Metal da banda Scarlet Peace, os próprios músicos reconhecem a melancolia como o fator de convergência estilístico. No caso do Death Metal da Sign of Hate, é Kahn-Harris quem nos indica o melhor caminho, identificando a transgressão como ideologia básica ao estilo.

O paradoxo aqui está no fato que, para algumas bandas, as fronteiras estilísticas acabam sendo mais importantes do que a transgressão ao dogmatismo criado pelo próprio estilo. No caso da Sign of Hate, seus integrantes afirmam que, apesar de a transgressão fazer parte da ideologia do estilo, reconhecem que a transgressão em si acaba por ser um dogma do estilo. Parece que exemplos mal-sucedidos (em termos de rejeição por parte do público) de bandas que mudaram sua forma de compor músicas e, inclusive, de se vestir, tais como a banda americana Metallica ou a brasileira Viper, acabam por desencorajar a mudança ou a inovação estilística. Apesar de parecer o contrário, fãs de Metal são muito conservadores e fiéis a determinadas bandas e estilos de Metal.

Pensamentos Finais

Nesse livro, eu procurei demonstrar como bandas de diferentes estilos que se relacionam dentro de uma mesma cena pensam seu fazer musical de forma diferente. Cada conceito musical vai gerar um comportamento e produto musical próprio. Assim sendo, haverá diferentes paradigmas de experiência, nos quais os participantes irão ter diferentes expectativas e reações relacionadas a cada estilo. E isso ocorre porque há um aprendizado cultural que irá categorizar os símbolos e elementos musicais em diferentes camadas significativas de percepção. Saber quais elementos são importantes dentro de um estilo é saber categorizá-los.

No entanto, os níveis de imersão cultural, assim como as particularidades de cada história pessoal, ou vida musical de um participante da CRUA, irão influir na forma com que os motivos simbólicos irão ressoar nesse indivíduo, criando novas formas de interpretação e significação. Por isso, os resultados aqui obtidos devem ser entendidos de forma con-

textualizada, podendo ou não ter semelhanças com outras cenas e outras interpretações estilísticas. Não venho, portanto, definir o que seja Heavy, Doom, ou Death Metal, mas como cada uma das bandas estudadas e seu público, em um contexto específico, identifica suas fronteiras estilísticas.

Quanto mais eu imergia nessa pesquisa, mais novidades surgiam e mais consciente eu ficava de minha ignorância em relação a diversos aspectos da cena. A começar pela diferença estilística que aqui me propus a estudar. Por exemplo, assim como muitos fãs de Heavy Metal, há dez anos eu tinha pouquíssimo conhecimento sobre Death Metal. No entanto, também já tinha uma opinião formada a respeito. Foi meu contato com a etnomusicologia que me ensinou a evitar os juízos de valor sem fundamento, sem conhecimento de causa. Foi reconfortante aprender com Blacking que cada cultura musical tem um parâmetro de qualidade. Foi necessária uma intervenção antropológica para entender que impor minhas expectativas musicais sobre um sistema musical diferente era uma atitude etnocêntrica. E o mais interessante foi perceber que essa atitude etnocêntrica está tão enraizada em nosso processo educacional que se torna difícil aceitar a diferença, em qualquer que seja sua expressão. E a aceitação da diferença aqui parece ser um ponto crucial.

Esta pesquisa também nos faz refletir sobre um fazer musical que, por razões diversas, é tão discriminado quanto o Funk dos morros cariocas, ou o Arrocha no interior baiano. Como a etnomusicologia vem mostrando ao longo desses mais de cem anos de existência, música é um produto social e, como manifestação artística, reflete os anseios, desejos, alegrias e frustrações desse grupo social. Boa parte da discriminação relacionada a um estilo musical, por mais sucesso que faça, muitas vezes, reflete a discriminação a um grupo social.[144] Esse parece ser o caso do Funk carioca, ou do Arrocha baiano. Mas o caso da CRUA parece ser um pouco diferente.

Em uma cena underground que envolve pessoas de diversas classes sociais e gêneros, não seria correto falar em

[144] Um dos exemplos notáveis é o estudo de Hernandez (1995) sobre a Bachata na República Dominicana.

discriminação de classe ou gênero. Nem mesmo discriminação associada ao sucesso midiático, como pode ser pensado no caso do forró elétrico em relação ao "tradicional forró pé de serra". No caso da CRUA, a discriminação parece estar associada ao medo da diferença; pessoas que se comportam e se vestem diferentemente da sociedade, e que ouvem uma música que não tem raízes culturais brasileiras; uma música por muito tempo associada a um comportamento juvenil transviado (Friesen 1990). Contudo, essa é uma música que, assim como muitas outras, reflete aspirações, desejos, medos e conflitos de um grupo social que a produz e a consome.

Voltando à análise de Tagg (2004), é interessante notar que "a invalidação de indivíduos que expressam dor e angústia tornou-se comum para a sociedade em que [nós vivemos]. É uma desvalorização que atinge mais duramente os jovens e que tem consequências desastrosas tanto para os indivíduos em questão quanto para a sociedade". Tais consequências vão desde a auto-mutilação ao uso de drogas e anti-depressivos. Tal comportamento seria, então, um reflexo de uma sociedade regida pelo contínuo estímulo ao consumo e à relação entre felicidade e sucesso financeiro. Assim sendo, muitas pessoas,

> Especialmente as mais jovens, irão se sentir naturalmente desvalorizadas, acreditando que é sua falta se não forem bem-sucedidas, se não tiverem um emprego, e se fizeram seu caminho à frente das pessoas e ficarem na linha de frente. Sem um canal legítimo para a angústia que este sistema causa, sua insatisfação e dor é desvalorizada e reprimida para que a dor auto-inflingida torne-se a única saída. Como Miller (1994) and Favazza (1986-1996) explicam, a auto-punição tem diversas funções: É uma expressão da dor emocional e fornece alívio. Quando se constroem sentimentos intensos, estas pessoas são tomadas por ele e incapazes de escapar. Ao causar dor, reduzem a um nível suportável a estimulação emocional e psicológica. Os auto-mutiladores também têm um ódio enorme guardado dentro de si. Com medo de expressá-lo, eles se ferem como forma de liberar estes sentimentos. [...] O verdadeiro horror é que a expressão de angústia causada pela cultura e sociedade na qual os jovens crescem parece agora ter

> muito poucas formas legítimas de expressão pública, e que a negociação deste conflito torna-se consequentemente impossível, ao ponto de aqueles que expressam esta angústia são clinicamente categorizados como cronicamente depressivos e que necessitam de tratamento médico. (Tagg 2004)

O Heavy, Doom e Death Metal poderiam, então, ser entendidos como *formas legítimas de expressão pública* de sentimentos conflituosos e intensos, tais como a impotência (Heavy Metal), a solidão (Doom Metal) ou a exploração (Death Metal). Muitos artistas famosos de Metal, sempre que podem, vão a público "defender" sua forma de expressão musical, como reflexo da sociedade em que vivem. Em uma carta aberta publicada pela revista *Rolling Stone*, em 28 de Maio de 1999, Marilyn Manson, cantor e compositor de Metal, famoso por suas roupas, atitudes e letras "subversivas", escrevia sobre o recente massacre ocorrido em uma escola na cidade de Columbine, promovido por dois adolescentes americanos, após ser duramente atacado e relacionado com tal crime:

> Este tipo de controvérsia não me ajuda a vender discos ou ingressos, e eu não gostaria que assim o fosse. Eu sou um artista controverso, um que ousa ter uma opinião e se importa em compor música e vídeos que desafiem a opinião das pessoas num mundo vazio e que está indo por água abaixo. Na minha obra eu examino a América em que vivemos, e eu sempre tentei mostrar às pessoas que o demônio a quem culpamos por nossas atrocidades é na verdade cada um de nós. Então não espere que o fim do mundo aconteça da noite pro dia – ele tem acontecido diariamente há muito tempo.[145] (Wright 2000)

[145] This kind of controversy does not help me sell records or tickets, and I wouldn't want it to. I'm a controversial artist, one who dares to have an opinion, and bothers to create music and videos that challange people's ideas in a world that is watered-down and hollow. In my work I examine the America we live in, and I've always tried to show people that the devil we blame our atrocities on is really just each of us. So don't expect the end of the world to come one day out of the blue – it's been happening every day for a long time.

Heavy, Doom e Death Metal, entre outros estilos musicais underground, devem ser vistos como uma expressão da experiência de vida de seus participantes, assim como um reflexo (do caos, do medo, da hipocrisia) de sua sociedade. Logo, fazem parte das incontáveis formas artísticas de que grupos sociais utilizam para se expressar esteticamente. E isso se torna um motivo suficiente para ser estudado e respeitado.

Posfácio

Retorno aos exemplos

The Warlord

Enquanto estávamos no estúdio, durante a gravação das vozes para o CD, o problema daqueles trechos da música *Warlord* veio novamente à tona. No entanto, o refrão não mais incomodava os demais integrantes, restando somente aquele si bemol no segundo verso da música (quarto compasso da Figura 2, 02:09 até 02:24). Como regravar toda a seção significava um gasto maior de tempo, refletindo um atraso a mais em relação à finalização do CD (além de que, nem eu nem o tecladista queríamos modificar essa passagem que nos parecia bastante original e inesperada para o estilo) chegamos a uma solução bastante simples. Na mesma hora, o tecladista pegou seu instrumento e nós gravamos a mesma melodia que o piano toca na mão direita, uma oitava acima, para que soasse como oitavas paralelas (na gravação final, é possível ouvir pequenos erros de sincronia entre as duas oitavas, praticamente imperceptível e sem significado para quem não conhece toda essa explicação). Com essa melodia, tocada em oitavas, mais destacada, todos gostaram da passagem, resolvendo-se o problema[146].

Cara, onde está a minha Snooze?

A Snooze continua persistente, fazendo shows e produzindo novas gravações. A distância que separava o atual grupo de

[146] É interessante notar que, no ano da publicação dessa primeira edição desse livro, a banda The Warlord já não está mais ativa há, pelo menos um ano, desde a saída (até então definitiva) do vocalista George. A banda Scarlet Peace também parou suas atividades após o vocalista/guitarrista/tecladista André ter se mudado para a cidade de São Paulo. A única banda que continuou ativa na cena foi a Sign of Hate.

Fábio, antigo vocalista e fundador da banda, já não é mais problema, pois ele voltou a morar em Aracaju.

A Gruta

Os Humildes tiveram um desentendimento interno, fazendo com que a banda se dividisse em duas. Alguns integrantes continuaram na banda Humildes que durou pouco tempo mais. Já os outros formaram um novo grupo, intitulado 'Xote e Baião', seguindo uma nova tendência midiática, relacionada às bandas do chamado forró universitário, e continuam atuantes.

Como A Gruta fechou as portas em 2000, Alexandre (baterista da Scarlet Peace) fez uma sociedade com Júlio (baterista da The Warlord): compraram todo o equipamento do estúdio e abriram um novo estúdio chamado Adágio, no qual todas as três bandas aqui analisadas passaram a ensaiar. Seguindo uma tendência de estúdios caseiros, ou seja, dentro da casa, o Adágio utilizou o espaço físico da garagem da casa de Júlio. Como a garagem também compartilha a mesma laje com o restante da casa, o mesmo problema da Gruta persistia nesse novo estúdio. Resultado final: os pais de Júlio foram morar em outra casa...

Referências

Abbagnano, Nicola. 2000. *Dicionï¿½rio de Filosofia.* 4ª edição. São Paulo: Martins Fontes. Alfredo Bossi, trad.

Aguilar, J. L. 1981. "Insider Research: an ethnography of a debate." In *Anthropologists at Home in North America: Methods an issues in the study of one's own society*, edited by D. A. Messerschmidt, 15–25. Cambridge: Cambridge University Press.

Avelar, Idelber. 2001. "Defeated Rallies, Mournful Anthems, and the Origins of Brazilian Heavy Metal." In *Brazilian Popular Music and Globalization*, edited by C. Dunn and C. Peronne. Gainsville: University of Florida Press. Disponível em http://www.tulane.edu/∼avelar/metal.html, último acesso em julho de 2004.

———. 2003. "Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound." *Journal of Latin American Cultural Studies* 12 (3): 141–152.

Barth, Frederick. 1969. "Introduction." In *Ethnic Groups and Boundaries: The Social Organization of Culture Difference*, edited by Frederick Barth, 9–38. Bergen, Oslo: Universitets Forlaget.

Bartholomew, Douglas. 1995. "Sounds Before Symbols: What Does Phenomenology Have to Say." *Philosophy of Music Education Review* 3 (1): 03–09.

Batstone, Philip. 1969. "Musical Analysis as Phenomenology." *Perspectives of New Music* 2 (7): 94–110.

Berger, Harris M. 1999. *Metal, Rock and Jazz: Perception and the Phenomenology of Musical Experience.* Hannover, London: Wesleyan Univesity Press.

Berliner, Paul. 1994. *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation.* Chicago: University of Chicago Press.

Blacking, John. 1995. *Music, Culture and Experience: Selected Papers of John Blacking.* Edited by Reginald Byron. Chicago: The University of Chicago Press.

Blum, Estephen. 1992. "Analysis of Musical Style." In *Ethnomusicology: An Introduction*, edited by Helen Meyers, 165–218. New York: W. W. Norton.

Bourdieu, Pierre. 1983. *Sociologia.* São Paulo: Ática. Renato Ortiz, org.

Bruner, Edward M. 1986. "The Anthropology of Experience." In *The Anthropology of Experience*, edited by Victor Turner and Edward M. Bruner, 1–30. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Clarke, J. 1976. "The Skinheads and the Magical Recovery of Comunity." In *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain*, edited by S. Hall and Tl Jefferson. London: Hutchinson.

Clifton, Thomas. 1983. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology.* New Haven: Yale University Press.

Coplan, David. 1985. *In Township Tonight: South Africa's Black City Music and Theatre.* New York: Longman House.

Criado, Enrique M. 2004. "Habitus." In *Diccionario Crï¿½tico de Ciencias Sociales*, edited by Román Reyes. Madrid: Universidad Complutense. Disponível em http://www.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/index.html, último acesso em fevereiro de 2006.

daMatta, Roberto. 1994. "Some Biased Remarks on Interpretivism: a view from Brazil." In *Assessing Cultural Anthropology*, edited by Robert Borofsky, 119–32. New York: McGraw-Hill.

Edgar, Andrew, and Peter Sedwick. 2002. *Teoria Cultural de A a Z: Conceitos-Chave para Entender o Mundo Contemporâneo.* São Paulo: Editora Contexto. Marcelo Rollemberg, trad.

Fabbri, Franco. 1981. "A Theory of Musical Genres: Two Applications." *Popular Music Perspectives*, pp. 52–81.

Disponível em www.tagg.org, último acesso em janeiro de 2007.

———. 1999. "Browsing Music Spaces: Categories and the Musical Mind." IASPM, United Kingdom. Disponível em www.tagg.org, último acesso em fevereiro de 2007.

Feld, Steven. 1990. *Sound and Sentiment: Birds, Weepings, Poetics, and Song in Kaluli Expression.* 2ª edição. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Ferrara, Lawrence. 1984. "Phenomenology as a Tool for Musical Analysis." *Musical Quarterly* 70:355–73.

Finegan, Ruth. 1989. *The Hidden Musician: Music-Making in an English Town.* Cambridge: Cambridge University Press.

Fontanari, Ivan P. 2003. "Rave à Margem do Guaíba: Música e Identidade Jovem na Cena Eletrônica de Porto Alegre." Master's thesis, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre.

Foucault, Michel. 2000. *Arqueologia do Saber.* 6ª edição. Rio de Janeiro: Forense.

Friesen, Bruce K. 1990. "Powerlessness in Adolescence: Exploiting Heavy Metal Listeners." In *Marginal Conventions: Popular Culture, Mass Media and Social Deviance*, edited by Clinton R. Sanders. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Press.

Friesen, Bruce K., and Jonathon S. Epstein. 1994. "Rock'N'Roll Ain't Noise Pollution: Artistic Conventions and Tensions in the Major Subgenres of Heavy Metal Music." *Popular Music and Society* 18 (3): 1–18.

Frith, Simon. 1978. *The Sociology of Rock.* London: Constable.

———. 1988. *Performing Rites.* Oxford: Oxford University Press.

Geertz, Clifford. 1989. *A Interpretação das Culturas.* Rio de Janeiro: LTC.

———. 1997. *O Saber Local.* Petrópolis: Vozes. Vera M. Joscelyne, trad.

Ginkel, Rob Van. 1998. "The Repatriation of anthropology: some observations on endo-ethnography." *Anthropology & Medicine* 5 (3): 251–67.

Halbersberg, Elianne. 1985. *Heavy Metal.* Cresskill, N. J.: Sharon Publications.

Hebdige, D. 1979. *Subculture: The Meaning of Style.* London: Routledge.

Hernandez, Deborah P. 1995. *Bachata: a Social History of a Dominican Popular Music.* Philadelphia: Temple University Press.

Hobsbawm, Eric J. 1994. *Era dos Extremos: O Breve Século XX – 1914-1991.* São Paulo: Companhia das Letras. Marcos Santarrita, trad.

Hodkinson, Paul. 2002. *Goth: Identity, Style and Subculture.* Oxfordshire: Berg Publishers.

———. 2004. "The Goth Scene and (Sub)Cultural Substance." In *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, edited by Andy Bennet and Keith Kahn-Harris, 135–47. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Hood, Mantle. 1960. "The Challenge of 'Bi-Musicality'." *Ethnomusicology* 4 (2): 55–59.

———. 1963. "Musical Significance." *Ethnomusicology* 7 (3): 187–92.

———. 1971. *The Ethnomusicologist.* New York: McGraw-Hill.

Houaiss, Antônio. 2001. *Dicionário Eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa.* São Paulo: Editora Objetiva.

Husserl, Edmund. 2002. "Counsciousness as Intentional Experience." In *The Phenomenology Reader*, edited by Dermot Moran and Timothy Mooney, 78–108. London: Routledge.

Janotti Jr., Jeder. 2003. *Aumenta Que Isso Aí É Rock And Roll: Mídia, Gênero Musical e Identidade.* Rio de Janeiro: e-papers.

———. 2004. *Heavy Metal com Dendê: Rock Pesado e Mídia em Tempos de Globalização.* Rio de Janeiro: e-papers.

Kahn-Harris, Keith. 2000. "Roots?: The Relationship Between the Global and the Local Within the Extreme Metal Scene." *Popular Music* 19 (1): 13–30.

———. 2001. "Transgression and Mundanity: The Global Extreme Metal Music Scene." Ph.D. diss., Department of Sociology, Goldsmiths College, London.

———. 2002. "'I Hate This Fucking Country': Dealing with the Global and the Local in the Israeli Extreme Metal Scene." In *Music, Popular Culture, Identities*, edited by R. Young, 133–51. Amsterdam: Editions Rodopi.

———. 2004. "Unspectacular Subculture? Transgression and Mundanity in the Global Extreme Metal Scene." In *After Subculture: Critical Studies in Contemporary Youth Culture*, edited by Andy Bennet and Keith Kahn-Harris, 107–18. Hampshire: Palgrave Macmillan.

Keil, Charles, and Steven Feld. 1994. *Music Grooves: Essays and Dialogues.* Chicago: University of Chicago Press.

Kolehmainen, Jukk. 2001. *What is Doom According to Shrike.* http://www.doom-metal.com.

Leme, Mônica N. 2003. *Que Tchan é Esse?: Indústria e Produção Musical no Brasil dos Anos 90.* São Paulo: Annablume.

Lochhead, Judy. 1995. "Hearing New Music: Pedagogy from a Phenomenological Perspective." *Philosophy of Music Education Review* 3 (1): 34–43.

Lomax, Alan. 1968. *Folk Song Style and Culture.* New Brunswick and London: Transaction.

Lühning, Ângela. 2003. "Etnomusicologia Participativa: Derrubando Portas Abertas? Das Novas Vozes Nativas e dos Ainda Velhos Discursos dos Pesquisadores." *Anais...* Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Porto Alegre: ANPPOM, 126–32.

McDonald, Chris. 2000. "Exploring Modal Subversions in Alternative Music." *Popular Music* 19:355–63.

Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge. Colin Smith, trad.

Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.

Meyer, Leonard. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. Chicago: University of Chicago Press.

———. 1967. *Music, the Arts and Ideas*. Chicago: University of Chicago Press.

Moran, Dermot. 2000. *Introduction to Phenomenology*. New York London: Routledge.

Muggleton, David. 2002. *Inside Subculture: The Postmodern Meaning of Style*. Oxford: Berg.

Nettl, Bruno. 1983. *The Study of Ethnomusicology: Twenty-Nine Issues and Concepts*. Urbana: University Illinois Press.

Nketia, J. H. Kwabena. 1971. "The Problem of Meaning in African Music." *Ethnomusicology* 6:1–7.

———. 1984. "The Aesthetic Dimension in Ethnomusicological Studies." *The World of Music* 26 (1): 3–24.

Nocturnum, Corvis. 2005. *Embracing The Darkness: Understanding Dark Subcultures*. Indiana: Dark Moon Press.

Okeley, Judith. 1992. "Anthropology and Autobiography: Participatory Experience and Embodied Knowledge." In *Anthropology and Autobiography*, edited by Judith Okeley and Helen Callaway, 1–28. London: Routledge.

Pascall, Robert. 2002. "Style." In *Grove Music OnLine*, edited by Laura Macy. Macmillan Publishers. Disponível em www.grovemusic.com, último acesso em outubro de 2005.

Quignard, Pascal. 1999. *Ódio à Música*. Rio de Janeiro: Rocco. Ana Maria Scherer, trad.

Reily, Suzel A. 2002. *Voices of the Magi: Enchanted Journeys in Southeast Brazil*. Chicago: University of Chicago Press.

Ribeiro, Hugo L. 2003. "Etnomusicologia das Taieiras de Sergipe: Uma Tradição Revista." Master's thesis, Programa de Pós-Graduação da Escola de Música da UFBA, Salvador.

———. 2004a. "Comparando Dois Sistemas Musicais: Uma Perspectiva Fenomenológica." *Anais...* Associação Brasileira de Etnomusicologia, Salvador: ABET, 414–32.

———. 2004b. "Notas Preliminares Sobre o Cenário Rock Underground em Aracaju-SE." *Anais...* International Association for the Study of Popular Music, Rio de Janeiro: IASPM, 414–32.

———. 2008. *As Taieiras*. Aracaju: Universidade Federal de Sergipe.

Rice, Timothy. 1994. *May It Fill Your Soul: Experiencing Bulgarian Music*. Chicago: The University of Chicago Press.

Samson, Jim. 2002. "Genre." In *Grove Music OnLine*, edited by Laura Macy. Macmillan Publishers. Disponível em www.grovemusic.com, último acesso em outubro de 2005.

Sandroni, Carlos. 2001. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Seeger, Charles. 1977. *Studies in Musicology: 1935-1975*. Berkeley: University of California Press.

Setton, Maria G. J. 2002. "A Teoria do Habitus em Pierre Bourdieu: Uma Leitura Contemporânea." *Revista Brasileira de Educação*, pp. 60–70. Disponível em http://www.anped.org.br/inicio3.html, último acesso em março de 2006.

Slobin, Mark. 1993. *Subcultural Sounds: Micromusics of the West*. Hannover, London: Wesleyan Univesity Press.

Smith, F. Joseph. 1995. "Toward a Phenomenology of Music: A Musician's Composition Journal." *Philosophy of Music Education Review* 3 (1): 21–33.

Sokolowsky, Robert. 2000. *Introduction to Phenomenology.* Cambridge: Cambridge University Press.

Stokes, Martin. 1994. "Introduction: Ethnicity, Identity, and Music." In *Ethnicity, Identity, and Music: the Musical Construction of Place*, edited by Martin Stokes, 1–27. Oxford: Berg Publishers.

Straus, Joseph. 2000. *Introduction to Post-Tonal Theory.* 2a. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.

Straw, Will. 1984. "Caracterizing Rock Music Cultures: The Case of Heavy Metal." *Canadian University Music Review* 5:104–22.

Tagg, Phillip. 1982. "Analyzing Popular Music: Theory, Method and Practice." *Popular Music* 2:37–65. Disponível em http://www.tagg.org, último acesso em janeiro de 2007.

———. 1999. "Introductory notes to the Semiotics of Music." Disponível em http://www.tagg.org, último acesso em janeiro de 2007.

———. 2004. "Para Que Serve um Musema? Antidepressivos e a Gestï¿½o Musical da Angï¿½stia." Disponível em http://www.tagg.org, último acesso em janeiro de 2007.

———. 2005. "Musical Meanings, Classical and Popular: The Case of Anguish." Disponível em http://www.tagg.org, último acesso em janeiro de 2007.

Tiwana, Ravneet. 2006. "Hyphenated Identities and the Space In-Between: Construction of the Sikh-American identity." Disponï¿½vel em http://departments.oxy.edu/anthropology/field/tiwana.html, último acesso em març de 2006.

Toynbee, Jason. 2000. *Making Popular Music: Musicians, Creativity and Institutions.* New York: Oxford Univesity Press.

Turner, Victor. 1987. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ Publications.

Turner, Victor, and Edward M. Bruner, eds. 1986. *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Ulhôa, Martha. 2005. "Introdução." In *Música na América Latina: Pontos de Escuta*, edited by Martha Ulhôa, 7–21. Porto Alegre: UFRGS editora.

Wallach, Jeremy. 2005. "Underground Rock Music and Democratization in Indonesia." *World Literature Today* Setember-December:16–20.

Walser, Robert. 1993. *Running With the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.

Weinstein, Deena. 1991. *Heavy Metal: The Music and Its Culture*. New York: Da Capo Press.

Wikipï¿½dia. 2007a. Doom Metal. [Online; acessado em 16 de Janeiro de 2007].

———. 2007b. Headbanging. [Online; acessado em 16 de Janeiro de 2007].

Willis, P. 1978. *Profane Culture*. London: Routledge.

Wright, Robert. 2000. "'I'd Sell You Suicide': Pop Music and Moral Panic in the Age of Marilyn Manson." *Popular Music* 19 (3): 365–85.

Letras das músicas dos CDs

The Warlord – *The Land of Agony*

Figura 70: Capa do CD

Figura 71: Contracapa do CD

ANGRY Young Man[147]

Música Otávio / Júlio / George
Letras George

I feel blood inside my veins beating with my PAIN.
I'm tired to waste my *life* over and over again.
The laws of men against me, harvesting all my dreams.
It's time to begin.
So, I want a chance; I'm gonna change...
I'm gonna FIGHT by all means!

I'm not afraid of the emptiness, it's present in my *life*.
I've felt a craving for vengeance for so many lies.
If no one's the same before the Strong arm of the law.
My faith is ***dead*** by now.
Do you want a chance? Then we're gonna change...
We're gonna be quicker on the draw!

Because I'm an ANGRY young man
Breaking the rules... breaking the chains...
Search for me and you'll find me FIGHTING in the streets.
Co's we've got the blame but the reason too!
So we'll *live*... so we'll do...
We know what we're searching for:
days of FIGHT... never let to ***die***... fear never more.

HATE by HATE... we're not going insane,
Just we throw our beliefs away.
Justice be done... we're not living in spring '68,
But they will not deceive us again.

Co's I know we've got **free** will and we must *live* our ideal.
That's right! I can't ***die*** nor you must ***kill***...
Don't think the dream is gone; never seen and never done...

[147] Palavras destacadas e suas fontes referentes: **free**, **brake**; *life*, *live*, *born*; FIGHT, WAR, WARRIOR; hell, evil; ***death, die, kill***; HATE, ANGRY, PAIN; Strong.

If the rule is the shot by the stone then arise against the laws of men,
Co's we won't be *killed* by them!

Land of Agony

Música Otávio / Júlio / Hugo / George
Letras George

No more tears to spill on, diseased and dry ground.
No rain tears to kiss this land, nothing to look around.
Just the pain and hopeless dreams, about lost paradises.
Who wouldn't like to escape from this hell? The white clothe's man is dying.

Hear these women's cries, and see how her children *die*.
There's no chance to *live* or dream, just blood tears to cry.

Time to time, darkness in their eyes.
Waiting for the light. No blessing from the sky!

No more hope to pray for the rain, the ground opens under feet...
Co's the heart of God does not beat here, on the land of agony.
No living-soul crawling on this land, too dry, too hard and sick!
The punishment comes from above, for your pain... no relief!

Time after time,
The sons of the lie.
Just waiting to *die*.

Time to time, darkness in their eyes.
Waiting for the light. No blessing from the sky!
Crying and crying, no desire.

Just the kiss of *death*! That's the answer of skies!

Time after time,
when the vultures fly.
Waiting the end...

Time after time,
the sons of the lie.
Just waiting to *die*.

Armageddon

Música Otávio / Júlio / Hugo / George
Letras George

Losers... army of losers, sins on their shoulders, dreams under the spell.
Rovers... legion of rovers, walking to the shadows, gates of the hell.
They're seekin' for the deaf sound of bells.
Closer... the end is closer.

(Chorus)
Under the seven dragon's breath.
Armageddon! Dark ages is back.
Realm of shadows from the angels of *death*.
Armageddon!...

Emperor of wrath, Where *life*'s gone beyond the darkness night.
Dead... living- *dead*. Taken for the terror that blinded their eyes.
The future is sealed for the *deadly* crimes.
Darkness will back... yes, it'll back!

Welcome to chaos of streets.
Evil's the eye that all sees.
Could anyone be **free**,

in this world of slavery?

When the greed feeds the **hate**, nobody can **brake** all the chains.
There's no hope without faith, sinners will burn in flames.

With the wars slayin' the human race, diseases and everykind of disgraces.
One by one... ***death*** diggers the tombes, angels of ***death*** raise their thrones.
Eating up with their fire tongues, singin' their wonder mourning songs.
And the black kingdom will come!

Armageddon... realm of shadows.
Bringing all his terror... all his terror.

You must believe... you can see!
In the book of secrets, the only beginning.

The prophecy will be done and the earth's gonna burn!
the end is coming... no return.

Repete Chorus

Evil's child

Música Otávio / Júlio / Hugo / George
Letras George

When I close my eyes to see another dream,
I have to wake up with my own screams.
I can feel **hate** in my *life* burning my minds,
Into black night there's no way to find.
Fear in my heart is running **free** but I have to *live*,
What no one else will be able to *live*.

(Pré-Chorus)
No one knows my name no one knows my *life*.

I'm just fifteen years and I've been throw away to *die*.
when the black night comes down increasing my PAIN once again.
I'm a damned little soldier who's *born* to *die* like a man

Please, hear my cries!

I'm awaked to forget my dreams, but *death* encloses me,
The black night is all I have seen.
I can feel the smell of *death* eternal wrath!
Why can't I follow another track?
There's no place to run in sight but I've to survive,
Because I'm still too young to *die*.

Repete Pré-Chorus

(Chorus)
I'm lost child into the night
Evil's child – *born* to *kill* or *die*.

Brother *killing* brother... Hating' one another
Dove in a bloody sea... What am I doing here?
Like a saint in hell... Prisoner from myself
Nothing beyond the PAIN – am I insane?
Demons are calling me now... I guess they're dragging me down
Is there any chance to me? Or dreams which I can believe?

No one knows this game...
Guess I am going insane
Everybody tells me now:
"little boy, don't be afraid"

Repete Chorus

God *Kill* the King

Música Otávio / Júlio / George
Letras George

There is a far kingdom where blind *death* reigns... shadows instead of faith.
Just the power of the sword and the blade of steel; when the hope comes too late.
In the farther villages and over the hills there's not anybody to blame.
But the weak ones fall, and the heroes may *die*, if the sky is always in flames...

(Pré-Chorus)
God bless my FIGHT, cover them with your light,
Cold'n'dark like *death*, Co's the king's gonna *die*!
Abraxas my guide, I'm Stronger by your side,
Give me your wrath, because the king's gonna *die*!

God bless my vengeance 'cause we can't wait anymore;
Our *lives* are craving for changes, but your wrath can make much more.
God, listen to my prayers, you'll strengthen my hate,
Inside my soul I'm a slayer, but I FIGHT for my holy faith.

And my *life*, I'll leave it on thy hands; 'cause the future spreads like the sand,
And I'll pray to you... I'll FIGHT for you... I'll try...
Co's the king must *die*! (yes, he'll *die*!)

(Chorus)
Nothing will be like before...
The kingdom will open its doors
And our children will not *die* without chances!
So he'll also feel pain...
After the fire comes the rain;
Bringing to us... now... the eyes of changes!

Repete Pré-Chorus / Chorus

Bless my soul... I believe in you
Save my soul... I'll be *born* again tomorrow...

The Soldier of Flies

Música Otávio / Júlio / Hugo / George
Letras George

(Prelude)
The power of glory is all, the great Satan's gonna fall.
God, make me Strong, to do what never done...

I have to go to the deep of hell, cause I've got my mission to fulfill.
Turn into a soldier of god, *kill* myself and *kill* and *kill*...
I'll follow what the words tell, marching against the enemy's guns
I'll spill my fury like a dog, *kill* myself and the Satan's sons

I know my destiny's *die*, in the name of God I FIGHT!
My brothers revenged for me, I'll find them... I'll set them **free**.

(Bridge)
It's written: Who *kills* the enemy arms, will have the glory if he *dies*.
Your soul will rise to sunrise, and will rest in the brave's sky.

(Chorus 1)
Will I find the heaven divine? Across the sky – where eagles fly.
Is there glory or pride, if I am a soldier of flies?

And I've believed in a false belief. I've been waiting for the paradise.
Holy war to get no relief, I was a puppet in a sea of lies...

But I guess God has failed to me; in the name of God I *die*! Have my brothers been revenged for me? I didn't find them... I didn't set them **free**.

Repete Bridge

(Chorus 2)
I didn't find the heaven divine. Across the sky no eagles fly...
No more glory or pride, Co's I'm just the soldier of flies?

Repete Bridge e Chorus 1
Repete Bridge e Chorus 2

(Postlude)
The temple of glory is down, but the Satan is not gonna fall.
Maybe all be wrong, but nothing changes in this world...

Walking to the Abyss

Música Otávio / Júlio / George
Letras George

After so many years, what did you do?
Why these tears? Ain't the world been good to you?
You were punished by the time, and the clock continues running.
You can't FIGHT anymore, Co's the end of line is coming.

And the world offers to you an early grave... forgotten in a corner of the room
You won't leave traces, but maybe *death* comes even too soon
Co's old age was your crucifixion, after all you did
To *die* seems the one solution, your nightmare became **free**...

(Pré-Chorus)
Your somber room shelters ghost strangers, a deep darkness

invades your *life*.
Nothing seems to have any meaning, if your days are counted.
But why? 'Cause no one else wanna hear your cries.
You never surrender; but don't try to survive!
Future is strange when ***death*** is side by side...

(Chorus)
Now you're running against the world hiding the **PAIN** you always felt.
Soulless to **FIGHT** and empty of dreams you'll wait for your time in **hell**.

Repete Pré-Chorus / Chorus 2x

Walking to the abyss... your *life* undone in grains;
Walking to the abyss... slave of **PAIN**;
Walking to the abyss...

Warlord

Música Otávio / Júlio / George
Letras George

The holy land so far away from your realms
But the wargod's voice calls for you.
Your heart will always be of a warrior
And cannot refuse this call, rejoin the braves,
You are the king of survivors.

(Chorus)
Warlord, your destiny's to **FIGHT** until the end,
And in the name of God you'll set **free** the Holy Land.
Crussaders will arise before your bravery's calling,
'Cause God put their souls on Thy hands.

After long battles, the Holy Land is not **free** (yet).

Crusaders raise their swords and *death* is all what they see.
After so many FIGHTS, the Holy Land still bleeds,
(and) it hovers on Jerusalem a cold breeze, yeee...

Repete Chorus

Warlord, after so many *deaths*, Jerusalem became **free**,
and the sinners will burn in hell, on and on...

Back to home your glories won't ever be forgotten
'Cause holy wars pass but men's history goes on...

Warlord, your destiny is FIGHT for god and FIGHT for you land,
King of the battles your heart is great (brave).

So much FIGHT... and so much PAIN...
And you are still lord of your realms.

God will be your guide and listen to your prayers
Because you are still lord of your realms.

Scarlet Peace – *Into the Mind's Labyrinth*

Figura 72: Capa do CD

Figura 73: Contracapa do CD

Sunset[148]

Música Scarlet Peace
Letras André

In a strange place, where the birds sing the peace.
Somebody **cries**, **tears** of **pain**.

I look at the sky, all I see is the clouds of time.
I see her face, she is **BLEEDING afraid** dry of *life*.

All will **die**, all will *born*.
If the sun is *falling*, will the one rise again?

All will **die**, all will *born*.
The sun is *falling*, **MINDS** *lost* forever

[148] Palavras destacadas e suas cores referentes: **cry**, **tears**, **pain**, **melancholy**, **anguish**, **sadness**, **sick**, **afraid**; **BLOOD**, **BLEEDING**, **VEINS**; dead, deadly, die, death; *life*, *live*, *born*; *falling*, *lost*, *forgotten*; **MIND**, **BRAIN**, **thoughts**.

Into the Mind's Labyrinth

Música Scarlet Peace
Letras Paulo

In a step of the abyss, the winds sound like voices.
Coming from all directions, bringing good and bad remembrances

Scarlet thoughts invade my mind,
Travelling beyond my brain's labyrinth.
Destroying my sanity, stimulating my wrath.

The seven deadly sins are hidden in this labyrinth.
Sometimes it's so hard to find them.
Sometimes it's so easy to find them.

Be careful with the next step.
The labyrinth is big and full of traps.

Be careful with the next step.
You're walking without guide... alone.

Be careful with the next step.
It can be your last one.

So Far Away from Everything

Música Scarlet Peace
Letras Paulo

Falling asleep in uteri of darkness.
I dream on my *life* and my death.

Deep in my thoughts I seek the answer.
The reason gets me drunk, the why continues.

Sick and twisted **minds** don't deserve harmony.
Melancholy destroys one. **Anguish** dominates.

So far away from everything, my **mind** flies in direction to land of martyr.
Where happy is **sadness**, and *life* is **death**.

Forgotten as the Wind

Música Scarlet Peace
Letras André

Rotting, **crying**, slowly I'm **dying**.
My soul is **sick**.

I drink your poison, you take my soul.
My **dreams** are **dead**.

I see you every night, in my **nightmares**.
I feel your breath, **inside my head**.
I'm *lost* in time, the world spins around me.
I'm *lost* in my world, *forgotten* as the wind.

The Picture

Música Scarlet Peace
Letras Paulo

Sensations of cold running in my **veins**,
Images of tragedies corrode my **brain**.
Melancholic acts teach me to *live*.
Tears of **pain**, **tears** of **pain**.

Fighting against the world, *living* in the chains of ignorance.

I paint one picture. The picture of my *life*.
Red like **BLOOD**, black like darkness

The unknown is the name of the picture.
The key to eternal life. The key to immortality.
I hold it with my honour and faith, the real **MINDS** will survive.
Take my hand and see the end, the end of hypocrisy,
The end of lies. A new beginning will come.

Sign of Hate – *Rebel Souls of Chaos*

Figura 74: Capa do CD

Figura 75: Contracapa do CD

The Cloak of **Death**[149]

Música Ismael
Letras Ismael / Rodrigo

I was guided by fever, and the PAIN,
Of unconscious sickness.
Through all hatred,
That prevails on its terrible form.

Because now I see only,
The **darkness** on load clouds.
That drags its ill.

A pure FORCE from my interior,
Feeds and disgraces the restored *faith*.

[149] Palavras destacadas e suas fontes referentes: Infernal, Hell, Evil, Demon,; PAIN, TORTURE, SODOMIZED, AGONIZE; Die, Kill, Death; *Blood*, *Holy, Unholy, Faith, Disbelief, Devotion*; POWER, FIGHT.

Of a beautiful image that tries to spreading.

Its power between the sacrifices,
And the prayers of false moralists.

Darkness – it's the only place were,
Your spirit is laughing and awakening.
The moral of *believers* has been the inverse,
Of the earthly imagination.

(Chorus 1)
I'm the own cloak of death,
That live in darkness denying the light,
Of your existence.
Usurping the place of your glory,
And from ancient ways I rise.

Glorifying me through,
Your *ceremony*...

Repete Chorus 1

Storm of Tormeni

Música Euclides
Letras Rodrigo / Márcio

(Chorus 1)
Gloomy dawn from asleep desires,
Flaming taste of *unholy* blasphemy.
In my mouth, tastes wake up hatred,
From the inner devilry.

(Chorus 2)
Breaking the chains of compassion, of late benevolence,
The peace makers obscure martirium thrown out over selfish heads.
Supreme voracity transcedent on cruel abominations,

Of mediocre facts. . . never ending.

Followers of dead desires, lies – a forgotten age.
Journey of thunders for eternal nights of IORIURE.
ANGUISH, whispering AGONY of IORMENTED angels,
For eternal fire, from the once **fallen ones**.

Thus be the warriors will, eternal warriors.
Fighters, destroyers of weak and liar persistence.
We'll be the glory on our own ways,
In front of the weak ones.
The weak ones.

The AGONY who reigns in your eyes,
After the shining, upcoming rain of blades.
Strong ones will join the *blood* and sword,
To fight against the hymns of discord.

Storm of IORMENI,
Annihilate, all legion opposer under an **infernal** genocide.

Storm of IORMENI,
Devastate, exterminate and destroy by the power of vengeance.

Storm of torment,
The foundation we've got it for thee by the spilling *blood*.
By the fear of their *God*, Storm of torment!

Repete Chorus 1 / Chorus 2

Prisoners of Infernal Dungeon

Música Ismael / Euclides
Letras Rodrigo / Márcio

Devastating acrimony, IORMENI on thy mien of fear.
Which infamies see thru guilt, meaningles *faith*.

You will have been dethroned, by the awakening of chaotic chaos.
And will have become... prisoners of **infernal** dungeon.
Infernal!!

Take all the *sacred divinities* away.
To the damnation of occult but emerged depths.
Into the flames, eternal **fire** of **Lucifer**.
Where your souls are led, by our merciless beings.

Prisoners in this **infernal** dungeon of images.
Spirits profane, worshiping all wicked creations.
Describing a world of temptations, on ancestral aspirations.

(Chorus 1)
"... unspeakable **blackness**,
spread thy spiky and spelled wings,
introduce them to the **devilish** sign..."

(Chorus 2)
Belial proclaims – annihilation!!
To the *divine* paradise, promised to the insane.
The eternal afraid of being disgraced,
Shed hatred and pestilence on this world of shit...
Where darkness fills in the empty,
Emptiness after the ravager holocaust.
Divine images prisoned and **SODOMIZED**,
'till the ominous satisfaction of **Satan**!!

So then the *holy* belly will be rotting.
And her damned son, **AGONIZING** inside of his (own) dogmas.
Bastard and liar, the saviour will be served,
As nourishment for the hostile **demon's** horde.
Out of control – *unblessed* wrath.
Out of control – nothing will last.
The **TORMENT** is inherent, to everything to everyone.
All of you will bow to him, (that is) my *unholy* offering!!

Repete Chorus 1 / Chorus 2

Rebel souls of Chaos

Música Ismael / Euclides
Letras Márcio

Extorting my soul, destroying my mercy,
The light never light, that never lights, rises!!
Our insurrection is confirmed, by others DESPAIR, fury

Evoking all **hellish** force,
That pulses for the coward *blood.*
Feeding every sense of CRUELTY,
Setting free all the **demons** inside of me.
Your eyes won't shine tears anymore,
They'll leak infamy,
For every sin guilty.
Always dying for a mercy request.
The pain on the cross!!

With your *blood* I wash my eyes, my face.
Feel the misery of the impetuous rage.
Disbelief in **evil** will help you to suffer more.
Now you can see we live on.

Behold – we declair WAR.
Behold – survival is void.
Behold – we declair WAR.
Behold – survival is void.
Behold – the *bleeding* on the cross.
Behold – there's your loss.

(Chorus 1)
Crossing ways of thorns, lining swords at fist.
Reaching the truth always living, devastating the wretched crowd...

FIGHTING for our march – The rebel souls of chaos.

killing for the glory – extermination!

Give a last farewell to your *redeemer*,
Show to him your *devotion*,
Show you're fucking incredulous.
Agonizing before the **diabolic**,
While we crush his fucking truth, destroying.

We attend to the way of chaos!! 4x

Repete chorus 1

Fighting for our march – killing for the glory!

Extermination!!
We're the rebel souls of chaos!!

Reborn to Revenge

Música Ismael
Letras Márcio

AGONIZE! The terror is coming on.
Hail! The WARRIOR'S procession.
Blood! Food of our black hearts.
Full of anger! Fighting against,
Your decaying legion.
Honoring! A millenary vengeance.

The vigor of killing abounds on me.
The ANGUISH is seen in their eyes.
That's my greatest trophy.
A hunter of pacific souls.

Reborn to revenge!!

The PUNISHMENT will come the way you'll see.

We shall **fight** like **demons**, destroying your kingdom of lies.
Proclaiming a new age of **PAIN**.

(Chorus 1)
I rise upon your angelic beings,
And the book I shall thread in your hearts.

Reborn to revenge!!

(Chorus 2)
Kill him, kill him kill him again!
Don't run away from your fate!
Kill him, kill him, kill him again!
Reborn to revenge...

Inconsolable cries, which I left them behind,
From now on are, part of the corpses,
That I...

Repete Chorus 2 / Chorus 1

Profane Evocation of Flames

Música Ismael / Rodrigo
Letras Rodrigo / Márcio

Sagacious mental work, fury smashing the innocent aspect.
I won't long too much for it, the heat of vengeance becomes sulphurous.
And the sweat present in this rebellious form.

(Chorus 1)
Shering the rebirth of **malignant** apparition,
Shadows indifferent to mercy, profane evocation of flames.

Stupids, inconherents, sinked into your doubts.
Inexplicable ***devotions***, based on confusions.

Thy devotion – the weak and his fears.

You fell guilty for nothing, for your own desires.
Dread – takes you to a deep **ANGUISH**, and to **PUNISHMENT** eternally,
In the **infernal** flames.
SCREAMING...BURNING...
What the **hell** means salvation?!

They want it this way. The evocation is done.
I bring off the words, the killing in my thoughts.

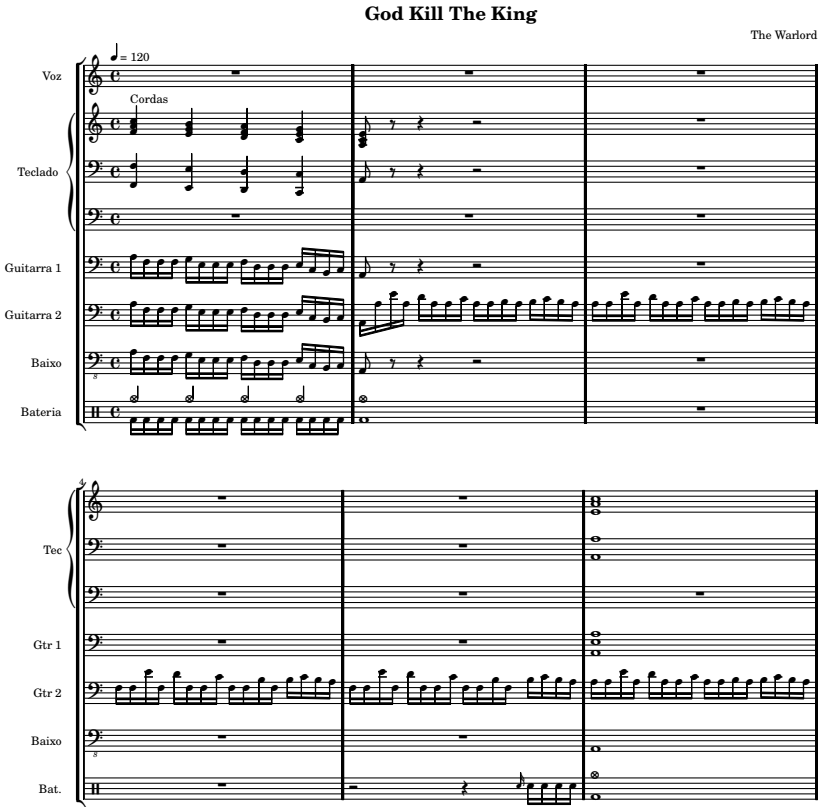
Infernal creatures, breaking out from the ground,
In the middle of their *blood*, from sacrifices ever done.

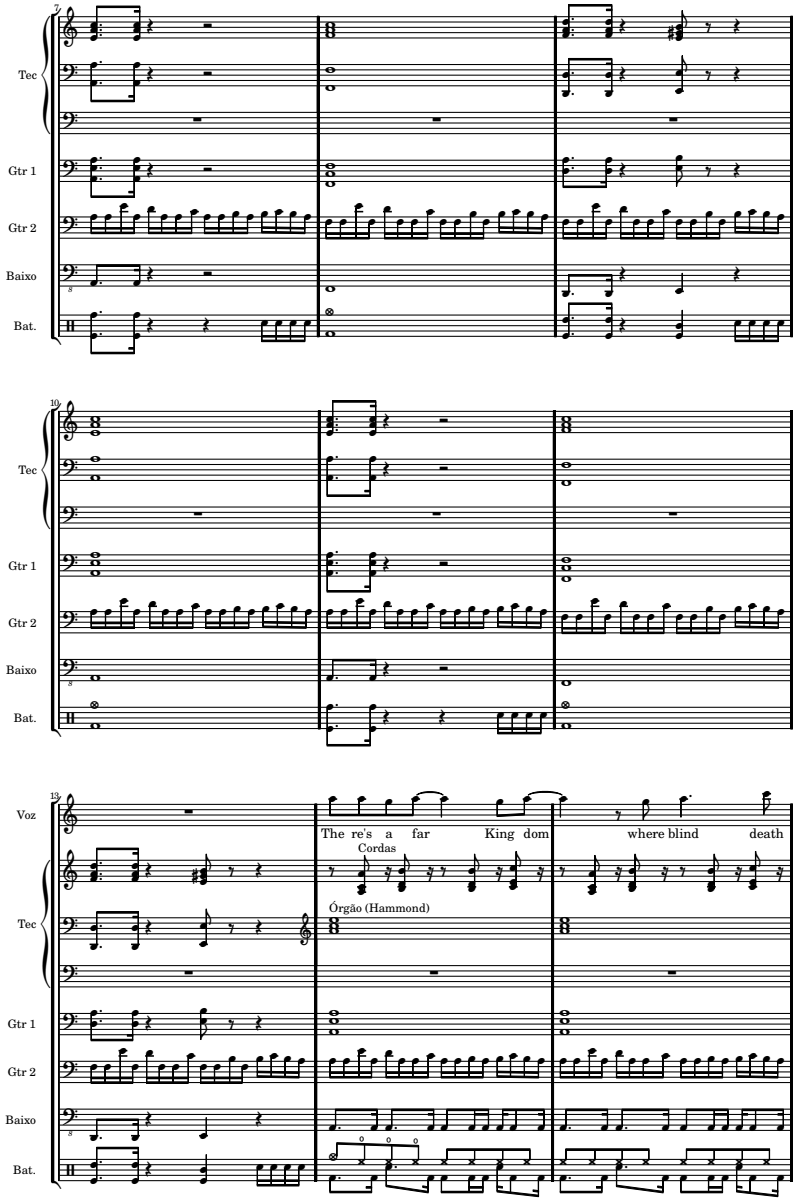
Our order is already done, sagacious, **infernal**, furious.
Proclaiming disgrace, no one will remain.
Conscious on your goals, let the **shadows** annihilate.

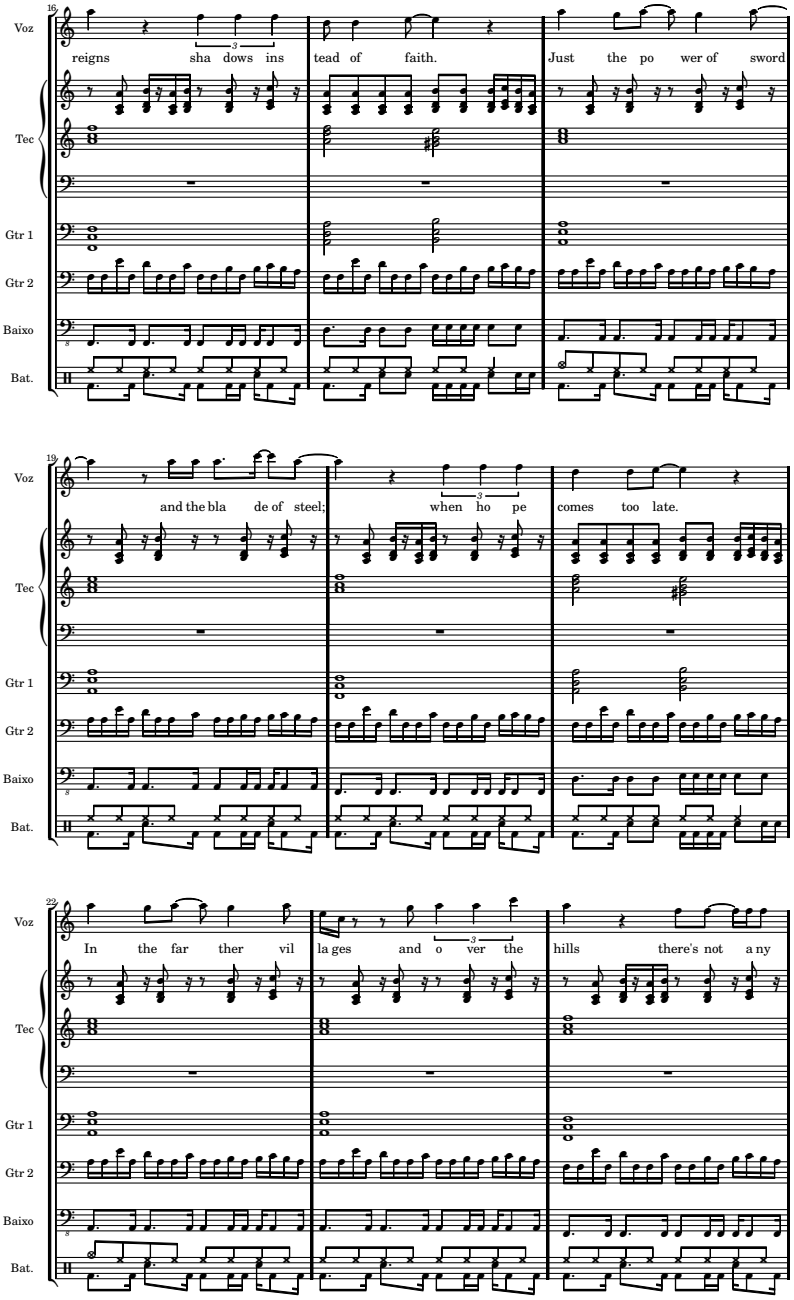
Repete Chorus 1

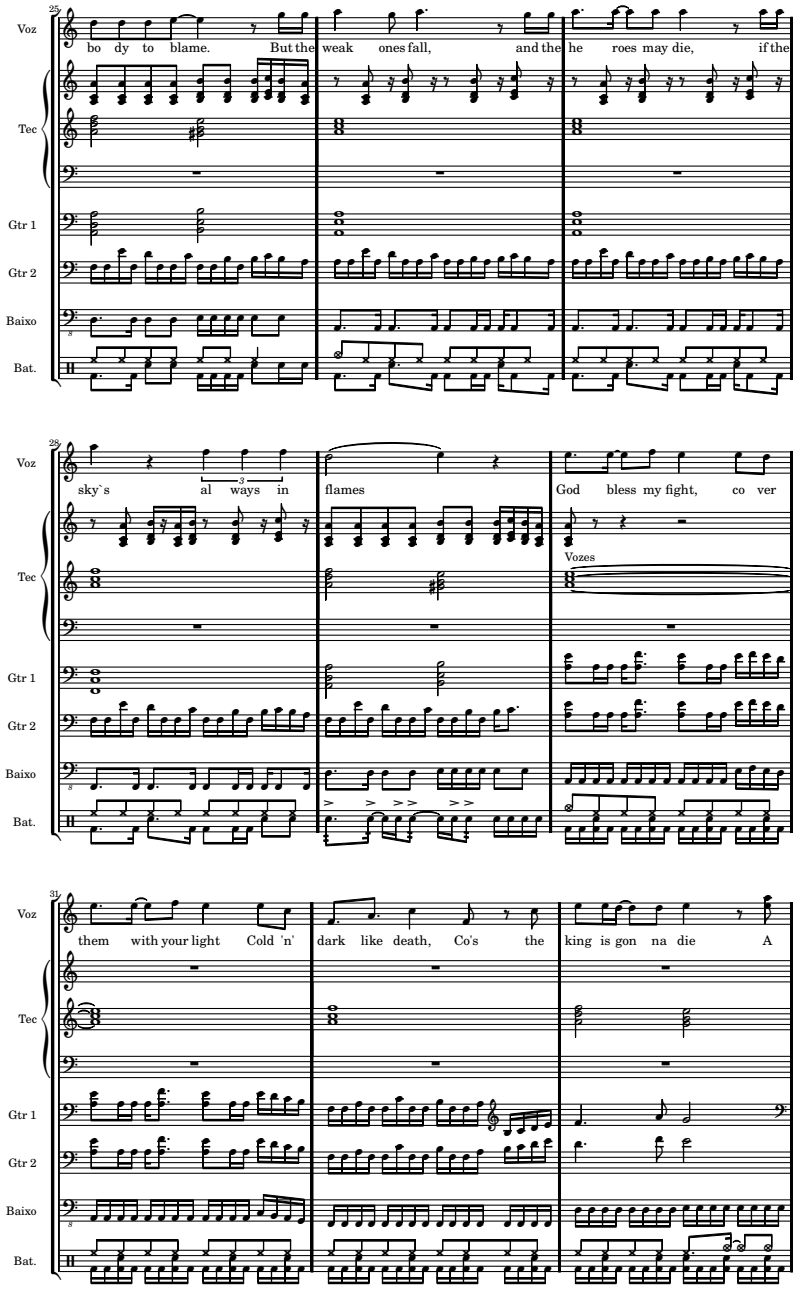
My *blood* boils in my blasphemous veins, behold my eyes a flame.
I will know when the destroyer process begin, I attend thy command!!

Partituras


God Kill The King
The Warlord
♩ = 120
Voz
Cordas
Teclado
Guitarra 1
Guitarra 2
Baixo
Bateria
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.


7
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
10
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
13
Voz
The re's a far King dom where blind death
Cordas
Órgão (Hammond)
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.


16
Voz
reigns sha dows ins tead of faith. Just the po wer of sword
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
19
Voz
and the bla de of steel; when ho pe comes too late.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
22
Voz
In the far ther vil la ges and o ver the hills there's not a ny
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.


25
Voz
bo dy to blame. But the weak ones fall, and the he roes may die, if the
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
28
Voz
sky`s al ways in flames God bless my fight, co ver
Tec
Vozes
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
31
Voz
them with your light Cold 'n' dark like death, Co's the king is gon na die A
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

34

Voz

bra xas my guide, I'm s tron ger by your side, Give me your wrath, be cause the

Tec

Gtr 1

Gtr 2

Baixo

Bat.

37

Voz

King is gon na die God bless my ven geance

Cordas

Vozes

8va

Tec

Gtr 1

Gtr 2

Baixo

Bat.

40

Voz

'cause we can't wait a ny more; Our lives are cra ving for

8va

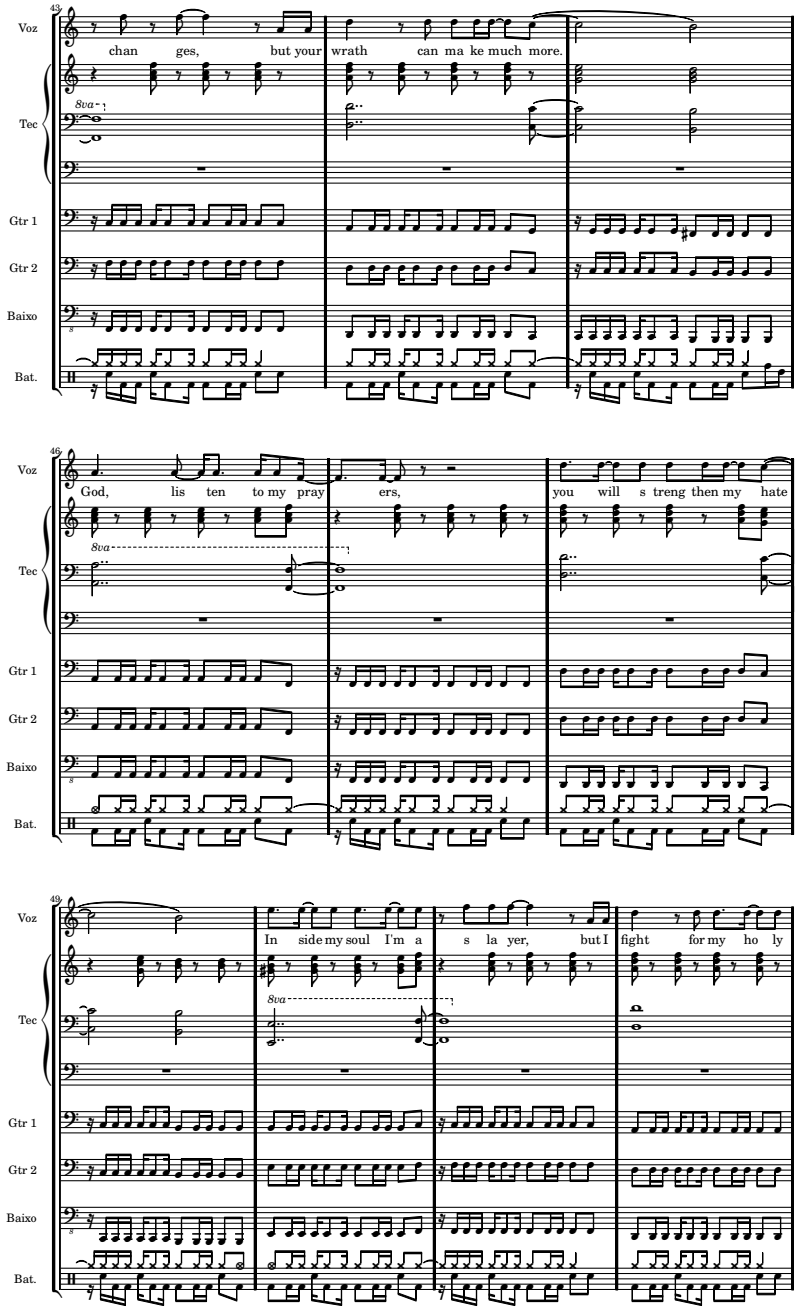
Tec

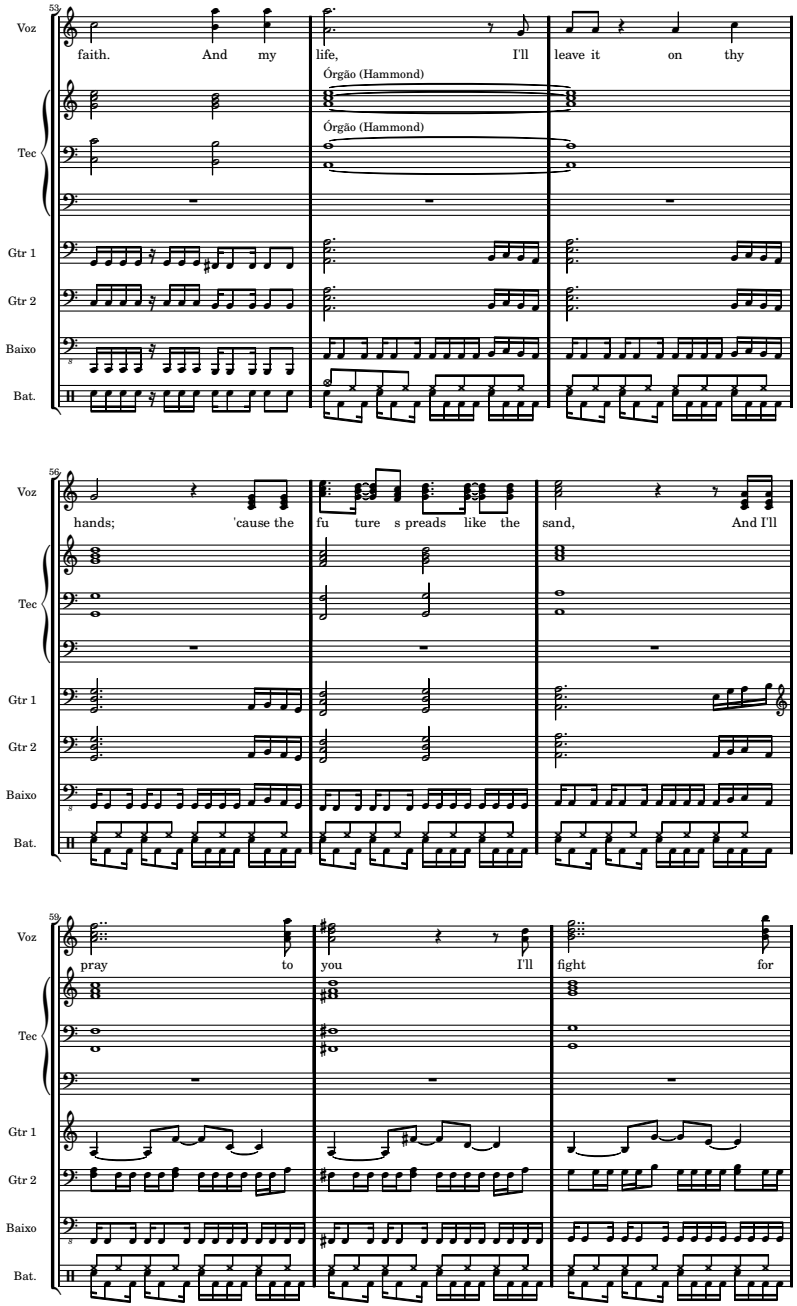
Gtr 1

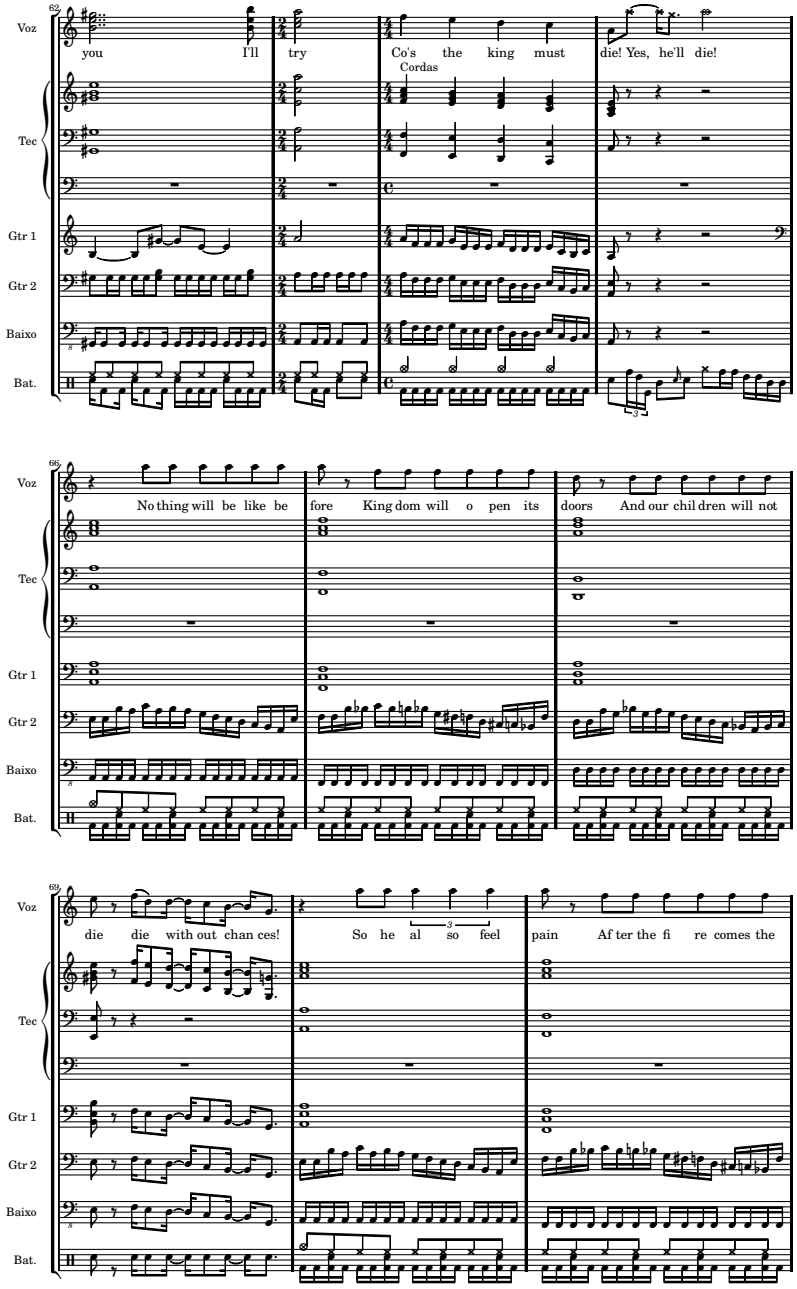
Gtr 2

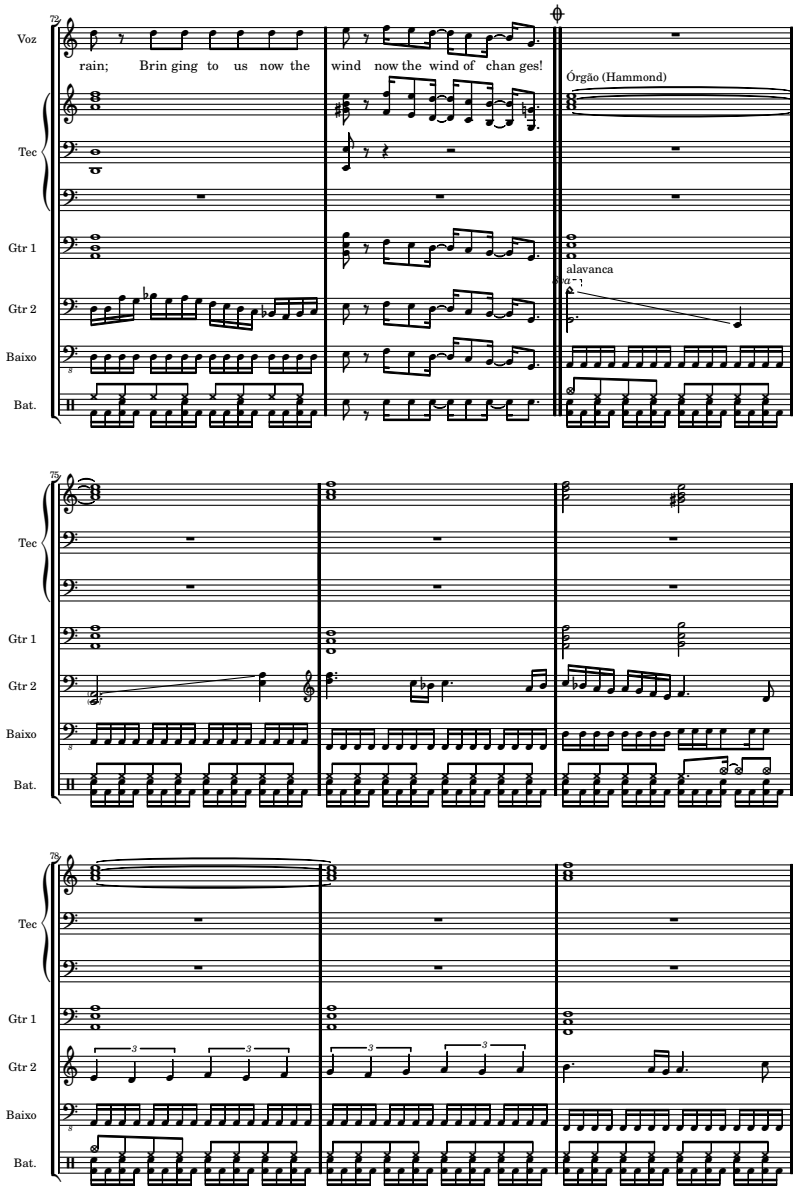
Baixo

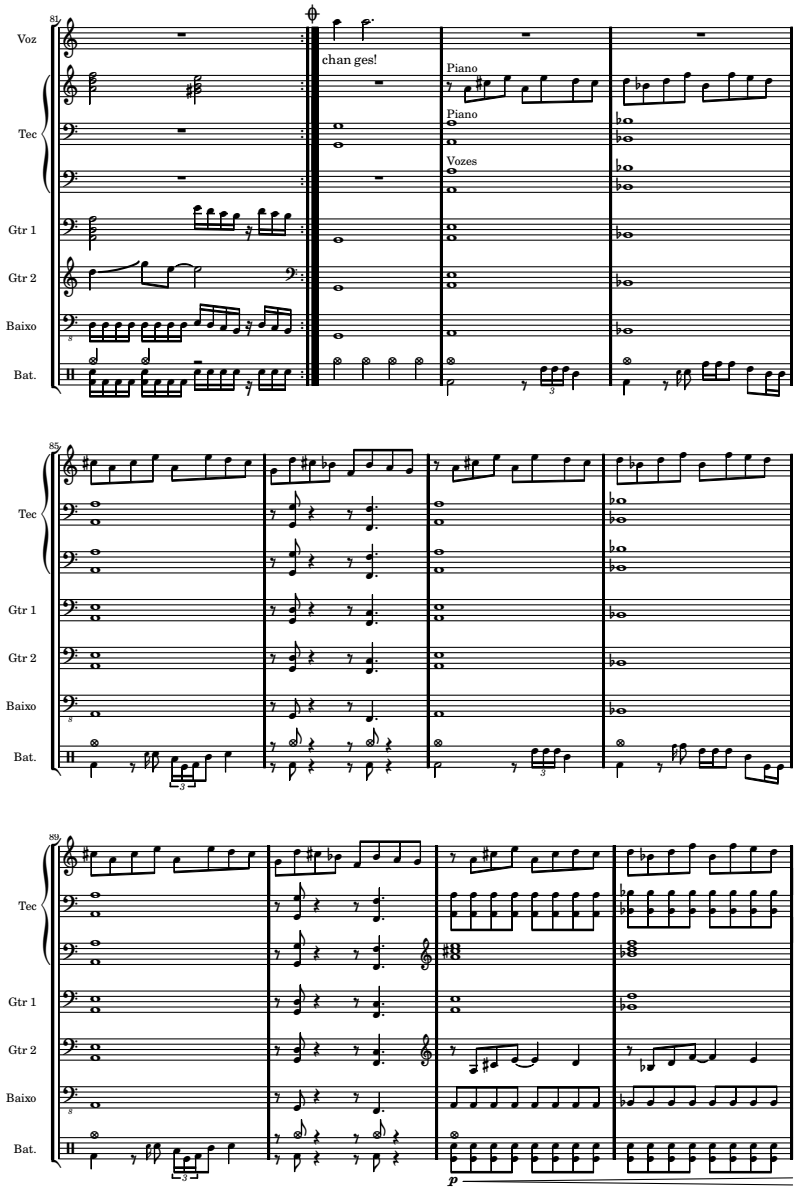
Bat.

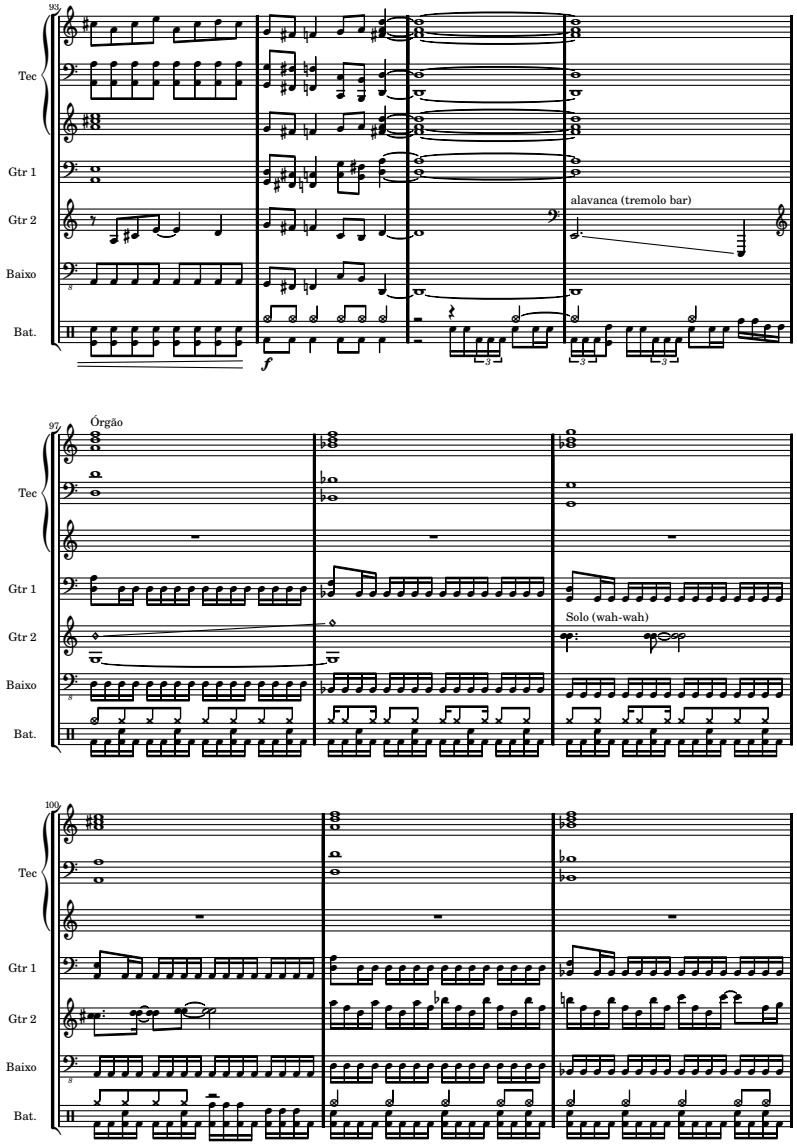

43
Voz
chan ges, but your wrath can ma ke much more.
Tec
8va
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
46
Voz
God, lis ten to my pray ers, you will s treng then my hate
Tec
8va
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
49
Voz
In side my soul I'm a s la yer, but I fight for my ho ly
Tec
8va
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

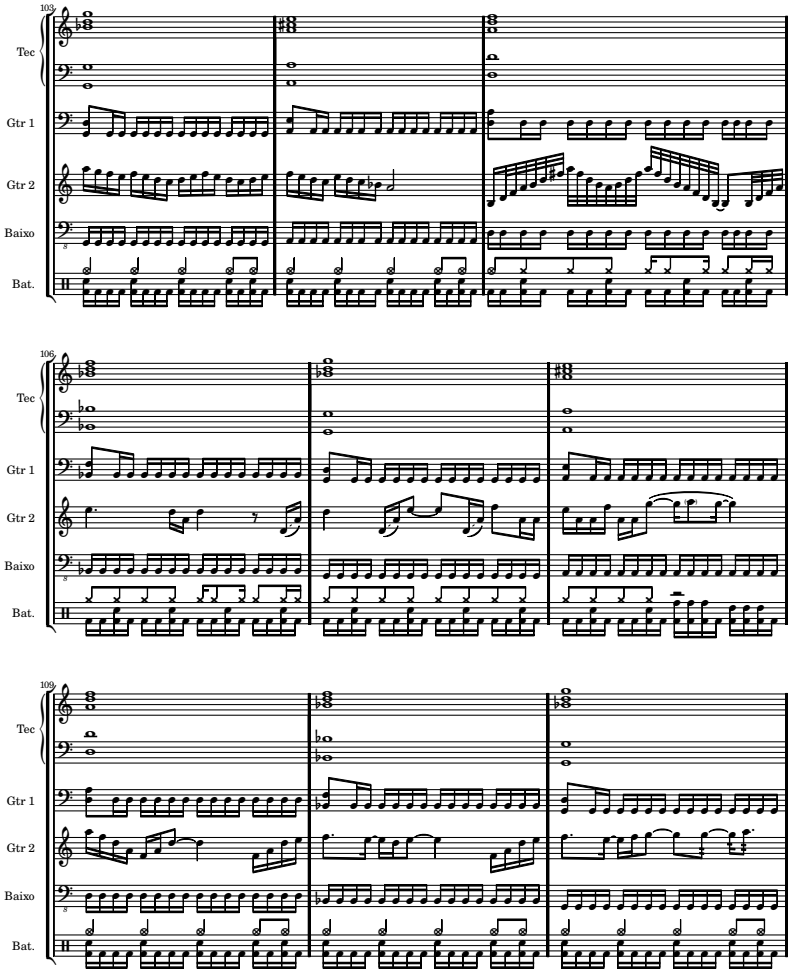

53
Voz
faith. And my life, I'll leave it on thy
Órgão (Hammond)
Órgão (Hammond)
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
56
Voz
hands; 'cause the fu ture s preads like the sand, And I'll
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
59
Voz
pray to you I'll fight for
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

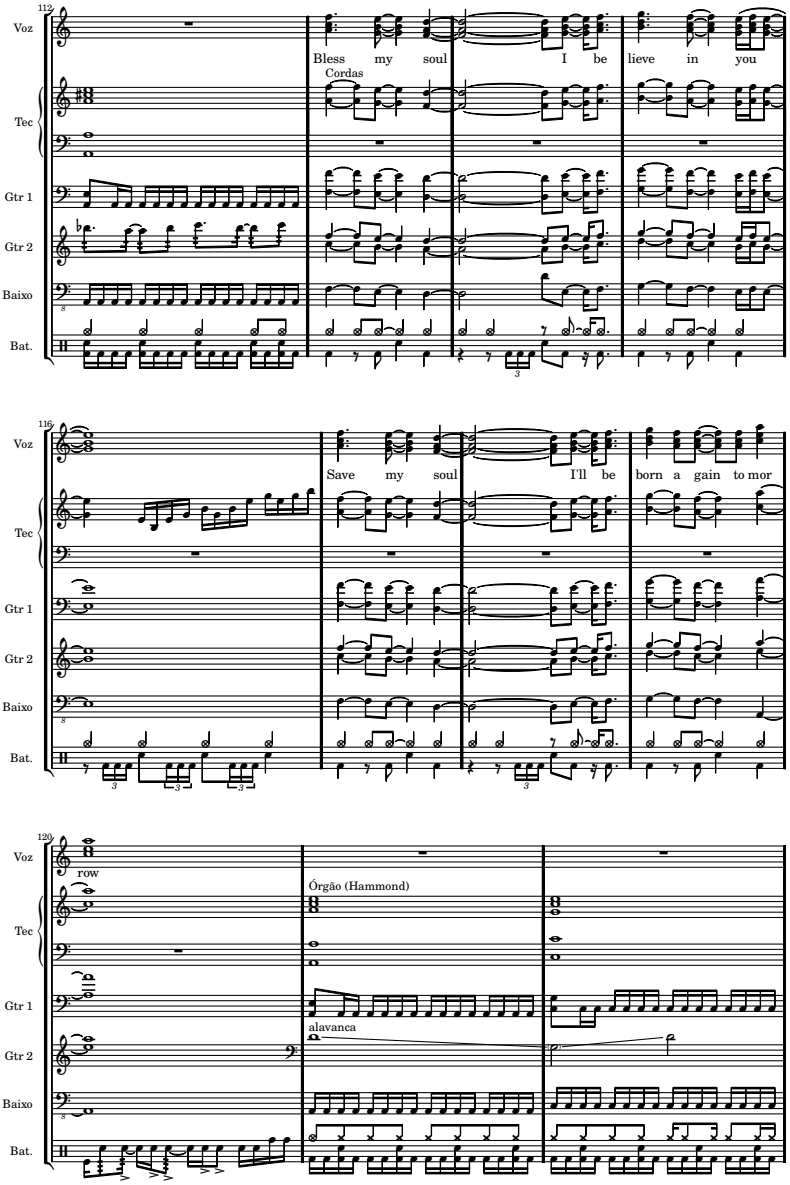

62
Voz
you I'll try Co's the king must die! Yes, he'll die!
Cordas
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
66
No thing will be like be fore King dom will o pen its doors And our chil dren will not
69
die die with out chan ces! So he al so feel pain Af ter the fi re comes the

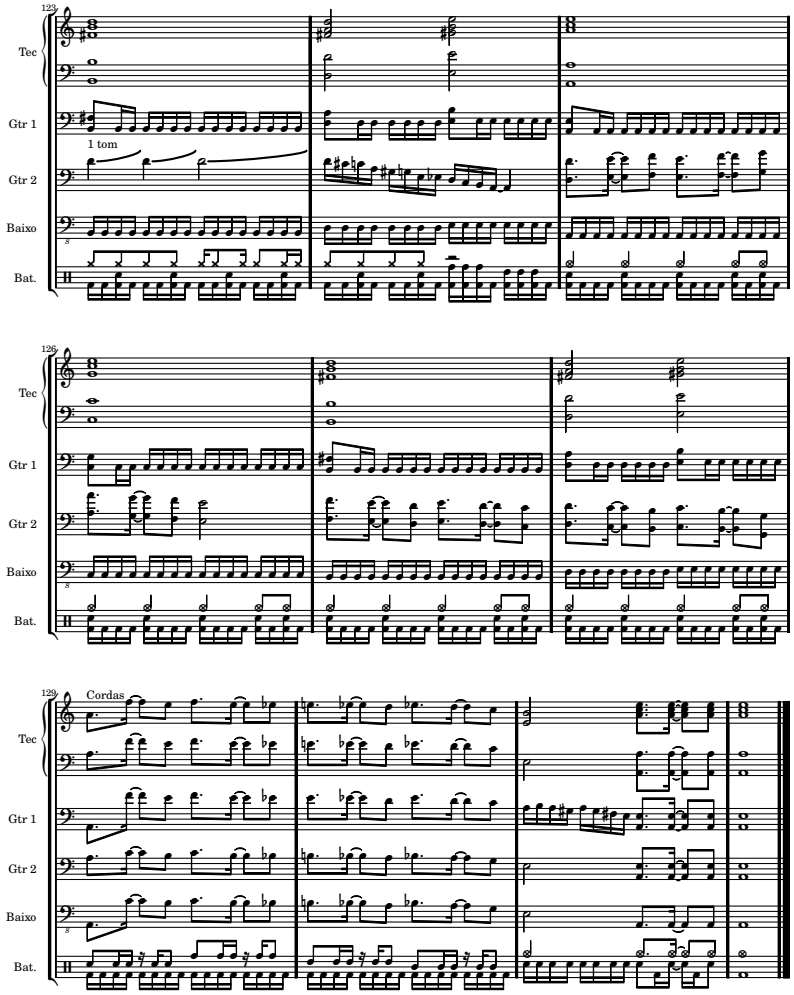

72
Voz
rain; Brin ging to us now the wind now the wind of chan ges!
Órgão (Hammond)
Tec
Gtr 1
alavanca
Gtr 2
Baixo
Bat.
75
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
78
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.


81
Voz
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
chan ges!
Piano
Piano
Vozes
85
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
89
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
p


93
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
alavanca (tremolo bar)
f
97
Órgão
Solo (wah-wah)
100

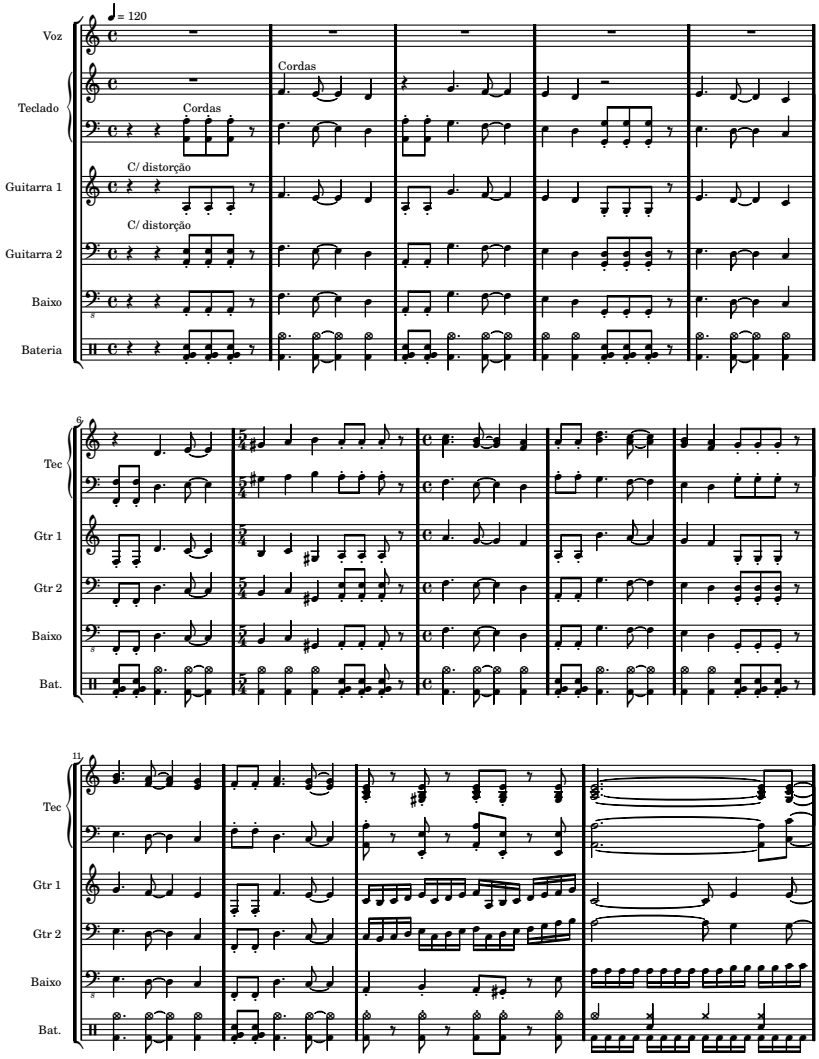

103
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
106
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
109
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

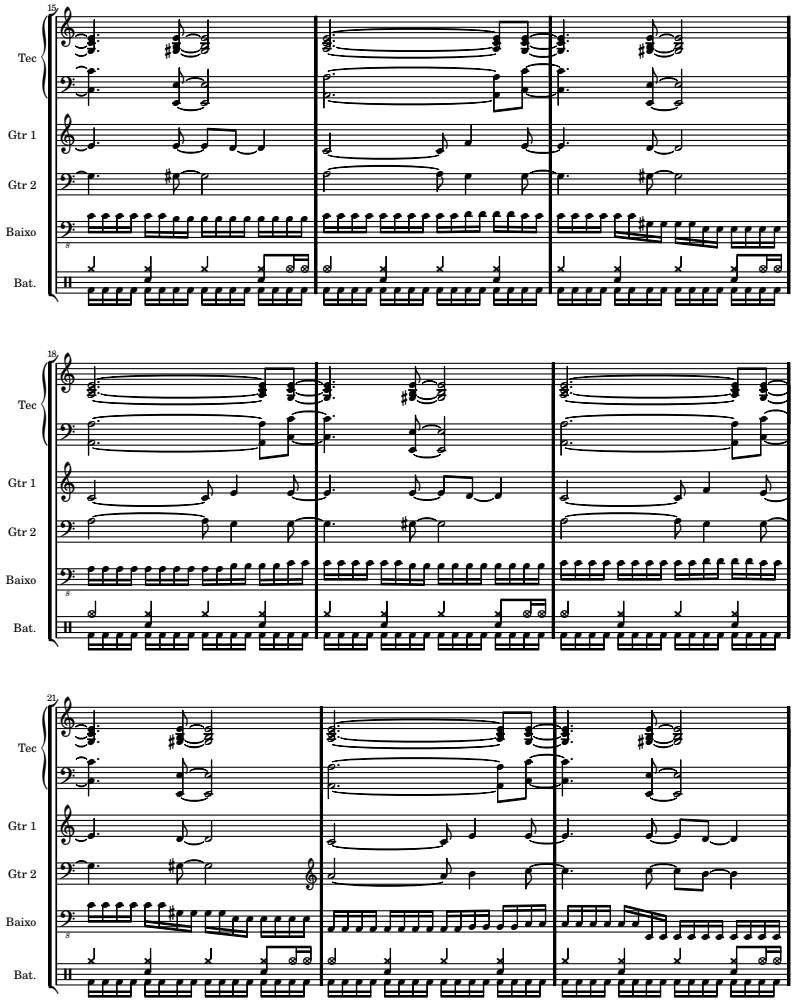

112
Voz
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
Bless my soul I be lieve in you
Cordas
116
Save my soul I'll be born a gain to mor
120
row
Órgão (Hammond)
alavanca

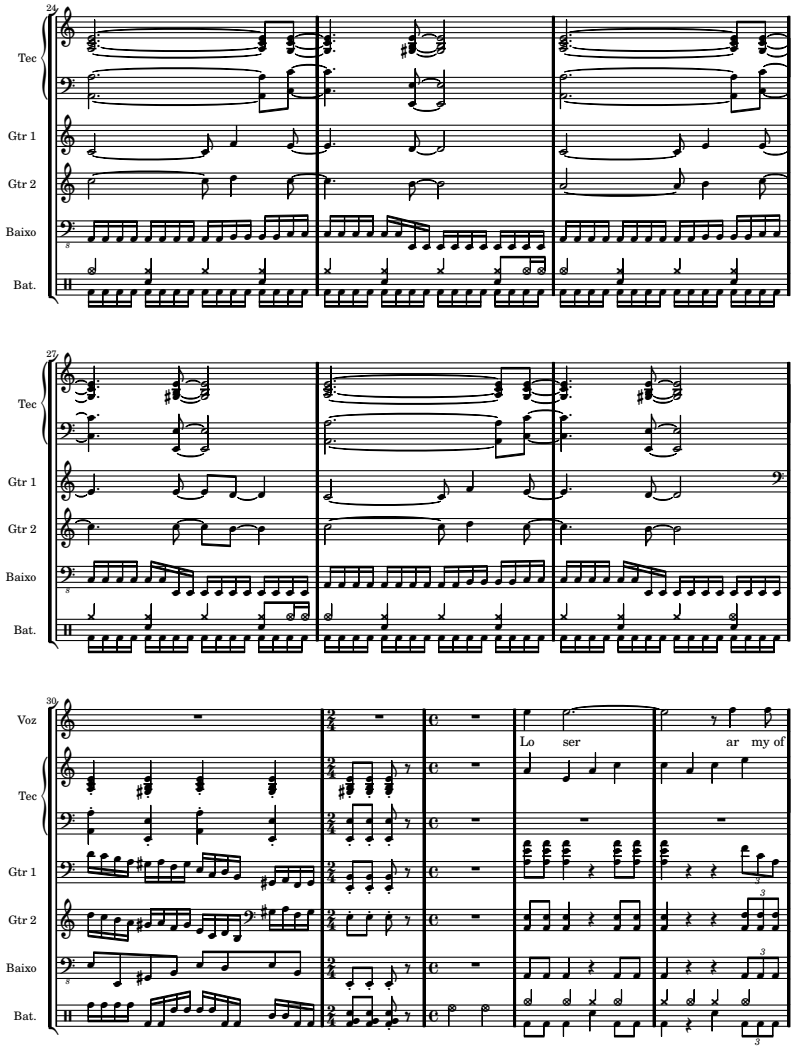

123
Tec
Gtr 1
1 tom
Gtr 2
Baixo
Bat.
126
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
129
Cordas
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

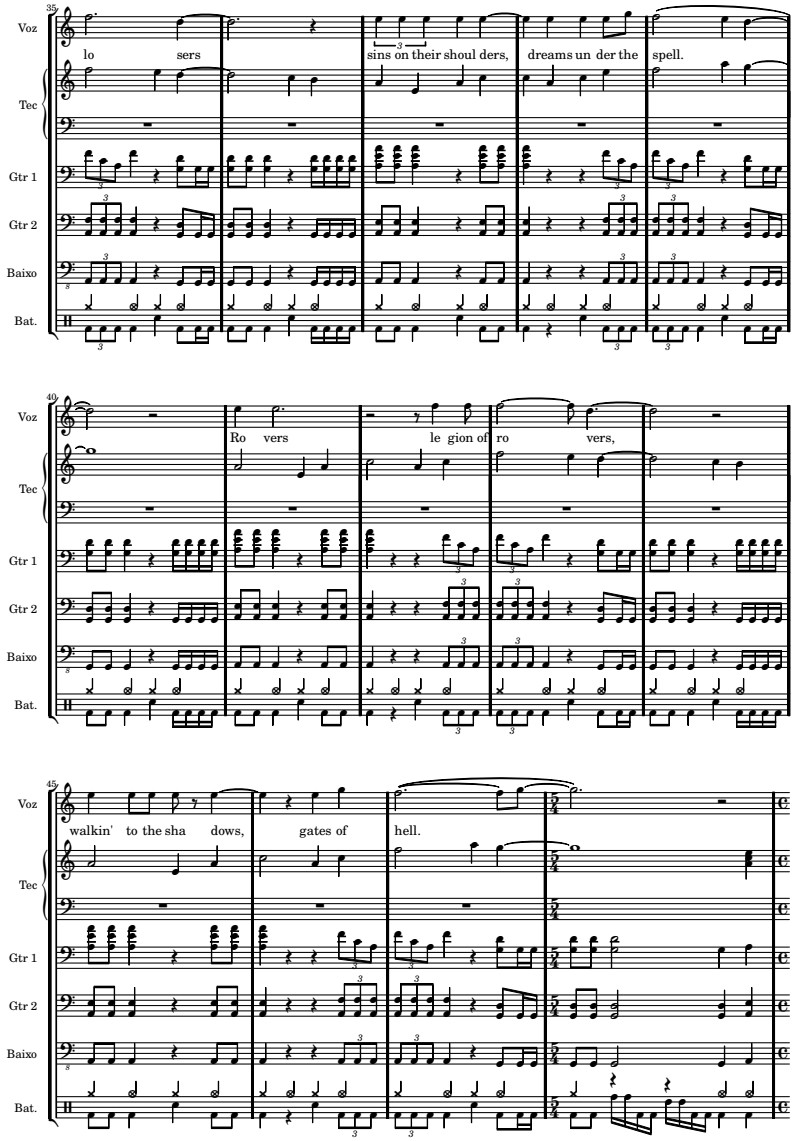
Armageddon

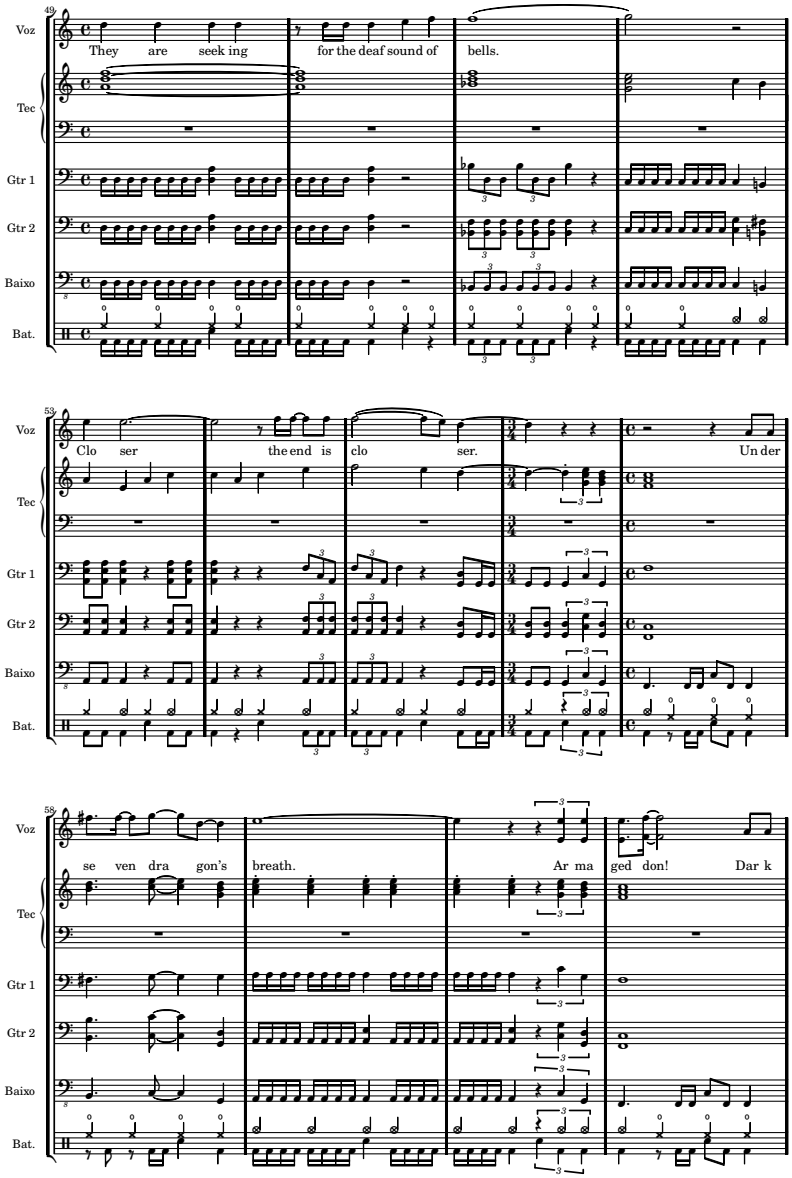
Warlord

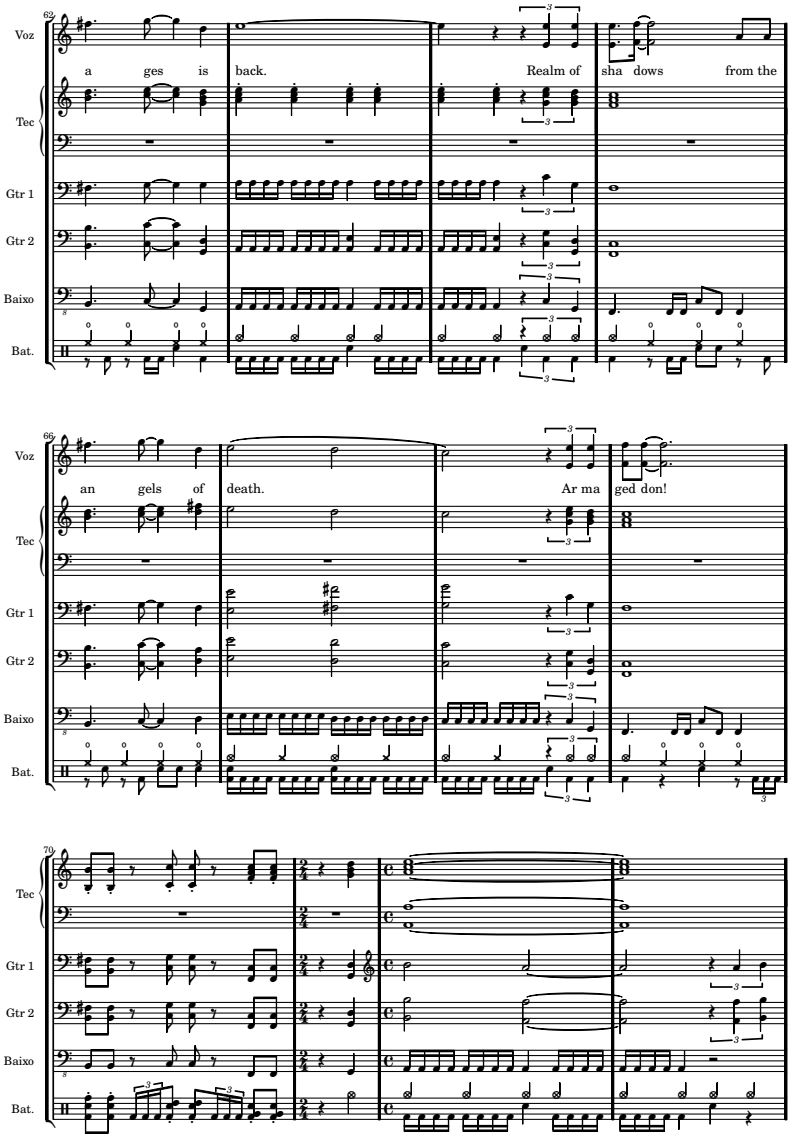


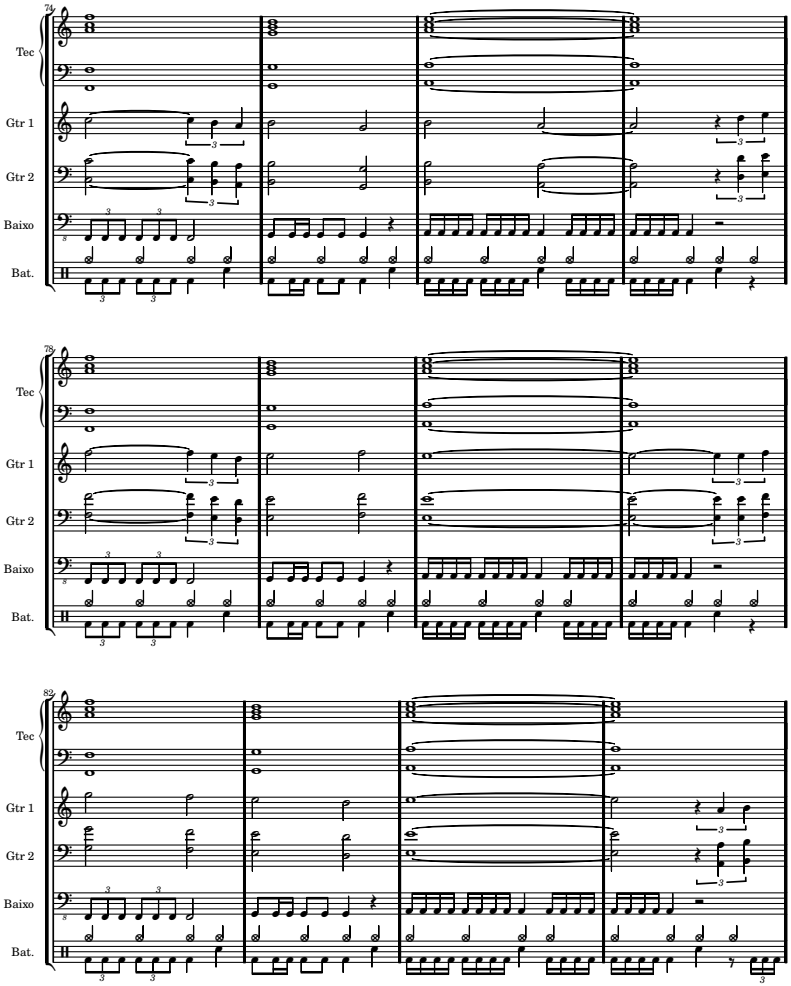

15
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
18
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
21
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

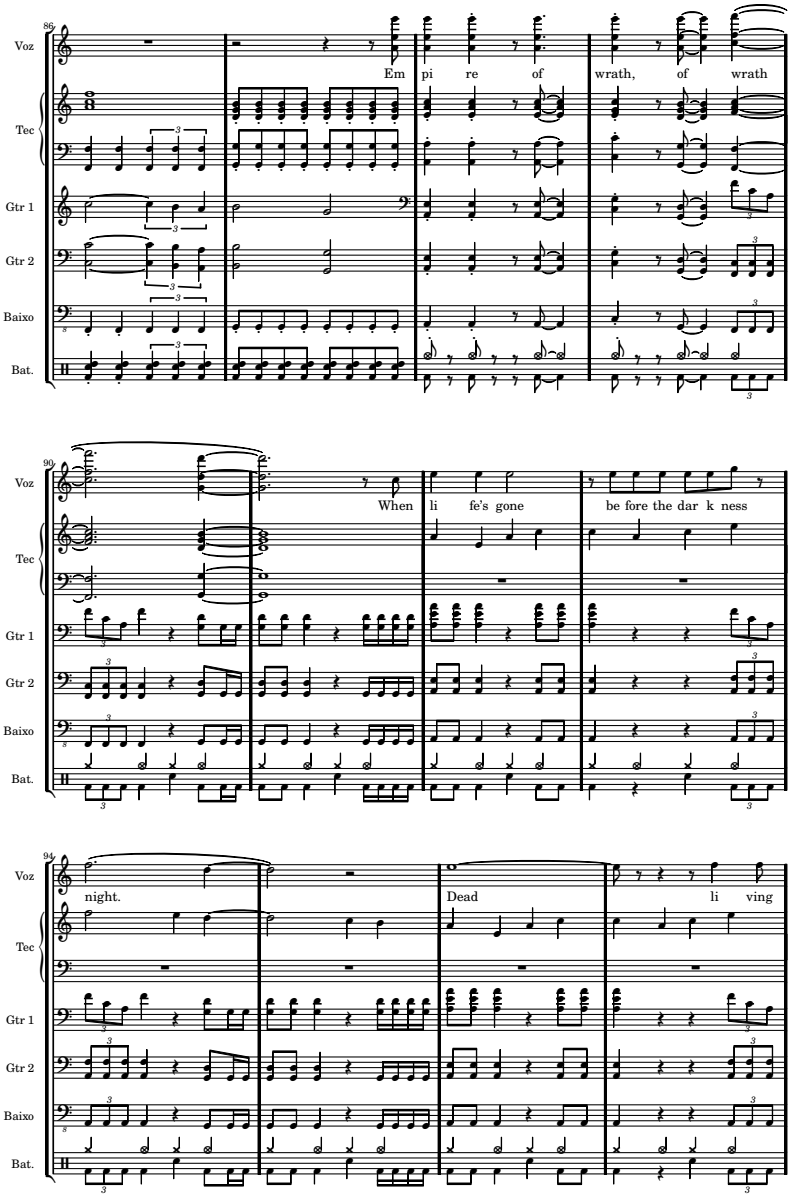

24
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
27
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
30
Voz
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
Lo ser ar my of

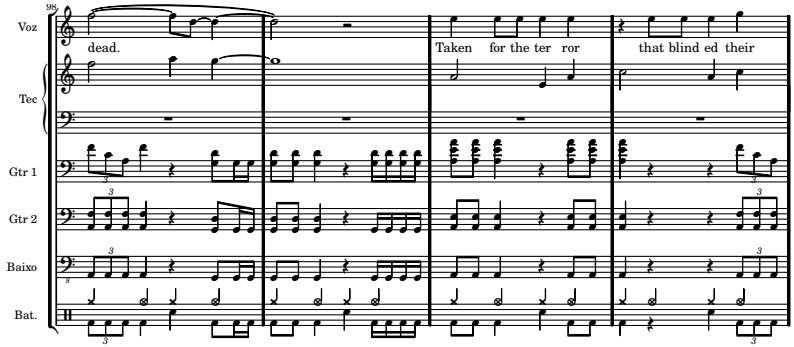

35
Voz
lo sers
sins on their shoul ders, dreams un der the spell.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
40
Voz
Ro vers le gion of ro vers,
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
45
Voz
walkin' to the sha dows, gates of hell.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

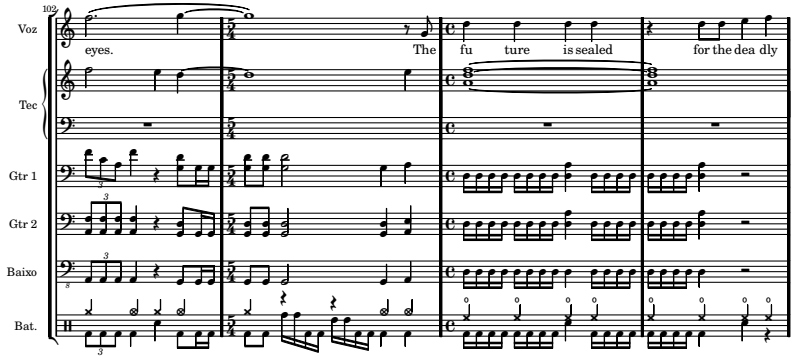

49
Voz
They are seek ing for the deaf sound of bells.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
53
Voz
Clo ser the end is clo ser. Un der
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
58
Voz
se ven dra gon's breath. Ar ma ged don! Dar k
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

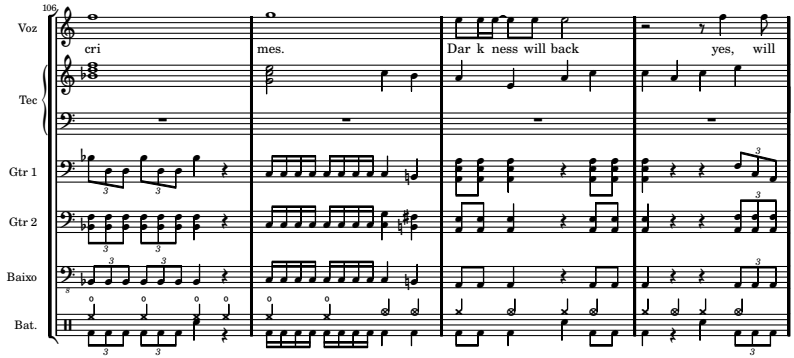

62
Voz
a ges is back. Realm of sha dows from the
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
65
Voz
an gels of death. Ar ma ged don!
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
70
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

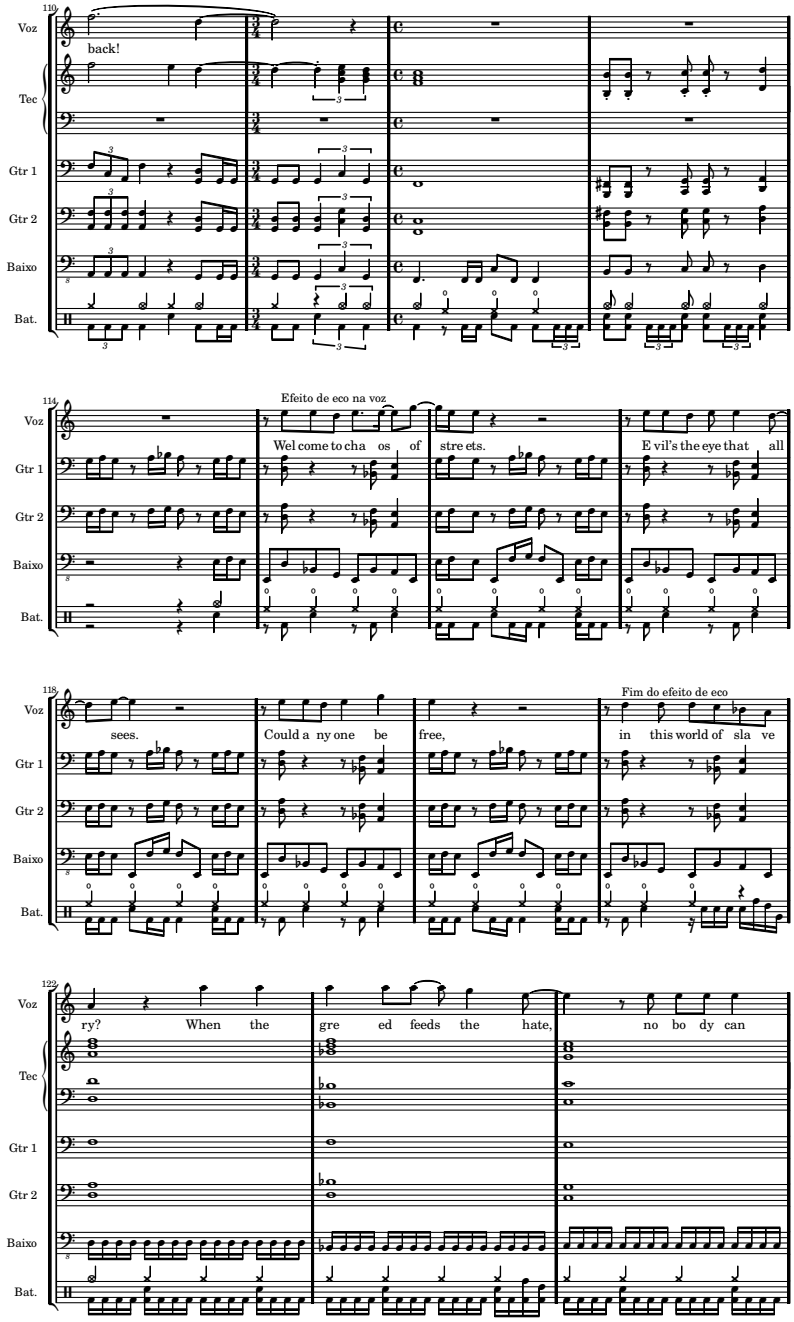

74
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
78
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
82
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

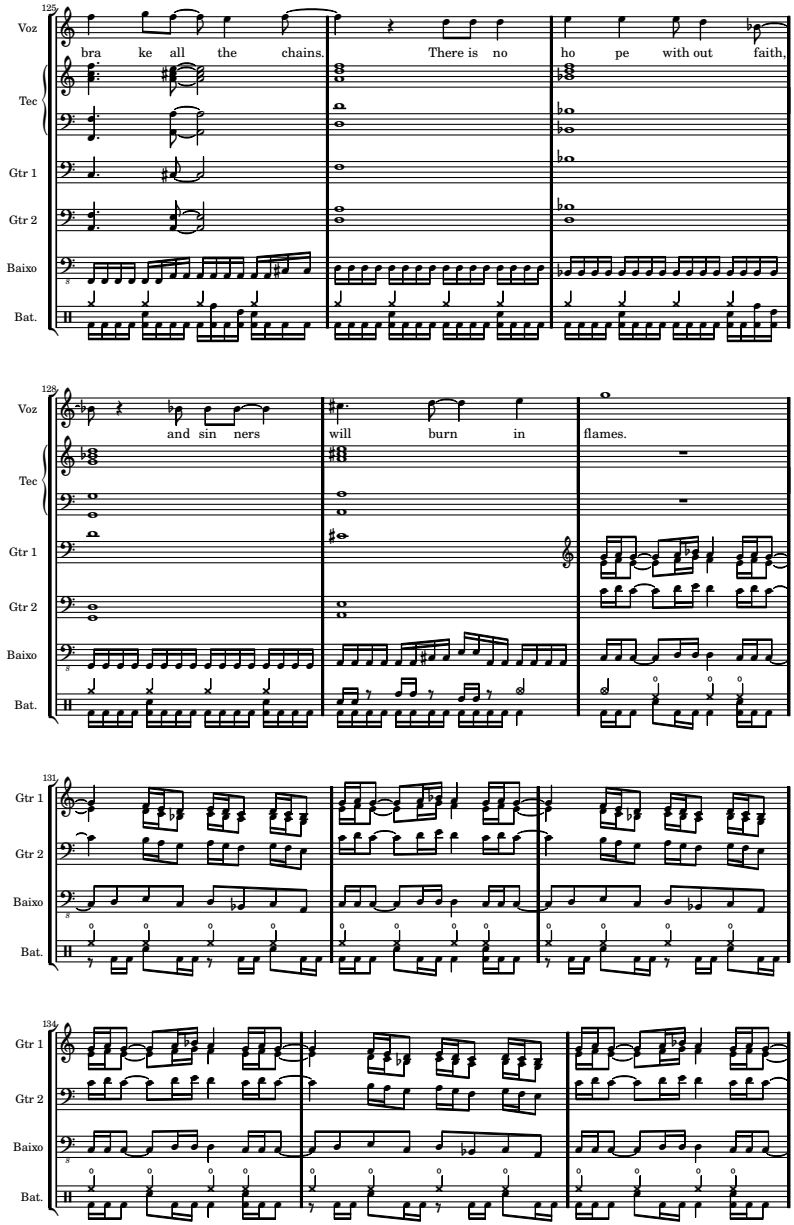

86
Voz
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
Em pi re of wrath, of wrath
90
When li fe's gone be fore the dar k ness
94
night. Dead li ving

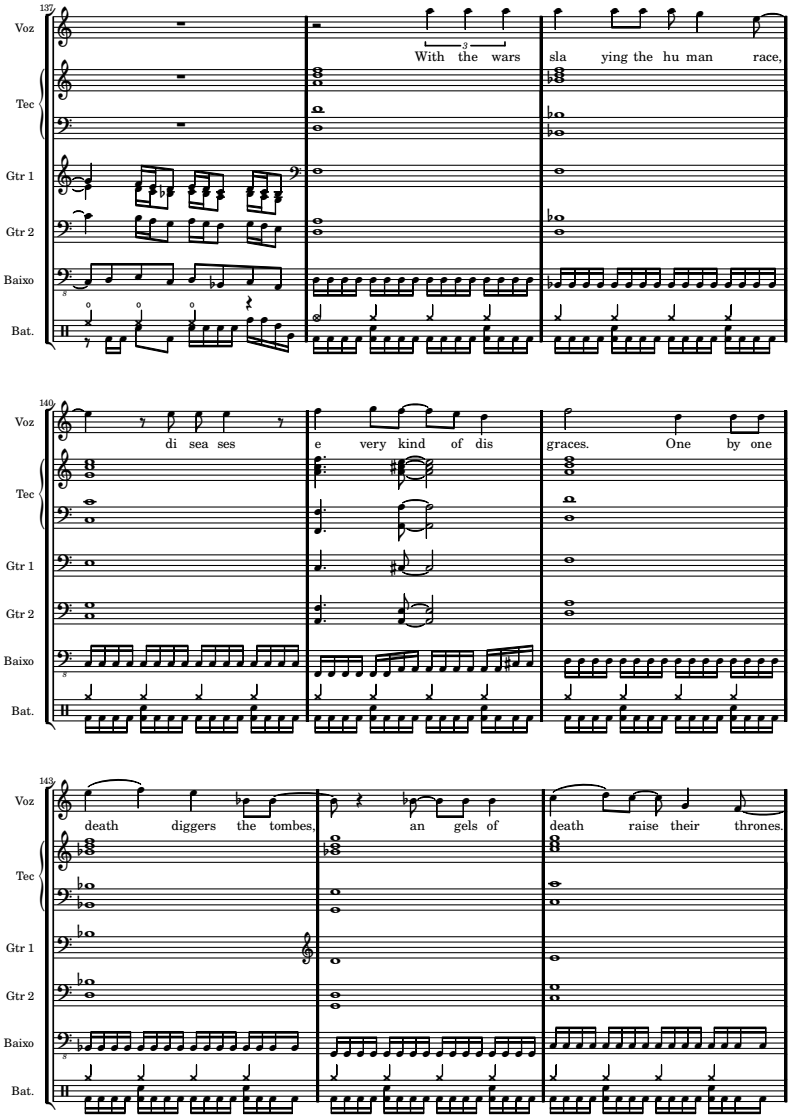

98
Voz
dead.
Taken for the ter ror
that blind ed their
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

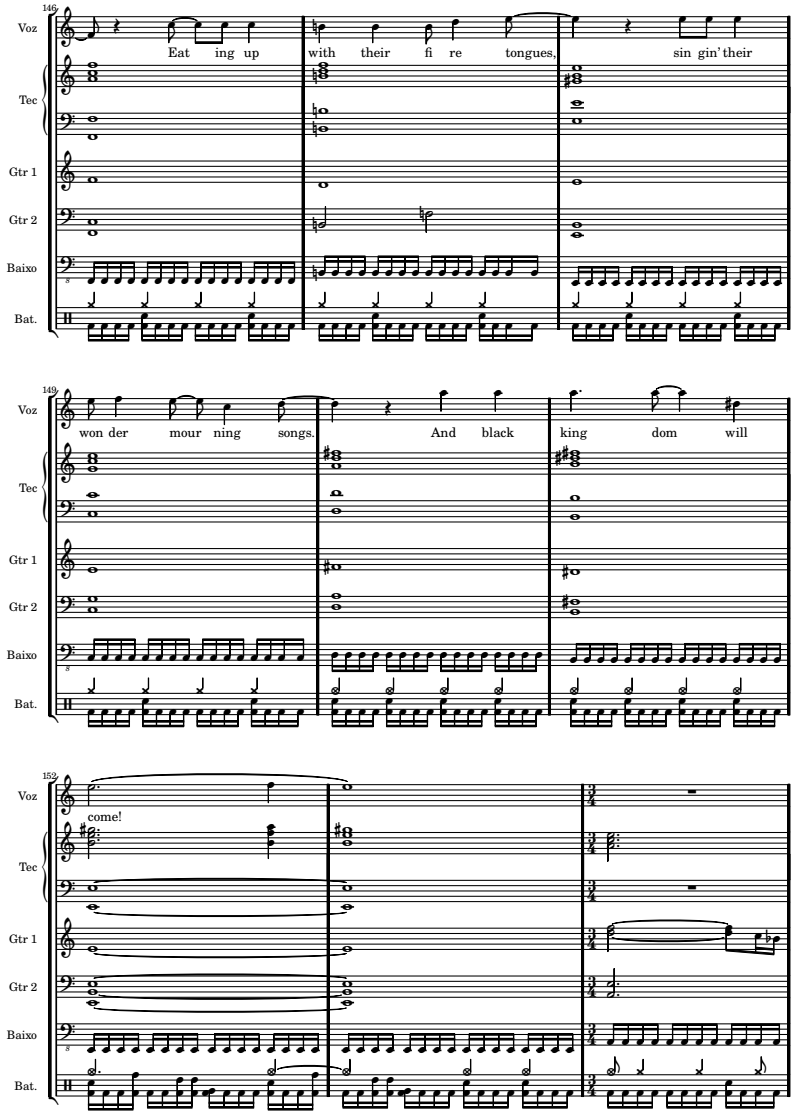

102
Voz
eyes.
The
fu ture is sealed
for the dea dly
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

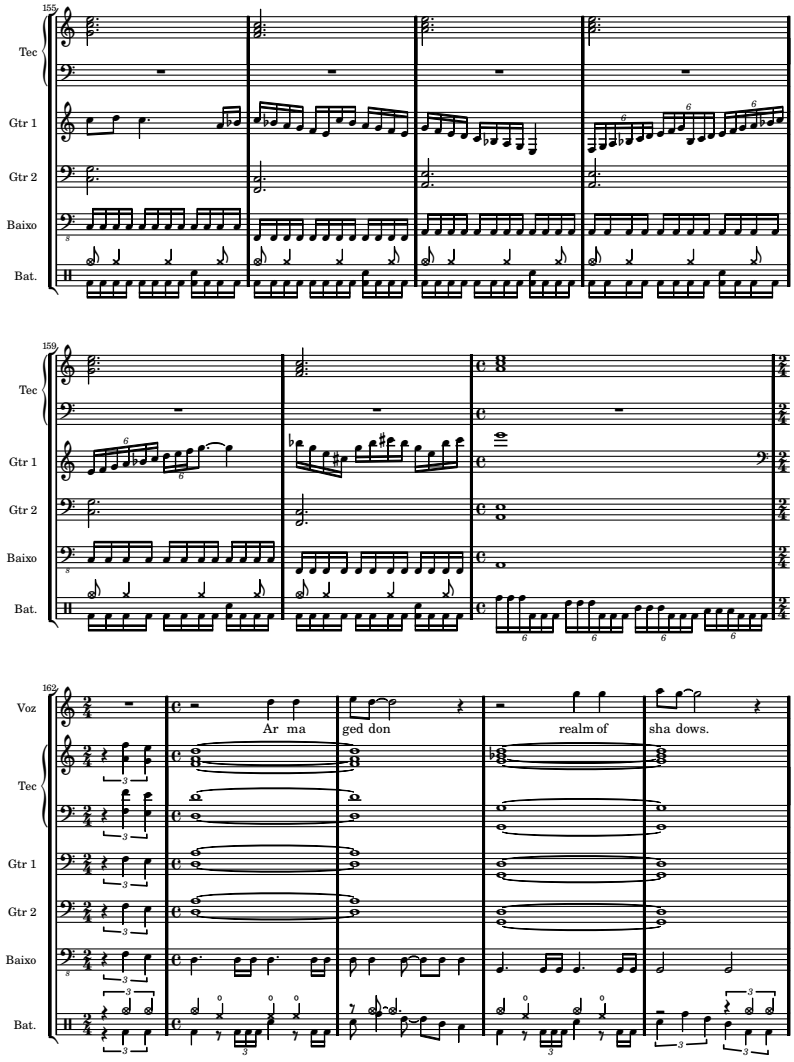

106
Voz
cri
mes.
Dar k ness will back
yes, will
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

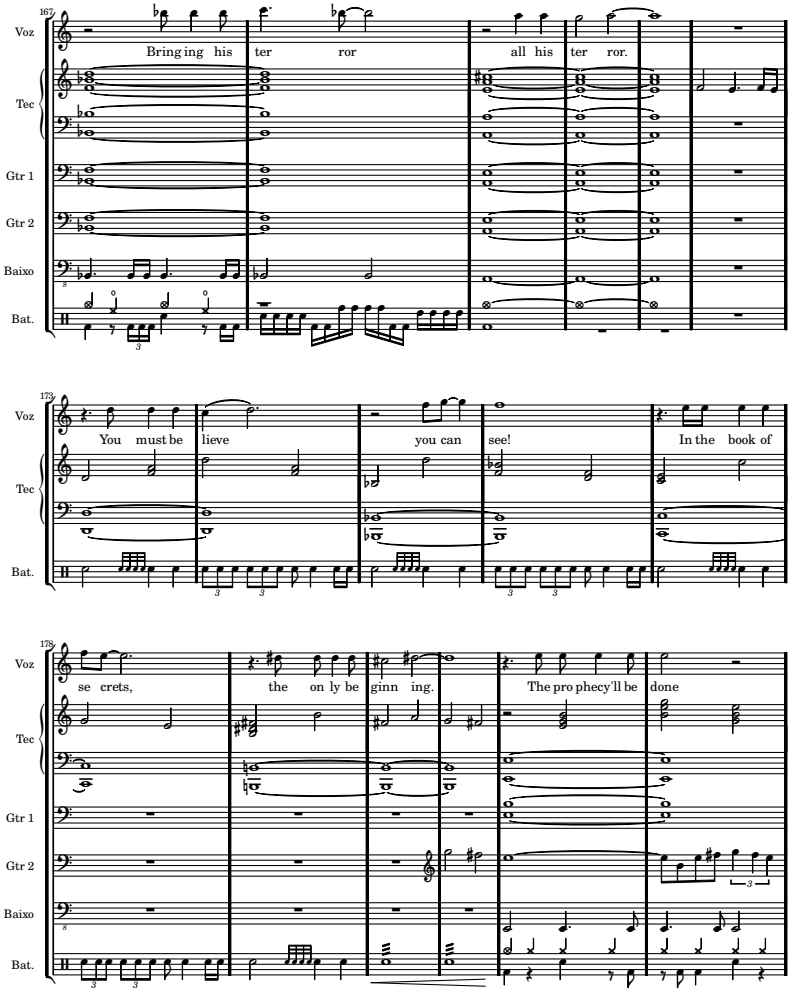

110
Voz
back!
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
114
Efeito de eco na voz
Wel come to cha os of stre ets.
E vil's the eye that all
118
Fim do efeito de eco
sees.
Could a ny one be free,
in this world of sla ve
122
ry? When the gre ed feeds the hate,
no bo dy can

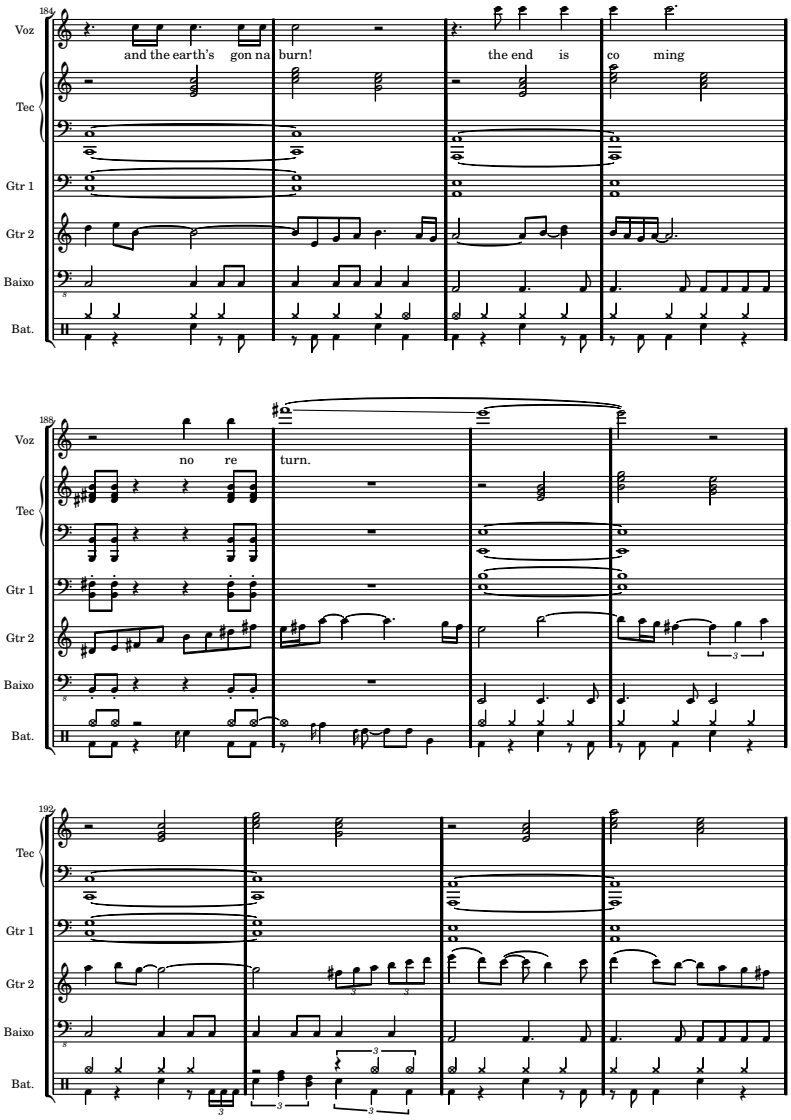

125
Voz
bra ke all the chains. There is no ho pe with out faith,
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
128
Voz
and sin ners will burn in flames.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
131
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
134
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

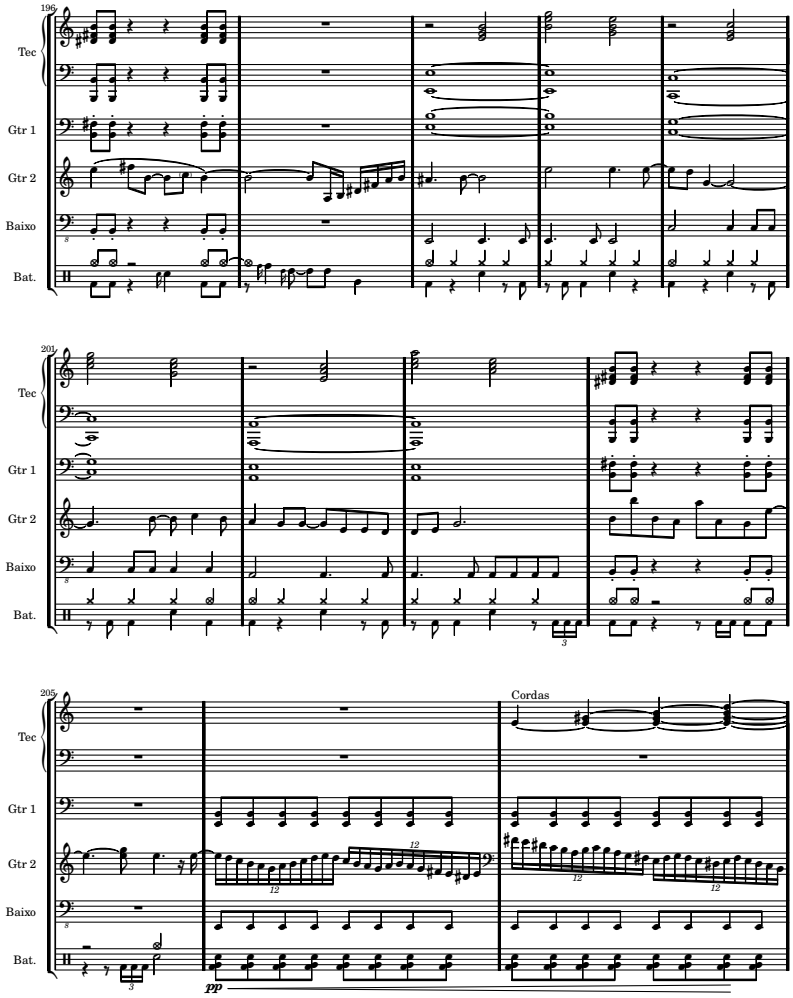

137
Voz
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
With the wars sla ying the hu man race,
140
di sea ses e very kind of dis graces. One by one
143
death diggers the tombes, an gels of death raise their thrones.

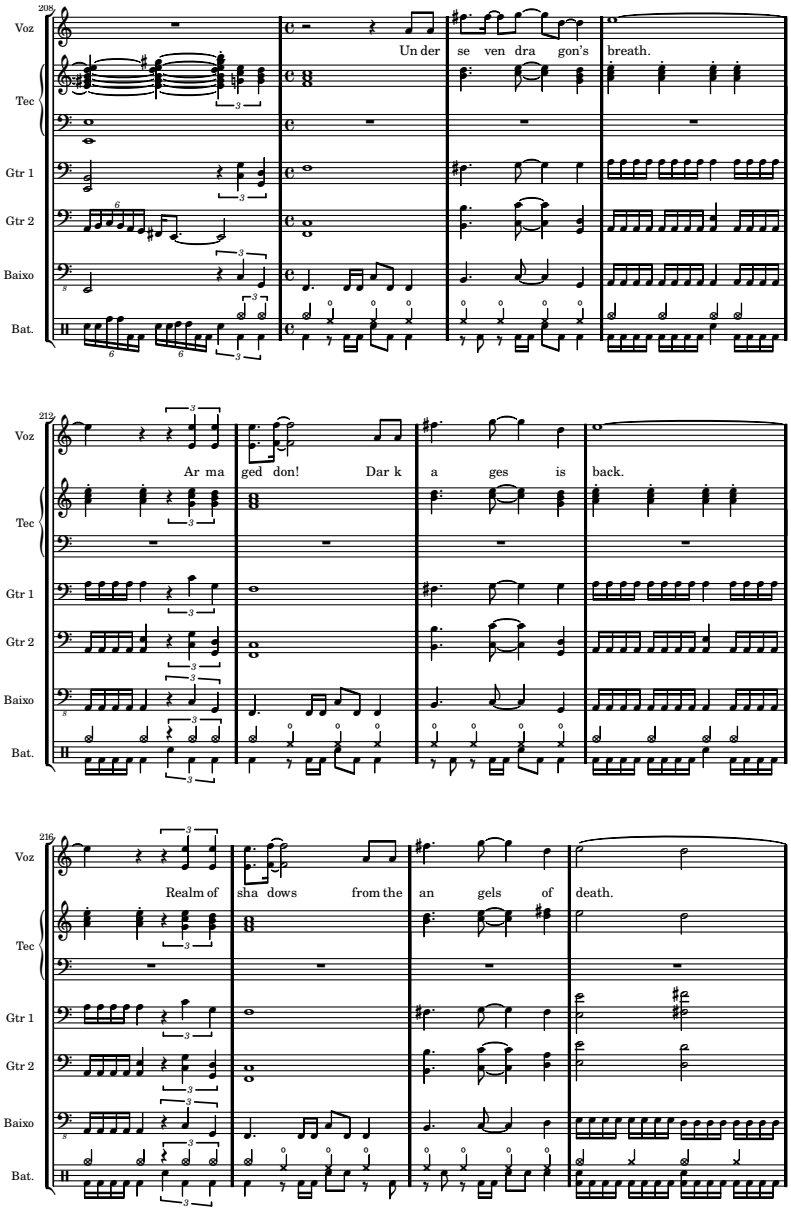

146
Voz
Eat ing up with their fi re tongues, sin gin' their
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
149
Voz
won der mour ning songs. And black king dom will
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
152
Voz
come!
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

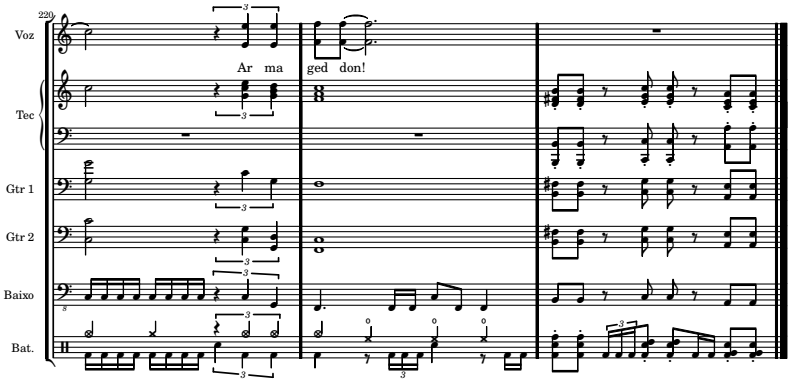

155
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
159
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
162
Voz
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
Ar ma ged don realm of sha dows.


167
Voz
Bring ing his ter ror all his ter ror.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
173
Voz
You must be lieve you can see! In the book of
Tec
Bat.
178
Voz
se crets, the on ly be ginn ing. The pro phecy'll be done
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.


184
Voz
and the earth's gon na burn!
the end is co ming
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
188
no re turn.
192

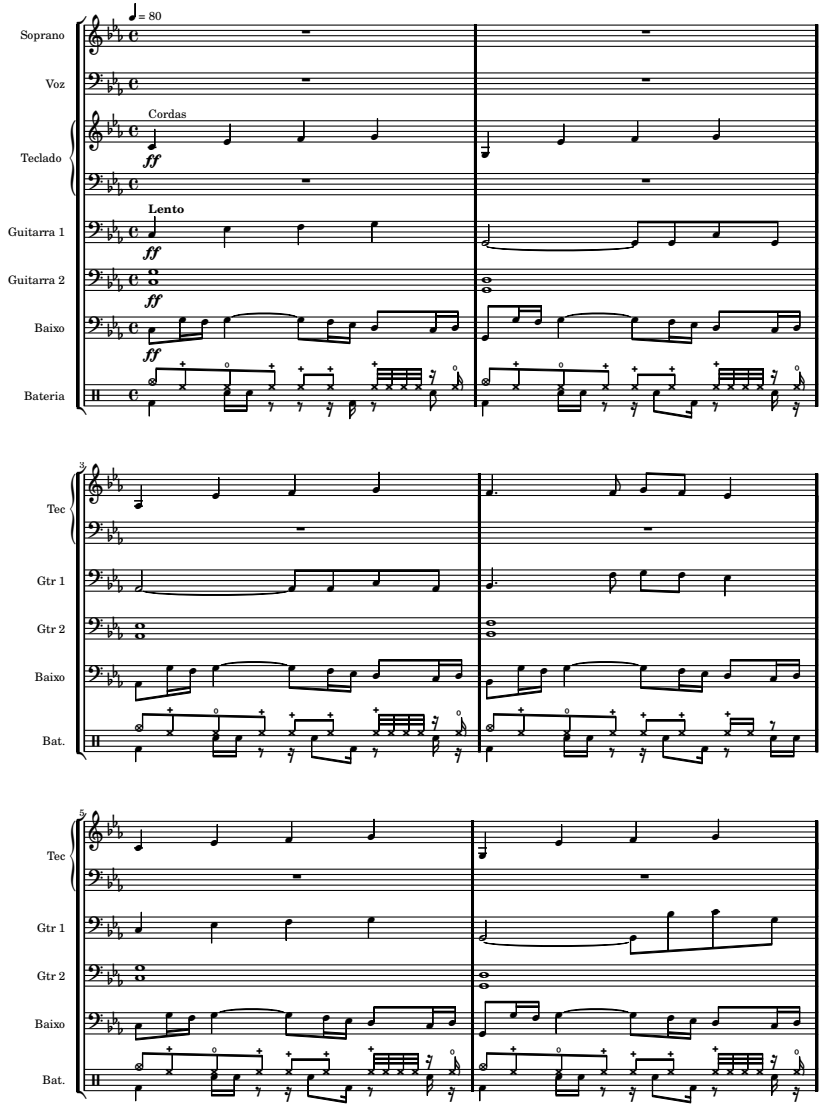

196
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
201
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
205
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
Cordas
pp

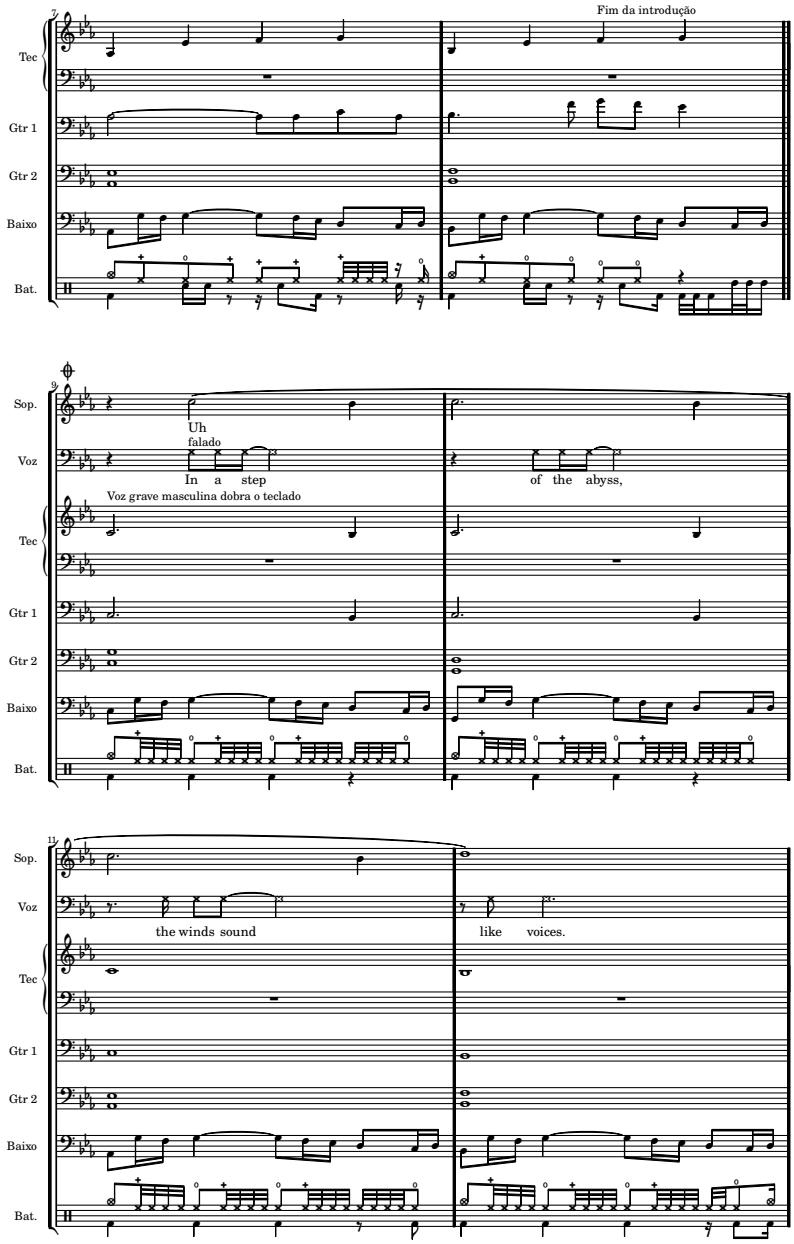

205
Voz
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
Un der se ven dra gon's breath.
212
Ar ma ged don! Dar k a ges is back.
216
Realm of sha dows from the an gels of death.

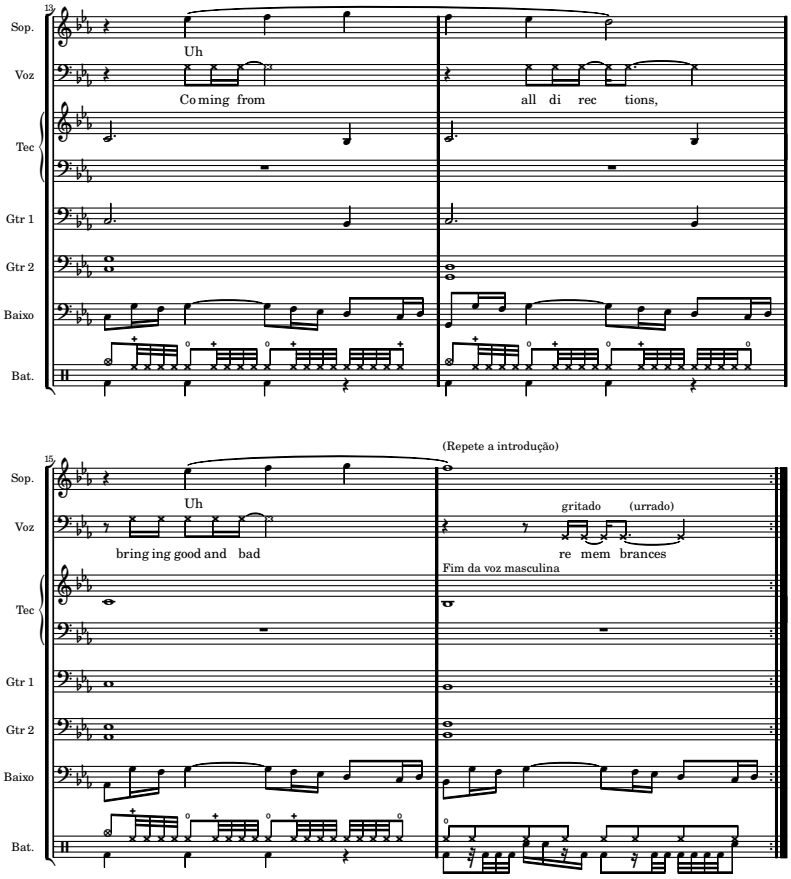

220
Voz
Ar ma
ged don!
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

Into The Minds Labyrynth

Scarlet Peace



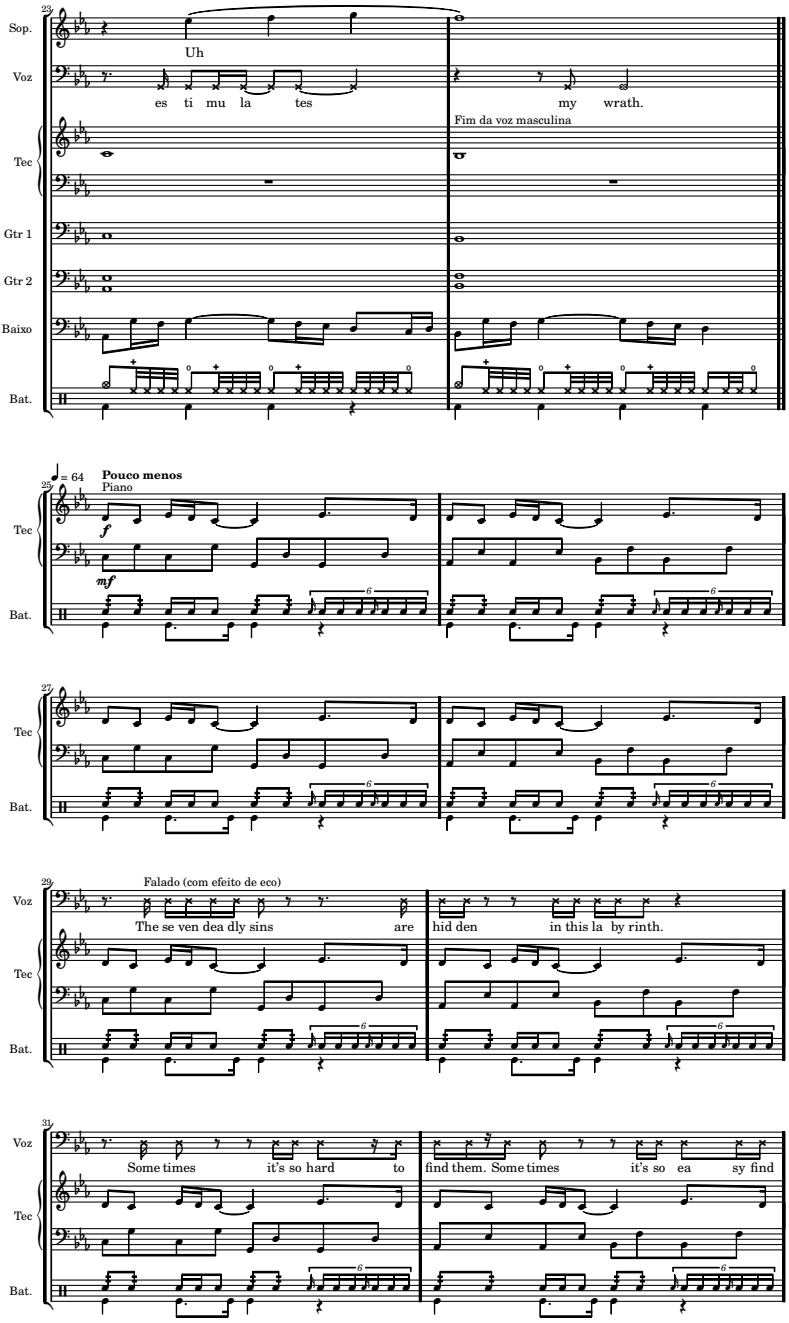

7
Fim da introdução
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
9
Sop.
Uh
falado
Voz
In a step
of the abyss,
Voz grave masculina dobra o teclado
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
11
Sop.
Voz
the winds sound
like voices.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

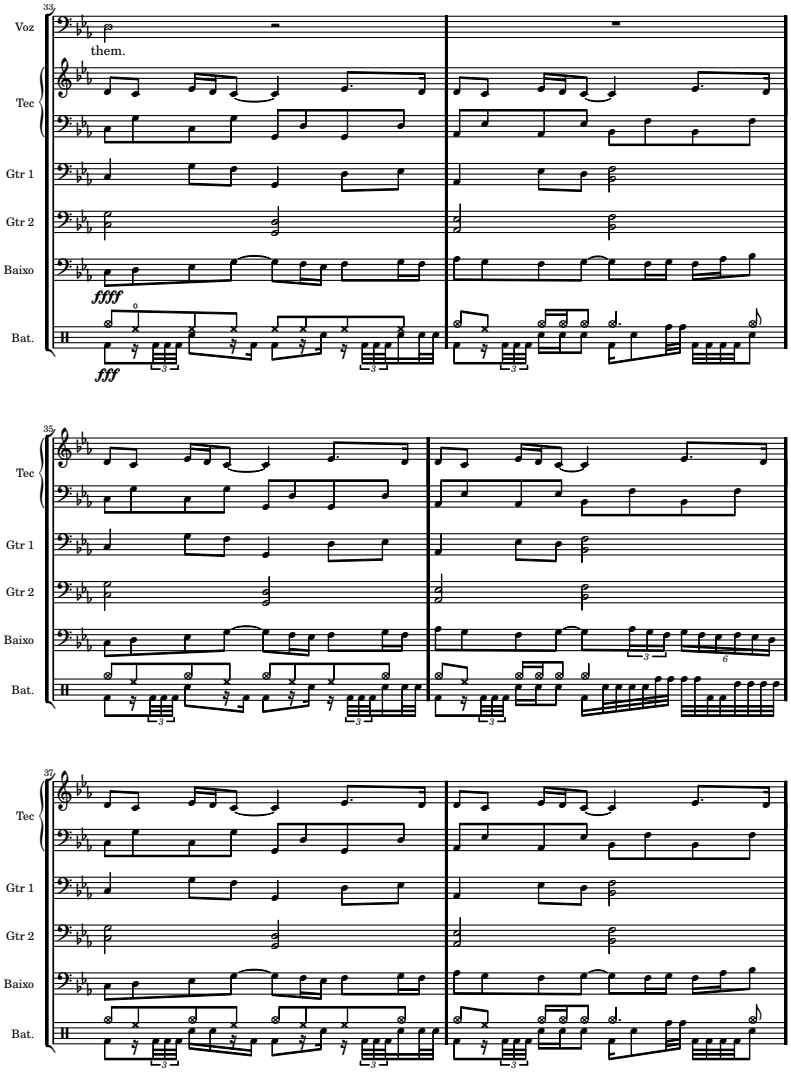

13
Sop.
Uh
Voz
Co ming from
all di rec tions,
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
15
(Repete a introdução)
Sop.
Uh
Voz
bring ing good and bad
gritado (urrado)
re mem brances
Fim da voz masculina
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

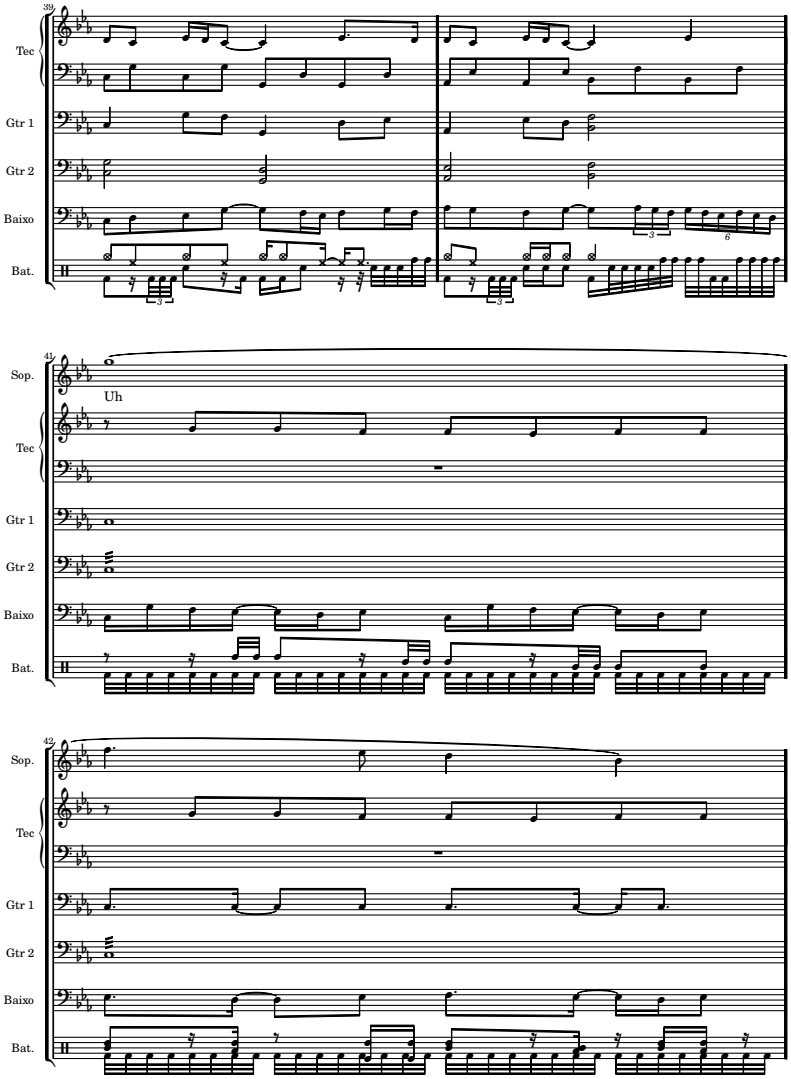
17
Sop.
Uh
Voz
S car let thoughts in vades my mind,
Voz grave masculina dobra o teclado
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

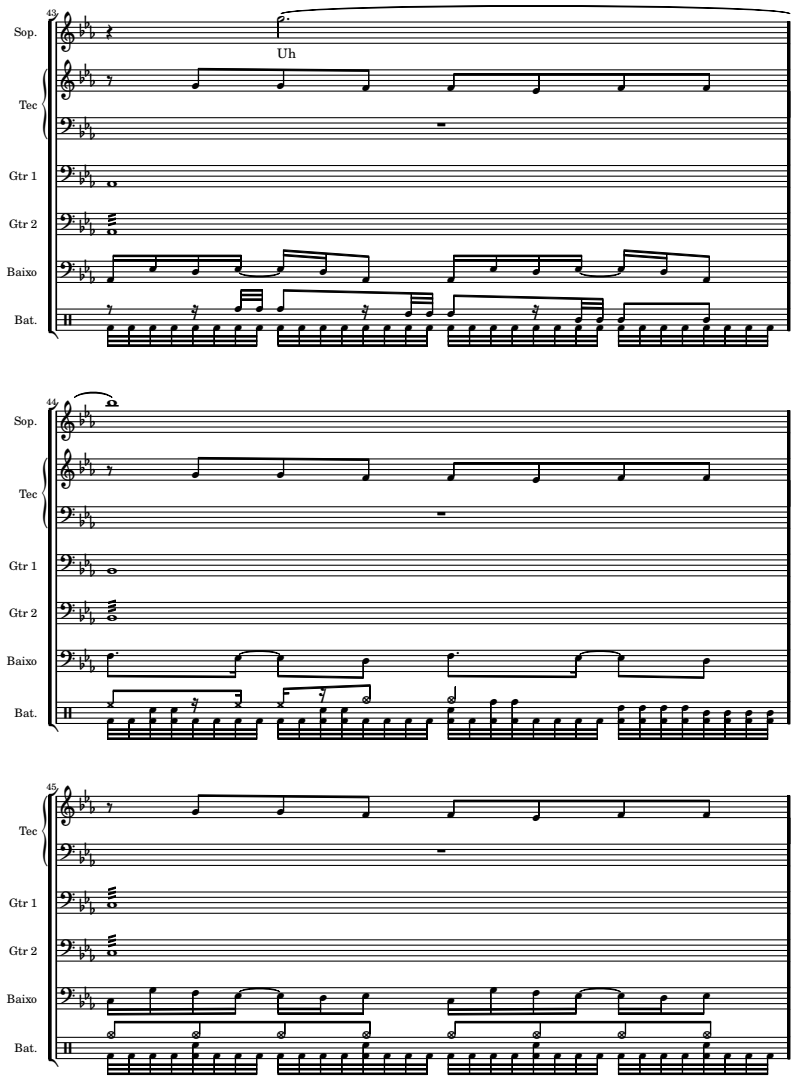
19
Sop.
Voz
Travel(ling) bey ond my brain's la by rinth.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

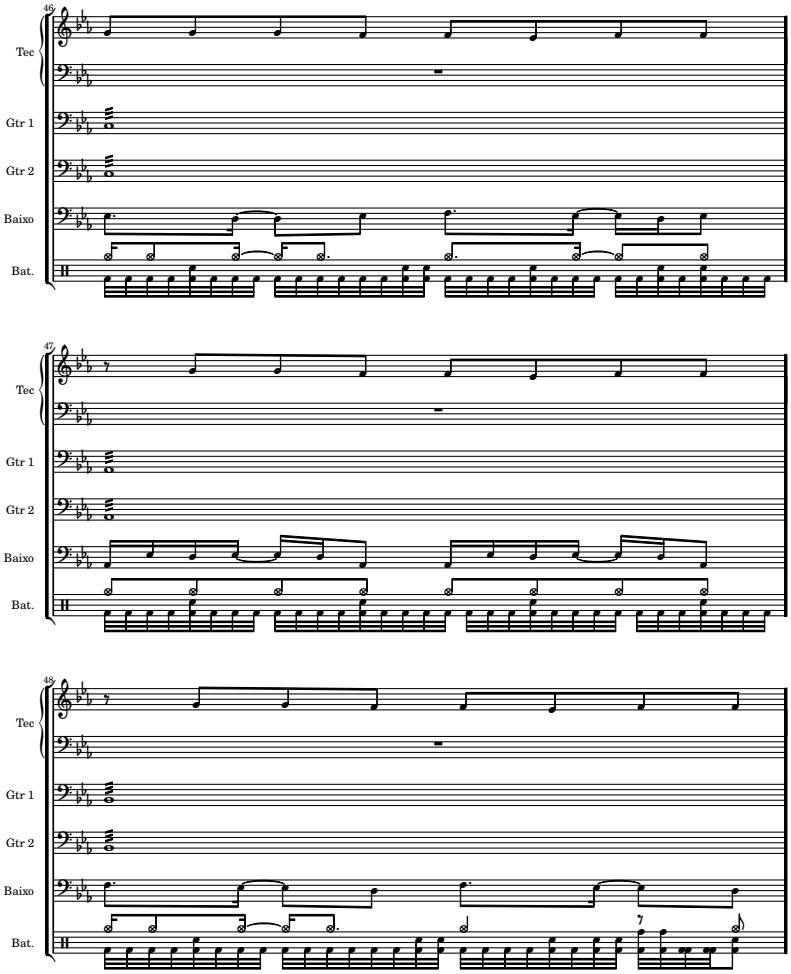
21
Sop.
Uh
Voz
Des troy ing my sa ni ty,
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

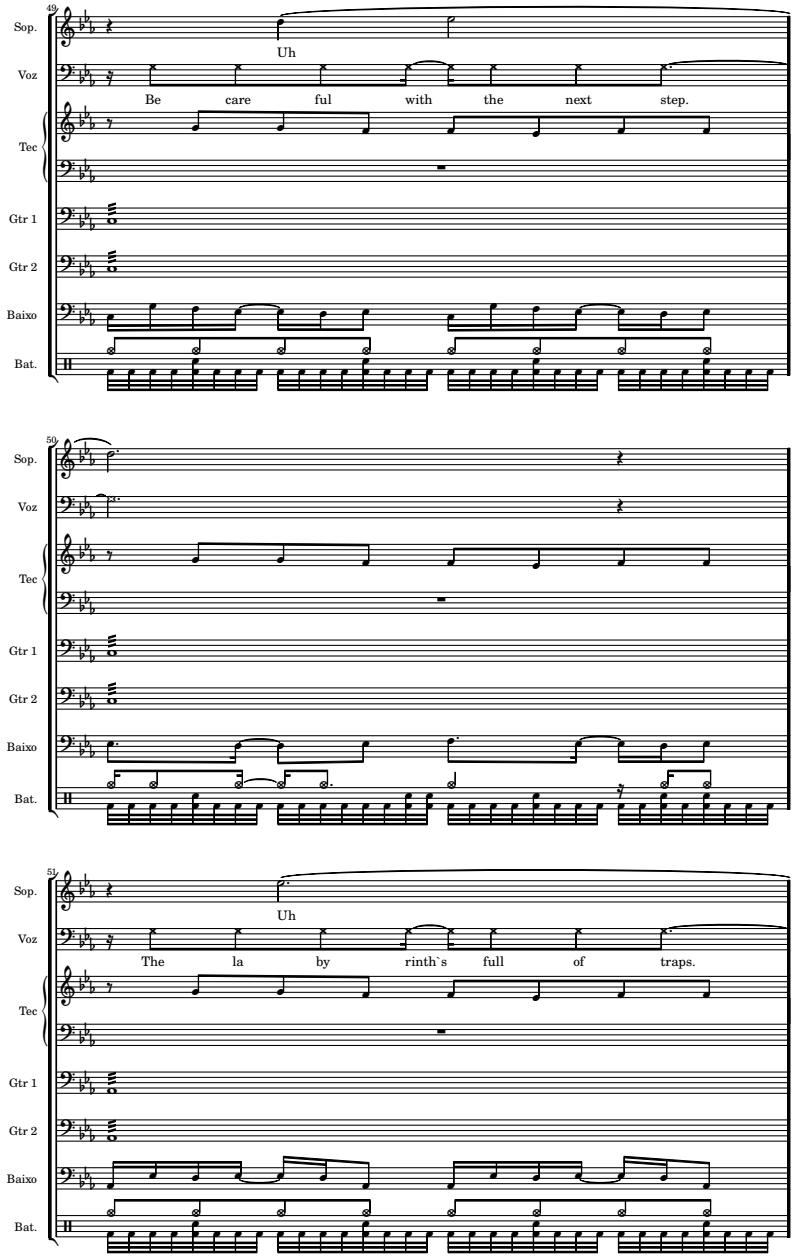

23
Sop.
Uh
Voz
es ti mu la tes
my wrath.
Fim da voz masculina
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
♩ = 64
Pouco menos
Piano
25
27
Falado (com efeito de eco)
29
The se ven dea dly sins are hid den in this la by rinth.
31
Some times it's so hard to find them. Some times it's so ea sy find

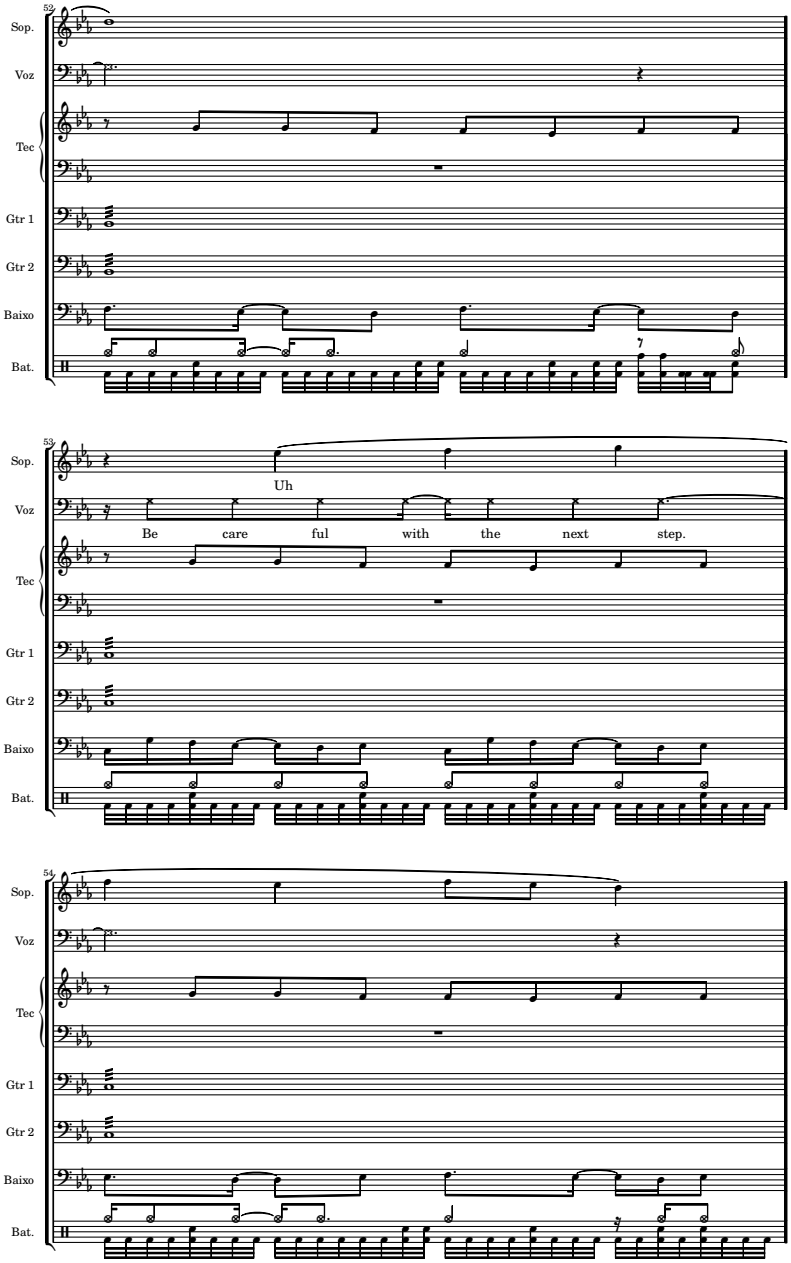

33
Voz
them.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
ffff
Bat.
fff
35
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
37
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

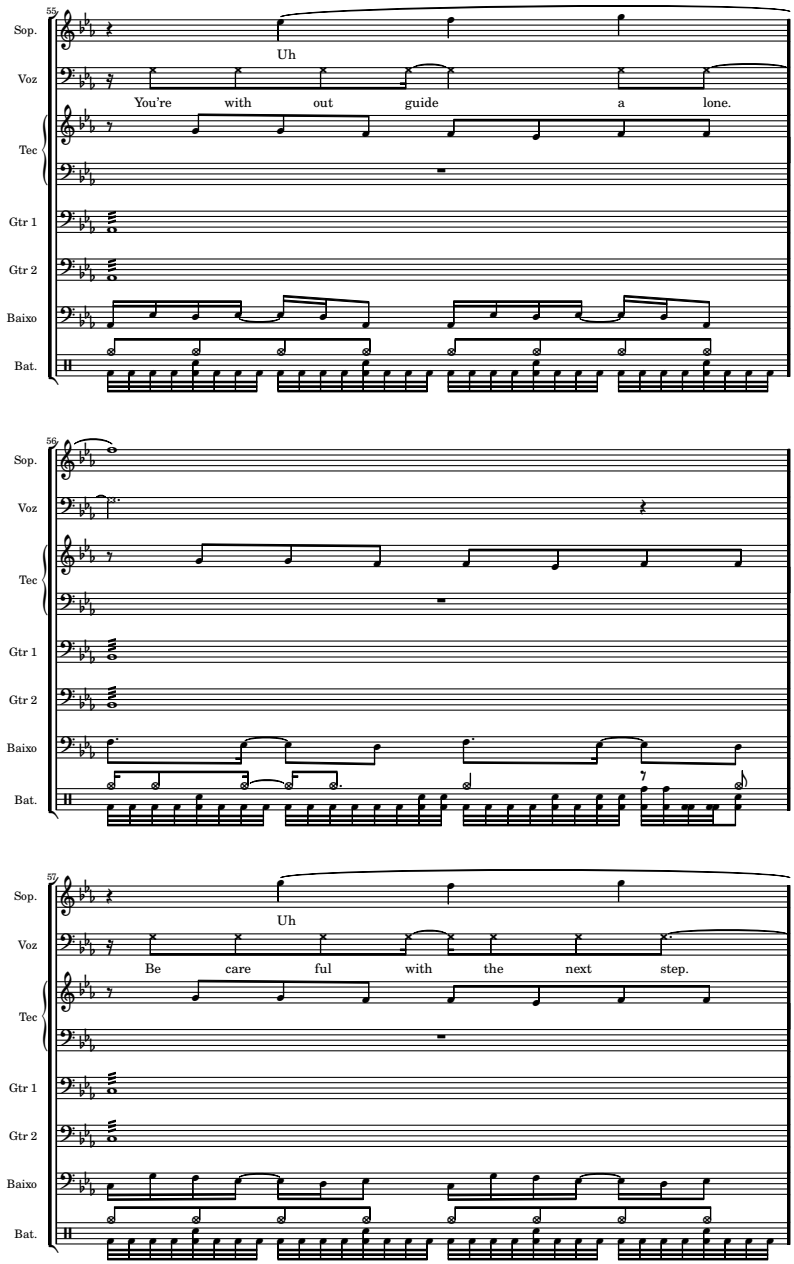

39
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
41
Sop.
Uh
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
42
Sop.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

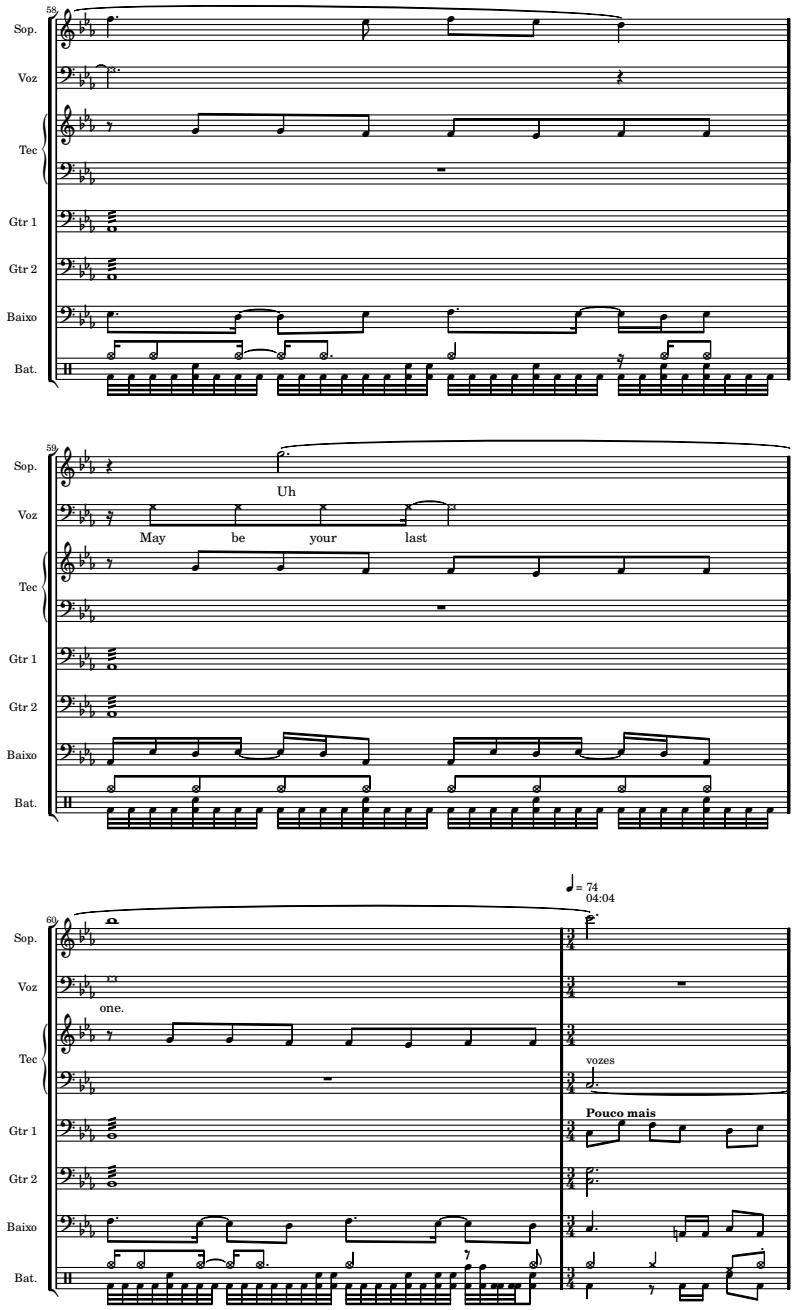

43
Sop.
Uh
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
44
Sop.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
45
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

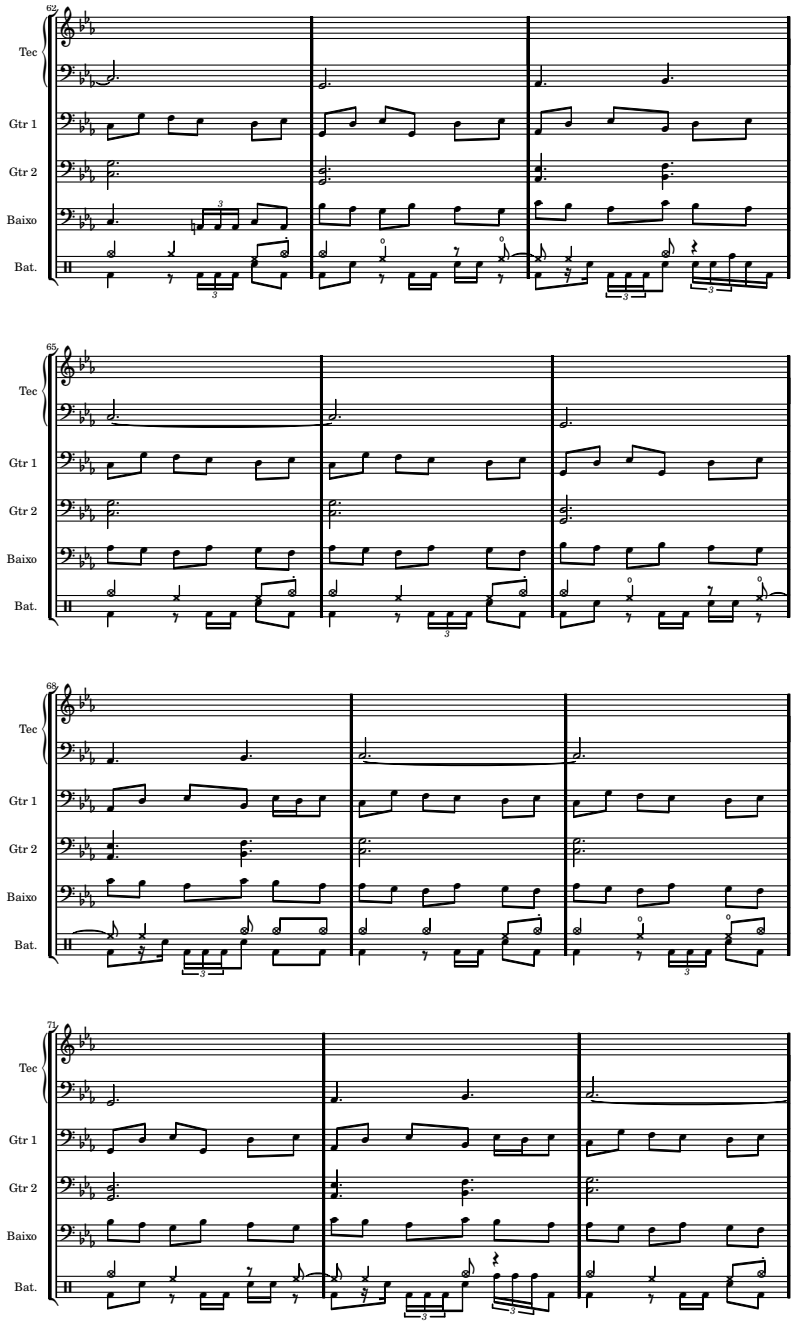

46
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
47
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
48
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

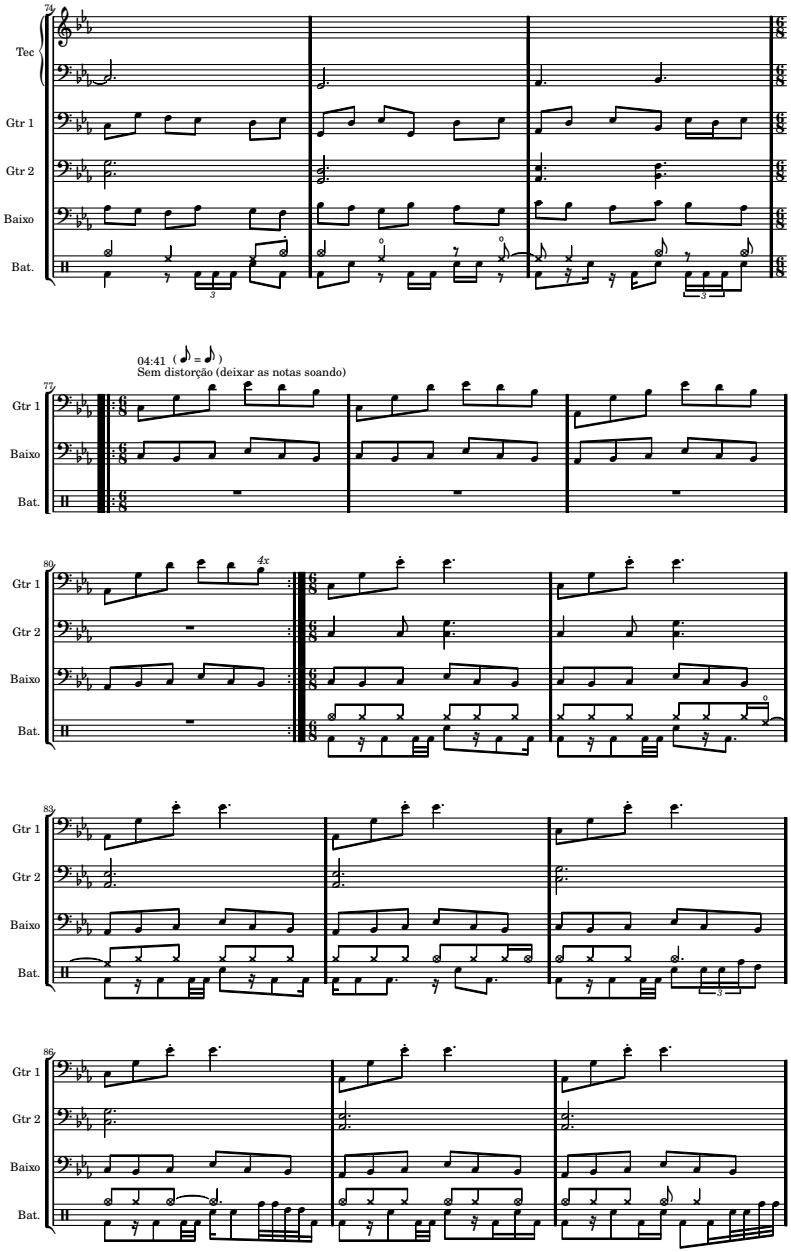

49
Sop.
Uh
Voz
Be care ful with the next step.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
50
Sop.
Voz
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
51
Sop.
Uh
Voz
The la by rinth`s full of traps.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

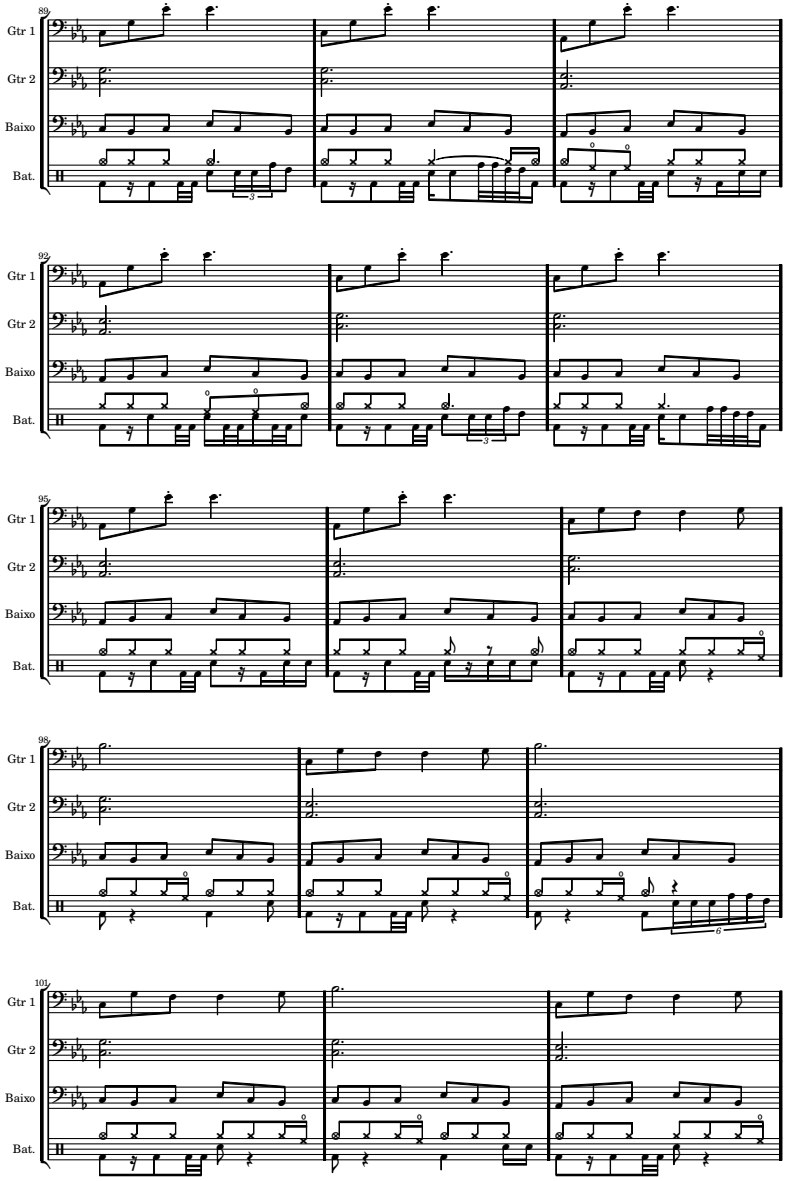

52
Sop.
Voz
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
53
Uh
Be care ful with the next step.
54

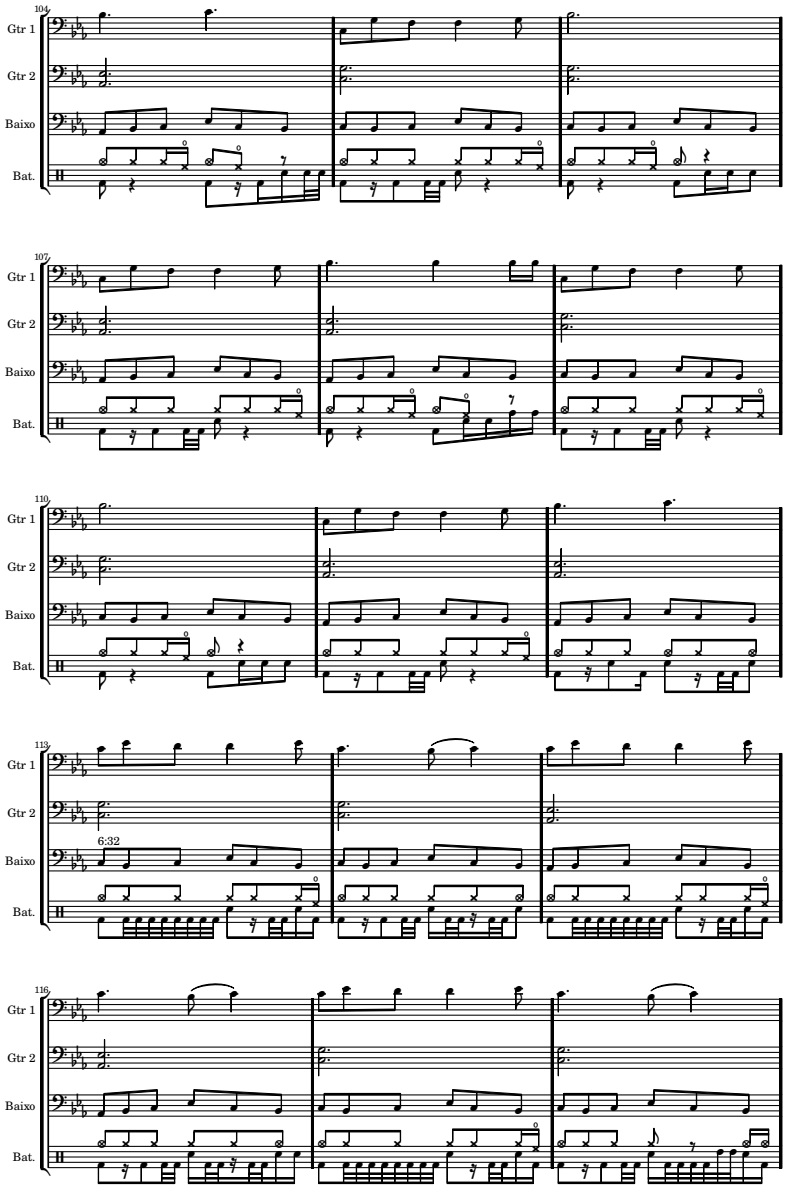

55
Sop.
Uh
Voz
You're with out guide a lone.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
56
Sop.
Voz
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
57
Sop.
Uh
Voz
Be care ful with the next step.
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

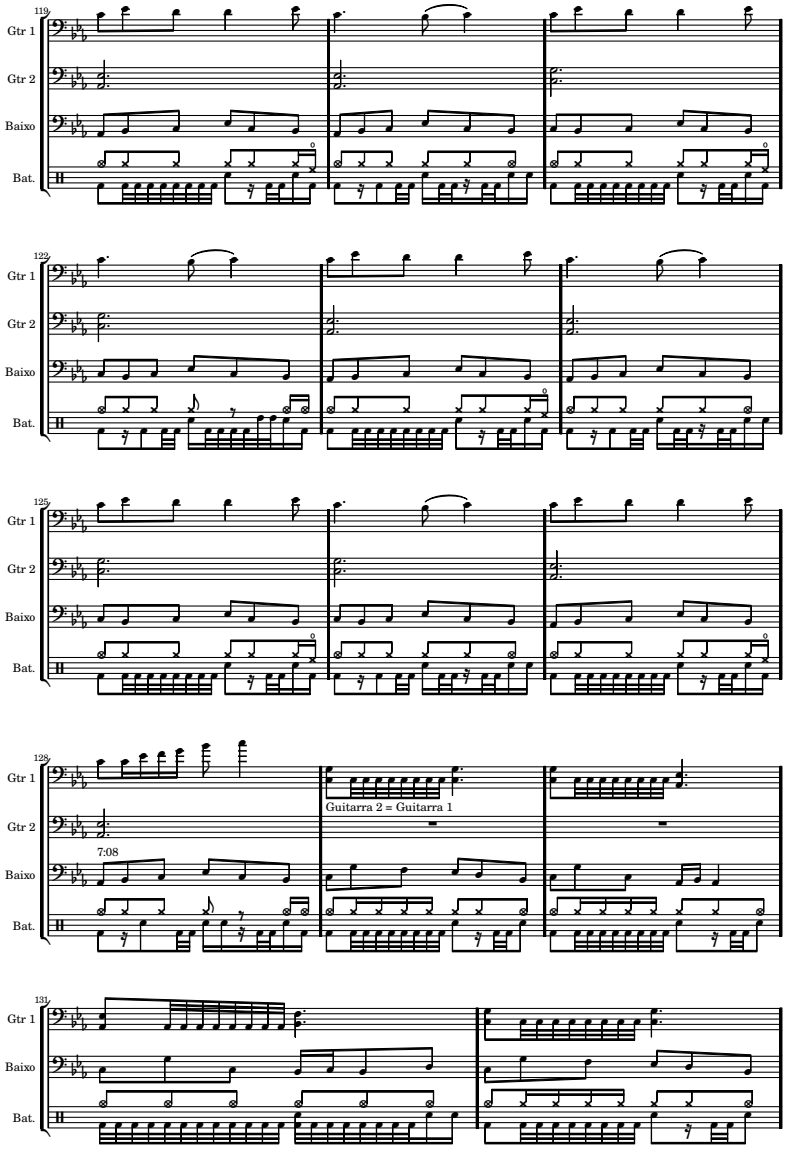

58
Sop.
Voz
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
59
Uh
May be your last
60
one.
= 74
04:04
vozes
Pouco mais

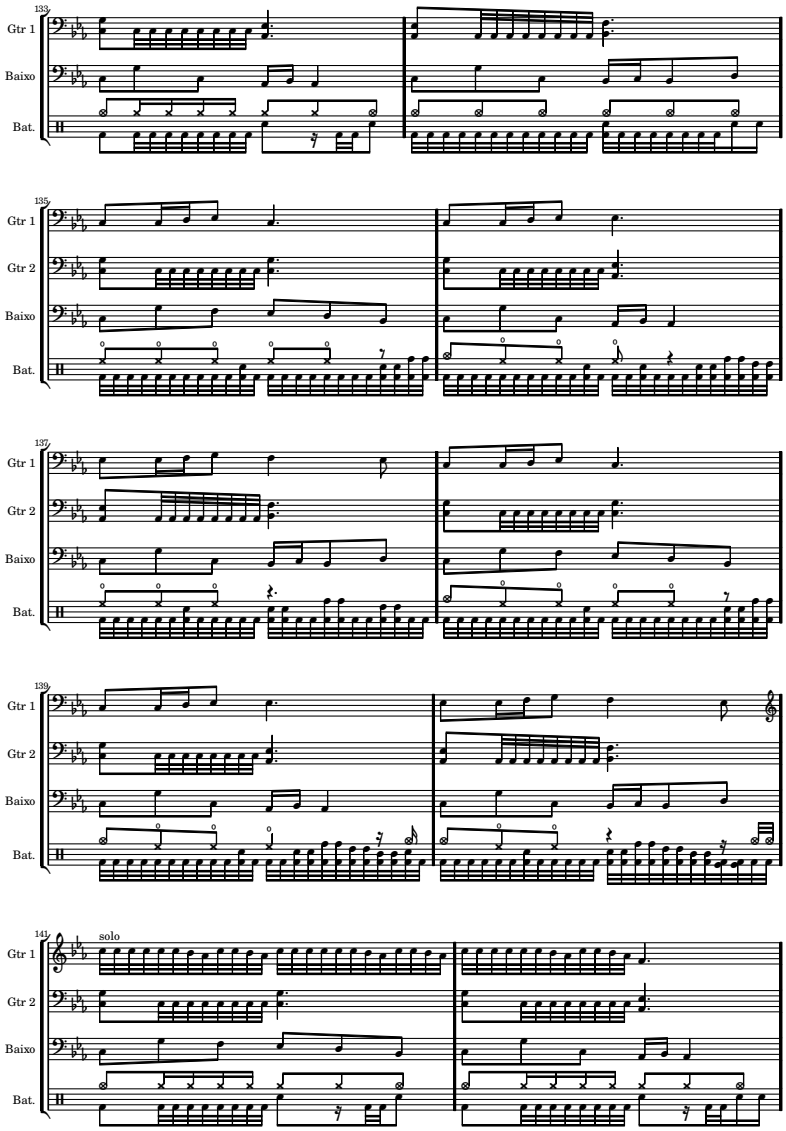

62
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
65
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
68
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
71
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

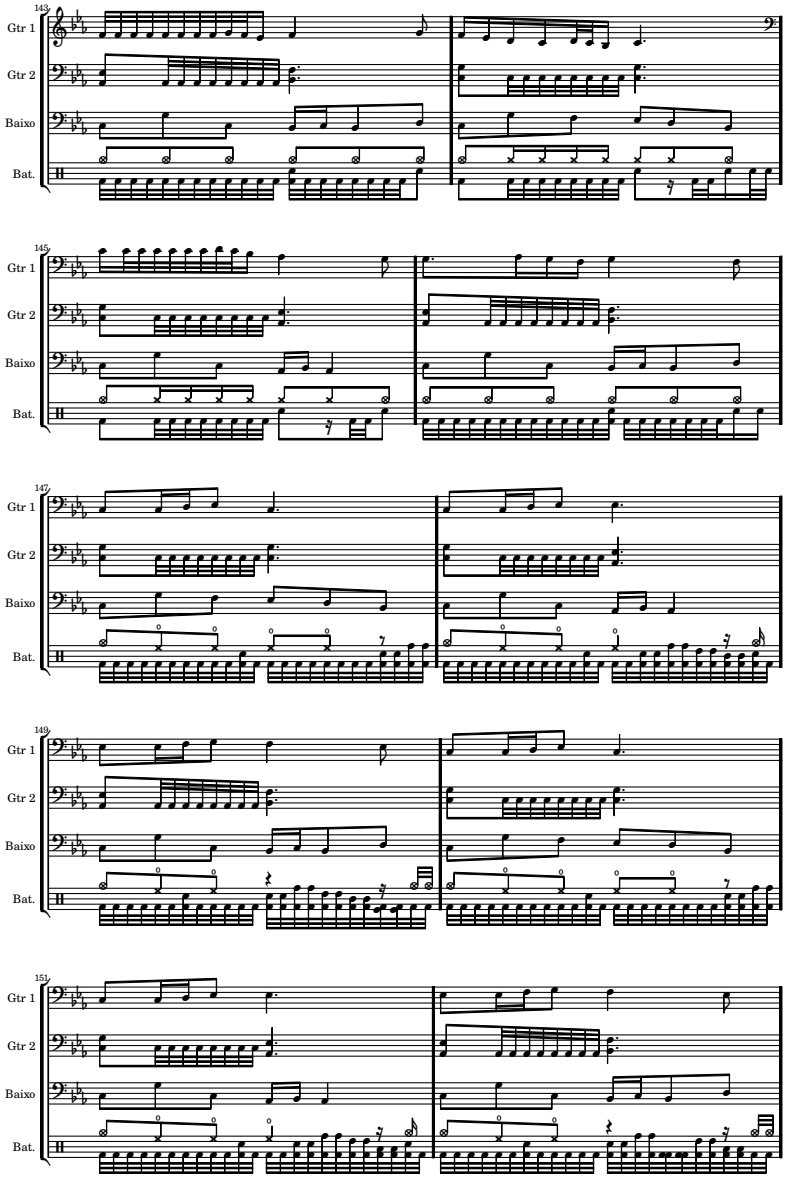

74
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
04:41 (=)
Sem distorção (deixar as notas soando)
77
80
4x
83
86

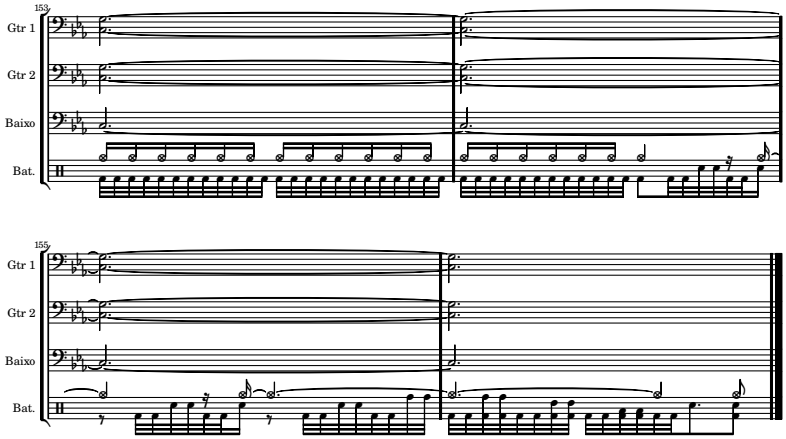

89
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
92
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
95
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
98
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
101
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

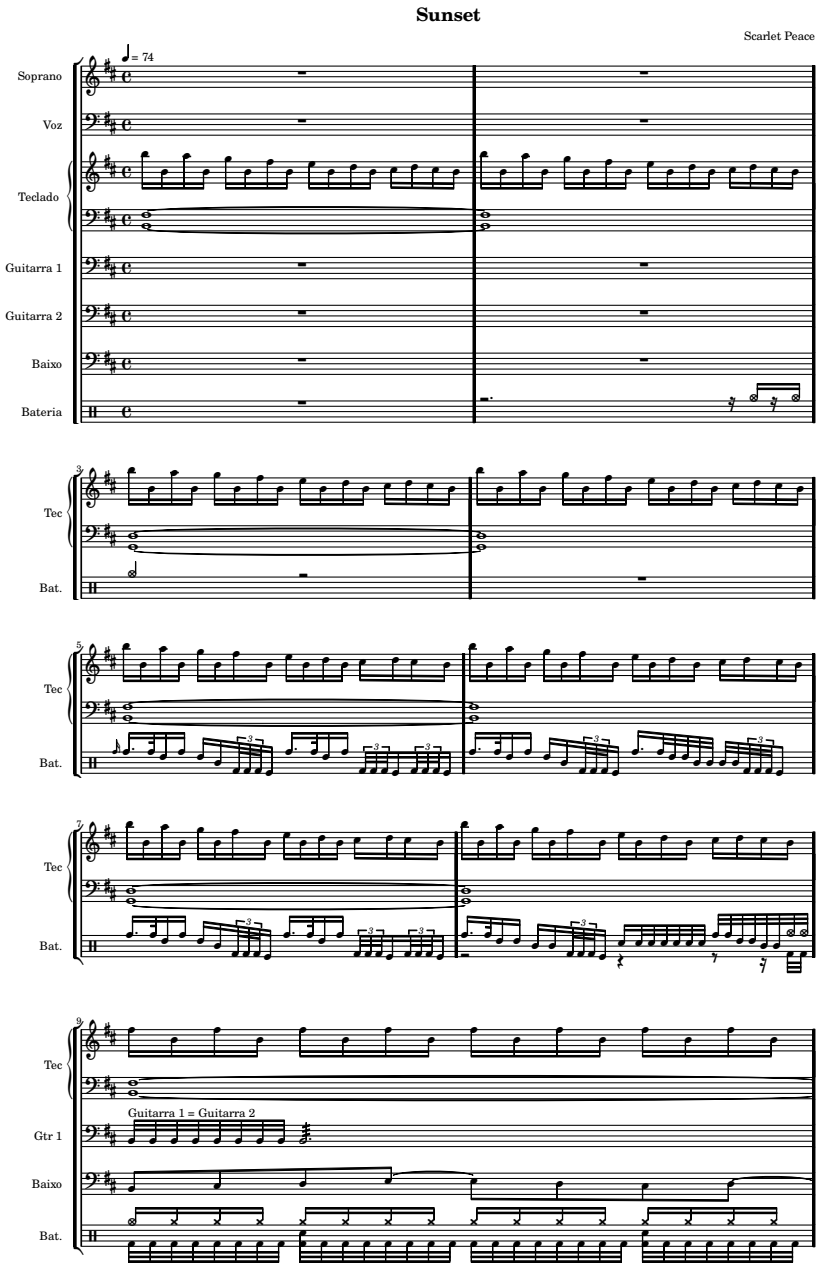

104
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
107
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
110
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
113
Gtr 1
Gtr 2
6:32
Baixo
Bat.
116
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

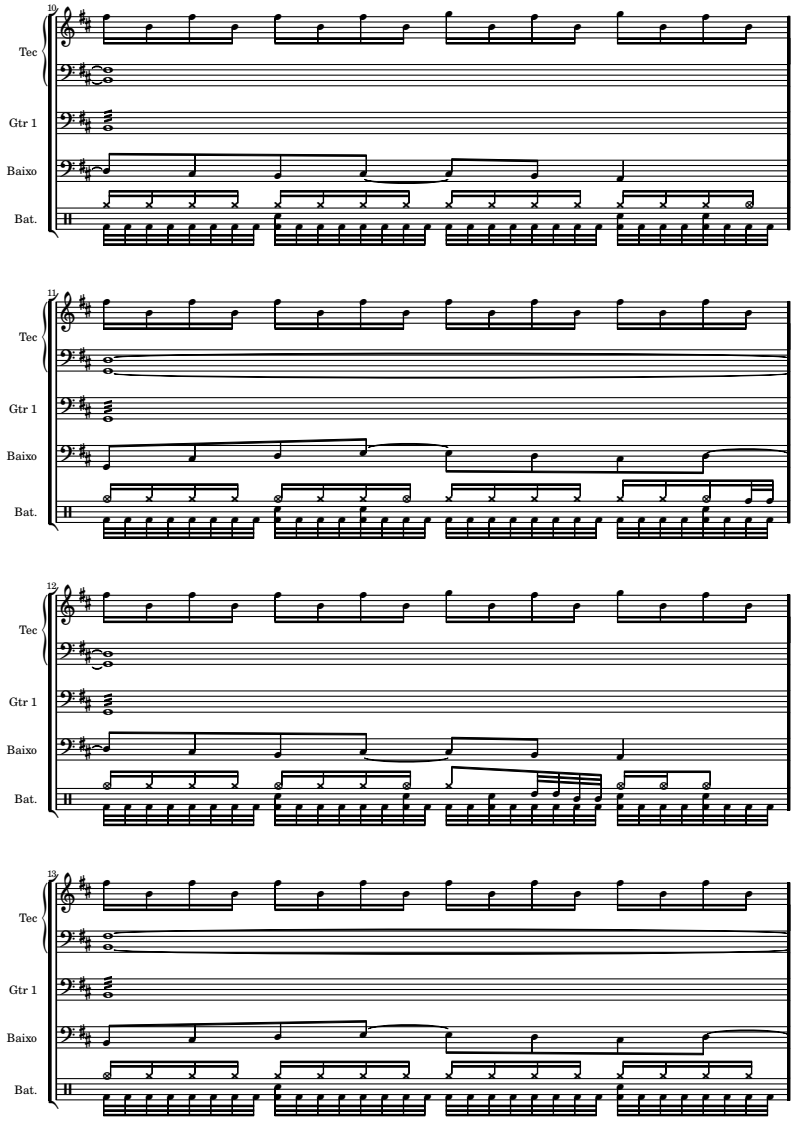

119
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
122
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
125
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
128
Gtr 1
Guitarra 2 = Guitarra 1
Gtr 2
7:08
Baixo
Bat.
131
Gtr 1
Baixo
Bat.

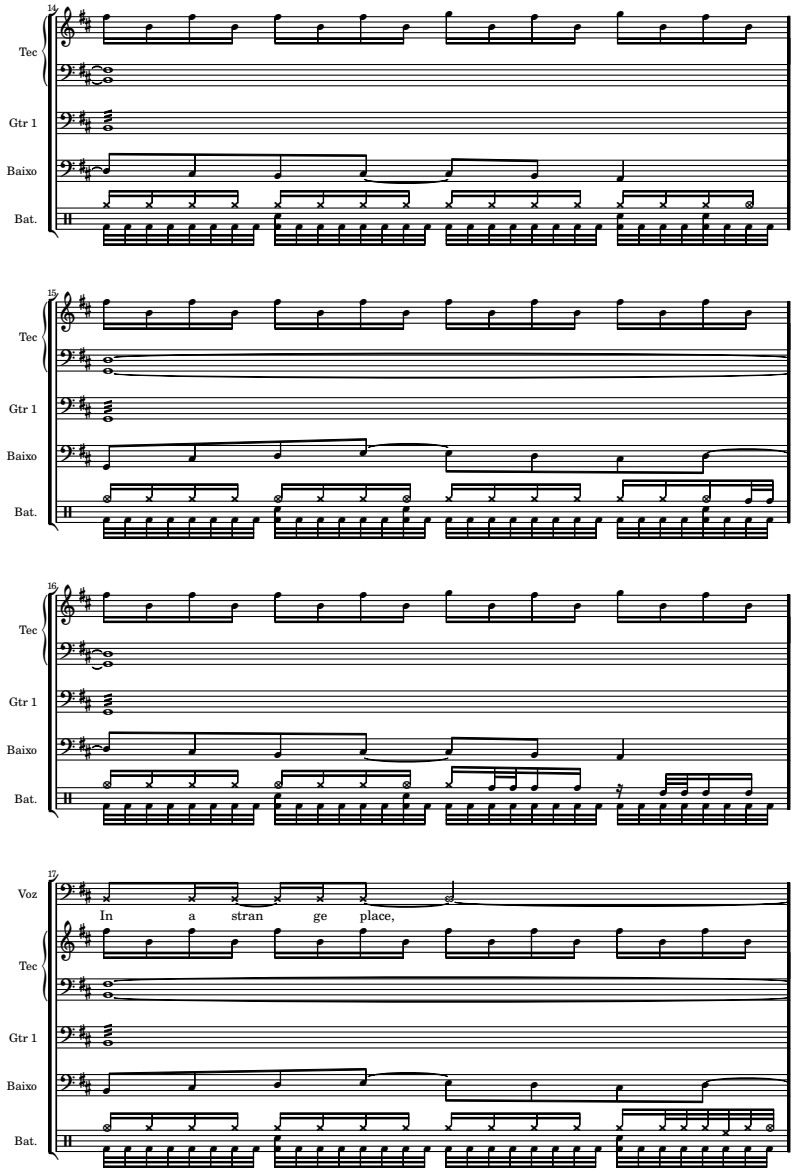

133
Gtr 1
Baixo
Bat.
135
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
137
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
139
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
141
solo
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

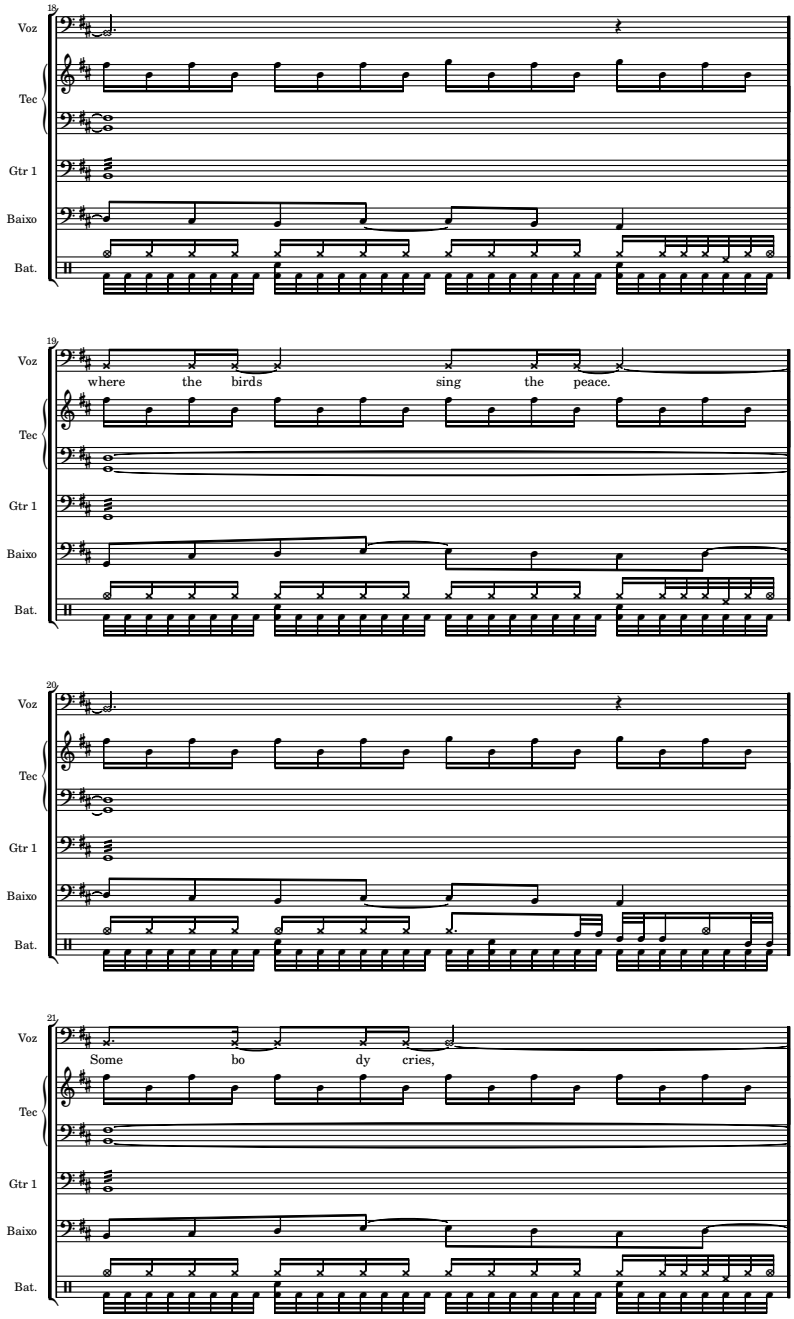

143
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
145
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
147
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
149
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
151
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

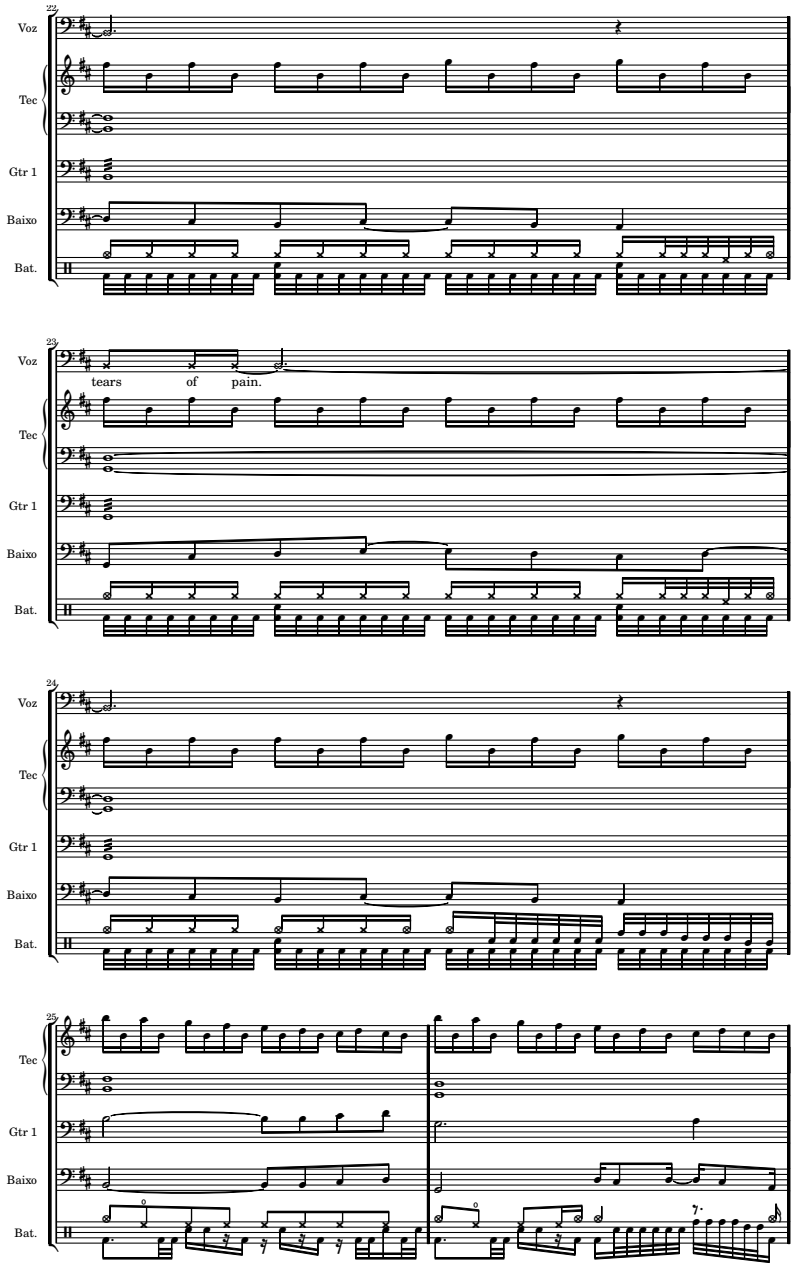

153
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
155
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

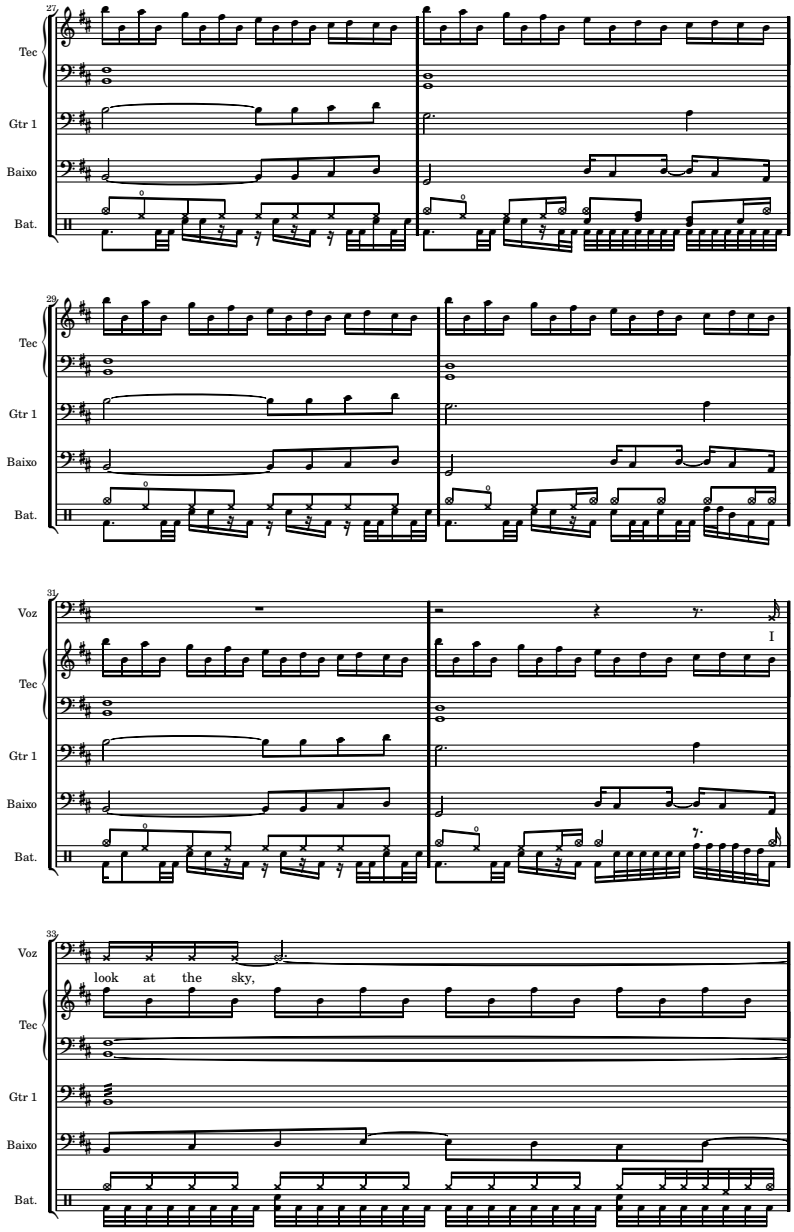

Sunset
Scarlet Peace
♩= 74
Soprano
Voz
Teclado
Guitarra 1
Guitarra 2
Baixo
Bateria
Tec
Bat.
Tec
Bat.
Tec
Bat.
Tec
Guitarra 1 = Guitarra 2
Gtr 1
Baixo
Bat.

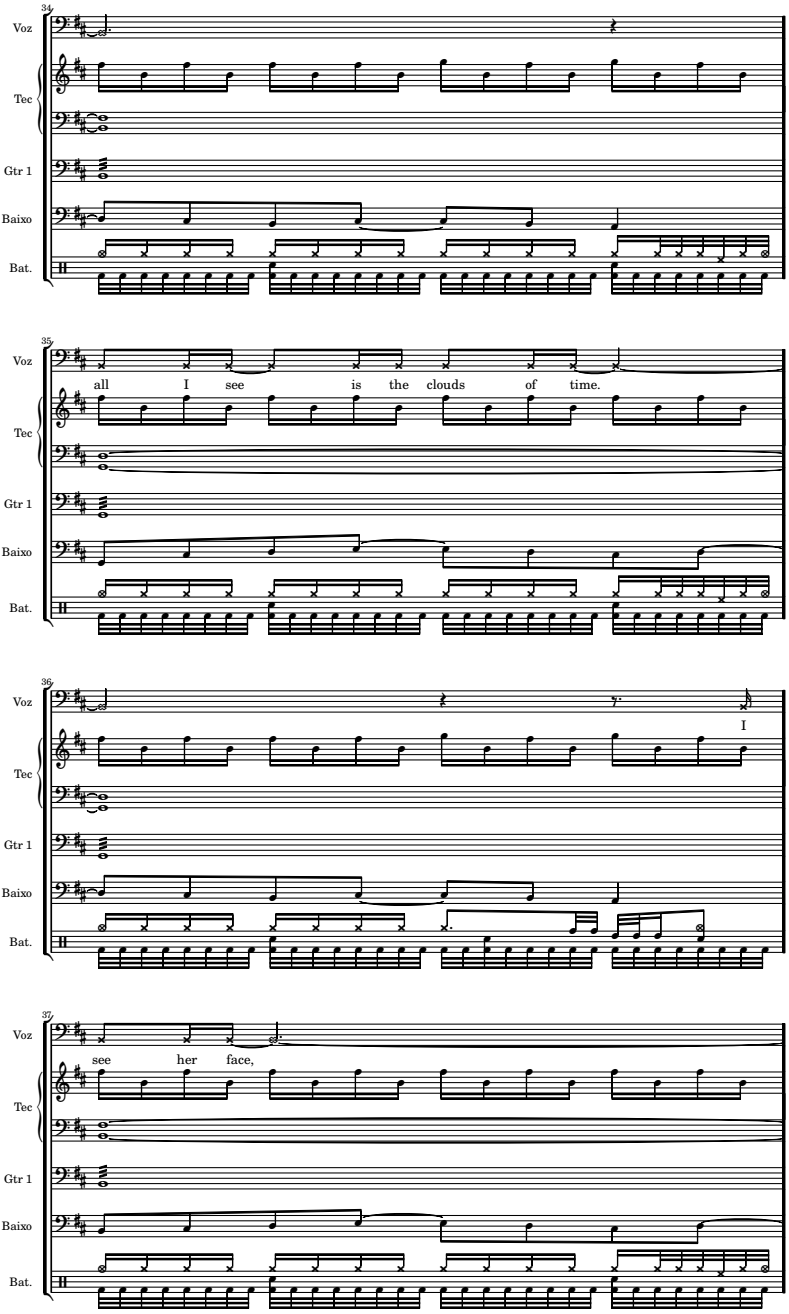

10
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
11
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
12
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
13
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.

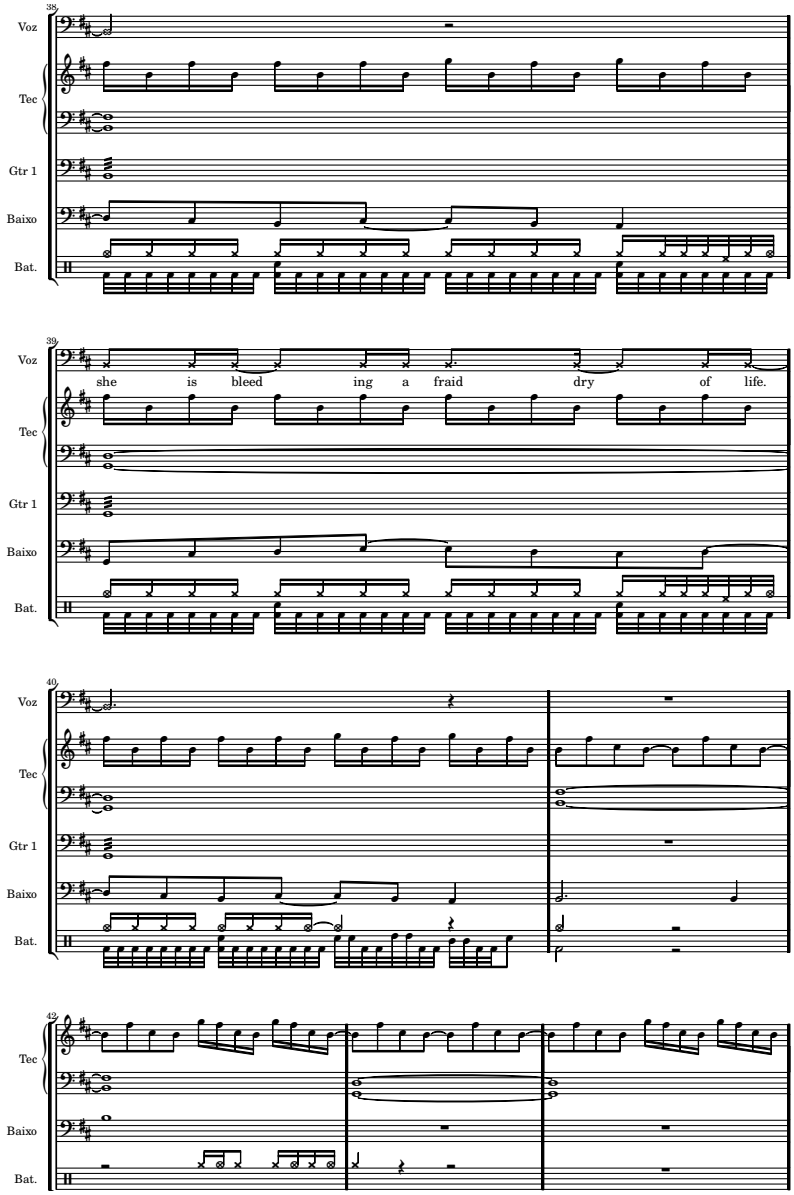

14
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
15
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
16
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
17
Voz
In a stran ge place,
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.

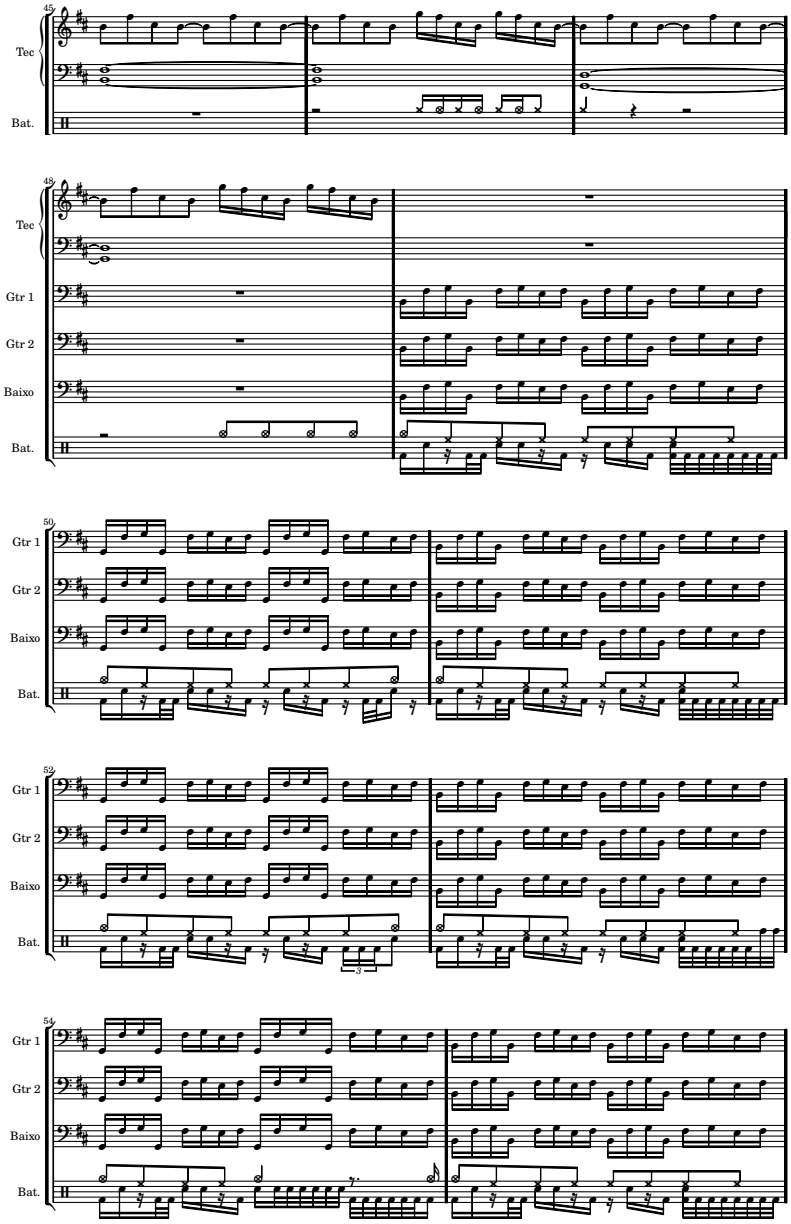

18
Voz
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
19
Voz
where the birds sing the peace.
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
20
Voz
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
21
Voz
Some bo dy cries,
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.

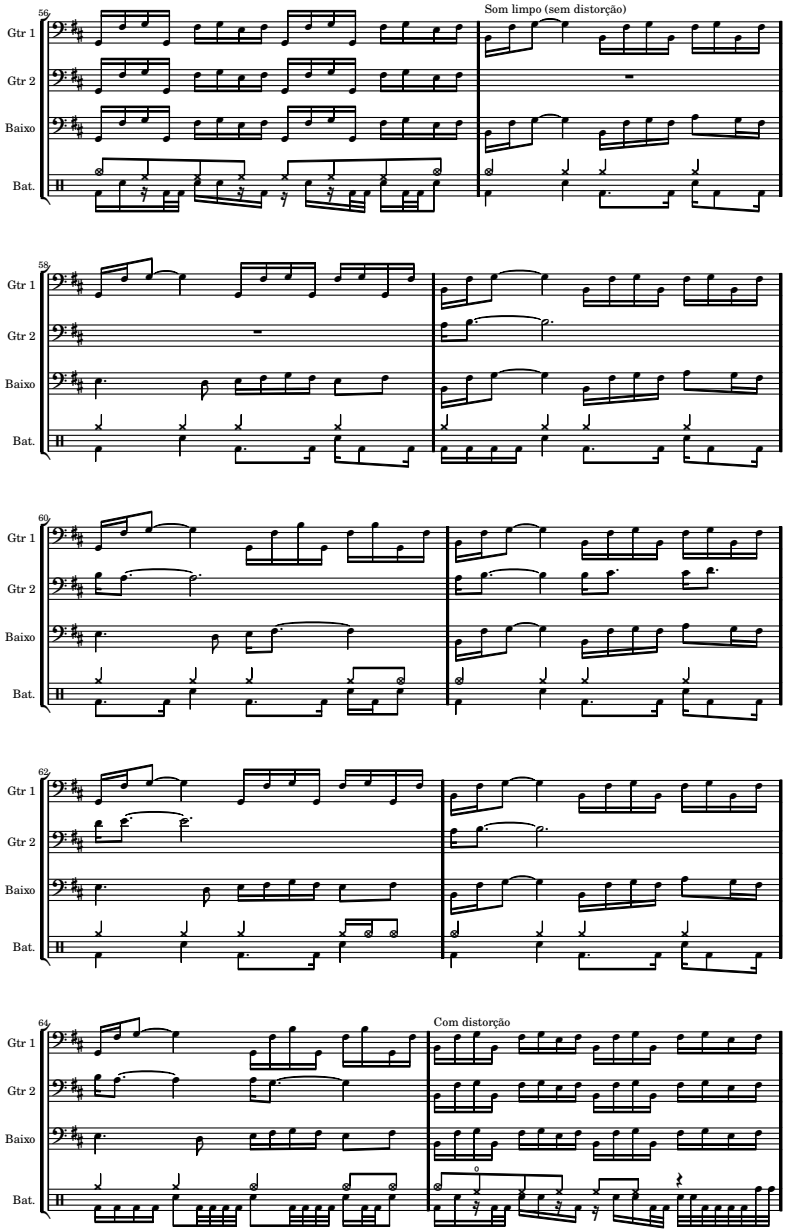

22
Voz
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
23
Voz
tears of pain.
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
24
Voz
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
25
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.

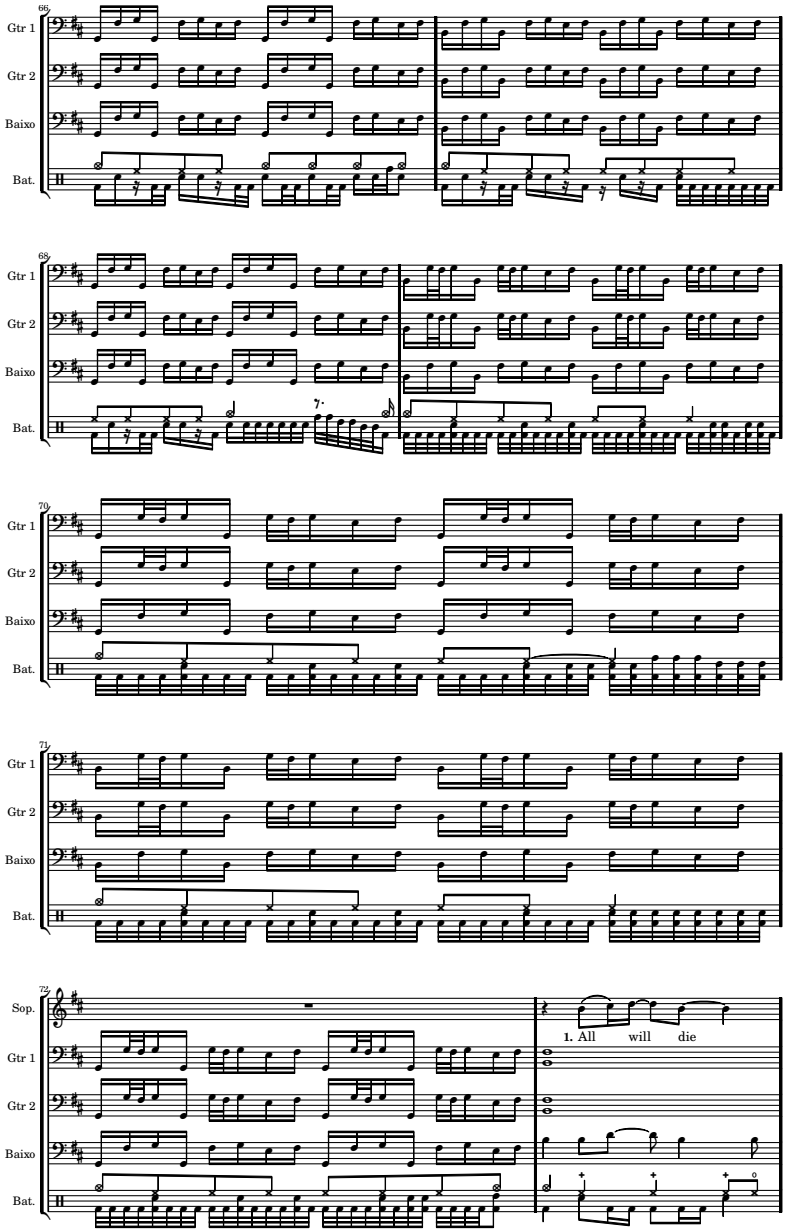

27
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
29
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
31
Voz
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
I
33
Voz
look at the sky,
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.

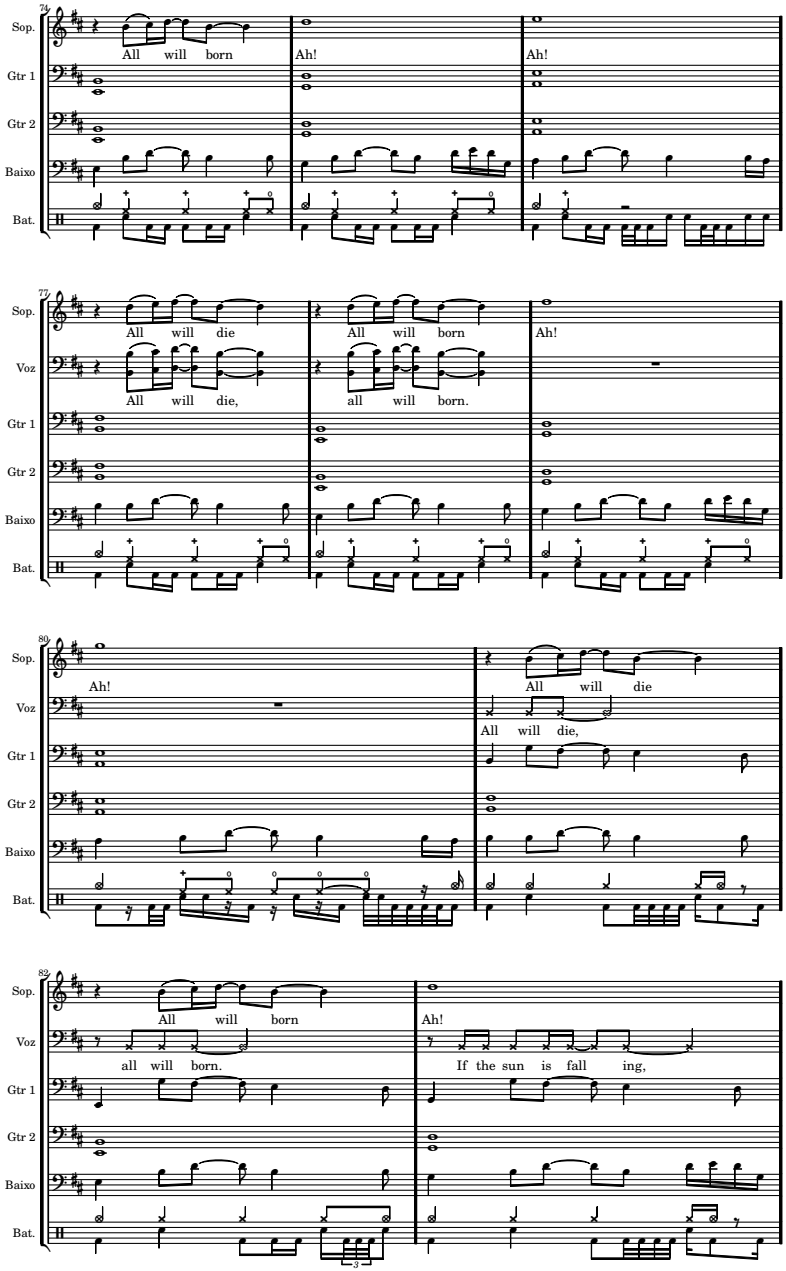

34
Voz
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
35
all I see is the clouds of time.
36
I
37
see her face,

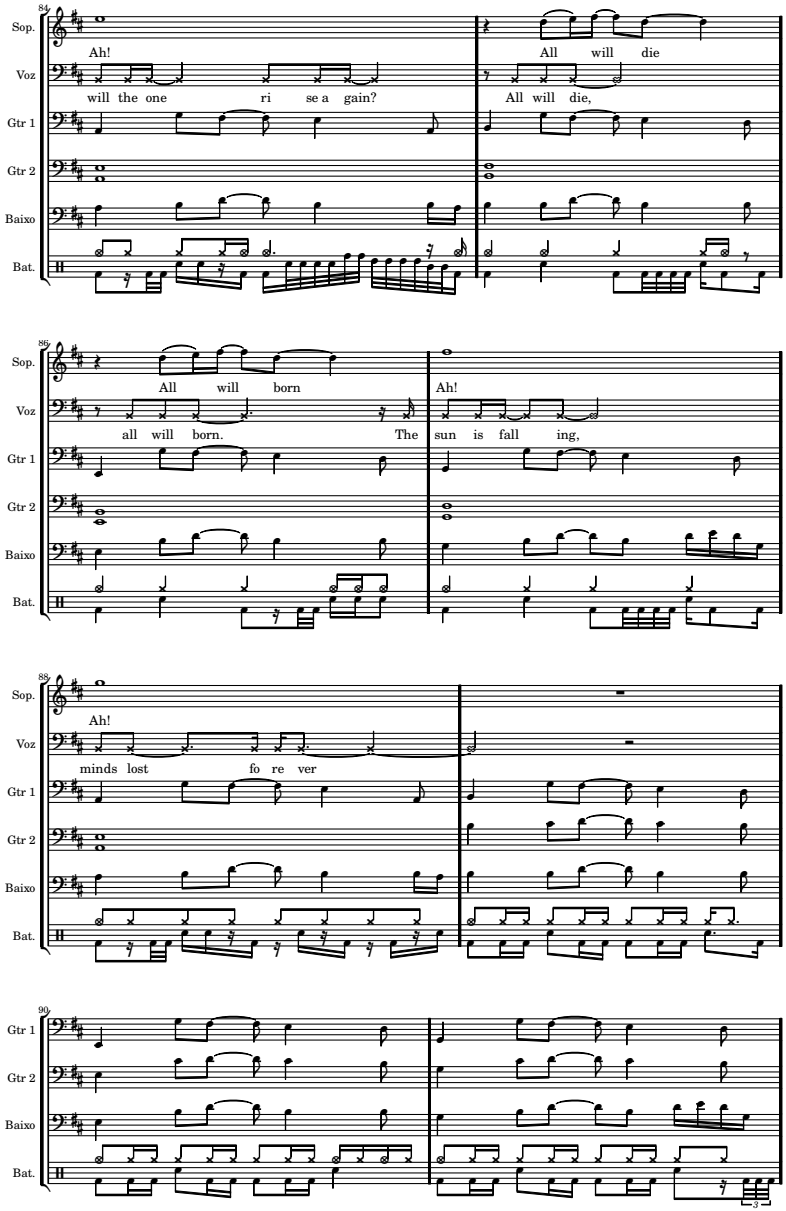

38
Voz
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
39
Voz
she is bleed ing a fraid dry of life.
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
40
Voz
Tec
Gtr 1
Baixo
Bat.
42
Tec
Baixo
Bat.

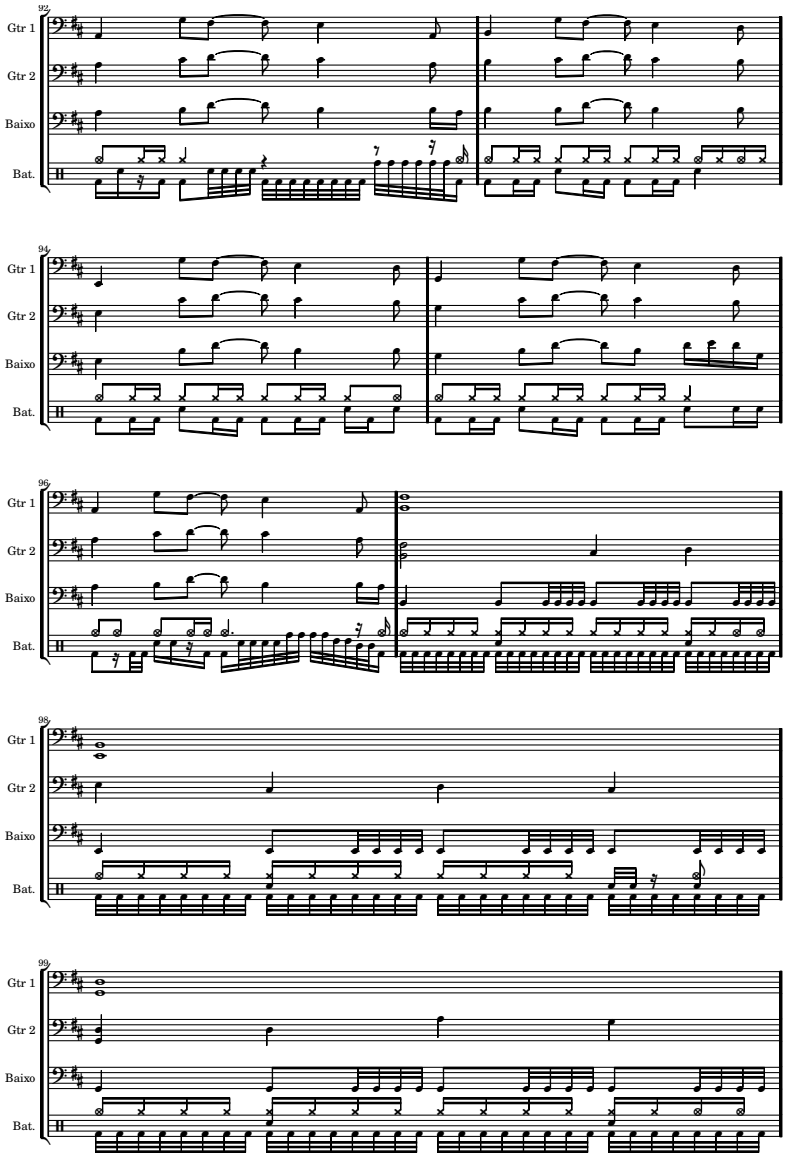

45
Tec
Bat.
48
Tec
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
50
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
52
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
3
54
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

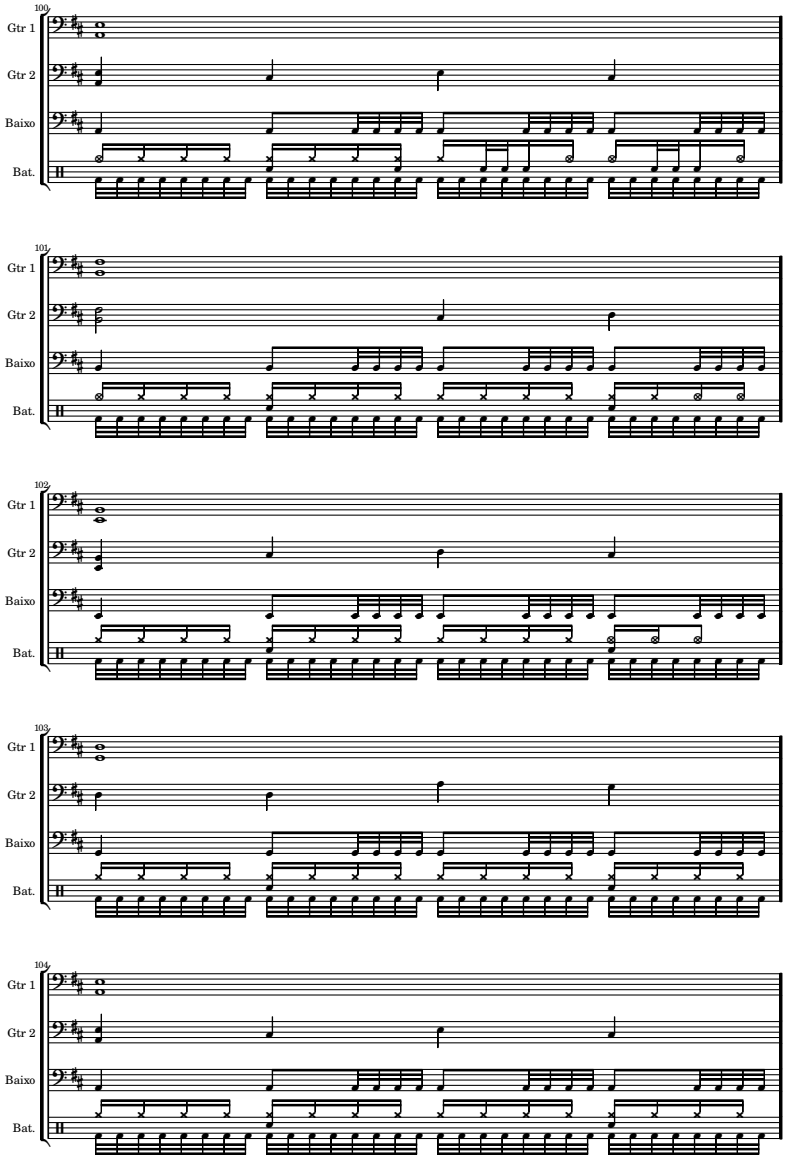

56
Som limpo (sem distorção)
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
58
60
62
64
Com distorção

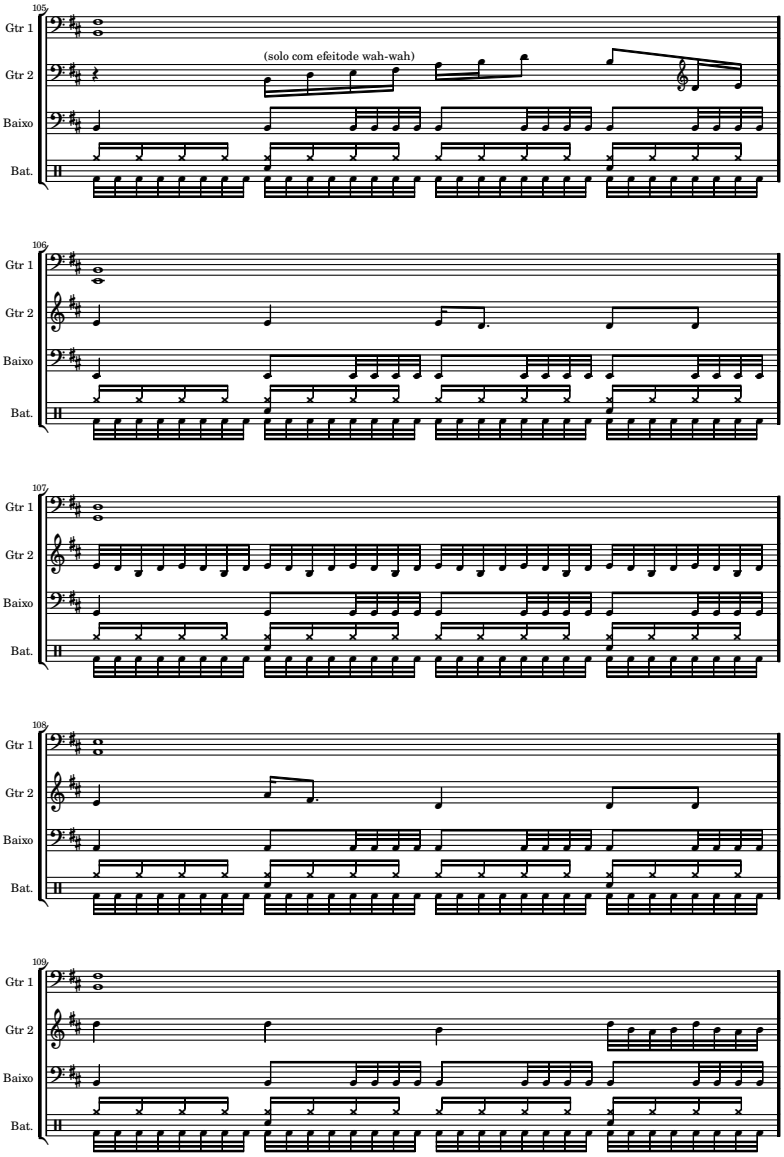

65
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
68
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
70
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
71
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
72
Sop.
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
1. All will die

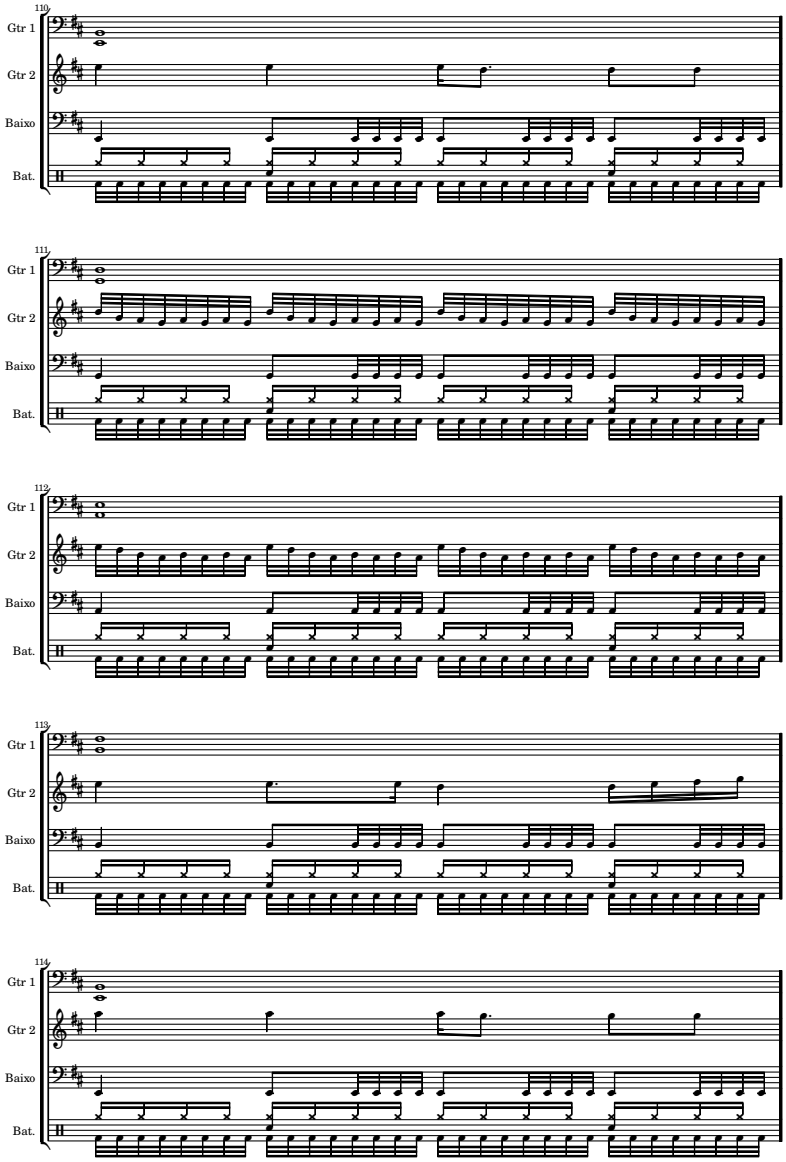

74
Sop.
All will born
Ah!
Ah!
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
77
Sop.
All will die
All will born
Ah!
Voz
All will die,
all will born.
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
80
Sop.
Ah!
All will die
Voz
All will die,
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
83
Sop.
All will born
Ah!
Voz
all will born.
If the sun is fall ing,
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

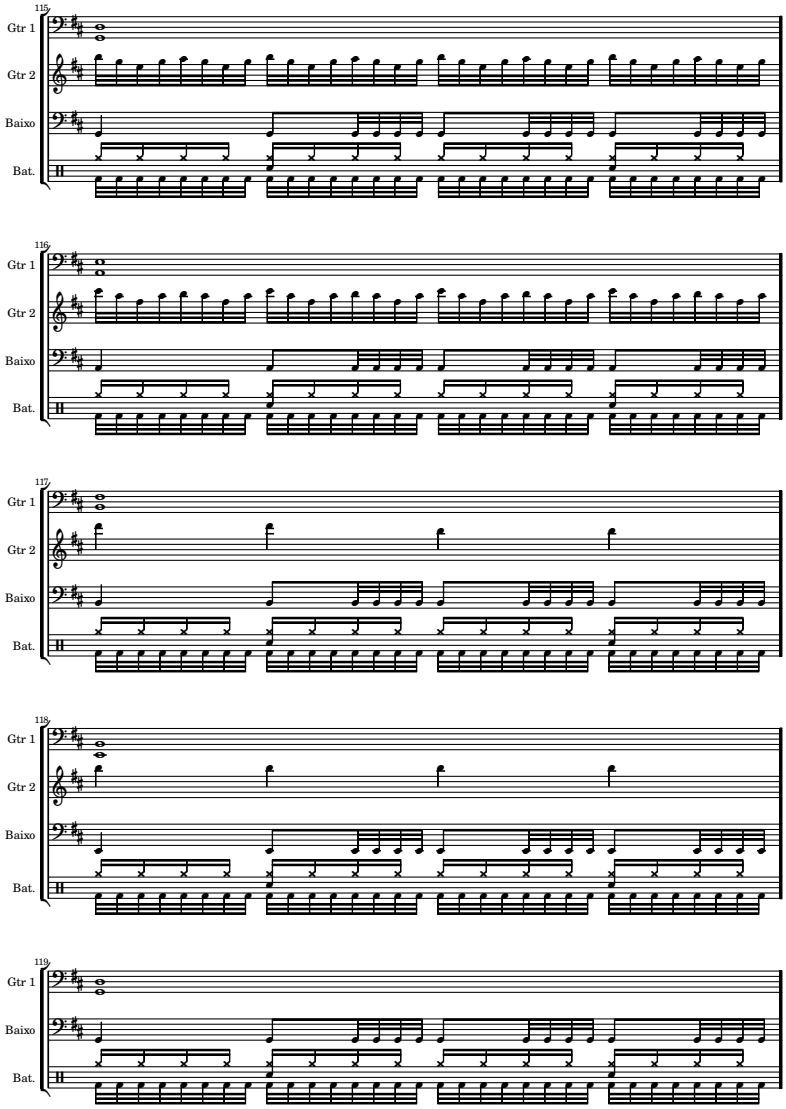

84
Sop.
Ah!
All will die
Voz
will the one ri se a gain?
All will die,
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
86
Sop.
All will born
Ah!
Voz
all will born. The sun is fall ing,
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
88
Sop.
Ah!
Voz
minds lost fo re ver
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
90
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

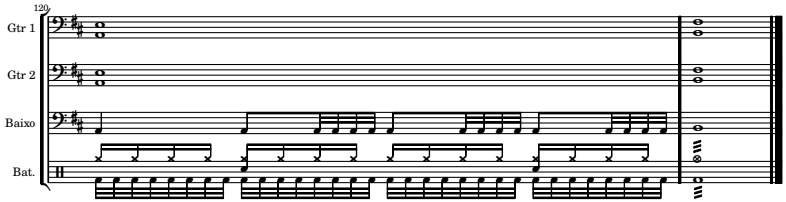

92
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
94
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
96
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
98
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
99
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.


100
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
101
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
102
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
103
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
104
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.


105
Gtr 1
Gtr 2
(solo com efeitode wah-wah)
Baixo
Bat.
106
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
107
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
108
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
109
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.


110
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
111
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
112
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
113
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
114
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.


115
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
116
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
117
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
118
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
119
Gtr 1
Baixo
Bat.


120
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

The Clock of Death

Sign of Hate

♩ = 120

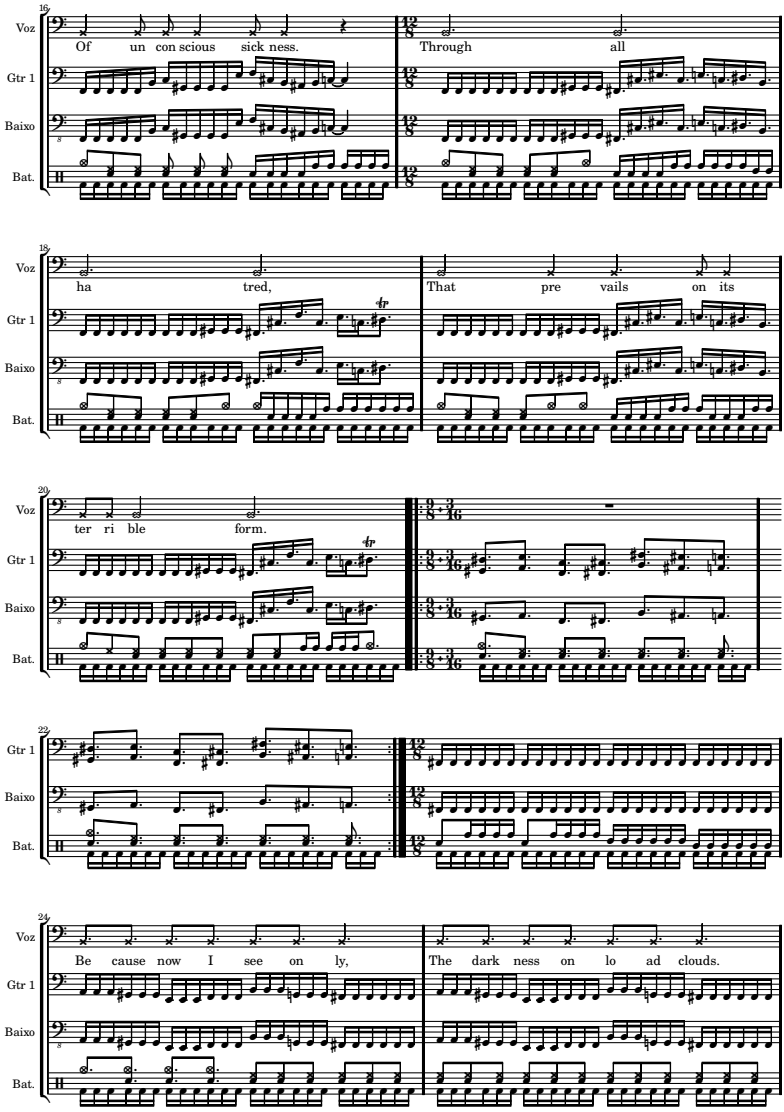
Voz
Guitarra 1
Guitarra 2
Baixo
Bateria

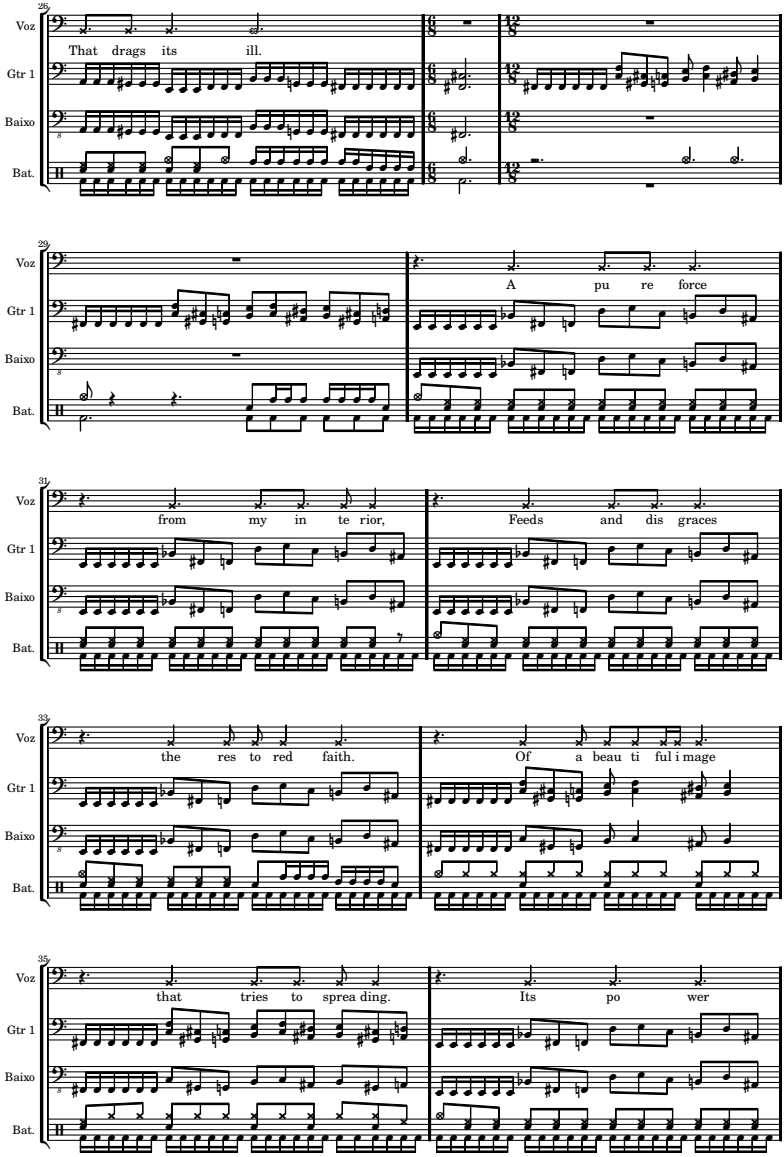
5
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

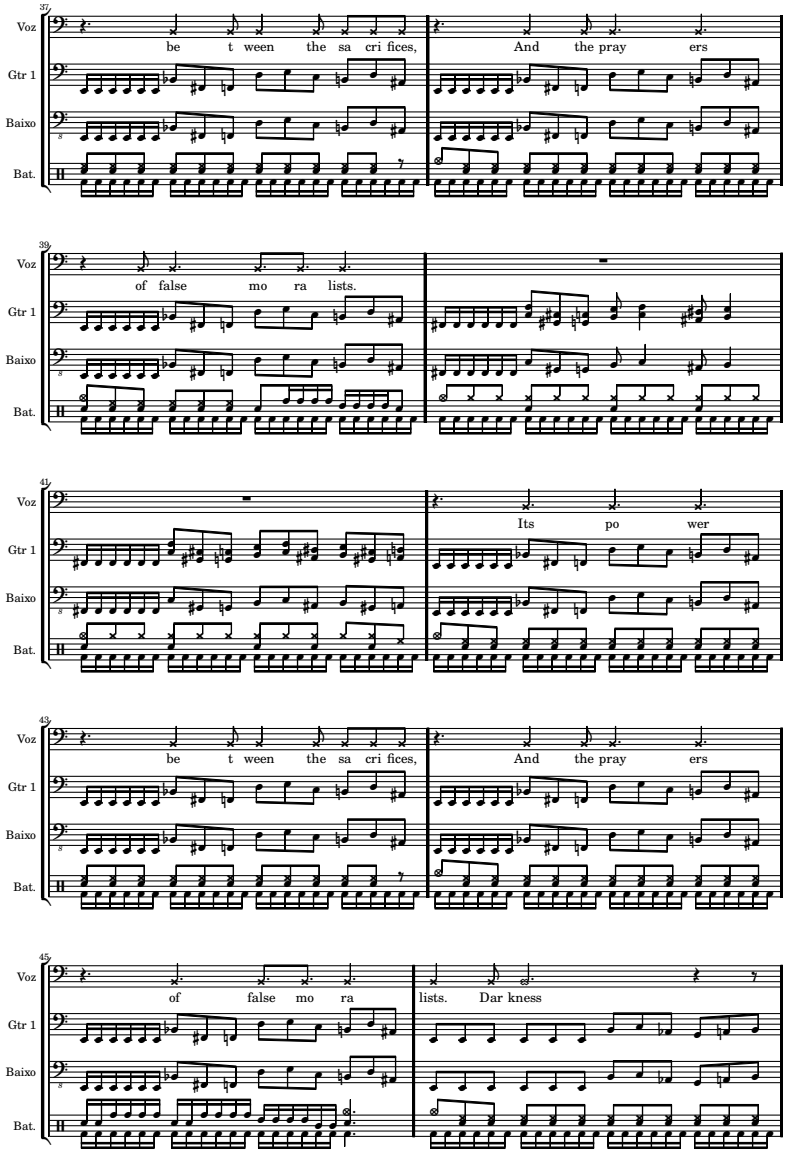
8
3 vezes
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
sempre cymbal aberto
Bat.

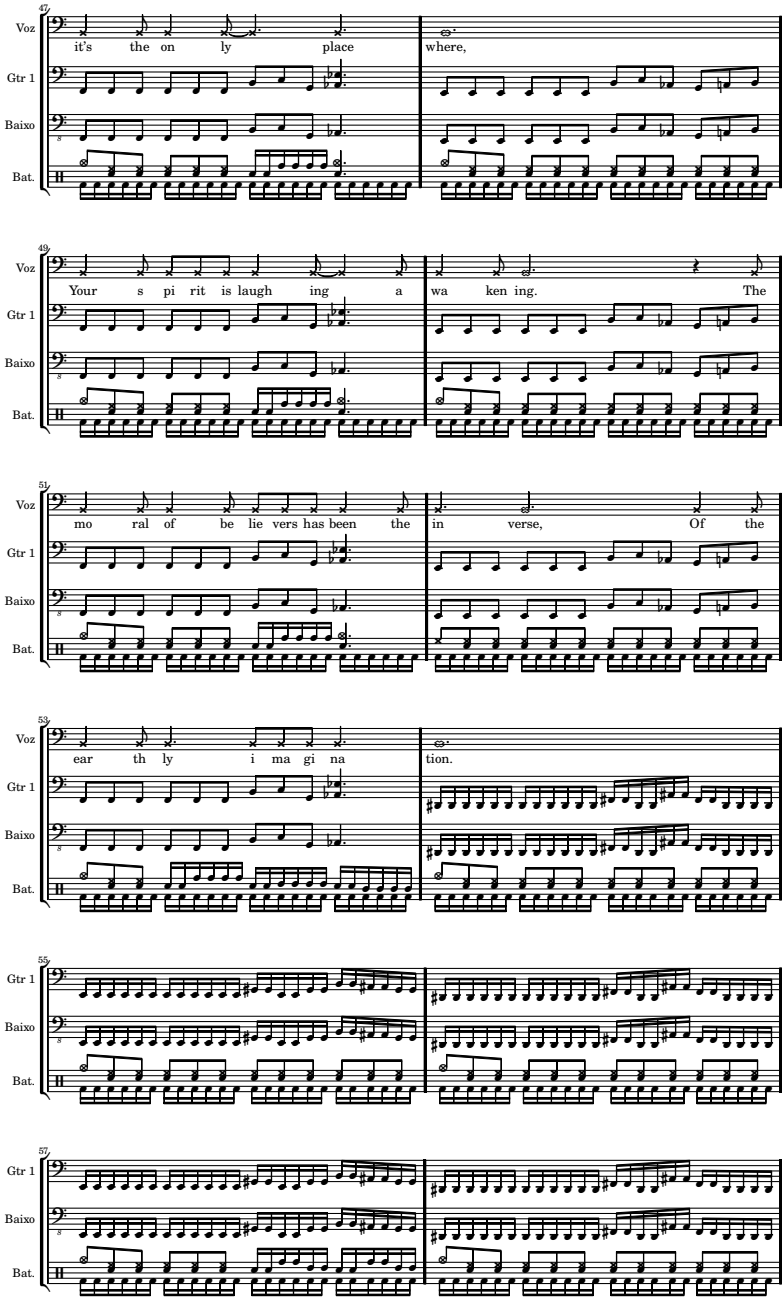
11
Voz
3 vezes
I was gui ded
Gtr 1
Guitarra 2 = Guitarra1
Gtr 2
Baixo
Bat.

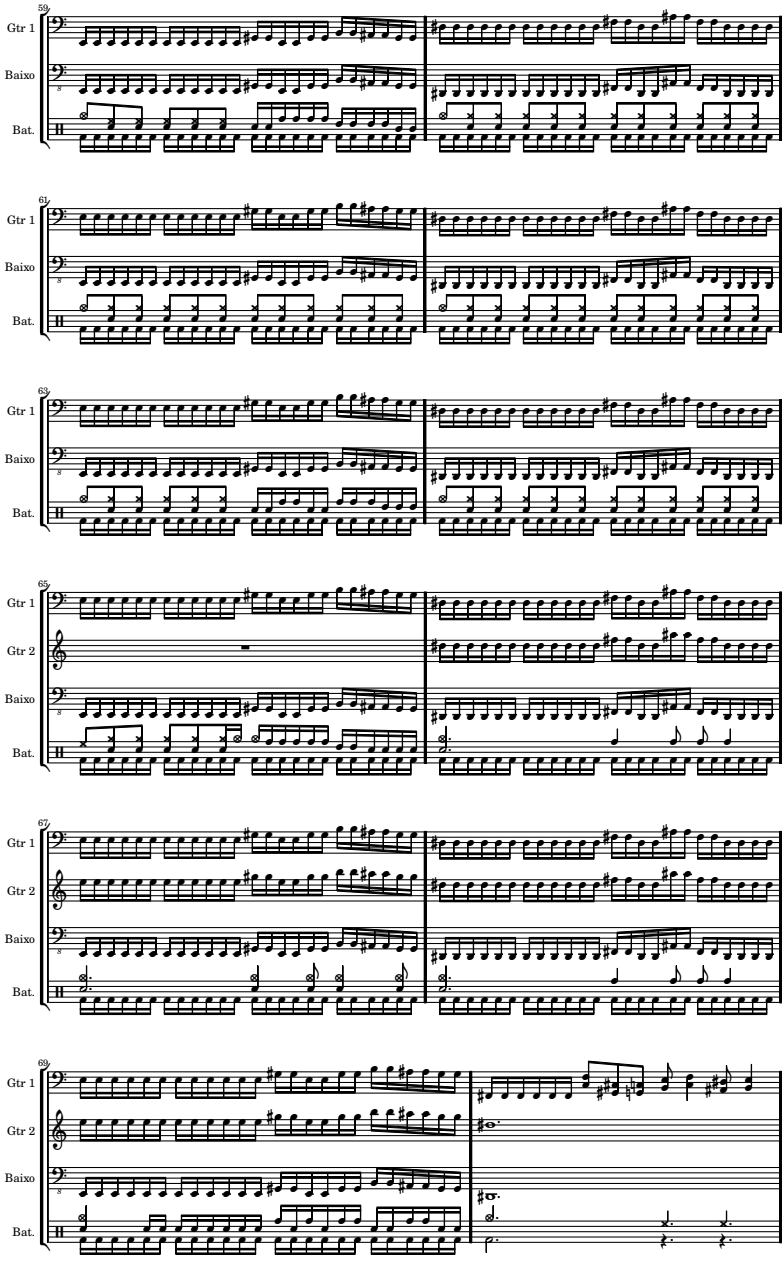
14
Voz
by fe ver, and the pain,
Gtr 1
Baixo
Bat.

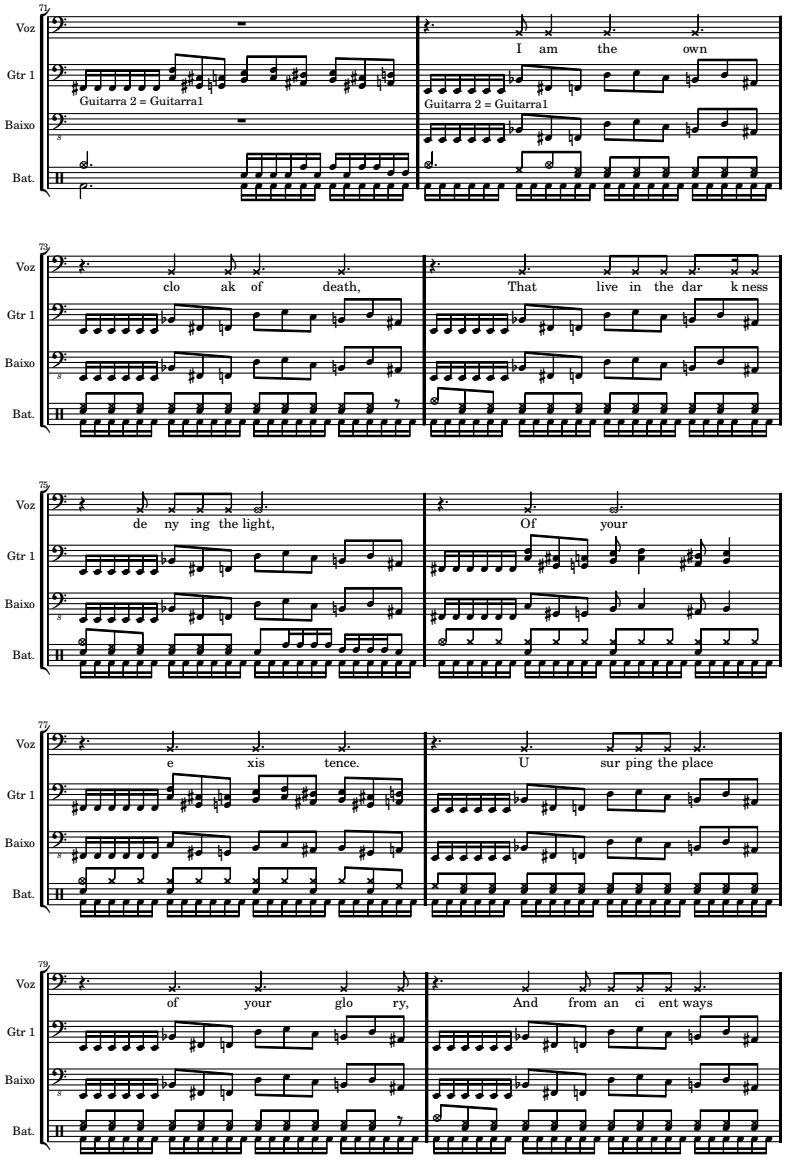

16
Voz
Gtr 1
Baixo
Bat.
Of un con scious sick ness.
Through all
18
ha tred,
That pre vails on its
20
ter ri ble form.
22
24
Be cause now I see on ly,
The dark ness on lo ad clouds.

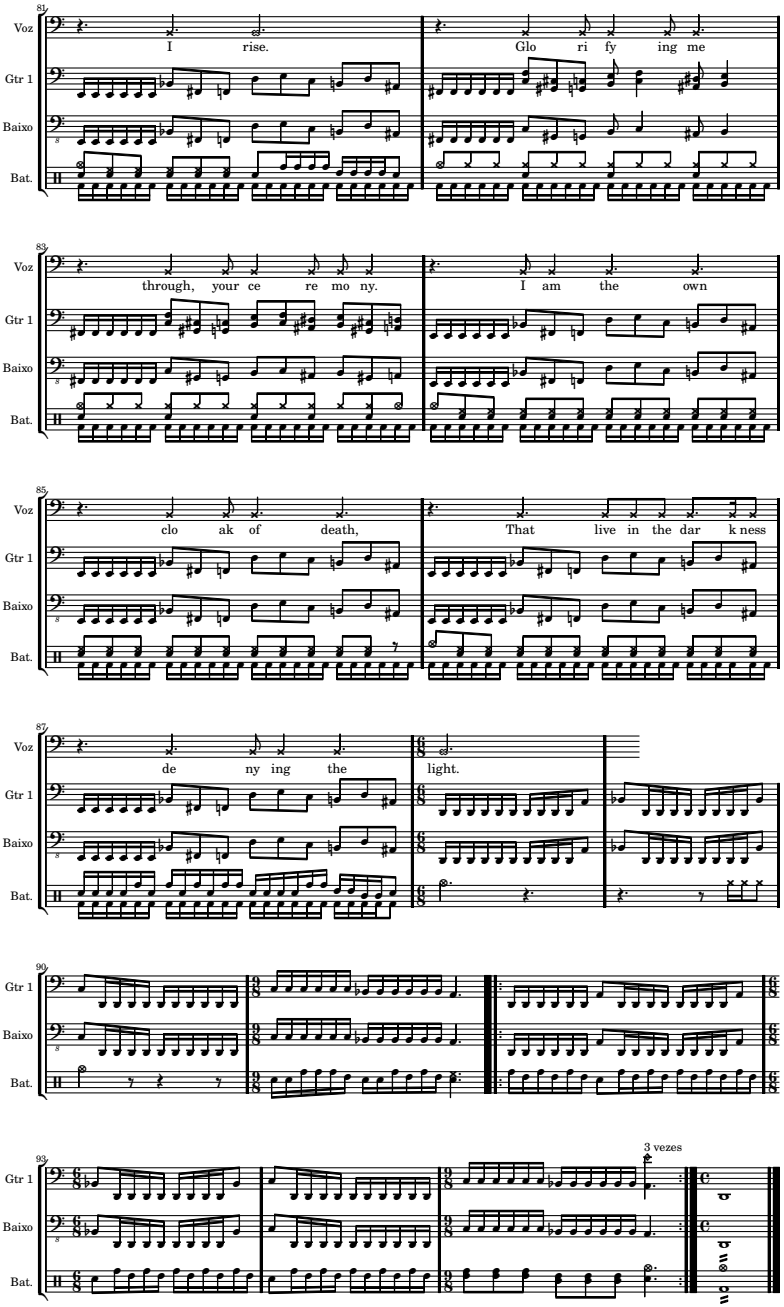

26
Voz
That drags its ill.
Gtr 1
Baixo
Bat.
29
Voz
A pu re force
Gtr 1
Baixo
Bat.
31
Voz
from my in te rior,
Feeds and dis graces
Gtr 1
Baixo
Bat.
33
Voz
the res to red faith.
Of a beau ti ful i mage
Gtr 1
Baixo
Bat.
35
Voz
that tries to sprea ding.
Its po wer
Gtr 1
Baixo
Bat.

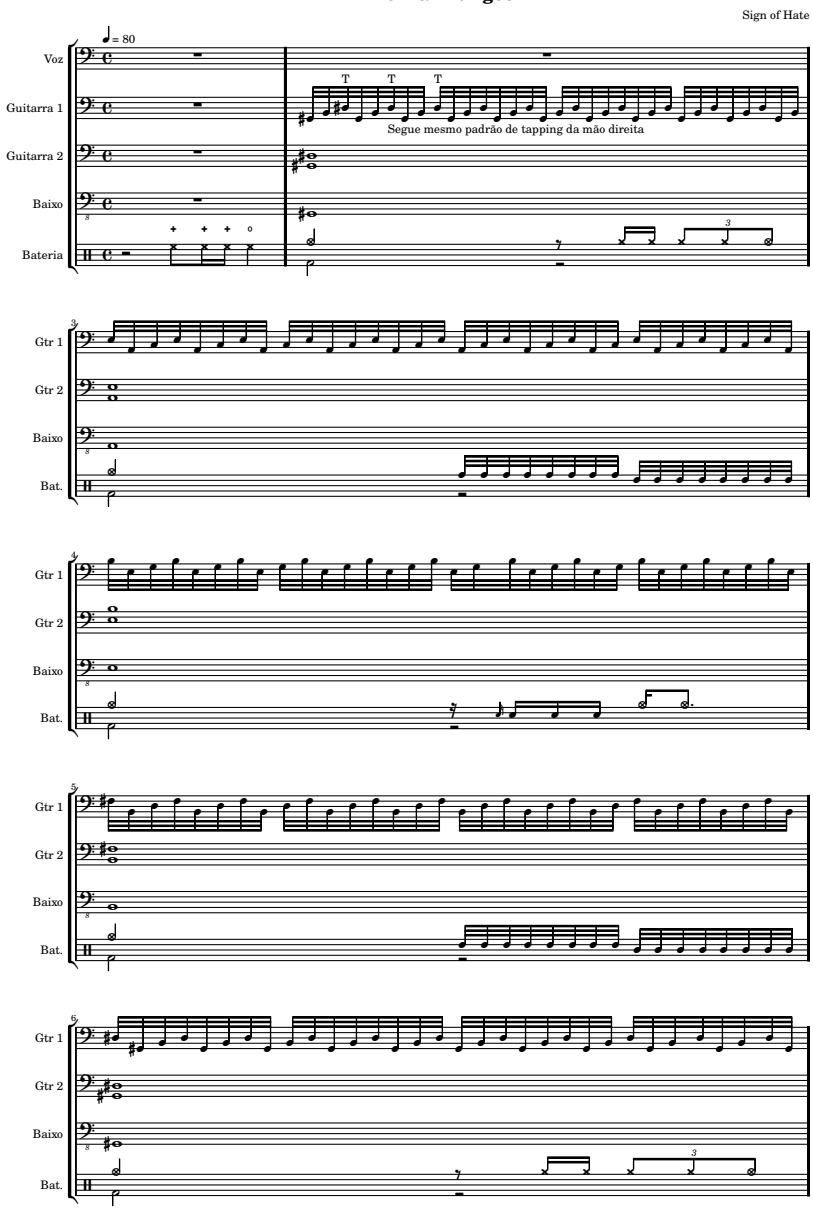

37
Voz
be t ween the sa cri fices,
And the pray ers
Gtr 1
Baixo
Bat.
39
Voz
of false mo ra lists.
Gtr 1
Baixo
Bat.
41
Voz
Its po wer
Gtr 1
Baixo
Bat.
43
Voz
be t ween the sa cri fices,
And the pray ers
Gtr 1
Baixo
Bat.
45
Voz
of false mo ra
lists. Dar kness
Gtr 1
Baixo
Bat.

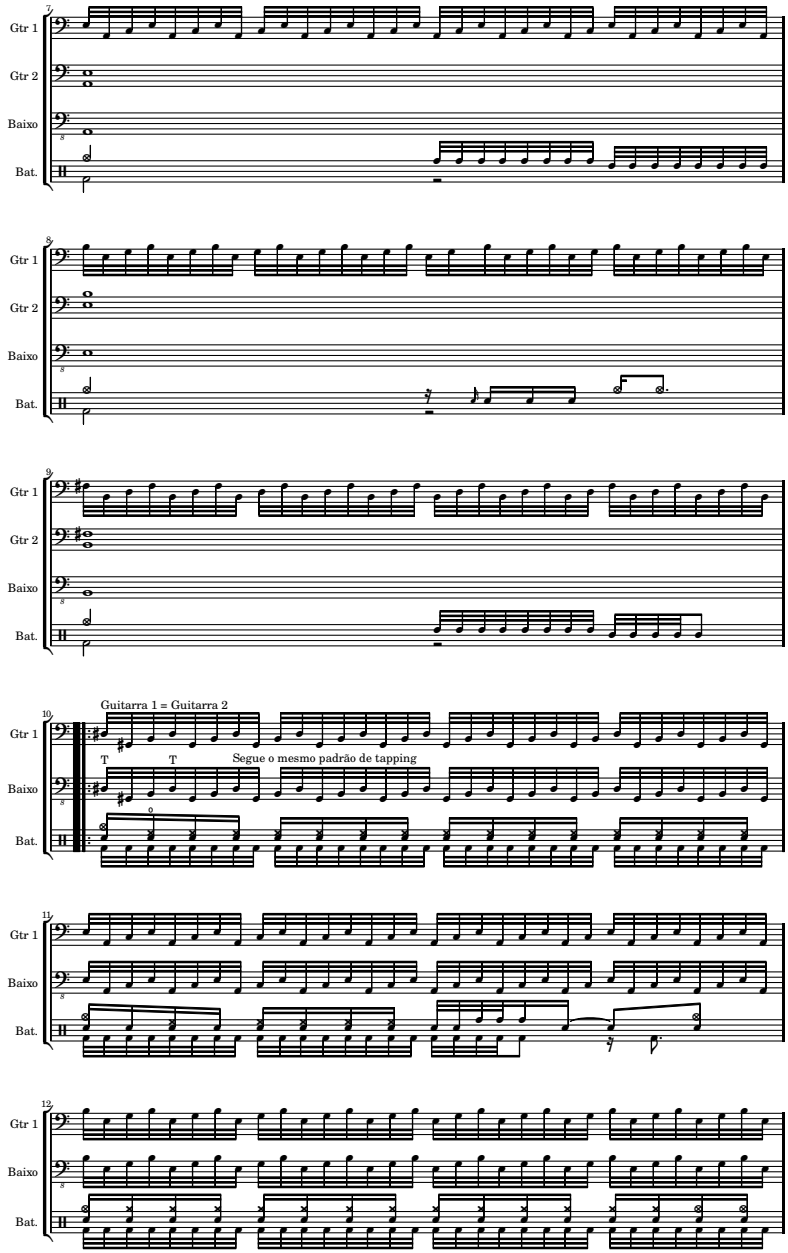

47
Voz
it's the on ly place where,
Gtr 1
Baixo
Bat.
49
Voz
Your s pi rit is laugh ing a wa ken ing. The
Gtr 1
Baixo
Bat.
51
Voz
mo ral of be lie vers has been the in verse, Of the
Gtr 1
Baixo
Bat.
53
Voz
ear th ly i ma gi na tion.
Gtr 1
Baixo
Bat.
55
Gtr 1
Baixo
Bat.
57
Gtr 1
Baixo
Bat.

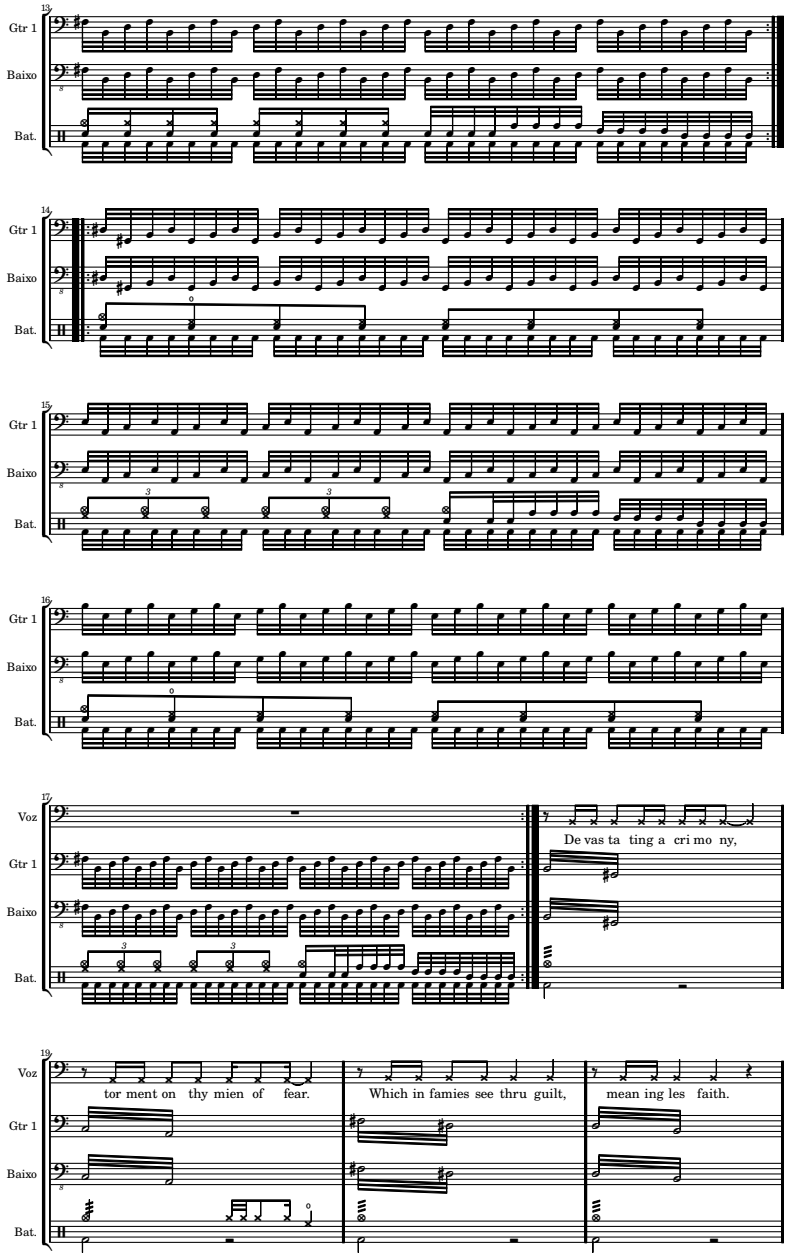

59
Gtr 1
Baixo
Bat.
61
Gtr 1
Baixo
Bat.
63
Gtr 1
Baixo
Bat.
65
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
67
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
69
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

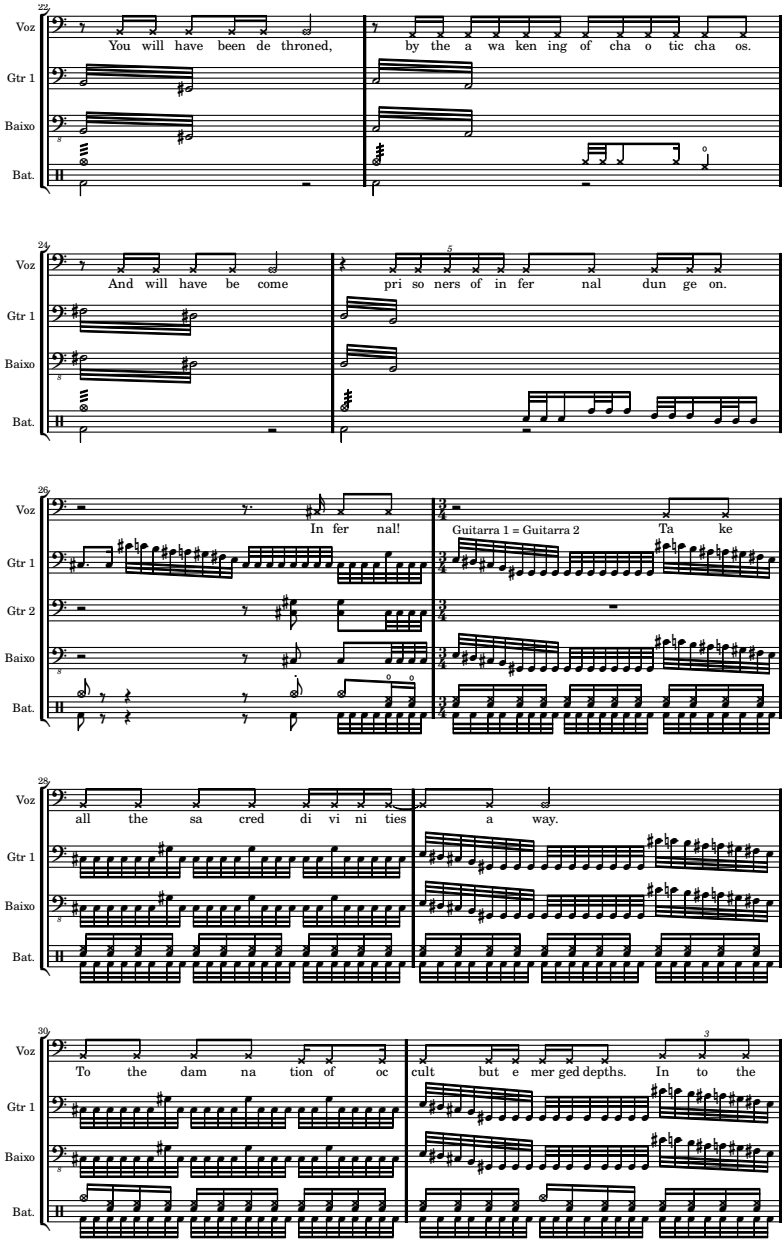

71
Voz
Gtr 1
Baixo
Bat.
Guitarra 2 = Guitarra1
I am the own
Guitarra 2 = Guitarra1
73
clo ak of death,
That live in the dar k ness
75
de ny ing the light,
Of your
77
e xis tence.
U sur ping the place
79
of your glo ry,
And from an ci ent ways

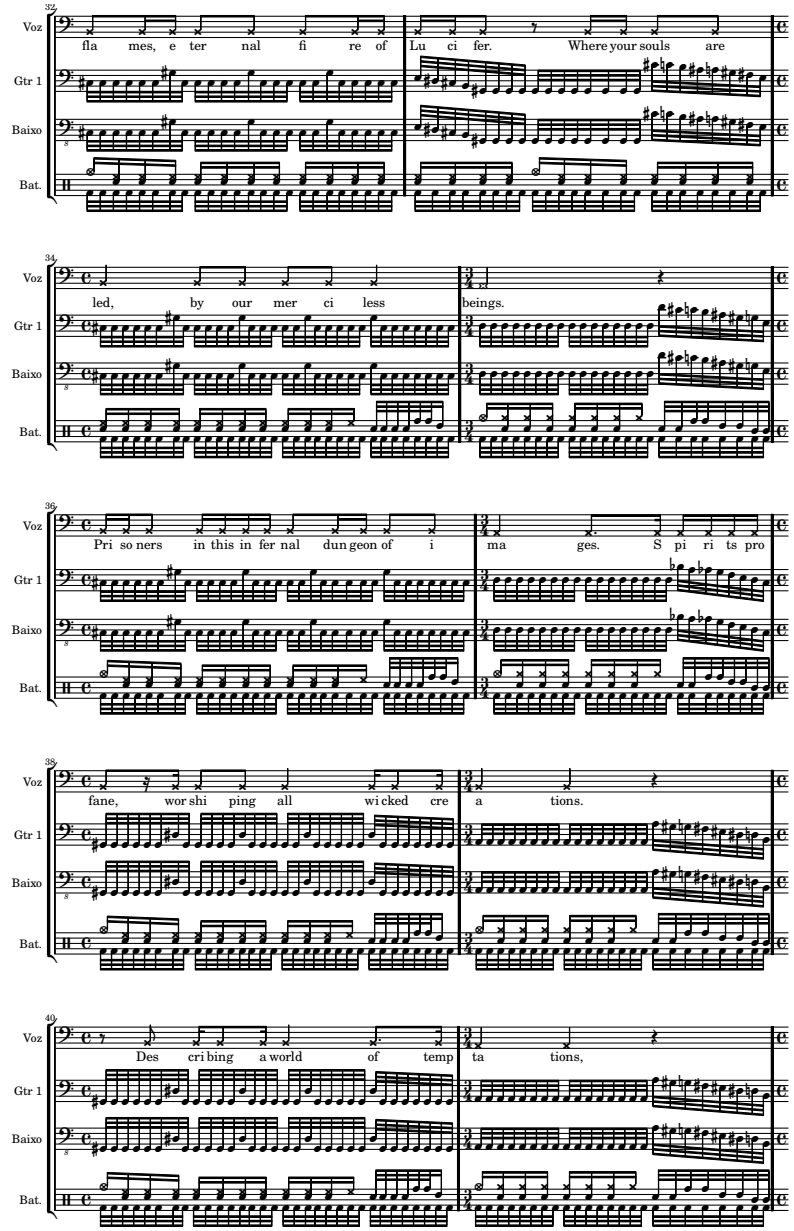

81
Voz
I rise.
Glo ri fy ing me
Gtr 1
Baixo
Bat.
83
through, your ce re mo ny.
I am the own
85
clo ak of death,
That live in the dar k ness
87
de ny ing the
light.
90
93
3 vezes

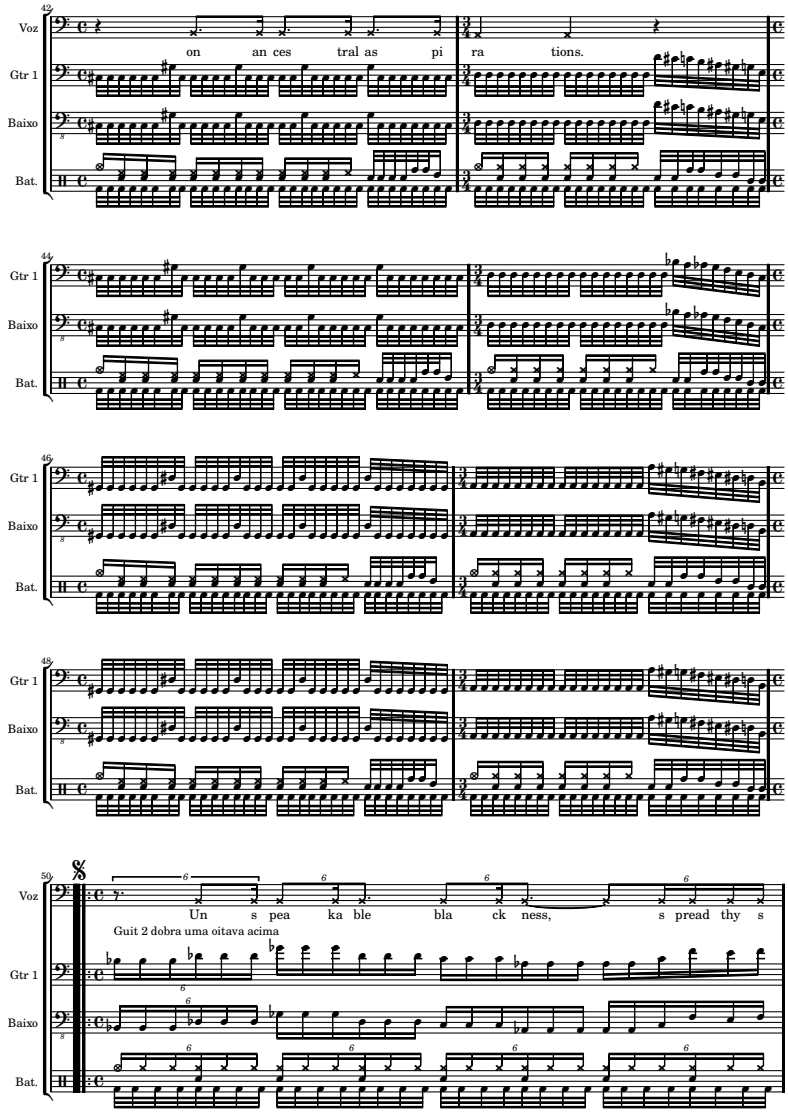

Infernal Dungeon
Sign of Hate
♩= 80
Voz
Guitarra 1
Guitarra 2
Baixo
Bateria
T T T
Segue mesmo padrão de tapping da mão direita
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.

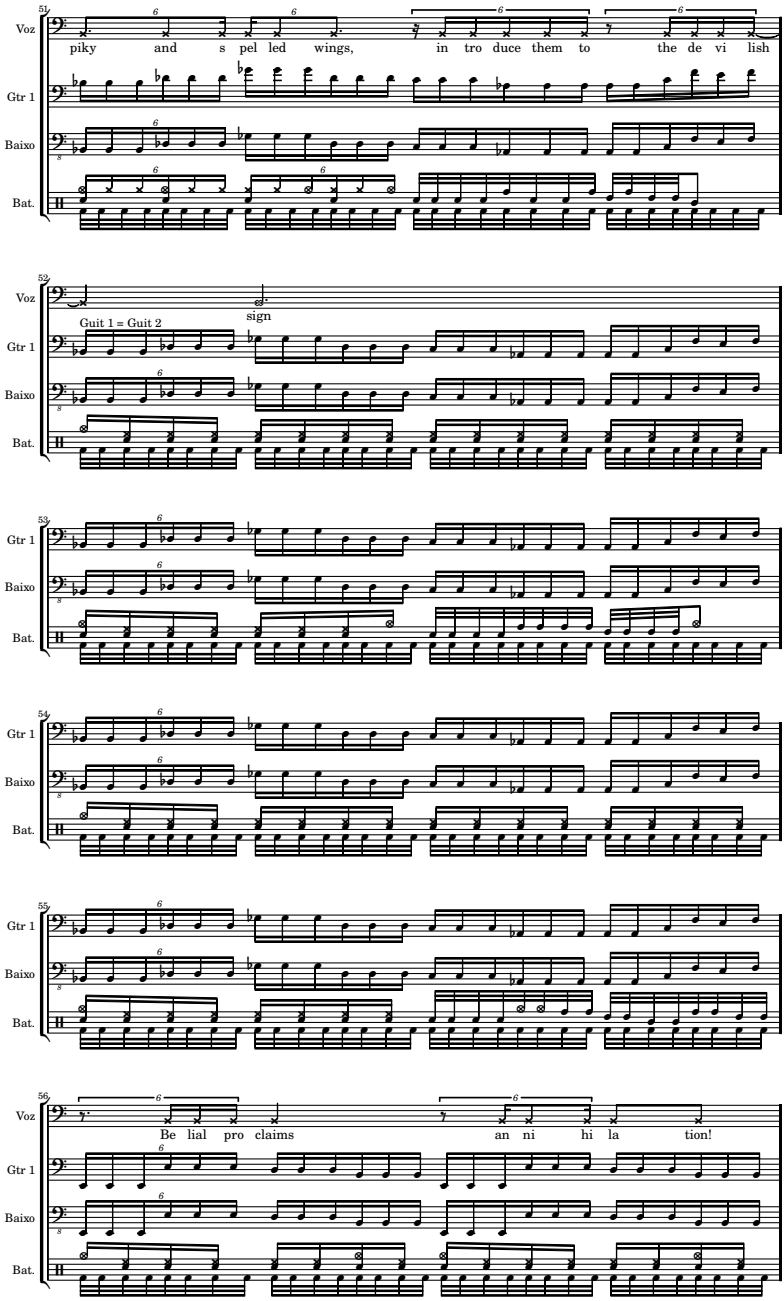

7
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
8
9
10
Guitarra 1 = Guitarra 2
T
T
Segue o mesmo padrão de tapping
11
12

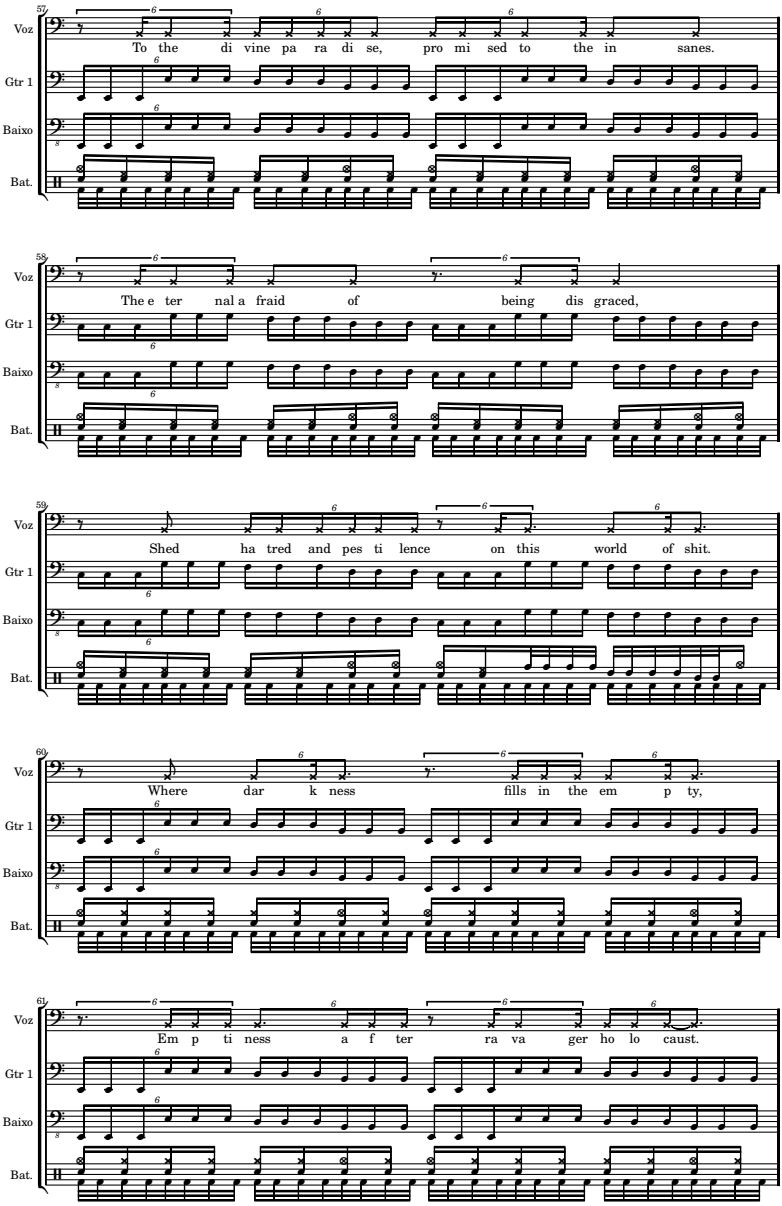

13
Gtr 1
Baixo
Bat.
14
Gtr 1
Baixo
Bat.
15
Gtr 1
Baixo
Bat.
16
Gtr 1
Baixo
Bat.
17
Voz
Gtr 1
Baixo
Bat.
De vas ta ting a cri mo ny,
19
Voz
Gtr 1
Baixo
Bat.
tor ment on thy mien of fear.
Which in famies see thru guilt,
mean ing les faith.

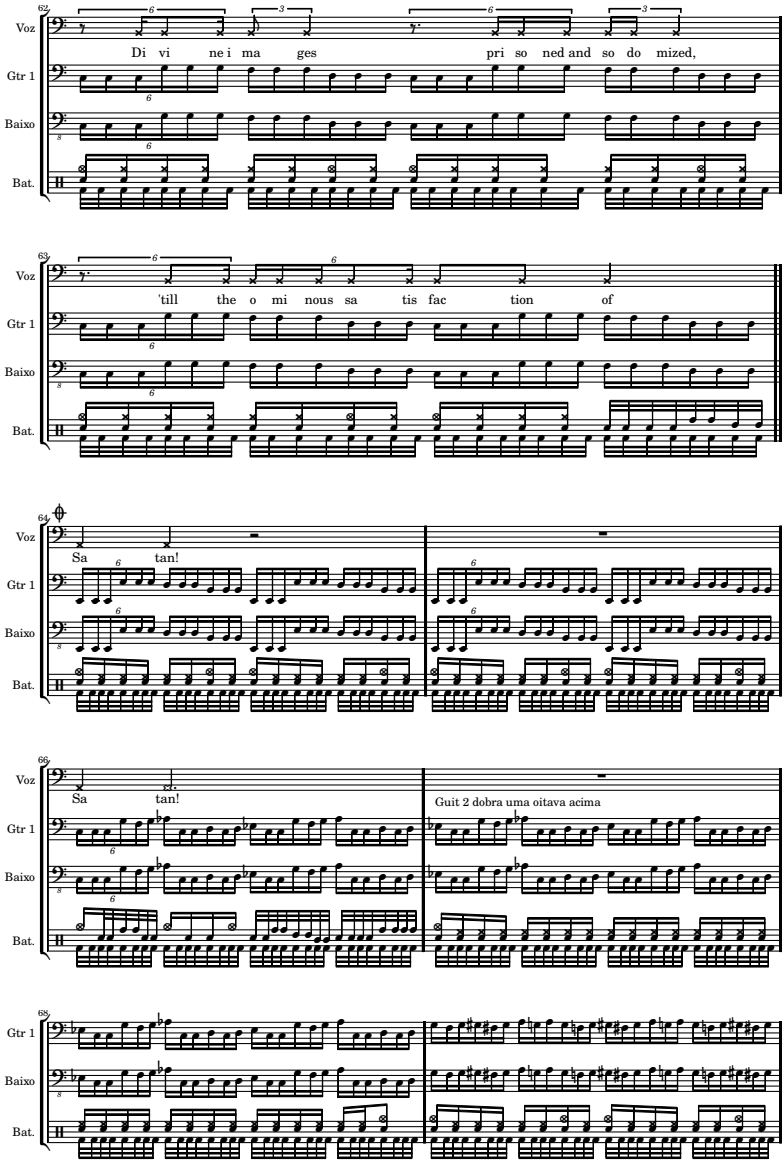

22
Voz
Gtr 1
Baixo
Bat.
You will have been de throned,
by the a wa ken ing of cha o tic cha os.
24
And will have be come
pri so ners of in fer nal dun ge on.
26
In fer nal!
Guitarra 1 = Guitarra 2
Ta ke
Gtr 2
28
all the sa cred di vi ni ties
a way.
30
To the dam na tion of oc
cult but e mer ged depths. In to the

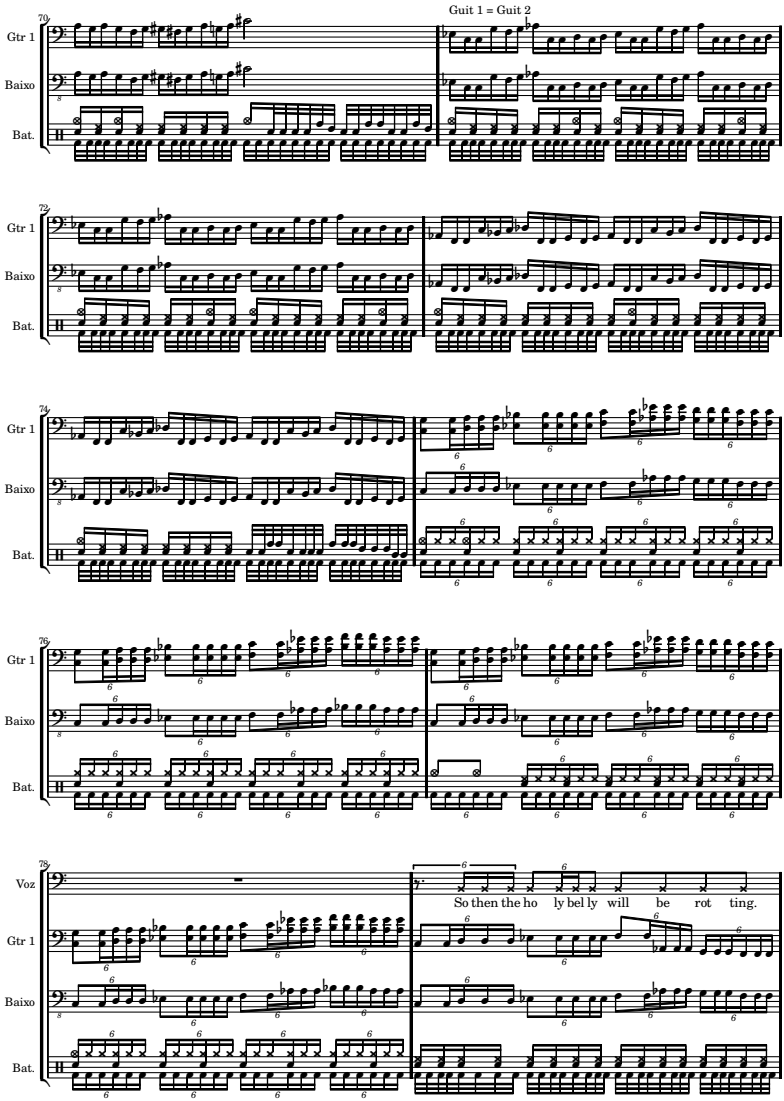

32
Voz
fla mes, e ter nal fi re of Lu ci fer. Where your souls are
Gtr 1
Baixo
Bat.
34
Voz
led, by our mer ci less beings.
Gtr 1
Baixo
Bat.
36
Voz
Pri so ners in this in fer nal dun geon of i ma ges. S pi ri ts pro
Gtr 1
Baixo
Bat.
38
Voz
fane, wor shi ping all wi cked cre a tions.
Gtr 1
Baixo
Bat.
40
Voz
Des cri bing a world of temp ta tions,
Gtr 1
Baixo
Bat.

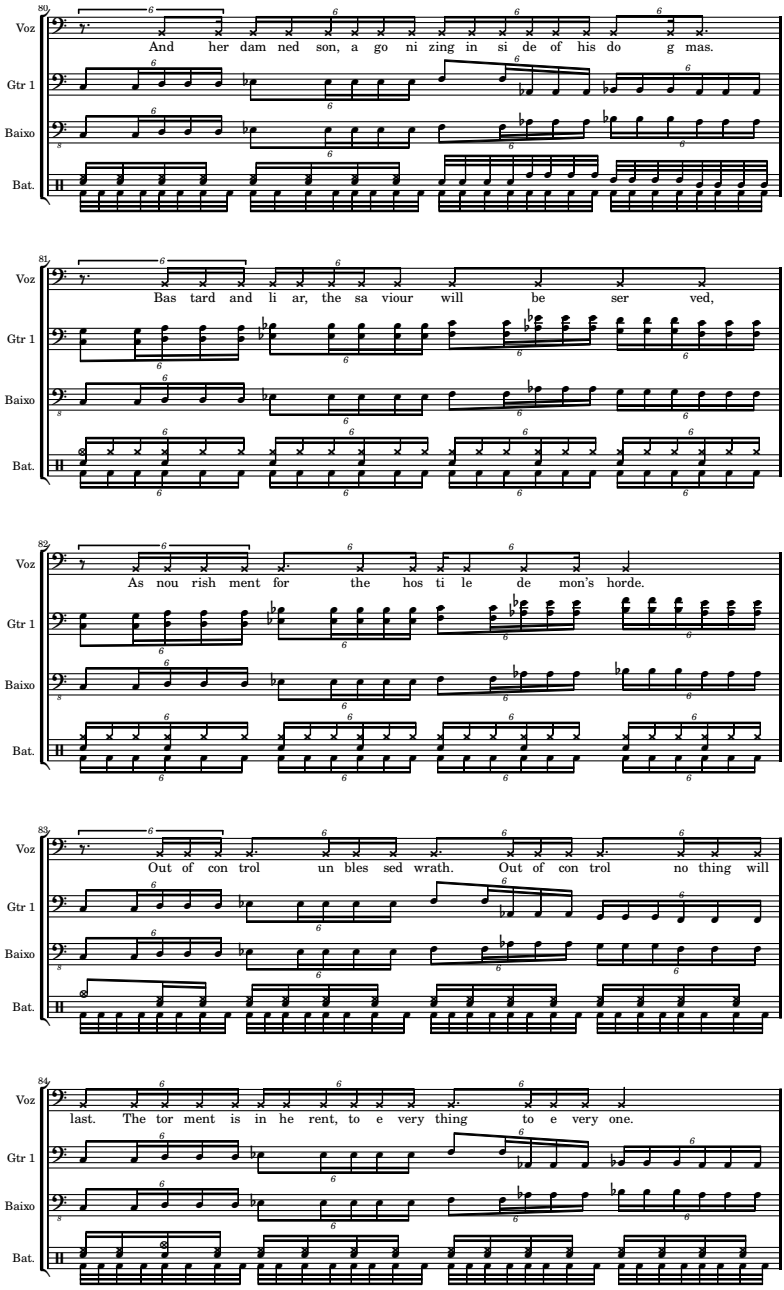

42
Voz
on an ces tral as pi ra tions.
Gtr 1
Baixo
Bat.
44
46
48
50
Un s pea ka ble bla ck ness, s pread thy s
Guit 2 dobra uma oitava acima

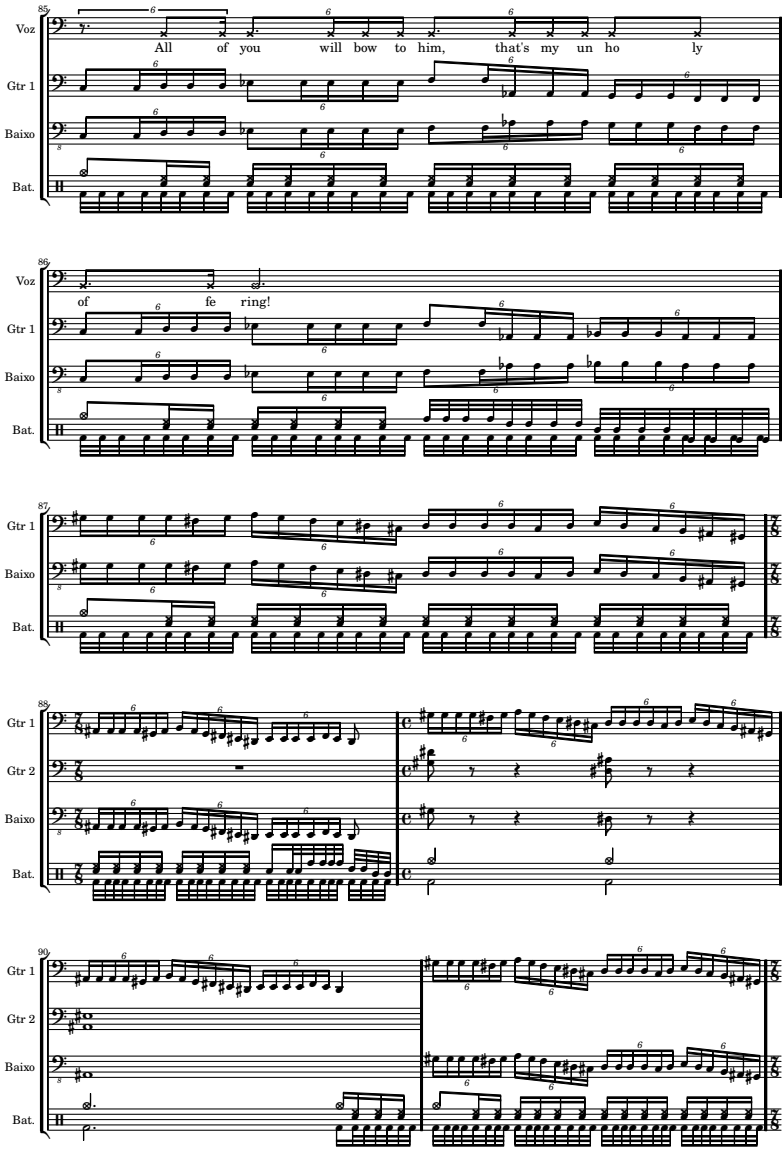

51
Voz
piky and s pel led wings, in tro duce them to the de vi lish
Gtr 1
Baixo
Bat.
52
Voz
sign
Guit 1 = Guit 2
Gtr 1
Baixo
Bat.
53
Gtr 1
Baixo
Bat.
54
Gtr 1
Baixo
Bat.
55
Gtr 1
Baixo
Bat.
56
Voz
Be lial pro claims an ni hi la tion!
Gtr 1
Baixo
Bat.

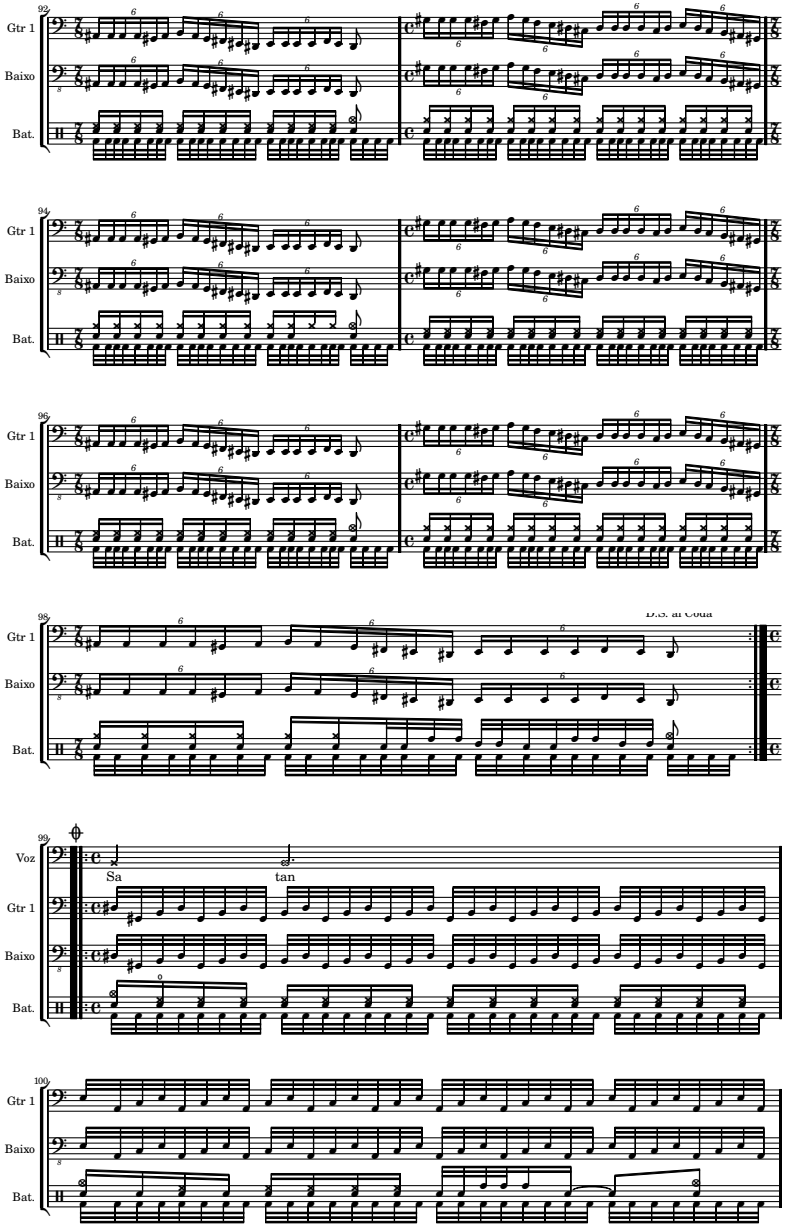

57
Voz
To the di vine pa ra di se, pro mi sed to the in sanes.
Gtr 1
Baixo
Bat.
58
Voz
The e ter nal a fraid of being dis graced,
Gtr 1
Baixo
Bat.
59
Voz
Shed ha tred and pes ti lence on this world of shit.
Gtr 1
Baixo
Bat.
60
Voz
Where dar k ness fills in the em p ty,
Gtr 1
Baixo
Bat.
61
Voz
Em p ti ness a f ter ra va ger ho lo caust.
Gtr 1
Baixo
Bat.

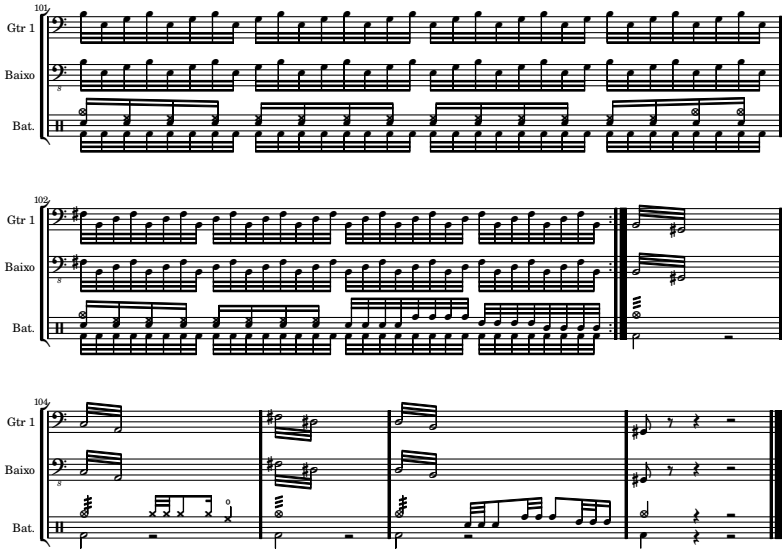

62
Voz
Di vi ne i ma ges pri so ned and so do mized,
Gtr 1
Baixo
Bat.
63
Voz
'till the o mi nous sa tis fac tion of
Gtr 1
Baixo
Bat.
64
Voz
Sa tan!
Gtr 1
Baixo
Bat.
66
Voz
Sa tan!
Guit 2 dobra uma oitava acima
Gtr 1
Baixo
Bat.
68
Gtr 1
Baixo
Bat.


Guit 1 = Guit 2
70
Gtr 1
Baixo
Bat.
72
74
76
78
Voz
So then the ho ly bel ly will be rot ting.

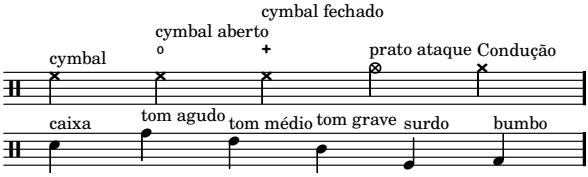

80
Voz
And her dam ned son, a go ni zing in si de of his do g mas.
Gtr 1
Baixo
Bat.
81
Voz
Bas tard and li ar, the sa viour will be ser ved,
Gtr 1
Baixo
Bat.
82
Voz
As nou rish ment for the hos ti le de mon's horde.
Gtr 1
Baixo
Bat.
83
Voz
Out of con trol un bles sed wrath. Out of con trol no thing will
Gtr 1
Baixo
Bat.
84
Voz
last. The tor ment is in he rent, to e very thing to e very one.
Gtr 1
Baixo
Bat.


85
Voz
All of you will bow to him, that's my un ho ly
Gtr 1
Baixo
Bat.
86
Voz
of fe ring!
Gtr 1
Baixo
Bat.
87
Gtr 1
Baixo
Bat.
88
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.
90
Gtr 1
Gtr 2
Baixo
Bat.


92
Gtr 1
Baixo
Bat.
94
Gtr 1
Baixo
Bat.
96
Gtr 1
Baixo
Bat.
98
D.S. al Coda
Gtr 1
Baixo
Bat.
99
Voz
Sa
tan
Gtr 1
Baixo
Bat.
100
Gtr 1
Baixo
Bat.


101
Gtr 1
Baixo
Bat.
102
Gtr 1
Baixo
Bat.
104
Gtr 1
Baixo
Bat.

Bula para Transcrição da Bateria



No metal, deve-se tomar como padrão o uso do cymbal aberto. Por isso, na maioria das transcrições, o cymbal foi escrito sem o acréscimo do sinal o para indicar o uso de cymbal aberto.

Rock Sergipano, esse desconhecido

Por Adelvan Kenobi[150]

Underground é um termo em inglês que serve para designar aquilo que se encontra embaixo do solo. O metrô, por exemplo, em muitos lugares, é chamado de underground. Com o tempo, os críticos musicais apropriaram-se desse termo para designar a música que era feita à margem do grande circuito da mídia. A mídia, em todo o mundo e, como não poderia deixar de ser, também em nosso país, concentra-se onde está o dinheiro, literalmente, ou onde se encontram os centros de poder econômico e de decisão política, em nosso caso, sul e sudeste e, eventualmente, Brasília. Partindo-se desse ponto de vista, poderíamos dizer que qualquer manifestação nascida em nosso estado (com exceção, vá lá, da Calcinha Preta que tem projeção nacional) é underground, pois está longe dos holofotes da mídia, em âmbito geral. Mas existem correntes artísticas que se desenvolveram ao largo mesmo aos olhos da mídia local. Este, poderíamos dizer, é nosso submundo, o submundo do submundo. Nele se encontra o rock sergipano, esta entidade misteriosa que, a despeito de ser quase que completamente desconhecido, existe, produz e se reproduz, ao ponto de começar a ser, timidamente, notado e reconhecido.

O rock sergipano, como um movimento, uma entidade oriunda da existência de várias bandas que tocam juntas, dando suporte umas às outras, começou a se formar no início dos anos 80, de carona na grande onda do rock nacional que, por sua vez, pegou carona na onda new wave que tomava conta do mundo. Por essa época, começavam a se formar bandas de garagem que tinham na precariedade de recursos e na vontade de criar e se comunicar suas principais caracte-

[150] Publicado no Fanzine 'Microfonia', n. 6, em dezembro de 2003.

rísticas. Capitaneadas pela figura de verdadeiros agitadores culturais subterrâneos, como Sylvio "Suburbano" e Vicente "Coda", surgiram nomes, como 'Sem Freio na Língua', 'Fome Africana' e 'The Merdas'. Esta última, por sinal, contava em suas fileiras, como baterista, com o hoje nacionalmente conhecido como Hélder "Podre", mais conhecido pelo nome artístico de DJ Dolores. Vicente promovia festivais conhecidos na época como rockadas, um deles, inusitadamente, realizado em sua própria casa, e Sylvio seguia a passos largos em direção a uma militância anarquista que o levou ao mundo do punk rock engajado. Juntos, os dois formaram a Karne Krua, a mais antiga das bandas sergipanas em atividade até o momento.

Na esteira de suas atitudes pioneiras, outros grupos foram nascendo, e de diversas matrizes, como a new wave propriamente dita, com 'Crove Horrorshow', 'Lulu Viçosa', 'Alice', e a já citada 'Fome Africana', o punk/hardcore com 'Karne Krua', 'Manicômio', 'Forças Armadas', 'Condenados' e 'Logorréia', entre outros, e correndo por fora, em uma cena à parte, sempre o mundo do metal que tinha como seu maior nome o lendário 'Guilhotina'. Os espaços para apresentação eram precários, mas as tribos tinham seus pontos de encontro, notadamente as lojas especializadas 'Distúrbios Sonoros', 'Lokaos' e, inclusive, contaram, durante certo período, com o apoio de um programa especializado na 'Rádio Atalaia FM'. Chamava-se 'Rock Revolution', era produzido pela loja Distúrbios Sonoros e costumava, sempre que a qualidade de gravação permitia, ceder espaço para as bandas locais.

Com o tempo, a maioria dos grupos foi se dissolvendo e seus membros sendo absorvidos pelo "sistema", mas alguns deles resistiam. A Karne Krua é o exemplo maior de persistência e fidelidade à cena, tanto local quanto nacional. Ao seu redor, foi surgindo uma nova onda de hardcore sergipano, materializada, principalmente, nas bandas 'Sublevação', 'Cleptomania', 'Olho Por Olho' e 'Lecktospirose', além de um sem-número de grupos que seguiam uma tendência bem mais rápida e barulhenta do estilo, conhecida como grindcore, dentre elas 'Refugos de Belsen', 'Camboja' e 'Anal Putrefaction'. Com o tempo, essa última foi se aproxi-

mando do metal e transformando seu som em Death Metal, enquanto o Camboja, capitaneado na figura de seu líder e multi-instrumentista Jamson Madureira, começa a sofrer influências do rock industrial à la 'Ministry' e 'Nine Inch Nails', tornando-se a mais inovadora e, talvez por isso mesmo, injustiçada banda do rock sergipano. Teve uma carreira curta, mas deixou um belo legado de energia e criatividade para quem conheceu suas demos (Grind to Grind, Lies about Freedom) e freqüentou suas apresentações, sempre antológicas. No front do metal, despontava a 'Deuteronômio', fundada ainda nos anos 80 por Vicente Matheus, o Bruxo (de saudosa memória) e que teve uma carreira sólida e constante até a metade dos anos 90. Foi ainda nos anos 90, em parte como fruto da explosão alternativa causada pelo Nirvana, que surgiu o 'Snooze', hoje uma das bandas sergipanas mais conceituadas e conhecidas nacionalmente, ao lado do 'Lacertae', da cidade de Lagarto. Ambas começaram na mesma época, fazendo covers, a primeira de medalhões do grunge e do rock alternativo, a segunda do Pantera e outros ícones do metal, mas foram, aos poucos, adquirindo sonoridade e personalidade própria, especialmente o Lacertae que é reconhecido como um dos grupos mais inovadores do rock independente nacional.

Na primeira metade da década passada, a divisão em tribos ficou mais latente na cidade, com o surgimento de uma cena metal forte capitaneada pela 'The Warlord' que segue uma linha mais tradicional, e de diversas bandas de death metal que surgiram no rastro da Deuteronômio e da Anal Putrefaction, dentre as quais se destacou a 'Mucous Secretion' e a 'Devilry', da cidade de Itabaiana. Foi por essa época que a Karne Krua conseguiu o feito de ser a primeira banda underground do estado a lançar um disco, ainda em vinil e totalmente independente. Ficaram célebres ainda os shows promovidos pelo pub 'Mahalo Disco Club', simpático barzinho localizado no centro, em frente à UNIT (Universidade Tiradentes), que começou a abrir espaço para as bandas de rock locais nos finais de semana; e o fervilhante movimento de fanzines sergipanos que já tinha certa tradição desde o 'Centauro sem Cabeça' (de Macaô) e 'Buracaju' (de Sylvio,

sempre pioneiro), nos anos 80, fortalecendo-se à época com os nacionalmente conhecidos 'Escarro Napalm' (editado por Adelvan, depois vocalista do ETC) e Cabrunco (editado por Adolfo Sá e que se tornou um verdadeiro marco nacional na arte de se fazer fanzine). Ainda na cena grindcore, surgiu a banda WTC que tinha uma proposta mais irreverente e ousada para a época. Foi a primeira a utilizar-se de influências regionalistas em sua música (bem antes de alguém por aqui saber o que era Raimundos ou Mangue Beat) e a usar e abusar de palavrões e de temas ligados ao sexo e a sacanagens, em geral, conseguindo bater de frente com punks e puritanos de uma só vez. Sua proposta anárquica radical foi mal compreendida na época e segue incompreendida até hoje, nos shows esporádicos que promove, com o intuito de manter a lenda e provocar os que se entregam à apatia e aos modelos de comportamento, mesmo no mundo do rock que, a princípio, deveria ser dinâmico e anárquico por natureza. Vale dizer que a grande figura por trás dessa e de outras bandas era, mais uma vez, a de Sylvio Suburbano que, depois do fim das atividades regulares do ETC seguiu sua saga em busca da renovação do hardcore, montando bandas, como 'Casca Grossa' e 'Words Guerrilla', esta última em atividade até os dias de hoje.

Por volta da segunda metade da década, a movimentação no underground diminui, mas começa a gestar-se uma nova etapa para a cena como um todo. O marco dessa nova fase foi a realização do megafestival 'Rock-SE' que trouxe pela primeira vez ao Estado um evento nos moldes dos já consagrados 'Juntatribo' e 'Abril Pro Rock', com bandas nacionalmente reconhecidas, tocando lado a lado com os representantes da cena local. O Rock-SE não teve continuidade, mas lançou a semente para um novo patamar no nível de organização e, especialmente, ousadia dos produtores de shows que o sucederam. Começaram a aparecer mais bandas de fora do Estado, dispostas a se apresentar aqui, o que deve ter influenciado o surgimento de uma nova geração do punk rock sergipano, dessa vez mais sintonizada com as tendências mundiais colocadas na vitrine por megacorporações, como a MTV e, por isso mesmo, muito mais amplas, porém mais

inofensivas. O que parecia impossível na década de 80 parece estar se configurando no limiar do século XXI: o rock está sendo mais aceito e hoje é capaz de levar multidões a shows que antes eram freqüentados por, no máximo, 20 a 30 pessoas. E com importante fator adicional: as mulheres estão comparecendo e aparecendo. Há uma banda feminina, 'Lilie Junkie', em plena atividade, fazendo shows e lançando demos, algo que nunca havia acontecido antes. Os novos nomes atendem por 'Fluster' (hardcore melódico), 'Merda de Mendigo' e Gee-O-Die (hardcore casca grossa curto e grosso, mais na tradição do que sempre foi feito na cidade), 'Sonnet' (rock alternativo), 'Plástico Lunar' (rock setentista), 'Naurêa' e 'Maria Scombona' (regional) e muitos, muitos outros. O front do metal segue firme, com nomes egressos da década de 90 que se mantêm em evidência, como 'Scarlet Peace' (metal gótico/doom), 'Tchandala' (metal tradicional), 'Atitude' e 'Mystical Fire' (Black metal estilo europeu), este último com mise-en-scene de palco impressionante, com direito a cuspidas de fogo e cabeças de porco como cenário.

Não saberia dizer até onde a garotada que está ajudando a fazer o rock sergipano, hoje em dia foi influenciada ou, sequer, conhece os esforços que foram empreendidos no passado para a construção dessa pequena, porém orgulhosa cena. O que importa é que a chama continua acessa e assim permanecerá. Mudará de forma, se adaptarse-á à passagem do tempo, mas nunca se extinguirá.

Fliers

Figura 76: Flier Festival Barulho V

Figura 77: Flier Festival Conquest Night VII

Figura 78: Flier Show Imago e Lost Forever

Figura 79: Flier Show Festcore

Figura 80: Flier Festival Cooperock II

Figura 81: Flier Festival Conquest Night VI

Figura 82: Flier Show Plastico Lunar e Pupilas de Quartzo

Glossário

Black Metal Um dos subgêneros do Metal Extremo. Assim como o Death Metal, surgiu a partir de uma intensificação musical do Thrash Metal ainda na década de 1980, sendo associado com temas, como satanismo e paganismo. Os riffs de guitarra, geralmente, são baseados em trêmolo sobre os *power chords*, e o estilo vocal vai do rasgado ao gutural[151].

Death Metal Outro subgênero do Metal Extremo, também surgiu a partir do Thrash Metal, acelerando o andamento das músicas e tornando os riffs mais dissonantes. São temas constantes em suas letras a violência, a morte e o anti-cristianismo. Nos casos onde as letras são relacionadas ao cristianismo, as bandas são classificadas como bandas de death metal cristão. Também é característico o uso do vocal gutural.

Doom Metal Mais um subgênero do Metal Extremo (de acordo com a classificação de Kahn-Harris). Caracteriza-se por ser lento e por criar uma atmosfera de escuridão e melancolia com letras que abordam temas pessoais, como experiências amorosas, angústia e desespero.

Fanzine É uma abreviação de fanatic magazine. Fanzine é, portanto, uma revista editada por um fan (fã, em português). Trata-se de uma publicação despretensiosa, eventualmente sofisticada no aspecto gráfico, dependendo do poder econômico do respectivo editor. Em sua maioria, é livre de preconceitos e engloba todo tipo de tema, com especial incidência em histórias em quadrinhos, ficção científica, poesia, música, feminismo, vegetarianismo, veganismo, cinema, etc.

[151] Algumas das definições desse glossário são resumos baseados nos respectivos verbetes publicados na Wikipédia.

Fita Demo ou Demo-tape É uma abreviação de demonstration tape, palavra da língua Inglesa cuja tradução literal seria fita de demonstração. Usada como gravação preliminar de uma obra musical, quando o artista ou grupo queria apresentar suas composições, mas que ainda eram passíveis de alteração. Ficou extremamente popular com bandas de Heavy Metal precursoras do estilo. Um grupo iniciante ou pouco ensaiado grava sua demo-tape com custos baixos, utilizando estúdios caseiros, e a copia infinitamente, distribuindo-a entre gravadoras, revistas, fanzines e amigos.

Glam Metal É o nome dado às bandas de Hard Rock dos anos 1980, tais como Motley Crue , Ratt e Poison, que se caracterizavam pelo uso de longos e sedosos cabelos. Também são chamados de "Hair Metal" ou "Poser", de forma depreciativa. Assim propriamente dito, o Hair metal não é um gênero musical, mas uma etiqueta relativa à performance. No caso específico do Glam Metal, era comum o uso de roupas espalhafatosas, maquiagens pesadas e certa ambiguidade sexual.

Gótico A subcultura gótica (chamada de Dark, no início dos anos oitenta, no Brasil) é uma subcultura contemporânea presente em muito países. Teve início no Reino Unido durante o final da década de 1970 e início da década de 1980, derivada do gênero pós-punk. A subcultura gótica abrange um estilo de vida, estando a ela associados gostos musicais dos anos 80, estética com maquiagem pesada, penteados diferentes (cabelos coloridos, desfiados, desarrumados). A música volta-se para temas que glamourizam a decadência, o niilismo, o hedonismo e o sombrio. A estética sombria traduz-se em vários estilos de vestuário, desde death rock, punk, andrógino, renascentista e vitoriano, ou combinações dos anteriores, essencialmente baseados no negro, ou mais coloridas e cheias de acessórios, baseados em filmes futuristas, no caso dos cyber goths.

Grindcore Assim como o Crossover, surgiu a partir da influência do Heavy Metal junto a alguns setores da cena punk em meados da década de 80, mas, diferente deste, é uma mescla apenas dos aspectos mais extremos de ambos os gêneros. É notavelmente uma versão mais extrema do, já extremo, hardcore, baseado nos chamados "blast beats", as batidas ultra-rápidas de caixa e bumbo.

Grunge É um movimento relacionado com a música independente tornando-se comercialmente bem-sucedido no final dos anos 1980 e começo da década de 1990. Esse estilo é muito associado às bandas desse período, advindas da cidade de Seattle (EUA).

Hardcore No contexto punk, refere-se à cena musical surgida internacionalmente através da "segunda onda" do punk, no começo da década de 1980, e mais comumente a um estilo de punk rock, caracterizado, inicialmente, por tempos extremamente acelerados, canções curtas, letras baseadas no protesto político e social, revolta e frustrações individuais, cantadas de forma agressiva.

Heavy Metal O primeiro estilo de Metal, sendo derivado do rock'n'roll e do Hard Rock. Caracteriza-se pela predominância sonora de guitarras amplificadas, tocando *power chords*, com efeito de distorção, melodias vocais, ritmos rápidos, solos virtuosos de bateria, baixo e, principalmente, guitarra. Suas letras abordam temas tão diversos quanto o amor ou guerras mitológicas.

Indie Rock Rock independente em inglês, é um estilo musical que caracteriza bandas que não são lançadas por grandes gravadoras. Porém, o grande sucesso de alguns desses grupos lançou-os diretamente para gravadoras de grande porte, embora o som, na maioria dos casos, não perca a identidade, fazendo com que tais bandas, mesmo com o sucesso de público e grande repercussão na mídia, sejam consideradas bandas alternativas. O estilo tem forte influência na década de 60, sendo mais

percebido na bateria e na vestimenta da maioria das bandas. Paletós, blazers, xadrez, skinny jeans, entre outros. As letras falam, geralmente, da complexidade dos relacionamentos humanos, problemas de adaptação à sociedade, timidez e do dia-a-dia urbano da juventude contemporânea.

Industrial É basicamente a junção entre o Metal e a música eletrônica underground. Suas características marcantes são os ostinatos e os timbres eletrônicos sobre bases pesadas de guitarra distorcida.

Lick É uma ideia melódica, utilizada em solos instrumentais (geralmente, de guitarra). Às vezes, é confundido com riff. De forma generalizada, o riff é uma ideia musical que surge nas bases harmônicas da guitarra, enquanto lick é uma ideia musical que surge nos solos de guitarra. É importante enfatizar que o princípio definidor do que pode ser classificado como um riff (base) ou um lick (solo) é a repetição. Só pode ser considerado um riff ou um lick a ideia musical que é executada mais de uma vez .

Metal Extremo É um termo abrangente, utilizado para definir subgêneros do Heavy Metal que são caracterizados por sua agressividade, tais como Black Metal, Death Metal, Doom Metal e Grindcore.

Nu Metal Também conhecido como New Metal, é um gênero musical desenvolvido em meados da década de 1990. Entre suas características, estão o uso de afinações graves nos instrumentos, a ausência de solos de guitarra, presença de elementos da música eletrônica (herança do Industrial) e de funk e hip-hop.

Overdub Sistema de gravação no qual cada instrumento é gravado separadamente. Com o uso de overdub, um mesmo vocalista pode gravar várias vozes para dar o efeito de côro, ou um mesmo guitarrista pode gravar todas as bases e solos de uma música.

Power Chord Um intervalo de quarta justa ou quinta justa em uma guitarra elétrica fortemente amplificada e distorcida. Ele é um som complexo, feito por notas e harmônicos resultantes, constantemente renovados e energizados pelo *feedback* (realimentação).

Power Metal É um estilo musical derivado do Heavy Metal cujo objetivo é transmitir uma sensação "épica" a quem ouve. Incorpora características tanto do metal tradicional quanto do Thrash e Speed metal, não raro incluindo também atributos sinfônicos. O Power Metal caracteriza-se por tratar de temas históricos, como guerras e grandes impérios, e assuntos como religião, mitologia e fantasia.

Progressive Metal Também conhecido de forma simplificada como prog metal, é uma versão pesada do rock progressivo, distinguido pelo uso de estruturas de composição longas e complexas, e estruturas rítmicas atípicas, características essas advindas, geralmente, da música clássica européia.

Punk Denominam-se cultura punk os estilos dentro da produção cultural que possuem certas características comuns àquelas ditas punk, como, por exemplo, o princípio de autonomia do faça-você-mesmo, o interesse pela aparência tosca e agressiva, a simplicidade, o sarcasmo niilista e a subversão da cultura. Entre os elementos culturais punk, estão: o estilo musical, a moda, o design, as artes plásticas, o cinema, a poesia e também o comportamento (podendo incluir ou não princípios éticos e políticos definidos), expressões linguísticas, símbolos e outros códigos de comunicação.

Punk Rock É um movimento musical que surgiu com força, na Inglaterra, em meados de 1974; e em 1976, nos Estados Unidos (embora seus precursores possam ser encontrados no fim dos anos 60). Em geral, são músicas curtas, rápidas, sem nenhum tipo de virtuosismo instrumental, com letras de conteúdo político ou niilista.

Riff São definidos como pequenas ideias composicionais 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.

Rock Alternativo Os termos rock alternativo e música alternativa foram cunhados no começo dos anos 1980 para descrever gêneros musicais influenciados pelo Punk Rock que não se encaixavam em nenhuma classificação conhecida na época. Às vezes, era usado para rotular artistas undergrounds dos anos 1980 e bandas de rock and roll dos anos 1990. Mais especificamente, englobava a maioria dos gêneros que surgiram nos anos 1980 e que se tornaram conhecidos nos anos 1990, como o Indie Rock, Post-Punk e Rock Gótico.

Skinhead É o nome de uma subcultura caracterizada pelo corte de cabelo muito curto ou raspado (há algumas exceções), um estilo particular de se vestir (que costuma incluir botas e/ou suspensórios), o culto à virilidade, à violência, ao futebol e ao hábito de beber cerveja. A cultura skinhead é também ligada à música, especialmente ska, skinhead reggae e Oi!. São famosos pelo racismo e patriotismo exacerbado.

Speed Metal É um estilo derivado do Heavy Metal e, como o nome já indica, preza pela velocidade dos riffs de guitarra e andamentos rápidos.

Splatter Metal Uma variação mais extrema e agressiva do Death Metal, caracterizada por vocais extremamente guturais e letras sobre mutilação e cadáveres.

Thrash Metal É uma das primeiras subdivisões mais importantes do Heavy Metal. Suas origens remontam ao fim da década de 70 e começo da década de 80, quando um grande número de bandas começou a incorporar elementos da nova música Punk e Hardcore que surgia, criando, assim, um novo estilo. Este novo gênero

é muito mais agressivo do que o Speed Metal, considerado seu predecessor. São característicos os riffs rápidos de guitarra baseados em um pedal sobre a sexta corda da guitarra (Mi), andamentos rápidos e um vocal agressivo com leve distorção.

Vocal Gutural (rasgado ou urrado) O vocal gutural (do latim *guttur*, que significa garganta, goela), em música, é uma técnica vocal com o ar vindo direto do estômago que produz um som rouco, grave ou profundo, podendo referir-se tanto ao vocal grave quanto aos gritos. Os precursores deste modo de canto são os monges em santuários no Tibet que o cantam há anos. Este estilo de cantar é muito usado em bandas de diversos gêneros de metal, tais como o Death Metal, o Black Metal ou o Doom Metal. Na maioria dos casos, a característica principal do gutural nessas bandas é expressar, mais que qualquer outro vocal, os sentimentos de ódio, raiva, desgosto, dor, repulsa e sarcasmo. O Doom Metal (mais especificamente o Death-Doom Metal), utiliza-o, na maioria das vezes, para expressar desespero, angústia, aflição, entre outros sentimentos.

Vocal Melancólico Uma forma de cantar que dê uma intenção de melancolia, tristeza. Quase como um choro.

Índice Remissivo

A Gruta, 22
Acrassicauda, 28
Air Drum, 216
Air Guitar, 216
Aki Discos (loja discos), 88
Alice (banda), 81
Amoras e Amores, 81
Análise Musical, 56, 59, 60
Anal Putrefaction (banda), 83
Angústia, 225
Aquiles Priester, 210
Aracaju (Sergipe), 73, 75
Armarinho Sol (loja discos), 88
Arrocha baiano, 223
Associação Atlética de Sergipe, 81
ATPN (clube), 87
Audição de Estilo, 211
Auto-punição, 225
Avelar, Idelber, 51, 78
Axé Music, 75

Baixo, 219
Barbosa, Adelvan, 80
Barth, Frederick, 29, 49
Bater Cabeça, 216
Bateria, 116–118
    Bumbo, 217
    Caixa clara, 217, 218
    Como regente, 218
    Composição, 219
Batstone, Philip, 57, 59, 213
Berger, Harris, 28, 29, 58, 202, 208, 218
Blacking, John, 223
Blaster (banda), 83
Bourdieu, Pierre, 49
Bruce Dickson, 36
Bruner, Edward, 59, 61, 63

Calcinha Preta (banda), 77
Cantinho da Música (loja discos), 88
Casa Laranja (bar), 86
Casca Grossa (banda), 83
Cena Metal, 29
Centro de Criatividade, 81
Cicatriz (banda), 83
Cine Foto Walmir (loja discos), 88
Cleptomania (banda), 81
Clifton, Thomas, 58
Clube Cotinguiba, 81
Cogumelos de Avalon (banda), 83
Condenados (banda), 81
Coplan, David, 41
Crove Horror Show (banda), 82
CRUA, 30, 73, 77, 78, 222, 223
    Cena Atual, 84
        Bandas, 83
        Estúdios, 83
        Fanzines, 89
        Festivais, 84

Interior, 90, 91
Internet, 90
Locais de show, 86, 87
Lojas, 88
Mapa, 89
Década de 1970, 78
Década de 1980, 81
Acesso à informação, 79
Bandas, 82
Confronto entre grupos, 81
Início, 78, 80
Locais de show, 81
Programas de rádio, 80

DCE (UFS), 81
Deep Purple, 17, 36
Deuteronômio (banda), 82
Diatribe (banda), 83
Digital (loja discos), 88

Eddie Van Halen, 36
Elvis Presley, 72
Emes (casa de show), 86
Encontros Culturais (folclóricos), 75, 76
Episteme, 56, 221
Epstein, Jonathon S., 202
Espaço Malibu (casa de show), 87
Estilo
Análise de, 220–222
Diferença, 223
Diferenças, 29
Fronteiras, 30
Estilo Musical, 213
Estudos Culturais, 28
Etnocentrismo, 223
Etnomusicologia
Estudos de música popular, 28
Expectativas Musicais, 212
Experiência Musical, 25, 211, 212, 222
Paradigmas, 30, 52, 61

Fabbri, Franco, 203
Ferrara, Lawrence, 57
Filhos da Crise (banda), 82
Fluster (banda), 83
Forcas Armadas (banda), 81
Forró-Cajú, 75–77
Foucault, Michel, 56
Freedom (loja discos), 88
Friesen, Bruce, 202, 224
Frith, Simon, 26, 48, 49
Funk carioca, 223

Gee-O-Die (banda), 83
Global x Local, 71–73, 78
Gonzaguinha (casa de show), 87
Gothic Romance (banda), 83
Green, Paul, 28
Guitarra, 220
Solos de, 220

H2O (banda), 81
Habitus, 49
Habitus Musical, 63, 212
Heavy Metal, 17
Heavy Metal no
Índia, 28
Brasil, 71, 73
China, 28
Indonésia, 28
Iraque, 28
Japão, 28

Líbano, 28
Marrocos, 28
Hemisférios (banda), 82
Hernandez, Deborah, 223
Hobsbawn, Eric, 51, 72
Hood, Mantle, 62, 64
Houaiss (dicionário), 75
Humildes, Os, 23, 24, 228
Hurssel, Edmund, 53

Indie Rock, 20
Inti (banda), 83
Iron Maiden (banda), 17, 36, 82

James Hetfield, 36
Janotti, Jeder, 72, 73, 78, 206, 210
Jones, Arthur M., 63
Judas Priest, 27, 36

Kahn-Harris, Keith, 27, 51, 202
Karne Krua (banda), 79, 81, 83

Lühning, Ângela, 63
Lacertae (banda), 83
Leptospirose (banda), 82
Lilie Junkie (banda), 83
Lokaos (loja discos), 88

Mahalo (bar), 86
Mainstream (conceito), 75
Marilyn Manson, 225
McDonald, Chris, 33
Merda de Mendigo (banda), 83
Merleau-Ponty, Maurice, 54
Merriam, Alan P., 29, 221
Metal
Estilos, 37
Fragmentação estilística, 29
Processos de fragmentação, 201
Processos judiciais, 27
Surgimento e desenvolvimento, 27, 28
Metallica (banda), 36, 79, 82
Meyer, Leonard, 41, 47, 49, 56
Michael Schencker, 36
Misericore (banda), 83
Moran, Dermot, 53
Mosh (stage diving), 216
Motivos Simbólicos, 222
Mudança cultural, 76
Mystical Fire (banda), 83

Nketia, J. H. K., 63, 64

ORSSE, 77
Ozzy Osbourne, 27

Pagode, 23
Pedal duplo (bateria), 117, 118
Perigo de Vida (banda), 79, 81
Plástico Lunar (banda), 83
Planet Music (loja discos), 88
Pogar, 216
Power Chord, 31–33, 36, 217
Pré-Cajú, 75, 207

Quignard, Pascal, 55

Rave, 47
Recife (Pernambuco), 74
Reily, Suzel, 65, 203

Ricardo Confessori, 210
Ritchie Blackmore, 36
Rob Halford, 36
ROCK-SE (festival), 84
Rockadas, 79
Rockassetes (banda), 83

Salvador (Bahia), 73–75
Scooby-Doo (bar), 79, 81
Scorpions (banda), 17, 36
SEM, 28
Sem Freio na Língua (banda), 81
Sepultura (banda), 54
Sergipe
    Identidade Cultural, 76
    Micaretas, 75
Sign of Hate (banda), 83
Significação Musical, 26
Silent Men, 208
Slayer (banda), 36
Slobin, Mark, 62
Snooze (banda), 20–22, 83, 227
Sokolowsky, Robert, 53, 54
Sonnet (banda), 83
Substância (banda), 83
Suicídio, 27

Tagg, Phillip, 224, 225
Tchandala (banda), 82
Teatro Atheneu, 82
Teatro Lourival Batista, 81
Teclado, 220
Tequila Café (casa de show), 87
The Merdas (banda), 81
The Warlord (banda), 82
Tiwana, Ravneet, 62
Tom Araya, 36
Tom Jobim, 71
Toynbee, Jason, 213
Transcrição Musical, 60, 61
Trem Fantasma (banda), 79, 82
Trio Elétrico, 76

Ulhôa, Martha, 65
Ulrich Roth, 36

Virtuosismo, 36
Voz (timbre), 219

Wallach, Jeremy, 28
Walser, Robert, 28, 29, 31, 36, 201, 221
Weinstein, Deena, 27, 202

Yngwie Malmsteen, 36