

RODRIGO BARCHI (ORG.)

DIÁLOGOS COM A MÚSICA EXTREMA



Antes de ser uma coletânea de textos acadêmicos, esse dossiê é a reunião de uma série de velhos e jovens membros do underground brasileiro. A vida acadêmica de todos os autores que escreveram para esse livro, inclusive o organizador, veio depois de suas imersões no metal e/ou no punk brasileiro. Os textos aqui reunidos são de vocalistas, bateristas, baixistas, guitarristas, elaboradores e produtores de zines e revistas que, por um tempo e/ou até hoje, fazem parte da continuidade e da sobrevivência da música extrema no Brasil. Gente que coleciona, troca, produz e distribui EP'S, LP'S, CD'S, pôsteres, ingressos de shows e gigs, revistas, zines, catálogos de gravadoras independentes, patches, adesivos, bonês, camisetas. É uma galera que dedicou boa parte de suas vidas aos ensaios, entrevistas, shows, encontros em pré-shows, e, entre os mais antigos, à escrita e leitura incessante de cartas às e aos colegas de outras cidades, estados e países. A terminologia que usamos aqui, "Música Extrema", foi, entre o organizador e os colaboradores, consensual, pois, de uma forma ou outra, as vertentes mais rápidas e agressivas do metal (death metal, black metal, splatter) e do punk (hardcore, crustcore, grindcore, noisecore), mais do que serem ramificações e/ou subestilos de uma sonoridade rock, a qual devem sempre se considerar tributárias, são muito mais dissidências e rupturas constantes com aquilo que foi, em algum determinado momento, tido como revolucionário, e por diversas questões, acabou sendo cooptado pelo mercado fonográfico e pela indústria cultural.



Diálogos com a Música Extrema

Diálogos com a Música Extrema

Organizador
Rodrigo Barchi



Diagramação: Marcelo A. S. Alves

Capa: Lucas Margoni

Arte de Capa: Luis Felipe Loyola

O padrão ortográfico e o sistema de citações e referências bibliográficas são prerrogativas de cada autor. Da mesma forma, o conteúdo de cada capítulo é de inteira e exclusiva responsabilidade de seu respectivo autor.



Todos os livros publicados pela Editora Fi estão sob os direitos da [Creative Commons 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR) https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.pt_BR



Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

BARCHI, Rodrigo (Org.)

Diálogos com a música extrema [recurso eletrônico]/ Rodrigo Barchi (Org.) -- Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2021.

291 p.

ISBN - 978-65-5917-167-5

DOI - 10.22350/9786559171675

Disponível em: <http://www.editorafi.org>

1. Diálogos; 2. Música Extrema; 3. Rock; 4. Cultura; 5. Death Metal; I. Título.

CDD: 780

Índices para catálogo sistemático:

1. Música 780

Dedicado ao Alex Bucho e às demais queridas
pessoas que perdemos no desastre da pandemia

In memoriam

Sumário

Prefácio	11
<hr/>	
Marcos Reigota	
Apresentação	19
<hr/>	
Rodrigo Barchi	
1	29
<hr/>	
<i>Do noisecore ao noise: a tradução do precário em <i>The Hermeneutics of Fear of God</i></i>	
Cristiano dos Passos	
2	67
<hr/>	
“Do it ourselves, together, as working class: thrash metal e luta de classes”	
Fábio Alexandre Tardelli Filho	
3	96
<hr/>	
O <i>Death Metal</i> e a desnaturalização do demoníaco sob a perspectiva do ethos discursivo	
Lucas Martins Gama Khalil	
4	121
<hr/>	
<i>Anarchopunk</i> e tecnologias sociais de resistência: antirracismo e subversão da branquitude na música do grupo <i>Aus Rotten</i>	
Moacir Oliveira de Alcântara	
5	153
<hr/>	
O antipátria: ensaio de uma transvaloração dos valores no <i>Black Metal</i>	
Roberto Scienza	
6	221
<hr/>	
O que a Música Extrema tem a dizer às ecologias?	
Rodrigo Barchi	

7 **247**

O que acontece no palco é pretexto: Ecologia da Comunicação e capilaridades comunicacionais visitam o submundo musical

Tadeu Rodrigues Luama

8 **264**

(ENTRE) Educações: crust punk, arte de viver e e...

Wesley Dinali

Sobre os autores (por eles mesmos) **285**

Sobre os ilustradores (por eles mesmos) **288**

Sobre o revisor **289**

Prefácio

*Marcos Reigota*¹

*“Sempre existirá quem resista!”*²

Ao som de Corubo:

https://www.youtube.com/watch?v=FukNN_Q16EU

No primeiro semestre de 2001, Rodrigo Barchi me presenteou com seis fitas K-7. Todas elas trazem, de forma muito didática, informações sobre as bandas e sobre cada música que ele gravou especialmente para mim e me chamando a atenção para determinadas passagens e particularidades. Foi a forma que ele encontrou para responder minhas perguntas e me apresentar seu universo sonoro, cultural e político. Na época ele era estudante de Geografia na Universidade de Sorocaba e fazia a Iniciação Científica comigo. A cada reunião nossa ele chegava com uma camiseta diferente e eu perguntava que banda era aquela. Ele me dava todas as informações. Eu não conhecia nenhuma das bandas a que ele se referia.

Creio que foi no nosso primeiro encontro que pedi a ele que me fizesse uma lista das 20 maiores bandas de todos os tempos. Pensei que iria encontrar ali, Deep Purple, Led Zeppelin, Black Sabbath, talvez The Clash, Iron Maiden, ou quem sabe o Alice Cooper. Mas não. Quando chegou a lista, nenhuma das bandas que eu aguardava encontrar estava incluída. Cada vez mais fui ficando interessado no processo de recepção e de difusão

¹ Professor e pesquisador do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de Sorocaba, pesquisador do CNPQ, e autor de diversos livros no campo da Educação Ambiental e da Ecologia Política, como “O que é Educação Ambiental”, “Meio Ambiente e Representação Social”, “A Floresta e a Escola: por uma educação ambiental pós-moderna” e “Ecologistas” entre outros.

² Título de uma música da banda Corubo, gravado no EP de 2001 “Nem a Morte Cala a Voz do Guerreiro”, que conheci graças a um dos artigos desse livro.

daquelas bandas caras ao Rodrigo e que eu desconhecia completamente. Isso me fez sugerir a ele que mudássemos o tema de pesquisa e que ele se dedicasse a trazer ao espaço acadêmico a cartografia da contracultura na cidade. Ele hesitou, pois pensava que não havia lugar para o underground na universidade e que talvez pudesse trair o movimento. Insisti, (freireanamente e pautado da contracultura dos anos 1970, que chamávamos de “udigrudi” em que me formei), dizendo que a universidade precisava conhecer essa vertente cultural e política. Ele concordou com a minha proposta e considerando a dificuldade de encontrar referências a outras pesquisas na época, o trabalho que o Rodrigo realizou na graduação é um estudo precursor. Depois veio a dissertação de mestrado em educação, que orientei, e o doutorado com o Silvio Gallo na Unicamp. Para essa vaga na Unicamp ele aguardou quatro anos.

Depois vieram os artigos que são referências incontornáveis no nosso campo específico (educação e meio ambiente) e agora o livro “Diálogos com a música extrema” que foi sendo gestado ao longo de décadas. Mas voltando às fitas k-7, na primeira delas se encontram as bandas Terrorizer, Napalm Death, Agathocles, Cripple Bastards, Rot, Brujeria, Carcass, Extreme Noise Terror, Defecation, S.O.B, Fear of God e New York Against the Belzebu. Sobre essa última ele escreveu: “Banda brasileira, de São Paulo, que faz um *grindcore* debochado e som sem nenhuma preocupação harmônica. Tiram sarro de deus, do diabo, do sistema, dos amigos e da própria mãe (se for possível). Músicas tiradas do EP *Going the Putrid Reality*, de 1994”. Essa foi a primeira fita... ainda tem mais cinco! Guardei essas fitas, assim como os livros, fanzines e cartazes que o Rodrigo me presenteou desde que nos conhecemos.

Com isso creio não ser necessário, mas quero enfatizar, que ter sido convidado para escrever esse prefácio, é uma enorme satisfação, por vários motivos: 1-) pelas possibilidades e alternativas que traz, seja como

formas de resistência, seja como questionamentos culturais, possibilidades de pesquisa acadêmica, 2-) por consolidar uma rede de pesquisadores, que tem na música extrema, não só um tema em comum, mas uma vivência compartilhada 3-) Pelo que provocou em mim, como professor, pesquisador e ativista marcado pela música & sonoridades experimentais mais voltadas para o silêncio que para o ruído. Faço parte da geração que experimentou (“quando o sonho acabou e nós nem tínhamos ainda dormido em um *sleeping bag*”³) várias possibilidades culturais e sonoras.

Presenciei o surgimento do movimento punk em São Paulo e por causa disso, quando fazia o mestrado, tive um embate com um famoso professor da PUCSP, que desconhecia completamente o que a juventude de origem operária que vivia nas periferias, nas repúblicas, nas pensões infestadas de ratos e baratas, que invadiram o CRUSP⁴, interdito pela ditadura, e que trabalhava o dia todo para poder estudar à noite, estava pensando e fazendo culturalmente. Por pouco não levei para o seminário com o famoso professor ortodoxo o disco de 1982 (que tenho até hoje) “Grito Suburbano” com as bandas Olho Seco, Inocentes e Cólera. Eu era um estranho no ninho, bem verde, no meio de tantas colegas e professores da esquerda bem-comportada e institucionalizada. Não havia espaço ali para se falar do “Pânico em SP”⁵, nem do que significava o surgimento de bandas como As Mercenárias, Verminose, Camisa de Vênus, Itamar Assumpção e a Banda Isca de Polícia, Arrigo Barnabé e a Banda Sabor de Veneno e tantas outras...O Brasil, dos últimos anos da ditadura civil-militar, apenas engatinhava na discussão política, cultural, ecológica e pedagógica, na qual milhares de jovens (nascidos após o golpe militar de

³ Referência à música “O Sonho Acabou” de Gilberto Gil, gravada em 1972, no álbum “Expresso 2222”.

⁴ CRUSP- Centro Residencial da Universidade de São Paulo.

⁵ Música do grupo “Inocentes”, gravada no disco ‘Grito Suburbano “de 1982.

1964 ou que eram crianças quando o golpe foi dado) não queriam seguir regras e cartilhas de partido nenhum. Eu era um deles.

Se abordo aqui alguns desses acontecimentos é porque eles estão presentes nos artigos que compõem essa coletânea que nos convida ao diálogo. Esse convite nos traz um pouco de oxigênio e nos provoca a rever nossas origens e trajetórias política, cultural e educacional.

No conjunto de artigos desse livro encontramos ousadia e pertencimento. Os autores escrevem sobre temas e universos que conhecem muito bem, que participam como sujeitos ativos, que estudam e deglutem as mais diversas informações, autores e conceitos cristalizados e nos devolvem questionamentos com coragem pouco vista em livros e artigos “Made in Brazil”⁶. Tem sido cansativo e com pouco ou nenhum impacto político a produção acadêmica nas Humanidades no Brasil, mais voltadas para obedecer a critérios de produtividade e de pertencimento institucional e a grupos de prestígio. Isso é visível e facilmente localizado mesmo entre aquelas e aqueles colegas que se querem e autoproclamam como “rebel-des”, mas que não fazem mais que repetir nos trópicos o que consideram ser de bom tom, e de ilusória acolhida nas instituições culturais e educacionais, colonizadas e colonizadoras.

Ao longo desse livro se encontra, de forma explícita ou implícita, os processos de desnaturalização/desconstrução de conceitos e argumentos caros às Humanidades, como, por exemplo, os de “aura da arte”, de “música”, de “cultura” e de “indústria cultural”. O processo desconstrucionista está pautado em autores clássicos de diferentes epistemologias e intimamente relacionado com os impactos políticos que provoca e possibilita. Entre os autores clássicos encontram-se autores brasileiros contemporâneos cuja trajetória de *lida&luta* está longe de ter sido esgotada. Entre eles

⁶ Para não nos esquecermos dessa banda, “que só quer tocar rock and roll”.

e elas, estão autores e autoras de diferentes gerações como Nita Freire e Djamilia Ribeiro.

Com a presença desses nomes, conceitos, sonoridades e perspectivas políticas, me permito empregar o mesmo argumento de um dos autores da coletânea, quando ao escrever sobre a música extrema enfatiza que o objetivo é “perturbar e não entreter”: Trata-se de um livro que não tem nenhuma intenção de entreter, mas sim de perturbar a acomodada (e “produtiva”) comunidade universitária dos tristes trópicos. Na sua dimensão política, “Diálogos com a Música Extrema” refaz percursos experimentados por outras gerações como o anarquismo, o socialismo e o comunismo e enfrenta no tempo presente, com vigor, os autoritarismos e totalitarismos, sejam eles religiosos, ideológicos ou econômicos.

Mas nem tudo caminha no sentido de crítica ao *mainstream* ou de repúdio às variantes e adeptos do capitalismo voraz, como se constata com o ocorrido com o Black Metal que “nasceu como contestação, como libertação. Hoje, entretanto, é espaço, palco e palanque para nacionalistas e supremacistas raciais”. Nesse contexto se insere a banda sueca Bathory que propaga “o orgulho pelo sangue, pela nação e pela raça e a glorificação da hipermasculinidade viking”. Ao ler essa passagem pensei imediatamente numa foto que correu o mundo recentemente, foto essa que registra alguns dos invasores do Capitólio em Washington.

Os autores nos levam por diferentes contextos culturais, políticos e localidades. Passamos por Iracemápolis, Várzea Paulista, Estocolmo, Oslo, Halden e inclusive pela San Francisco marcada pelo legado dos hippies. Passamos por universidades, bares, igrejas e prisões. Generosamente eles nos convidam para explorarmos as suas bandas e sonoridades preferidas. Fazem relações audaciosas como a seguinte: “Por meio das letras do Profecium e da Uprising, mostra-se que Nietzsche está vivo e presente no

Black Metal antifascista, inspirando ideias libertárias, de revolta, antiopressão e antiexploração”.

Nos remetem também às possibilidades das práticas sociais, culturais e pedagógicas cotidianas das quais são testemunhas e sujeitos e que têm sido experimentadas e vivenciadas em diferentes espaços. Mostram a acolhida que a música extrema tem encontrado nas universidades brasileiras e de outros países e as conexões possíveis com as diferentes formas de luta de libertação frente aos fascismos, racismos, fanatismos religiosos e devastação ecológica. Assim como as referências sonoras, as referências bibliográficas são exaustivas, convidativas e dialogam com as artes plásticas, seja nas capas dos álbuns, seja nos fanzines e nas referências a artistas desestabilizadores.

Os ilustradores que aqui se encontram complementam e dialogam com as sonoridades e com a escrita do grupo e encontram no gesto de um deles, o Leandro, uma síntese do argumento central do livro. A cada apresentação num bar de Várzea Paulista, no interior de São Paulo, o Leandro desenha numa lousa “os logos das bandas, ininteligíveis aos olhos do público externo, mas que contam uma história”. Pois é disso que se trata: de histórias vividas e contadas sobre as alternativas extremas de experimentar (e experimentadas) de se “viver nas ruínas”⁷ e de “sobreviver no inferno”⁸. Que vocês, leitoras e leitores possam deglutir cada palavra, ruído e imagem desse livro com a sensação de respirar o cada vez mais raro oxigênio.

São Paulo, 13 de março de 2021.

⁷ Noção extraída do livro “Viver nas ruínas: paisagens multiespécies no Antropoceno” de Anna Lowenhaupt Tsing. Brasília: IEB, 2019.

⁸ Para nos lembrarmos do Racionais MC’s.



Foto MR- Fitas gravadas pelo Rodrigo Barchi, com as devidas explicações manuscritas, que ele me presenteou em 2001.

Apresentação

Rodrigo Barchi

*Rise, rise, rise my friends, rise
Spirits rising from their grave
Burning shadows in the dead of night
Icy fingers all over my hand
Try to make me understand
"finally we have returned all of us"*

Ao som de *King Diamond* - "At the Graves"

Do album *Conspiracy* (1989)

<https://www.youtube.com/watch?v=O8SX-CFkPjI>

Antes de ser uma coletânea de textos acadêmicos, esse dossiê é a reunião de uma série de velhos e jovens membros do underground brasileiro. A vida acadêmica de todos os autores que escreveram para esse livro, inclusive o organizador, veio depois de suas imersões no metal e/ou no punk brasileiro.

Os textos aqui reunidos são de vocalistas, bateristas, baixistas, guitarristas, elaboradores e produtores de zines e revistas que, por um tempo e/ou até hoje, fazem parte da continuidade e da sobrevivência da música extrema no Brasil. Gente que coleciona, troca, produz e distribui EP'S, LP'S, CD'S, pôsteres, ingressos de shows e gigs, revistas, zines, catálogos de gravadoras independentes, patches, adesivos, bonés, camisetas. É uma galera que dedicou boa parte de suas vidas aos ensaios, entrevistas, shows, encontros em pré-shows, e, entre os mais antigos, à escrita e leitura incessante de cartas às e aos colegas de outras cidades, estados e países,

A terminologia que usamos aqui, “Música Extrema”, foi, entre o organizador e os colaboradores, consensual, pois, de uma forma ou outra, as vertentes mais rápidas e agressivas do metal (death metal, black metal, splatter) e do punk (hardcore, crustcore, grindcore, noisecore), mais do que serem ramificações e/ou subestilos de uma sonoridade rock, a qual devem sempre se considerar tributárias, são muito mais dissidências e rupturas constantes com aquilo que foi, em algum determinado momento, tido como revolucionário, e por diversas questões, acabou sendo cooptado pelo mercado fonográfico e pela indústria cultural.

De forma alguma os textos são ingratos, desleais ou caluniadores com as origens e influências da música extrema, ou seja, o rock clássico, o heavy metal tradicional e o punk setentista. Na realidade, eles justamente, entre outras coisas, estão cobrando e reivindicando, por parte das novas gerações, que se renove e se fortaleça a vibração rebelde, revolucionária e radical que permeou as origens dos movimentos.

Se hoje as composições de bandas consideradas clássicas no metal e no punk são amplamente tocadas em festivais permeados de “roqueiros de fim de semana”, que estão muito mais atrelados aos discursos fascistóides de governanças militarizadas e apoiadas por seitas fundamentalistas pseudoreligiosas, não é por isso que sua importância histórica deva ser desconsiderada.

No entanto, as dissidências e resistências que trazemos aqui como música extrema, ocorridas em momentos históricos distintos do surgimento do metal e do punk, e com perspectivas ainda mais radicais que os pioneiros dos gêneros, estão inseridas justamente em um início de século XXI onde são cada vez mais abrangentes os discursos e posicionamentos atrelados aos fascismos contemporâneos¹. E aqui, consideramos

¹ Sobre os fascismos contemporâneos, vero prefácio da edição estadunidense de “O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia”, de Deleuze e Guattari, publicado no Brasil em: FOUCAULT, Michel. *Estratégia Poder-Saber*. MOTTA,

justamente a música extrema como aquela que está posicionada anarquicamente como antiestatal e anticapital, diabolicamente como anticlerical e iconoclasta, e radicalmente autogestionária, por existir constantemente às margens e bordas.

Todos os textos aqui, de uma forma ou outra, buscam enaltecer a força combativa e resistente da música extrema, realizando diálogos com a filosofia, a história, a sociologia, a geografia, a linguística, a ecologia, a educação, a antropologia, a comunicação, os estudos culturais, entre outras áreas do conhecimento. São artigos e ensaios de pesquisas já concluídas ou em andamento, que estão ampliando o campo de discussão e investigação ao redor dessas sonoridades.

Além de apresentar as pesquisas realizadas, essa reunião busca também colaborar com o pontapé inicial para a criação de um ou mais grupos que sejam ao mesmo tempo interinstitucionais e não exclusivamente, nesse momento de proposta inicial e pioneira, aos grupos de pesquisa da pós-graduação no Brasil, apesar de todos os participantes serem vinculados ou já terem tido o vínculo em algum momento, como estudantes dos programas de Mestrado e Doutorado.

Apesar da perspectiva marginal das pesquisas e dos pesquisadores participantes, a proposta também é que a música extrema seja compreendida como fenômeno e realidade que traga às ciências acadêmicas e institucionalizadas, contribuições sobre a compreensão do mundo contemporâneo, mas sem necessariamente serem exclusivamente definidas, descritas ou cooptáveis por completo pelas ciências modernas e pós-modernas. Esse alerta se faz necessário justamente para que não chegue o momento onde somente a geografia, a história, a filosofia, a sociologia, a

teoria da comunicação ou a linguística, entre outras, queiram explicar de modo monopolizador o que é cada uma das músicas extremas, de forma que tirem das próprias a possibilidade e legitimidade de se compreenderem e se explicarem o que são.

Por isso enalteçemos, repetimos e reforçamos a questão de dizer que antes de cientistas profissionais, os colegas que contribuem são, antes de tudo, headbangers e/ou punks extremos. Conhecedores dos movimentos não somente por terem lido ou estudado sobre os mesmos, mas são participantes e produtores da realidade e do contexto atual dessa música extrema. E trazem às suas formações e respectivos campos de pesquisa, conhecimentos, saberes e contextos que ainda não haviam sido estudados.

Epistemologicamente, o desafio é enorme, pois além do próprio trabalho de pesquisa, há a necessidade de convencimento dos pares, no campo científico, de que aquilo que é trazido pela música extrema necessariamente é “válido” ou “legítimo” para suas devidas áreas do saber. Por isso o caráter transdisciplinar dessa coletânea, já que cada um dos textos atravessa suas áreas do saber, construindo diálogos outros entre as ciências, como se fossem pontes que, na periferia, estão sendo criadas de modos e formas estranhas e mutantes ao que é ainda proposto pelas ciências modernas. Não que haja o interesse a fazer desmoronar ou implodir a estrutura de cada uma das ciências onde esses diálogos ocorreram primeiramente, ou que haja uma completa desconsideração pela ciência como ela ocorre até hoje.

Longe disso. A proposta é reforçar o saber científico com os conhecimentos criados e disseminados por essas marginalidades sociais, culturais, políticas, ecológicas, econômicas, antropológicas, linguísticas, filosóficas. De negação da ciência já bastam os movimentos atuais antivacinas, terraplanistas e neoeugenistas, aos quais a música extrema, como trazida e discutida pelos textos presentes aqui, é incisivamente contrária e

combativa. No entanto, a ideia é que as marginalidades da música extrema façam com que a ciência não seja tão dura, a ponto de recusar a contribuição do que é produzido pelos movimentos que apresentamos e debatemos nesse livro.

E como forma de não apresentar um material que tenha um caráter e aparência estritamente acadêmica, algumas imagens presentes no começo, no meio e no fim do livro, ajudam a quebrar um pouco a dureza do aspecto acadêmico desse dossiê. São gravuras produzidas especialmente para nossa coletânea – e cedidas gentilmente sem despesas – de artistas também marginais/periféricos, que contribuem constantemente para capas de álbuns de bandas extremas, para zines ou páginas da World Wide Web sobre o universo underground, para divulgação de shows e coletâneas de bandas, além dos próprios desenhos de divulgação dos conjuntos. E aqui nossos agradecimentos a Luis Felipe, Diego Sebold e Marcio Destito.

O primeiro texto é do doutorando em Estudos da Tradução pela Universidade Federal de Santa Catarina e com longa trajetória no underground nacional, Cristiano dos Passos, intitulado “Do *Noisecore* ao *noise*: A tradução do precário em *The Hermeneutics of Fear of God*”, onde ele realiza um vigoroso debate sobre o trabalho do artista performático Dave Phillips, baixista e membro da clássica e lendária banda suíça *Fear of God*.

O ensaio seguinte é do Mestre em Educação pela Universidade Federal de São Carlos, Fábio Alexandre Tardelli Filho, chamado “*Do It Ourselves, Together, As Working Class: Thrash Metal e Luta de Classes*”, no qual ele, a partir das entrevistas realizadas pelo webzine Resíduos Tóxicos, pelo qual é responsável, com bandas de thrash metal, realiza uma discussão sobre a presença dos discursos críticos – em especial a luta de classes – entre os membros e letras das composições das bandas.

O artigo “O *Death Metal* e a desnaturalização do demoníaco sob a perspectiva do *ethos* discursivo”, do professor do Departamento de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia, Lucas Martins Gama Khalil, aborda justamente a questão da voz gutural, grave e distorcida das composições dos grupos de death metal, e sua associação direta ao diabólico, trazendo para isso um diálogo muito pertinente ao redor dos campos da análise do discurso, da produção de sentidos e da semântica.

O quarto texto dessa coletânea é “Anarchopunk e tecnologias sociais de resistência: antirracismo e subversão da branquitude na música do grupo Aus Rotten”, do Mestre em História pela Universidade de Brasília Moacir Oliveira de Alcântara, que traz todo aspecto militante das canções do grupo anarcopunk estadunidense Aus Rotten, em especial o caráter antirracista da questão Absent Mind, que é minuciosamente discutida, em diálogos intensos com Stuart Hall, Frantz Fanon e Felix Guattari, entre outros.

Os aspectos militantes antifascistas e antirracistas da música extrema, em especial do Red and Anarchist Black Metal, em um diálogo direto com alguns aspectos do pensamento de Friedrich Nietzsche, são o foco do debate trazido pelo texto do doutorando em Filosofia pela Universidade Estadual do Oeste do Paraná e produtor visual do canal Flashbanger, Roberto Scienza, intitulado “O Antipátria: Ensaio de uma transvaloração dos valores no Black Metal”.

O texto seguinte, de nossa autoria, “O que a Música Extrema tem a dizer às ecologias?”, busca construir um diálogo direto entre os aspectos mais radicais da Ecologia Política, e das educações ambientais que lhes são tributárias, e aquilo que é mais rebelde e revolucionário nas perspectivas da música extrema, tendo como interlocução o pensamento de Paulo Freire em seu caráter mais indignado e ao redor do que o educador pernambucano sugeriu como “Pedagogia da Raiva”.

O penúltimo texto é do Doutor em Comunicação pela Universidade Paulista e professor do Belas Artes, Tadeu Rodrigues Iuama, chamado “O que acontece no palco é pretexto: ecologia da comunicação e capilaridades comunicacionais visitam o submundo musical”, que a partir de uma experiência, em palco, de sua banda, elabora uma série de conexões entre o que ocorre em um show de black metal e os debates promovidos pela Teoria da Comunicação.

Fecha nossa coletânea o texto “(Entre)Educações: Crust punk, arte de viver e e e...” de Wesley Dinali, Doutor em Educação pela Universidade Federal de Juiz de Fora, que aqui enaltece as resistências e potencialidades educativas, libertárias, éticas e políticas do *punk* e do *crust*, em um diálogo intenso com as Filosofias da Diferença e a Filosofia da Educação, em especial ao redor do pensamento de Michel Foucault e Gilles Deleuze.

Essas breves apresentações são para trazer às leitoras e leitores a diversidade dessa coletânea. Diversidade temática, diversidade (anti)musical, diversidade científica. Sem necessariamente aprofundar ou esmiuçar em demasia a especificidade de cada um dos belos textos que os colegas convidados.

Por último, atente a leitora e leitor que cada um dos textos tem como epítáfio – ou um dos epítáfios – um trecho de uma composição de uma banda escolhida ou discutida pelos autores, e o conseqüente link para ouvir e/ou ver o vídeo da mesma. Privilégio de quem baixar a edição digital, que poderá ler o texto ao som da banda, assim como, até o fim dos anos noventa, líamos e escrevíamos cartas às e aos colegas de outras cidades e estados, ao som de algum de nossos conjuntos favoritos.

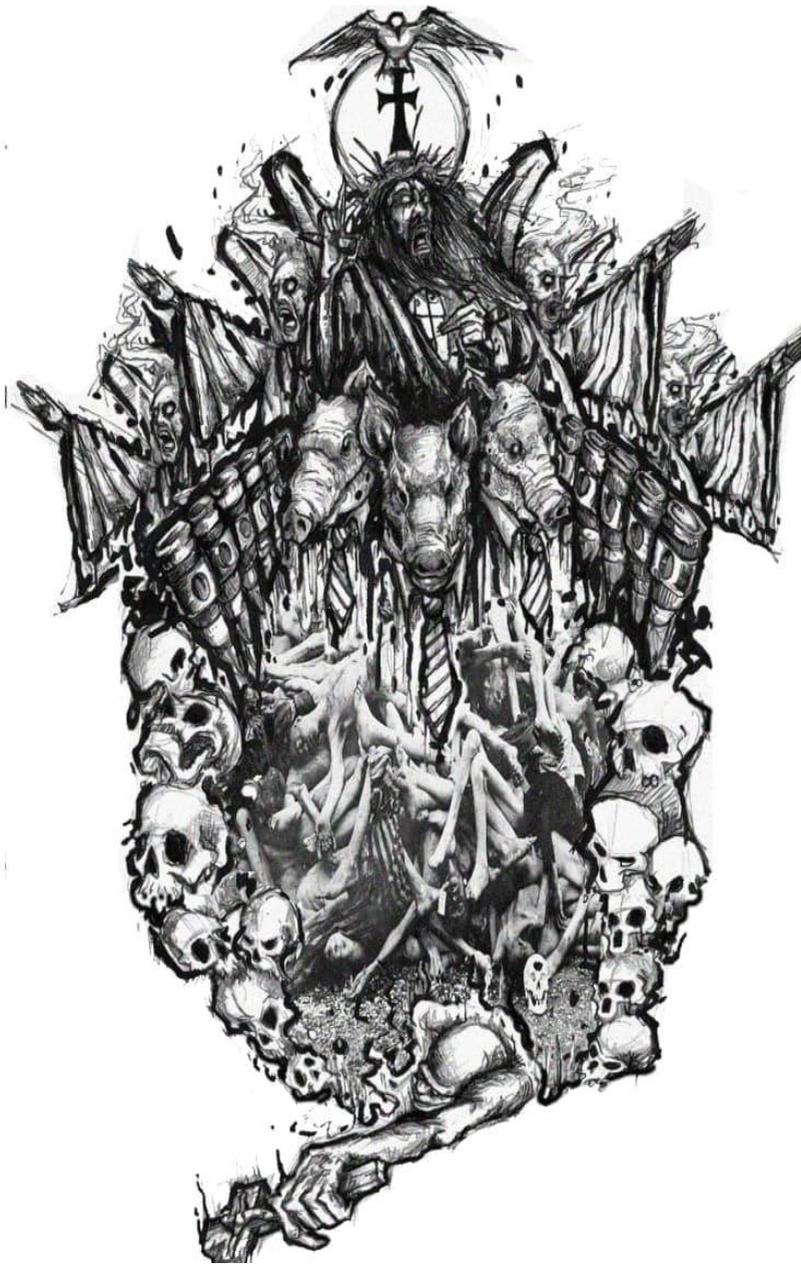
Como fizemos, no início dessa apresentação, ao trazer o dinamarquês King Diamond, em sua notória evocação aos espíritos no início do álbum *Conspiracy*, pois ao sugerir que os colegas levantem-se e tragam aqui os seus textos, e em coletividade, de uma vez, consigamos apavorar,

horrorizar e assustar quaisquer formas de preconceitos, negacionismos e reacionarismos que tanto a música extrema, em suas vertentes mais radicais, teima em fazer. Assim como o sempre fez o professor e querido amigo Marcos Reigota, a quem tenho que agradecer por aceitar fazer o prefácio dessa obra.

Agradecimentos especiais também à minha amada companheira Ana Paula Aduan Rached, sem a qual esse livro não seria possível.

Rise, my friends, rise!!!

Boa leitura a todas e todos!!!



Autor: Diego Sebald

***Do noisecore ao noise:
a tradução do precário em *The Hermeneutics of Fear of God****

Cristiano dos Passos

“Music is more than an object of study: it is a way of perceiving the world.

A tool of understanding.”

(Jacques Attali)

Ao som de *Fear of God* – “*As statues fell*” (1988)

<https://www.youtube.com/watch?v=2M6kCgibNhE>

Introdução

Em sua obra *Uma teoria da adaptação* (2011), Linda Hutcheon fala sobre as diferentes formas de adaptar uma obra original e transformá-la em uma nova obra. Esforça-se a autora, porém, em colocar em xeque a antiga noção de primazia do original sobre a adaptação e provar que a obra adaptada não é inferior à original, mas outra obra. Essa discussão ecoa há muito no campo da tradução, porém, pensadores como Walter Benjamin (1992), no século XX, procuraram romper com essa ideia. Como nos informa Hutcheon (2011, p. 40), “a tradução não é uma versão de algum significado não textual fixo que deva ser copiado, parafraseado ou reproduzido”, mas sim “um engajamento com o texto original que nos permite vê-lo de diferentes formas”. É nesse sentido benjaminiano que a autora canadense vai aproximar adaptação e tradução, pois toda nova versão de um texto, filme ou música compreende uma recodificação dos signos originais, os quais são recombinações de acordo com as concepções estéticas e políticas do seu “tradutor”, dependendo ainda das condições materiais

envolvidas em cada produção. De fundo, há que se levar em consideração ainda o questionamento acerca do que vem a ser o “original” no campo da arte, principalmente nos debates que têm como norte a ideia da reprodutibilidade técnica lançada pelo próprio Benjamin, além da concepção de morte do autor que Barthes trouxe à tona.

No trabalho de Hutcheon, contudo, percebe-se uma ênfase na adaptação da obra de um determinado autor versionada por um autor diferente, geralmente de época e estética distintas, sem que se dê a devida atenção à possibilidade de recriação de uma obra pelo seu próprio autor, lançando mão de um sistema de signos muito semelhante ao original, porém, com uma abordagem diferenciada, invariavelmente fruto do processo de maturação pelo qual passa todo artista. Tal é o caso da obra *The Hermeneutics of Fear of God* (2003), de Dave Phillips, artista suíço performático que atua desde a década de 1980 na área musical, ou mais especificamente, na área de experimentação estética com ruídos e imagens. Nessa obra, como material básico para composição do álbum, Dave Phillips usou as antigas gravações de banda *Fear of God*, na qual ele atuou como baixista entre os anos de 1987 e 1988, bem como num breve retorno do grupo em 2003. Essas gravações são, em sua maioria, registros precários de ensaios e shows, além de *takes* de estúdio retirados de seu único álbum oficial, *As statues fell*, lançado em 1988 por um pequeno selo fundado pelo próprio vocalista da banda, Erich Keller. Vale registrar que o *Fear of God* foi um grupo com uma história muito curta, porém, firme em seus propósitos de fazer barulho e não música, além de ter uma postura política bastante importante na sua concepção. O fato de ter durado por um punhado de anos e ter feito um par de ensaios e apresentações não impediu, contudo, que a banda se tornasse um marco na história da música extrema, a ponto de seus antigos registros sonoros terem sido exaustivamente copiados e relançados em formatos diversos, da fita

cassete a discos em vinil com esmerada produção, contrariando a própria concepção do grupo, que jamais almejou atingir o *mainstream* ou obter altas vendas de discos.

Independentemente dessa questão, entretanto, interessa-nos aqui perceber como Dave Phillips realizou essa tradução do seu próprio trabalho mais de 15 anos após seu registro, analisando as estratégias escolhidas pelo autor para recompor um material considerado clássico pelos fãs do grupo *Fear of God*. Afinal de contas, embora tanto os velhos registros do grupo quanto o resultado obtido por Phillips em *The Hermeneutics* soem extremamente barulhentos e desconfortáveis para a maioria dos ouvintes de música, há diferenças inegáveis entre os materiais, as quais podem ser melhor analisadas se lançarmos mão de alguns conceitos caros à teoria da arte contemporânea, como a ideia de precariedade e as questões de tradução/adaptação envolvidas no processo de transcodificação do material bruto da primeira banda no álbum em tela.

Entre essas diferenças, uma das que mais nos interessa é o fato de as duas obras estarem inscritas em gêneros esteticamente diferentes, pois enquanto a obra do grupo *Fear of God* filia-se ao que se convencionou chamar de *grind/noisecore* - subgênero que cuja origem se situa em algum lugar entre as formas mais barulhentas e ásperas do hardcore/punk e as vozes guturais do metal extremo - o disco de 2003 de Dave Phillips é geralmente categorizado no(sub)gênero denominado como *noise*, cujo vínculo com a música eletrônica é bastante claro. Em linhas gerais, pode-se dizer, a fim de simplificar um pouco as concepções nesta introdução, que o primeiro gênero é geralmente realizado por uma banda com instrumentos musicais mais convencionais, como baixo, guitarra, bateria e voz, ao passo que o segundo é normalmente produzido por meio de recursos eletrônicos ou “instrumentos” nada convencionais, além de muitas vezes contar com apenas um integrante na sua criação e execução.

Além dessa questão central acerca das semelhanças e diferenças envolvidas na tradução do material original da banda *Fear of God*, bem como das implicações desse processo, nos interessa no presente artigo o conceito de precário, entendido aqui no sentido que lhe empregaram Haroldo de Campos e, mais recentemente, Nicolas Bourriaud, além de outros pensadores de nossa época. Aliás, essa ideia, que certamente nos auxiliará a compreender melhor o objeto a ser analisado, vem sendo explorada com certa ênfase pelos teóricos de arte contemporânea e aplicada, conscientemente ou não, por muitos artistas de campos estéticos diferentes. Entre esses nomes, vale citar a artista chilena Cecília Vicuña, por meio da qual entrei em contato mais profundo com o precário e sua urgência em tempos semoventes como os que vivemos, marcados pela instabilidade e impermanência generalizada.

Vale ressaltar que tais reflexões foram motivadas pelas discussões em curso sobre o precário e a tradução realizado na Pós-Graduação em Estudos da Tradução e conduzido pelo professor Sérgio Medeiros, que também trouxe à luz os trabalhos da já citada Cecília Vicuña, além de Ana Mendieta, Juan Luis Martínez e Manoel de Barros, entre outros. Por meio desses artistas, iniciou-se um fértil debate a respeito das condições precárias de alguns de seus trabalhos em comparação com a chamada arte monumental. Nesse sentido, o álbum *The Hermeneutics of Fear of God* pareceu bastante adequado ao tema, por se tratar de obra que se situa à margem dessa arte monumental e, principalmente, por ter sido concebida sob os escombros de uma banda *underground* já extinta e que atuou em um meio costumeiramente avesso aos meios de arte mais tradicionais, ou seja, o meio punk/metal. A propósito, considero importante apontar que, além das motivações teóricas, há nas reflexões subsequentes um componente claramente pessoal, em virtude do meu envolvimento de mais de 30 anos com a música extrema, tendo atuado nas mais diversas funções nesse

universo, incluindo as de ouvinte, músico, produtor de shows e escritor/colaborador de fanzines, diversidade que, aliás, é bem comum entre os participantes dessa cena.

Assim, parto de um ponto de vista de engajamento e, como disse Stewart Home, é dessa posição privilegiada que pretendo tecer minhas considerações, as quais não se pretendem tornar verdades científicas, mas parte de um rol de reflexões que podem ajudar a elucidar algumas das questões colocadas pela música extrema. Para tal, além dos já mencionados Benjamin, Haroldo de Campos, Hutcheon e Bourriaud, pretendo contar ainda com a contribuição de Angela Rodel, Steven Wilson, Jacques Attali, David Novak e Paul Hegarty, autores que buscam pensar as noções de barulho no panorama da música contemporânea, seu impacto estético e social, além de outras questões importantes para estas reflexões, como a chamada inépcia técnica ou o que é música boa ou ruim.

Dadas as dificuldades de encontrar material teórico acerca do artista a ser estudado, contarei ainda com uma entrevista com Dave Phillips, conduzida por mim em fins de 2018 exatamente em virtude do presente artigo. Ao fim do texto, meu objetivo principal é mostrar o quanto Dave Phillips amplia o seu próprio trabalho, aquele realizado com o *Fear of God*, acrescentando-lhe novos significados e expandindo as fronteiras do gênero que inicialmente o acomodava (*noisecore*), por meio de recursos semelhantes aos utilizados por outras formas de arte contemporânea, como a pós-produção, o reaproveitamento de obras anteriores e, principalmente a noção de precariedade, elemento cuja presença é inegável na cena musical extrema.

Hardcore extremo e o precário

“*Spreading noise is, in essence, the same as spreading resistance: a sonic critique of the traditional structures of music and traditional structures of power*”

Angela Rodel

Em meados da década de 1980, como consequência natural da popularização da música punk, que parecia ter sido absorvida pelo *mainstream*, e do seu filho mais barulhento até então, o *hardcore*, naquela época já amplamente espalhados pelos quatro cantos do planeta, começaram a aparecer alguns grupos que visavam levar essa sonoridade agressiva a níveis ainda não conhecidos na música popular. Mais do que o simples choque visual, o deboche musical ou a ácida crítica política, esses novos grupos queriam superar seus antecessores em velocidade e ruído, buscando atingir um estado caótico e praticamente ininteligível para uma boa parte dos ouvintes, principalmente no âmbito da música popular. Evidentemente, a ideia era dar um passo além do *punk/hardcore* em termos de agressão sonora e assim garantir a manutenção de sua independência e marginalidade em relação ao mundo dos negócios, resgatando de forma radical as origens do estilo.

Entre esses grupos, pode-se citar *Asocial* (Suécia), Brigada do Ódio e SP Chaos (Brasil), *Lärm* (Holanda), *Rapt* (França), *The Corporate Whores* (EUA), *Kuolema* (Finlândia), *Seven Minutes of Nausea* (Austrália), *Plasmid* (Inglaterra), *Hellsaw* (Bélgica), *Leviatan* (Peru), *Patareni* (Iugoslávia/Croácia), S.O.B. (Japão), entre outros, como precursores dessa linhagem mais violenta do punk, mas ainda chamada de *hardcore* (ou HC), embora seu som fosse mais rápido e barulhento do que o das bandas que eram assim denominadas, como *Discharge*, *Dead Kennedys*, Ratos de Porão, *Bad Brains*, *Disorder* ou *Crass*. Interessante notar que a distribuição geográfica

desses grupos é bem diversificada, o que talvez possa caracterizar a emergência de um fenômeno cultural amplo e descentralizado, como algo que invade o centro a partir de suas margens, movimento possivelmente estimulado pela independência dessa cena *underground*. Contudo, guardemos esta hipótese para futuras pesquisas...

Voltando às origens terminológicas do *hardcore* extremo, em 1987, um novo rótulo seria introduzido na cena *underground* pela banda *Napalm Death* em seu primeiro disco – *Scum* – separando essa corrente mais veloz da velha guarda. Assim, surgia o *grindcore*, logo seguido pelo termo *noisecore*, que identificava as formas mais intensas do gênero, posto que havia sempre essa necessidade de dar um passo a mais no sentido de des(cons)truir a música popular. A fim de simplificar essa discussão terminológica, é necessário citar o trabalho de Angela Rodel (2004), que se refere a essas formas difusas e ruidosas de música punk como “*hardcore* extremo”, termo que parece melhor se adequar ao presente artigo¹. Segundo a autora, “*extreme hardcore includes sub-genres that go by various category names such as thrash, fastcore, noisecore, grind(core) and power violence*” (p. 187).

Dessa forma, além do citado *Napalm Death*, alguns grupos que passaram a atuar nessa linha mais extrema da música foram *Fear of God*, *Crawl Noise*, *Sore Throat*, *Deathnoise*, entre outros. Contudo, o que os diferenciava de seus antecessores era, além da velocidade e do caos deliberado, a influência das guitarras mais pesadas do heavy metal. Assim, o *hardcore* extremo é, na verdade, um híbrido de gêneros diferentes,

¹ Como não é objetivo aqui desenvolver um extenso debate acerca da precisão terminológica, optamos por usar o termo de Rodel até para facilitar a compreensão de eventuais leitores leigos quanto ao universo da música extrema. Assim, quando se estiver fazendo referência ao som de origem punk, o termo usado será “*hardcore* extremo”, ao passo que o termo “*noise*” servirá para identificar as formas mais eletrônicas e experimentais de som. Em alguns momentos, entretanto, me permitirei usar o termo “antimúsica” para o primeiro grupo, pois este é amplamente utilizado pela cena para se referir à sua própria arte (ou antiarte?) sonora.

somado a uma atitude mais iconoclasta em relação à técnica musical e ao conteúdo lírico mais organizado desses gêneros. Segundo Dave Phillips, a intenção era “destruir a música”: “*We wanted to push our music and ourselves as far as possible*”, disse em entrevista concedida ao autor do presente artigo em 2019, ou como diria Erich Keller (2006), outro ex-membro da banda, o foco do grupo era “perturbar e não entreter”.

Embora seja um subgênero de fronteiras um tanto quanto difusas, em parte devido ao próprio caráter *underground* de suas produções e grupos, ainda assim é possível traçar algumas características comuns em meio à multiplicidade de propostas espalhadas pelo globo. Além disso, como não há até o momento nenhum estudo acadêmico exaustivo acerca do tema, muitas das observações a serem feitas a partir daqui partirão da experiência do autor, envolvido desde a segunda metade da década de 1980 com a referida cena.

Assim, o chamado hardcore extremo se caracteriza pelo uso de estruturas de som simples e altamente caóticas e ruidosas, produzidas pelos instrumentos musicais tradicionais do rock, quais sejam, guitarra, baixo e bateria. Em algumas formações, entretanto, o baixo pode ser dispensado, ou então a guitarra é substituída por um contrabaixo distorcido. As “músicas” são geralmente de curta duração, sendo contadas por segundos, e não por minutos, e muitas vezes são apenas pequenas explosões de barulho com pouco espaço entre as faixas, o que aumenta a sensação de descontrole. Às vezes, há algumas partes mais musicais, mas que servem apenas como introdução ao caos definitivo que se segue e é resolvido em poucos segundos. A técnica musical é quase completamente desprezada nesse meio e a maioria dos “músicos” não tem formação – e nem fazem questão de dominar seu instrumento. Há, porém, algumas exceções, como é o caso do próprio *Fear of God*, pois embora não seja formado por músicos talentosos, ainda é possível perceber em suas composições alguma

estruturação musical capaz de ser repetida posteriormente. Nesse aspecto, aliás, reside uma diferença importante entre os subgêneros *grindcore* e *noisecore*, pois o primeiro ainda aposta em um mínimo de musicalidade em suas canções, ao passo que o segundo zomba abertamente dessa questão, adotando inclusive o termo “antimúsica” para categorizar o seu som.

Nesse sentido, vale mencionar o trabalho de Paul Hegarty (2007), que em *Noise/Music - A History*, dedica um capítulo ao tema da inépcia musical falando exatamente sobre essa questão como parte importante da estética e da filosofia punk. Tal concepção tem por detrás a ideia simples de que “qualquer um pode tocar”, seguida pelo seu corolário natural – “então vá e faça” (p. 89), que vai ao encontro do que afirma Benjamin (1987) em seu célebre ensaio acerca da reprodutibilidade técnica, quando este ressalta a possibilidade de que as fronteiras entre autor e público desapareçam ou se tornem mais permeáveis, posto que “a cada instante, o leitor está pronto a converter-se num escritor” (p. 184). Assim, a atitude punk em relação aos excessos técnicos do rock progressivo, ao mesmo tempo em que era uma forma de confrontar o estereótipo da estrela do rock, também era uma maneira de contribuir para a destruição da aura da obra de arte (e do artista) por meio da criatividade, que não era necessariamente determinada pela habilidade em tocar um instrumento (HEGARTY, 2007, p. 89). Nas palavras de Albert Mudrian (2004):

Proficiência musical geralmente era um pensamento secundário para as bandas; velocidade e urgência pintadas com uma raiva justificada eram o que importava. Em última instância, essa forma de música agressiva era a única maneira pela qual esses adolescentes poderiam se expressar adequadamente² (p. 26).

² Tradução do autor para: "Musical proficiency was generally an afterthought to the bands; velocity and urgency colored with a righteous anger were what mattered. Ultimately, this form of aggressive music was the only manner in which these adolescents could properly express themselves." (p. 26)

Essa falta de habilidade, praticamente uma virtude dentro da cena punk, tem sido uma marca inquestionável do hardcore extremo, o que pode ser observado principalmente nas performances ao vivo, quando os erros são incorporados às gravações e não são apagados posteriormente, como normalmente é feito nos discos ao vivo oficiais de grupos mais ligados ao *mainstream*. Da mesma forma, Rodel (2004), em ensaio publicado no livro *Bad music: the music we love to hate*, afirma que os punks sempre defenderam “a estética da ruindade³ como parte de uma tentativa de reter o controle sobre os sons e as imagens punk” (p. 182), pois elementos como o nível técnico deficitário e as gravações precárias contribuíram para o desinteresse da indústria fonográfica em relação ao punk, segundo aponta também Dave Laing em um estudo de 1985⁴.

No caso específico do *Fear of God*, a banda assumiu claramente essa posição antagônica à técnica musical desde o início: “*Our aim had always been to play as fast, as brutal – as uncompromising as possible. We weren’t interested in technical skills and the little of which we called our own seemed to be sufficient for our goal*” (KELLER, 2003). Aliás, segundo Keller, apesar de não ter domínio técnico dos instrumentos, no início da banda eles ainda produziam algumas músicas mais ou menos controladas, mas à medida que o tempo passava, eles tiveram que “esquecer como fazer música”, adotando um som cada vez mais ruidoso: “*every member of the band was under pressure to deliver his contribution with the utmost intensity. The drums had to as fast as possible, the guitars should grind out riffs as well as produce a wall of noise (...)*” (2003).

Outro ponto importante diz respeito exatamente a essa questão da precariedade das gravações feitas pelas bandas ligadas ao *hardcore*

³O termo usado pela autora é “badness”, mas como o livro não tem tradução para o português, preferi usar o termo “ruindade”, que pode ser visto como um correlato do termo “inépcia” usado por Hegarty (2007).

⁴LAING, Dave. *One-chord wonders: power and meaning in punk rock*. Open University Press, 1985.

extremo. Inicialmente, em meados da década de 1980, a baixa qualidade das gravações podia ser atribuída a diversos fatores, como a falta de estúdios e técnicos de som apropriados ao gênero ainda incipiente, a necessidade de fazer a cena acontecer sem depender dos recursos da indústria musical e a falta de recursos financeiros próprios, considerando que os grupos em sua maioria tinham origem entre jovens filhos da classe trabalhadora, o que implicava a ausência de bons instrumentos para execução das músicas, bem como o uso de métodos amadores de captação do som. A baixa qualidade das gravações é uma das características valorizadas dentro da cena musical mais pesada até os dias de hoje, principalmente no hardcore extremo. Aliás, uma gravação de boa qualidade comumente despertaria suspeitas de pretensões comerciais por parte dos participantes da cena (RODEL, 2004). Desde os primórdios, dadas as dificuldades de se obter aparelhagem profissional, bastava um gravador ou alguns microfones para que se fizesse uma gravação “oficial” da banda, mesmo que esta fosse realizada em um ensaio e registrada em apenas um *take*, sem pós-produção ou qualquer recurso tecnológico extra. No que tange ao *Fear of God*, é interessante notar a completa ausência de edição do material gravado, sendo preservados ruídos diversos entre as músicas, vozes dos membros e de outros convidados na sala de ensaio ou da plateia, no caso dos shows, risadas, pausas grandes entre cada faixa, inícios de músicas que se repetem após algum erro, microfônias, entre outros detritos sonoros que seriam prontamente desprezados em uma gravação oficial de um grupo *mainstream*.

Não é à toa que o primeiro e único registro em disco feito pela banda enquanto estava em atividade, o LP *As statues fell* (1988), compila material de duas apresentações ao vivo, na Suíça e na Alemanha, capturadas em plena performance do grupo, momento privilegiado para sentir a força de seu som, segundo os seus próprios membros. Ambas as gravações

ostentam diversas “falhas” de produção, como volumes de instrumentos não equalizados, saturações, microfônias, entre outros, contando ainda com a possibilidade de ter duas versões da mesma música em cada show⁵. Aliás, contribui para essa precariedade a forma amadora com que a banda encarava sua posição na cena musical, não havendo nenhum interesse em transformar o grupo em algo profissional, com gravações de estúdio e um planejamento futuro. Sobre esse amadorismo, afirma Erich Keller: “*The word ‘amateur’ derives from the latin word ‘amare’ which means ‘to love’. That’s what we were: Amateurs*” (2014).

Além disso, a própria história do *Fear of God* e sua constituição como grupo é precária, assentada sobre uma formação inconstante e com várias divergências entre os membros ajudavam a criar uma atmosfera hostil, que também contribuía para o ambiente de destruição musical que marcava seus ensaios e apresentações. Em contraposição ao típico sonho do *rock star* de ter uma banda duradoura, com altas vendas de disco, fama e dinheiro, a história do *Fear of God* foi, nas palavras de Keller, uma verdadeira tragédia de uma banda que praticamente não existiu, em virtude dos seus poucos ensaios e shows e apenas uma sessão de estúdio de 4 horas (KELLER, 2003).

Interessante que essa precariedade vem ao encontro de outra prática comum à cena *hardcore* extrema, que é a utilização de suportes de baixa qualidade ou de menor durabilidade, como fitas cassetes (as quais podem inclusive ser apagadas ou perder qualidade com o tempo) e CDs regraváveis, considerados descartáveis e, por isso mesmo, costumeiramente desprezados por alguns colecionadores pelo baixo valor de mercado e pela pequena resistência física do material. Nos anos de 1980, quando os CDs

⁵Boa parte desse material é que será aproveitado posteriormente por Dave Phillips em *The Hermeneutics of Fear of God*.

ainda não existiam, essas gravações se espalhavam mundo afora em fitas gravadas e trocadas (raramente envolvendo valor financeiro, além dos valores de transporte, posto que o escambo é muito comum na cena) de mão em mão ou via correio⁶, indo do México à Suíça, do Brasil ao Japão ou do Canadá à Itália em alguns meses, espalhando-se rapidamente, porém, perdendo sua qualidade cópia após cópia, o que não impedia a apreciação do material. Mais contemporaneamente, com a ascensão do CD e da mídia regravável, nota-se muito ainda o uso desse suporte frágil, principalmente na cena *noisecore*, como forma de escapar à comodificação promovida pela indústria. Colaboram para essa fuga também o uso de capas fotocopiadas (muitas vezes, apresentando cópias de baixa qualidade), normalmente em preto e branco ou com apenas uma cor (detalhe que barateia o custo da produção do material), desenhadas ou montadas pelos próprios autores da “música”, contando vez ou outra com alguma colaboração de amigos nesse aspecto. No caso das gravações em CD-r, vale ressaltar que o que realmente importa é que o som seja distribuído, sem a obrigatoriedade de que aquela gravação dure para sempre, como acontece com os produtos lançados oficialmente pelas gravadoras maiores.

Em seu célebre ensaio sobre a reprodutibilidade técnica, Benjamin (1992) já apontava essa questão ao comentar como os dadaístas promoviam a desvalorização de seu próprio material como forma de escapar à mercantilização da arte, bem como ao hábito de contemplação burguesa. Assim, ao utilizar materiais baratos e pouco duráveis, os quais são reproduzidos de forma livre e indiscriminada, a cena do *hardcore* extremo praticamente elimina a aura da obra de arte e se opõe à fetichização da

⁶ Em trabalho pioneiro sobre a importância da troca de fitas para o desenvolvimento da música extrema, Jones (2016) comenta a ideia de Netherton (2007) a respeito de como as fitas contribuíram não apenas para espalhar a música mundo afora, mas também influenciaram o som extremo. Em virtude da baixa qualidade das gravações, que se tornavam ainda mais precárias à medida que eram regravadas, a própria cena incorporou a sonoridade crua à sua estética.

mercadoria, tornando o suporte por meio do qual essas obras são apresentadas em algo descartável, que não se presta à coleção e muito menos à contemplação, além de ter um custo de produção e difusão baixíssimo, o que torna esse tipo de material bastante acessível.

Curioso notar, porém, que atualmente diversos selos pequenos têm se dedicado a resgatar boa parte desse material e lançá-lo em um formato mais nobre, o disco de vinil, o qual, embora seja mais luxuoso e tenha um custo mais alto, não deixa de aproveitar os detritos e sobras de baixa qualidade. Assim, os discos se tornam compilações de materiais que seriam desprezados pela indústria fonográfica e também pelo público acostumado à alta qualidade das gravações profissionais. São registros de gravações ao vivo em que nem todos os instrumentos estão perfeitamente audíveis, registros de ensaios sem edição alguma, muitas vezes captados apenas por um gravador situado no meio do local de ensaio, que geralmente não é um estúdio, mas uma garagem ou um quarto de fundos da casa de um dos integrantes da banda. Juntem-se a isso diversos materiais gráficos artesanais coletados de antigas publicações independentes (os fanzines) ou do arquivo pessoal dos integrantes ou amigos dos grupos, como capas de *demo-tapes*, *flyers*, velhas entrevistas e resenhas dos registros sonoros, cartazes de shows, entre outros. É importante perceber que a baixa qualidade desses materiais não diminui o valor desses produtos, posto que a precariedade estética é considerada uma espécie de virtude na cena do *hardcore* extremo, pois contribui para manter intacta a sua autonomia, posição que ao mesmo tempo também é precária, considerando a ameaça latente de que um grupo possa abraçar a indústria musical e “se vender”, conforme aponta Rodel (2004).

Nesse sentido, cabe aqui introduzir o conceito de precariedade, bastante discutido na arte contemporânea e que parece guardar uma forte relação com o *hardcore* extremo, ainda que esta seja muito mais uma

relação natural do que consequência de uma reflexão acerca da inserção desse tipo de música no panorama artístico. Em outras palavras, essas relações, no caso do *hardcore* extremo, são espontâneas e, com raras exceções, não são fruto de uma reflexão crítica acerca da estética e do seu espaço no campo da arte. Há no subgênero muito mais uma inclinação política no sentido de protestar contra o capitalismo, razão pela qual sua estética é muito mais um corolário de sua crítica aos valores da indústria fonográfica, dominada por multinacionais, do que um anseio por um lugar na galeria de arte. Assim, a precariedade no *hardcore* extremo é irrefletida, despreziosa, um sintoma mesmo do *Zeitgeist* contemporâneo, que, entretanto, não impede a sua resistência em tempos líquidos, em que somos arrastados pela “generalização do descartável”, como diria o teórico e curador Nicolas Bourriaud (2011).

É o mesmo Bourriaud (2011) que vai, no campo da teoria da arte, defender o precário como uma forma de resistência da arte contemporânea, que, segundo ao autor, contraria “os critérios estabelecidos por Hannah Arendt para definir a cultura (seu caráter duradouro, sua posição de recuo em relação aos processos sociais, a recusa do funcional e da comercialização)”. Contudo, para o curador, estamos vivendo na era do “culto industrial ao efêmero” e a arte encontrou, por meio do precário, uma forma de responder e resistir a este tempo, lançando mão de recursos que obrigam o pensamento crítico a rever certezas anteriores acerca da cultura (BOURRIAUD, 2011). Na verdade, a falência de um regime estético marcado pela durabilidade levou ao surgimento de uma nova cultura que procura resistir a esse ambiente de instabilidade e que tem como base a “velocidade, a intermitência, a desfocagem e a fragilidade” (BOURRIAUD, 2009, p. 3). Essa precariedade substitui a durabilidade física da obra de arte pela sua durabilidade como informação, como arquivo, privilegiando muito mais o seu caráter rerepresentável; daí, a centralidade do evento, do

“aqui e agora”, na arte contemporânea. Aliás, nesse sentido, o *hardcore* extremo é pródigo em valorizar a *performance* viva, natural e espontânea em detrimento da obra de arte acabada e aprisionada em um formato irreversível, como é caso das gravações de ensaios e shows sem edição posterior de estúdio, preservando o instante como informação.

Voltando à questão do precário, é importante resgatar esse conceito a partir do que já dizia Haroldo de Campos em ensaio publicado em 1969, *A poética do precário*, quando refletia acerca de Kurt Schwitters, artista que também interessaria Bourriaud em *Radicante*, obra de 2011. No primeiro artigo, Haroldo aborda o uso de objetos diversos na obra de Schwitters, com destaque para os detritos, as sobras da civilização ocidental aparentemente sem valor algum que ele acumulava em suas colagens visuais, bem como os dejetos da própria linguagem em suas colagens verbais, nas quais ele aproveitava o material considerado não poético pela alta arte, como frases feitas, anúncios, sílabas soltas etc., para questionar as convenções beletrísticas.

Aliás, nesse sentido, em poemas como *Anna Blume* ou mesmo nas suas composições poético-musicais, como *Lautsonate* (“Sonata Fonética”) ou *Ursonate* (“Sonata Primordial”, também chamada *Sonate in Urlauten* – “Sonata Fundamental do Som ou Pré-Silábica”), Schwitters questiona as fronteiras entre linguagem e não linguagem ao utilizar sons silábicos primitivos como poesia/música, contando apenas com seu corpo (sua voz e seus gestos) como instrumento. Diz Haroldo (1969) o seguinte:

São blocos de som, organizados por fatores de timbre e duração, que, despidos da investidura léxica, traçam uma espécie de pré-história do auditivo, revelando a infraestrutura fonética adormecida sob as cunhagens gastas tanto do idioma da comunicação utilitária, como do de convenção “belartística”; possibilitam um retorno às matrizes do material poético, um puro júbilo do objeto

verbal resgatado à grilheta dos hábitos semânticos e morfológicos e ativado por novos oxigênios (p. 44).

Curiosamente, no que diz respeito às vozes utilizadas no hardcore extremo, pode-se tecer algumas comparações com os textos sonoros de Schwitters. Afinal, bandas como *Fear of God* abusaram das vozes guturais sem se preocupar necessariamente com a inteligibilidade de suas letras para o ouvinte, trazendo à tona um aspecto selvagem às composições e aproximando o som vocal humano às vocalizações animais. Assim, os urros profundos e graves, além dos gritos mais agudos, remetem o ouvinte a essa “pré-história do auditivo”, confundindo as fronteiras entre o humano e animal e levando o ouvinte a questionar sua própria cultura. Como dizia Keller, o vocalista do grupo, “*I did everything I could to make my voice sound non-human*” (2014).

Mais do que isso, ao usar vozes distorcidas e ininteligíveis, o *hardcore* extremo põe em xeque a visão mais ou menos dominante de que o cantor deve comunicar uma mensagem aos seus ouvintes por meio de uma letra apresentada de forma clara e inteligível. Em se tratando de *Fear of God*, suas letras veiculavam conteúdo de crítica social e política extremamente raivosa, porém, parecia-lhes mais impactante apresentar essa raiva por meio de sua performance física intensa do que através de uma mensagem racional e compreensiva. Aliás, é importante que se diga que, apesar dessa mensagem de revolta social e política herdada do punk, as letras do *Fear of God* não eram panfletárias e objetivas como as de seus antecessores, sendo mais subjetivas e metafóricas do que a média lírica do movimento punk.

Deve-se levar em conta, ainda, que junto com essas vozes, há uma massa sonora instrumental barulhenta e ensurdecidora que dificulta ainda mais o entendimento racional da “mensagem”. Assim, se Schwitters

embaralhava os limites entre linguagem e não linguagem, o que o *hardcore* extremo faz é também diluir as fronteiras entre música e ruído, ou seja, entre um conjunto de notas e melodias racionalmente arranjadas e um amontoado de sons aparentemente desconexos (RODEL, 2004).

À guisa de uma exemplificação mais objetiva, dentre os materiais gravados pela banda, vamos nos ater a um deles em especial, o já citado mini-LP *As statues fell*, que parece reunir boa parte dos elementos citados até o momento. Lançado em 1988, o disco contém 26 faixas e 17 minutos e 42 segundos de duração, deixando clara uma das características mais proeminentes do *hardcore* extremo, ou seja, a presença de músicas que, em comparação com o padrão de duração das canções – mesmo no caso da música comercial – parecem mais com pequenos fragmentos sonoros, estilhaços de uma cultura decadente que se combinam formando uma obra única. Há canções que se resolvem em apenas alguns segundos, enquanto outras duram pouco mais que um minuto, indo ao encontro do que Rodel (2004) fala a respeito desse subgênero da música extrema. Da mesma forma, unem-se a essa efemeridade a velocidade (i.e., o alto número de BPMs – batidas por minuto) e o aspecto barulhento já mencionado anteriormente, fazendo com que o disco soe como um amontoado de lixo sonoro a ouvidos pouco acostumados com o *hardcore* extremo.

Nesse sentido, é interessante retomar a ideia de precário debatida em sala de aula, quando nos dizia Sérgio Medeiros que o precário se opunha à arte monumental exatamente pela sua efemeridade e por sua semelhança com o aquilo que a alta cultura rejeita como lixo. O próprio título do álbum (*As statues fell* – "Enquanto as estátuas caem") traz essa ideia de demolição das velhas estátuas, daquilo que nossa cultura erigiu como memorável, do que merece ser lembrado pela posteridade e do que tem valor cultural/artístico, como se cada um dos fragmentos sonoros ali presentes

fossem mesmo os restos dessas estátuas e o ruído que as acompanha simbolizasse o som da destruição desses monumentos.

A capa original do disco também é bastante interessante, como se pode ver na Figura 1 abaixo: sobre um fundo branco, sem nenhuma inscrição, duas linhas pretas perpendiculares se cruzam e, em seu ponto de convergência, abre-se um pequeno círculo – como um buraco em uma fechadura – no qual se vê a imagem de Cristo, símbolo monumental da religião católica, abraçado por um dos seus apóstolos e trocando um olhar profundo de cumplicidade (Fig. 1). Na contracapa, há a reprodução das mesmas linhas sobre um fundo branco e, no canto direito superior, uma pequena figura mostra um antigo templo desmoronando, com suas colunas gigantes ruindo e caindo sobre as pessoas que tentam fugir nas escadas logo abaixo (detalhe na Fig. 2). A religião, para uma banda que se chama *Fear of God*, é um dos alvos principais de sua crítica. Nesse contexto, a religião é o monumento prestes a virar ruína, detrito, desordem. Acima dessa figura cristã, lê-se o nome da banda e, embaixo, o título do disco. No canto inferior, veem-se apenas os nomes das músicas e a informação sobre seus locais de registro. Não há mais nenhuma outra informação, como se a obra prescindisse de outra linguagem que não a própria música e os enxutos elementos visuais.

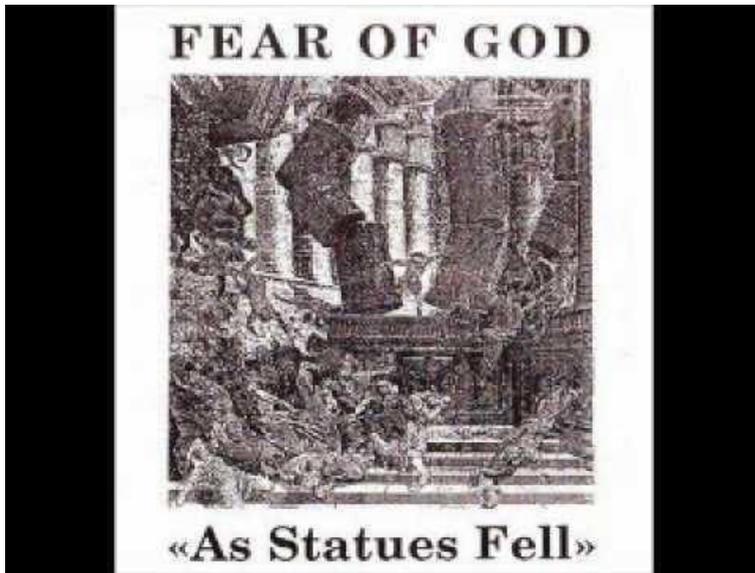


Fig. 2: detalhe da contracapa de *As statues fell*.

A primeira faixa é exatamente *As statues fell*, composta por ruídos de baixo e guitarra distorcidos e várias vozes monstruosas, que se alternam entre gritos e grunhidos desesperados para dar início a *Controlled by fear*, cuja letra, além de explicitar o conceito por detrás do nome do grupo, fala sobre como o medo de Deus aprisiona as pessoas, lançando uma crítica direta às Cruzadas que puniram os pagãos com a “civilização”. Daí em diante, são despejadas toneladas de ruído e velocidade nas faixas restantes, que se sucedem sem muito espaço entre si, com vocais e volumes saturados acima da média, criando uma massa em que é bastante difícil distinguir todos os sons que compõem a performance. Assim como na faixa inicial, a música que encerra o disco é extremamente caótica: *First class people*, sob gritos incompreensíveis e camadas de ruídos, entre guitarras, baixo, bateria e muita microfonia, o álbum termina com aplausos e risadas captadas do próprio público presente. Ao fim, a sensação é de que

a “música” do *Fear of God* é composta por um amontoado de sons precariamente dispostos em sequência.

Em *Radicante* (2011), Bourriaud apresenta um panorama semelhante, ao falar sobre como a nossa civilização da superprodução nos faz viver em um mundo do entulhamento, em que a paisagem urbana e cultural é marcada pela saturação e pela desordem, panorama cuja linhagem remete aos trabalhos de Schwitters, Rauschenberg, entre outros, além dos movimentos da Arte Povera e Fluxus (p. 86). Ao comentar sobre o disco *Loveless*, do grupo inglês My Bloody Valentine, o autor traz uma ideia semelhante: “dentro de um caos sonoro uniforme produzido por guitarras, a melodia de cada trecho parecia surgir por meio de subtrações progressivas, por entalhamento, como que recortada na espessura de um magma que lhe preexistia” (p. 87).

Assim, é nesse ambiente precário, descartável, entulhado, desordenado e saturado que o grupo *Fear of God* já antecipa o século XXI em duas décadas, percebendo, tal como diversos artistas contemporâneos analisados por Bourriaud (2011), que seria preciso operar a partir do centro de um caos preexistente para subverter a lógica da arte. Nas palavras do curador francês, a ambição comum de alguns artistas seria “tornar monumental uma iconografia oriunda da precariedade contemporânea” (p. 90). É essa subversão que o *hardcore* extremo opera por meio de grupos como *Fear of God* e suas obras fragmentadas e barulhentas, compostas nas margens da indústria cultural e da erudição acadêmica, mas perfeitamente compatíveis com nossa era da precariedade.

A tradução do precário – a hermenêutica do *Fear of God*

Cerca de 15 anos após o fim do grupo, seu antigo baixista, Dave Phillips, artista performático dedicado a explorar os limites do som por meio

de uma estética radical com forte conotação ambientalista, resolveu aproveitar o material de sua antiga banda e traduzi-lo em sua linguagem sonora daquele início de século XXI. Assim, em 2003, nascia *The Hermeneutics of Fear of God* (doravante THOFOG), álbum que reúne, recombina e reapresenta – e dessa forma, re/plurissignifica – o material cru do *Fear of God*⁷.

A operação de releitura da obra recebeu o título de “hermenêutica” por influência das leituras de Gadamer e Derrida feitas à época pelo ex-parceiro de *Fear of God* Erich Keller, segundo admitiram ambos em momentos diferentes. Para Phillips, entretanto, conforme entrevista cedida ao autor deste artigo, não havia nenhuma ideia específica ao criar THOFOG, embora ele reconheça que a ideia de hermenêutica lhe pareceu bastante adequada quando o disco foi gravado (PASSOS, 2018). Em suas palavras, as faixas “não são ‘canções’ ou ‘versões’. Eu usei os sons e canções do *Fear of God* como ‘material cru’, para então cortá-los em pedaços, dissecá-los, justapor as partes para rearranjá-las, fodê-las (...) sem objetivos específicos em mente” (PASSOS, 2018).

Nessa mesma entrevista, ao ser questionado acerca das conexões entre a hermenêutica e a tradução, Phillips afirma que certamente há uma forte relação entre esses campos, que são mais próximos do que se imagina, até porque a própria linguagem seria uma “bengala” que media a nossa relação com o mundo, posto que é ela mesma uma interpretação da realidade, e não a realidade em si (2019). Assim, em concordância com a ideia de Gadamer de que toda tradução já é uma interpretação, pode-se

⁷ O disco original, em LP, é de 2003, foi lançado pelo selo alemão Tochnit Aleph e continha 33 faixas de curtíssima duração. Interessante registrar que a versão em CD foi feita em formato CDR. A versão que vamos analisar aqui, contudo, é a versão brasileira, lançada em CD pela Absurd Records em 2008, que conta com diversos materiais extras, totalizando 62 faixas (61 sons e um vídeo extra, o único que traz um título – *I shot myself*). Consideramos que, apesar das diferenças, é válido estender a leitura original para a versão que ora se apresenta, pois ideia básica de todas as faixas é reaproveitar os restos/fragmentos da obra do *Fear of God* como material para (re/de)composição.

afirmar que o conceito de hermenêutica aqui serve como forma de esclarecer que o álbum apresenta uma tradução do *hardcore* extremo em outra linguagem.

Como toda tradução pressupõe a existência de pelo menos duas linguagens, cabe esclarecer aqui quais seriam as linguagens distintas presentes nesse processo de tradução conduzido por Dave Phillips. Se, no material original, temos como linguagem o que convencionamos chamar aqui de *hardcore* extremo, cuja matriz é a música popular, em virtude de sua origem na música não erudita (*punk rock*), na obra THOFOG, a linguagem utilizada é o que vamos chamar genericamente de *Noise*. O termo é um tanto amplo e, por isso mesmo, merece alguns esclarecimentos, posto que envolve muitas variações e subgêneros, além de comportar artistas com pontos de vista diversos acerca da própria nomenclatura do gênero, sendo que muitos deles discordam completamente do seu uso (NOVAK, 2013). Contudo, como não nos interessa aqui aprofundar o debate terminológico, optaremos por ora pelo uso do nome *Noise* para nos referirmos ao som produzido por Dave Phillips.

Porém, a que tipo de arte musical nos referimos quando falamos em “*noise*”? Steven Wilson (2014) prefere usar o termo “*expressive noise*” para se referir ao som produzido intencionalmente como música, ou seja, é uma “expressão sonora estética e intencional”, mas que foge completamente às convenções musicais. É um som que resiste à assimilação e aponta para algo além dessas convenções (2014, p. 10). Em *O som e o sentido* (1989), Wisnik traz uma definição de ruído que aponta para esse mesmo princípio de negatividade, ao diferenciá-lo da música e suas convenções:

A natureza oferece dois grandes modos de experiência da onda complexa que faz o som: frequências regulares, constantes, estáveis, como aquelas que

produzem o som afinado, com altura definida, e frequências irregulares, inconstantes, instáveis, como aquelas que produzem barulhos, machas, rabiscos sonoros, ruídos. (...) No nível rítmico, a batida do coração tende à constância periódica, à continuidade do pulso; um espirro ou um trovão, à descontinuidade ruidosa (...) Um ruído é uma mancha onde não distinguimos frequência constante, oscilação que nos soa desordenada. (p. 24)

Assim, Wisnik (1989) insiste na tese de que a música funda um princípio de ordem no universo ao falar sobre a afinação ritual de vozes de todo o canto em conjunto, argumentando que as origens da música estariam exatamente na necessidade de extrair um “som ordenado e periódico do meio turbulento dos ruídos”, pois “um único som musical afinado diminui o grau de incerteza no universo” (p. 24).

Por sua vez, Hegarty (2007), autor de *Noise/Music – A history*, inicia sua pesquisa falando sobre a subjetividade envolvida na definição do que é o ruído/barulho, considerando que sua ocorrência guarda relação com a percepção individual e que nós somos fisicamente afetados pela sua presença. De certa forma, isso explica a utilização de certos sons de frequência alta ou baixa em sessões de tortura, pois estes podem afetar o sistema digestivo, o funcionamento normal do coração e serem até mesmo mentalmente perturbadores (2007, p. 4).

Embora a complexa relação entre som e ruído seja o que define a música, em consonância com Hegarty, Wisnik também afirma que o grau de separação entre essas duas categorias é culturalmente definido, sendo que algumas culturas permitem uma maior ou menor separação entre som e ruído, de acordo com os seus valores. Na história ocidental, porém, pode-se afirmar que há um predomínio do som ordenado e controlado sobre os sons caóticos (ruídos), correlação de forças que foi mudando principalmente a partir do início do século XX, com o surgimento das vanguardas artísticas.

É Hegarty (2007) quem vai traçar uma linha histórica no uso do ruído como forma de composição, que inicia com Luigi Russolo, autor do manifesto *The Art of Noises*, publicado em 1913, na esteira das inovações estéticas produzidas pelos futuristas, e que proclama a necessidade de uma “Arte dos Ruídos” baseada no som das máquinas e das cidades barulhentas do período pós-Revolução Industrial. Na visão de Russolo, antes da invenção das máquinas, o mundo era um lugar silencioso:

A vida antiga foi só silêncio. No século XIX com a invenção das máquinas, nasce o Ruído. Hoje, o ruído triunfa e reina soberano sobre a sensibilidade dos homens. Por muitos séculos a vida fluiu em silêncio, ou, quando muito, em surdina. Os ruídos mais fortes que quebravam esse silêncio não eram nem intensos, nem prolongados, nem variados. De fato, tirando os excepcionais movimentos telúricos, os furacões, as tempestades, as avalanches e as cachoeiras, a natureza é silenciosa.

Segundo Russolo, o homem primeiro inventou os instrumentos, quase sempre atribuindo caráter sagrado à música, restrita aos sacerdotes e aos seus rituais, o que contribuiu para um certo isolamento da arte musical em relação a outras formas de expressão estética. Inicialmente, buscava-se um som puro, limpo e doce, mas à medida que o mundo se tornava mais complexo e ruidoso, a música também adquiriu complexidade semelhante, considerando que o “som puro, na sua exiguidade e monotonia”, já não despertava mais emoção em meio à “variedade e concorrência de ruídos” gerada pela presença das máquinas. Para obter um som adequado à sociedade urbana moderna, mais próximo do que Russolo chama de “som-ruído”, seria necessário desenvolver novos “instrumentos” para reproduzir a atmosfera sonora daquele período, mais áspera e dissonante aos ouvidos. Assim, o futurista italiano cria os *intonarumori*, visando suplantare a limitação dos chamados sons musicais, cujos timbres

não mais atendiam às complexas necessidades auditivas do século XX. Sobre o tema, também discorre Haroldo de Campos em *Poética do aleatório* (1969) ao falar sobre a arte contemporânea e destacar a “elevação do ruído (inclusive dos ruídos típicos da civilização industrial e mecânica) ao plano antes reservado ao som (...) para efeito de composição musical” (p. 16).

Assim, desafiando as convenções musicais e sonoras por meio de recursos não usuais, outros artistas sucederam a Russolo: nas décadas de 1920 e 1930, Kurt Schwitters utilizou somente a voz como forma de produzir peças sonoras, explorando sílabas, gritos, sussurros e outros sons ruidosos pré-verbais, em vez de palavras, como já haviam feito os futuristas, principalmente Marinetti, e também dadaístas como Raoul Hausmann e Richard Huelsenbeck, em suas anárquicas e barulhentas reuniões no Cabaret Voltaire, praticando aquilo que Kahn chama de “linguistic noise” (p. 48) na área da poesia. Nesse mesmo campo, vale citar ainda Antonin Artaud, também lançou mão de ruídos humanamente produzidos para apresentar seu *Para acabar com o julgamento de Deus* na rádio francesa em 1947, assim como os experimentos letristas de Isidore Isou nos anos seguintes.

Na música, Edgard Varèse, embora discordasse das propostas dos futuristas, adicionou ruídos ao seu trabalho, assim como Pierre Schaeffer e sua música concreta, produzida a partir da manipulação de fitas magnéticas, seu parceiro de composição Pierre Henry, Karlheinz Stockhausen e suas experimentações eletrônicas, além de John Cage, um dos nomes mais importantes da chamada música de vanguarda contemporânea (HEGARTY, 2007; KAHN, 1999). Num plano mais radical, posicionando-se mais como uma forma de antiarte ao estilo dadaísta, no sentido de fugir da noção que confunde arte com alta cultura burguesa, merece destaque o trabalho do grupo Fluxus, que reunia artistas como La Monte Young, Robert Filliou, Juan Hidalgo, Dick Higgins, entre outros, cuja atitude

despreocupada com relação ao domínio técnico da música os aproximava também da chamada *musique brut*, de Jean Dubuffet (HEGARTY, 2007).

Em linhas gerais, embora se esteja falando aqui de artistas com propostas extremamente diversas, os une a necessidade de romper com as convenções musicais principalmente por meio do recurso a fontes sonoras não usuais, ou seja, sem o uso dos instrumentos tradicionalmente associados à música, além da valorização do ruído como parte relevante da composição. Em outras palavras, diz Wisnik (1989), que “barulhos de todo tipo passam a ser concebidos como integrantes efetivos da linguagem musical”, permitindo “uma liberação generalizada de materiais sonoros” (p. 39). Dessa forma, máquinas, sons aleatórios do cotidiano, além dos sons naturais (produzidos por animais ou por elementos da natureza), passam a fazer parte do repertório musical também, embaralhando as fronteiras entre cultura e natureza na produção sonora artística.

Contudo, é importante ressaltar que, apesar da atitude anticonvencional em relação às formas artísticas clássicas, praticamente todos esses movimentos tinham em sua origem alguma erudição acadêmica, ainda que buscassem negá-la. Com maior ou menor intensidade, praticamente todas essas experimentações opunham-se à música clássica, porém, o faziam por meio de conceitos e abordagens também eruditas, tanto que não atingiam o público ordinário, que não frequentava os circuitos de arte, como os museus, teatros e academias (RUBIO, 2011).

Assim, essa música que aqui chamaremos de forma genérica como “Noise”, praticada por Dave Phillips desde os tempos em que este deixou sua banda nos anos 80⁸, como “uma continuação, ou melhor dizendo, uma

⁸ DAVE PHILLIPS, after the initial split up of our band FEAR OF GOD in 1988, had found his own way of dealing with the inevitable void such a break up leaves behind, yet following the path we had set foot on. Whereas I pretty much kept stranded on the HC and political nonsense thing for many years to follow, he got himself involved with the electronic avantgarde. He has since produced a vast amount of releases, collaborating with the who's-who of avantgarde noise, performing worldwide and constantly. (KELLER, 2006)

expansão de algumas das ideias que eu conectei, em um nível pessoal, com o *Fear of God*” (PASSOS, 2018), tem suas raízes nos movimentos de vanguarda artística do século XX. Por outro lado, o *hardcore* extremo da antiga banda de Phillips tem origem na música popular, por sua evidente relação com o *rock* e seu uso de instrumentos convencionais, além de contar com uma formação que usualmente se chama de banda, ao passo que, em boa parte do material concebido como *noise*, os artistas assinam os registros e performances com seu próprio nome.

Basicamente é essa diferença que motiva o debate acerca da tradução do material precário do *Fear of God* feita em *The Hermeneutics of Fear of God*, cujas diferenças e semelhanças passamos a apontar em uma breve análise do subproduto dessa tradução, ou seja, o cd lançado no Brasil somente em 2008 pela Absurd Records. Segundo o próprio Dave Phillips, “THOFOG é uma continuação de algumas ideias pessoais, muitas das quais sempre foram parte da minha abordagem, com o auxílio de uma retrospectiva (o tempo muda a percepção) e de acordo com a minha subjetividade” (PASSOS, 2018).

Antes de entrarmos na análise do som propriamente dito, cabe tecer algumas pequenas considerações acerca do material gráfico empregado, considerando que há uma linha de (des)continuidade entre o trabalho de Dave Phillips e o do *Fear of God* também nesse aspecto. A capa em preto e branco conta com uma logo desconstruída da banda mesclada a um dos antigos desenhos usados pelo grupo, ou seja, duas figuras semelhantes a pessoas, sendo que uma delas está de pé com um martelo nas mãos, enquanto a outra, de joelhos, oferece a cabeça para as marteladas do que está de pé. O encarte, por sua vez, traz, em negativo, as duas linhas perpendiculares de *As statues fell*, acompanhadas de semelhante crítica à religião, como no disco do *Fear of God*. As frases são as seguintes: “Quando uma pessoa sofre de um delírio, isso se chama insanidade. Quando muitas

peessoas sofrem de um delírio, isso se chama religião”; “a religião é um erro”; e por fim “aqueles que podem fazer você acreditar em absurdos podem fazer você cometer atrocidades” (PHILLIPS, 2008). Nota-se, assim, a persistência da oposição ao poder monumental da igreja como uma característica que, de certa forma, une os discursos do *Fear of God* com o de Dave Phillips.

Entrando na questão sonora, o disco inicia com um conjunto de ruídos extremamente agudos, que soam como uma microfonia ou uma guitarra distorcida e que vão, de alguma forma, trazer alguma unidade a um material feito de recortes e fragmentos sonoros que se embaralham e se recombinaem de maneira caótica, pois estes vão se repetir em outras faixas de curtíssima duração (variando entre 4 e 21 segundos). Aliás, a faixa de maior duração tem 1 minutos e 31 segundos, característica também presente no *hardcore* extremo e que leva ao questionamento acerca de temas caros à arte, como o tempo e o próprio valor de eternidade (BENJAMIN, 1987). Assim, cada faixa sucede uma à outra em grande velocidade, criando uma massa sonora à qual não é possível “consagrar algum tempo ao recolhimento ou à avaliação”, assim como os dadaístas haviam feito. A obra de arte, para os dadaístas, “tinha que satisfazer uma exigência básica: suscitar a indignação pública. De espetáculo atraente para o olhar e sedutor para o ouvido, a obra convertia-se num tiro. Atingia, pela agressão, o espectador” (p. 191, 1987).

Assim, são apresentadas diversas sobreposições de camadas sonoras de uma mesma música do antigo *Fear of God* (ou às vezes de mais de uma música), mixadas e remixadas, tornando cada faixa uma recomposição de detritos, os quais foram previamente separados de sua forma original e reagrupados em novas faixas. O resultado dessa recomposição soa bastante caótico mesmo para um ouvinte do *hardcore* extremo, como seu

antigo parceiro de banda, Erich Keller (2006), mas pode ser intolerável para um ouvinte de música popular ou erudita tradicional⁹.

Outro aspecto em que a tradução do material diverge do *hardcore* extremo é que, no disco de Dave Phillips, nenhuma faixa tem nome, mas apenas um número, o que também cria uma unidade entre elas e torna difícil discriminar esta ou aquela faixa. Não há canções independentes, mas uma só massa sonora que agride o ouvinte e compromete o estado contemplativo, como também dizia Benjamin (1987) ao falar sobre a diferença entre a tela do cinema e um quadro.

No disco de Dave, é possível reconhecer diversos trechos das antigas faixas do *Fear of God*, os quais são sampleados e transformados em uma massa sonora muito mais impenetrável do que em suas versões originais. De algumas faixas clássicas da banda, são recortados riffs e vozes conhecidas, os quais são repetidos *ad nauseam*, têm sua rotação alterada ou são tocados de trás pra frente. Dave aproveita também sobras sonoras que normalmente não seriam utilizados no produto final de uma gravação musical popular, fazendo dos detritos seu material de composição. A faixa nº 10, por exemplo, traz apenas o toque das baquetas, comumente usado em apresentações ao vivo para avisar aos outros membros da banda o início exato da música, que é repetido diversas vezes até os 45 segundos, até que a "música" propriamente dita comece e leve menos de dez segundos para ser resolvida de forma caótica.

Assim como em uma obra de Schwitters, todo o lixo que a indústria da música rejeita é reciclado e recomposto em uma colagem do material precário do *Fear of God*. Porém, nessa nova composição, busca-se

⁹Earlier this very year, a friend of mine from Germany, a philosopher and educationalist, paid me a visit during which he wanted me to play FEAR OF GOD to him finally. I did so by choosing the remastered debut EP on Mini-CD and this[referring to THOFOG]. After 10 minutes, he asked me to stop this 12". He looked at me, saying he didn't want me to be mad at him, but he felt this music would alienate me from him or vice versa maybe. "It's inhumane", he said. (KELLER, 2006)

aprofundar ainda mais o questionamento das fronteiras musicais que a banda já apontava nos anos de 1980, e a massa original sonora original, que dispunha de um mínimo de instrumentação vinculada à música popular, agora se torna totalmente inumana, pois sua decomposição e execução fixam um quadro de som instável, irregular, desestruturado, desprovido de aura contemplativa ou fetichismo mercadológico. Tome-se como exemplo a faixa nº 40, em que a música "*Circle A*" é deixada somente com sua frase inicial "*Put that circle A*", que é posta em *loop*, ao passo que se sucedem de forma desordenada e sobreposta as respostas à frase inicial ("*on your car*", "*on your skateboard*", "*on your pants*", "*up your ass*"), mas sem seguir a lógica original, intermediadas por pancadas de bateria. Certamente, o nível de agressão pretendido pela banda ao criar essa letra – uma crítica àqueles que usavam a letra A dentro de um círculo, símbolo do anarquismo, como uma marca de consumo – tem sua potência elevada na versão de Dave Phillips. Outra característica antiga da banda, a utilização de vozes guturais e gritadas a fim de ampliar a sensação de agressividade sonora, se realiza de forma mais plena no disco de Dave. A faixa nº 47, por exemplo, reagrupa em seus 16 segundos registros vocálicos urrados de diferentes faixas, fazendo com que se embaralhem diversas vozes com ruídos eletronicamente manipulados, como se houvesse um confuso coro de gritos e não apenas a voz original.

Evidentemente, o conteúdo lírico do *Fear of God* é desconstruído em prol da destruição da linguagem lógica e racional, pois as letras são misturadas, as palavras são fragmentadas e recompostas numa lógica muito mais semelhante aos experimentalismos de vanguarda, como os de Schwitters, por exemplo, fugindo do realismo revolucionário dos tempos da banda. A voz, em THOFOG, é muito mais um instrumento para produzir ruído e desconforto e não apenas uma mensagem clara de inconformismo social, sendo que ela é inclusive usada como único

instrumento em faixas como a de número 58, em que a música *7 up*, na qual a voz originalmente já era destaque, é transformada em uma faixa quase exclusivamente vocal, sobrando-lhe do original apenas o urro inicial e a repetição da partícula "up" por sete vezes. Assim, ao despedaçar as letras e recombiná-las de forma caótica e aleatória, Dave Phillips questiona ainda mais profundamente a lógica que aprisiona as mentes a uma rede de significações pautadas em um sistema de signos racional, buscando transcender as limitações estéticas que a banda também buscava nos tempos de *hardcore* extremo, dando um passo além ao pôr em xeque a racionalidade ocidental.

A velocidade das músicas, por meio da mesma manipulação eletrônica, foi aumentada (ou diminuída ao máximo, em alguns casos) a ponto de não se conseguir mais distinguir os *beats*, tornando praticamente qualquer contagem de BPMs. Assim, se um dos intentos do *Fear of God* era atingir níveis inumanos de velocidade, é em THOFOG que tal finalidade é alcançada ao extremo, como nas faixas 24 e 25, por exemplo. Em termos de andamento, há uma quebra constante da sua lógica no disco de Dave Phillips, pois as rupturas sucessivas e sobreposição de colagens tornam impossível, em diversos momentos, distinguir tempos e contratempos, como na faixa 28. A clareza também é prejudicada pela saturação de volume de algumas faixas, como a 12, por exemplo, ou a de número 51, em que o tema original, sobre o preconceito aos soropositivos, é amplificado pelo som saturado, como se lançasse na cara do ouvinte a mesma problemática, porém, de forma mais inescapável. Em outras palavras, é impossível manter-se impassível diante de tamanho incômodo sonoro, conforme pretendiam os membros da banda já na década de 1980, mas na versão de Dave Phillips, tais estratégias de desestabilização são alcançadas com mais eficiência.

Enfim, dadas as limitações de espaço do presente artigo, não teria como analisar o disco inteiro faixa a faixa, sem contar que tal empreendimento poderia se tornar enfadonho ao leitor. Contudo, vale reafirmar que essa tradução do material original do *Fear of God* em uma versão ainda mais caótica e barulhenta realmente torna mais sólidos os objetivos iniciais do grupo cerca de duas décadas após suas gravações. Como diz Keller (2006), "O que ele fez foi cortar o material em pedaços e reagrupá-lo segundo o foco do *Fear of God*, que era perturbar e não entreter. Então, o que ele realizou foi o desfecho de tal esforço"¹⁰. Além disso, essa operação de tradução coloca essa obra precária e um tanto quanto rudimentar no panorama da arte contemporânea, em que o recurso a obras anteriores, às vezes desprezadas, como forma de reinseri-las no debate cultural e criar uma rede de signos e significações, é transformado naquilo que Bourriaud (2009) chama de pós-produção. Em suas próprias palavras:

Essa arte da pós-produção corresponde tanto a uma multiplicação da oferta cultural quanto – de forma mais indireta – à anexação ao mundo da arte de formas até então ignoradas ou desprezadas. Pode-se dizer que esses artistas que inserem seu trabalho no dos outros contribuem para abolir a distinção tradicional entre produção e consumo, criação e cópia, *ready-made* e obra original. Já não lidam com uma matéria-prima (p. 8).

Ao falar sobre a música, Bourriaud (2009) recorre à figura contemporânea do DJ, que segundo ele, "aciona a história da música, copiando/colando circuitos sonoros, relacionando produtos gravados" (p. 15). Não à toa, a forma de trabalho de Dave Phillips em muito lembra a atividade do DJ, considerando que suas gravações são colagens de retalhos

¹⁰Tradução livre de: "What he did was cut the stuff up and into pieces and reassemble it, following the focus of FEAR OF GOD that was: To disturb instead of to entertain. So what Dave achieved is, at least to me, the endpoint of such an endeavor."

sonoros de outros materiais, como é o caso do álbum em tela. Nesse caso, específico, ao traduzir a fúria musical do seu antigo grupo, Dave Phillips reinsere aquela produção na rede atual de signos e lhe atribui um novo significado nessa nova cadeia sonora.

Considerações finais

Sem a pretensão de finalizar debate tão prolífico, devo ao menos encerrar esta sessão para poder dar margem a novas pesquisas que englobem a marginalizada e precária cena underground do *hardcore* extremo e que possam lhe conferir o *status* de obras de arte, apesar da sua insistência em se manter fora dos padrões acadêmicos e dos museus em busca de sua autenticidade. Assim, pela combinação de uma música feita pela soma das máquinas contemporâneas com guitarras, percussão e a vocalização que vêm do *hardcore* extremo, Dave Phillips criou uma obra híbrida que amplifica ainda mais o potencial agressivo do som original.

Como prova de que o debate mal se iniciou, vale mencionar ainda que, após o lançamento de *The Hermeneutics of Fear of God*, foi lançado mais um álbum com o sugestivo título de *The end of Fear of God*, em 2004, com a participação do próprio Dave Phillips e de mais alguns grupos e artistas contemporâneos, cujo objetivo foi de dissecar mais uma vez a obra da banda original e também dos experimentos de Dave no disco aqui analisado. Além disso, valeria também uma ampla reflexão sobre a contribuição de outros grupos contemporâneos ao *Fear of God*, que trilharam caminhos semelhantes em termos de experimentação usando a linguagem do *hardcore* extremo, como a banda inglesa *Sore Throat* e seu seminal disco *Disgrace to the corpse of Sid*, ou a dupla teuto-australiana *Seven Minutes of Nausea*, que desde 1985 se dedica a destruir os

parâmetros da música tradicional por meio da precariedade e do barulho extremos.

Ao fim, resta ainda deixar os links para que possa ao menos ouvir parte do material aqui mencionado, cuja audição coroa de forma exemplar tudo que foi dito até aqui.

Fear of God - As statues fell:

<https://www.youtube.com/watch?v=2M6kCjibNhE>

Dave Phillips - *The Hermeneutics of Fear of God*

<https://www.youtube.com/watch?v=a3ixR-E5S54>

Referências

- ATTALI, Jacques. *Noise: the political economy of music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. In: *Obras escolhidas I*. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Pós-Produção - Como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Precarious Constructions Answer to Jacques Rancière on Art and Politics*. November 1, 2009. Disponível em: <https://onlineopen.org/download.php?id=240>. Acesso em: 15.1.2019.
- BOURRIAUD, Nicolas. *Radicante - Por uma estética da globalização*. Trad. Dorothée de Bruchard. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- CAMPOS, Haroldo de. *A arte no horizonte do provável e outros ensaios*. São Paulo: Perspectiva, 1969.
- FEAR OF GOD. *As statues fell*. Switzerland: Off the Disk Records, 1988. 1 Lp (17min42s).

FEAR OF GOD. Zeitgeist. Brasil: Absurd Records, 2004. 2x LP.

IOMMI, Tony. *Iron Man: My Journey through Heaven and Hell with Black Sabbath*. Boston, MA: Da Capo Press, 2012.

JONES, Steven. *Tapes, Transgression and Mundanity: the participatory engenderment of death metal and grindcore*. Master's Thesis (Mestrado em Estudos de Cultura Popular – Musicologia). School of History, Culture and Arts Studies, University of Turku, 2016.

KAHN, Douglas. *Noise, water, meat: a history of sound in arts*. MIT Press: Cambridge/Massachusetts, 1999.

KELLER, Erich. *Dave Phillips – The Hermeneutics of Fear Of God 12"Ep* (Tochnit Aleph, Germany, 2003). Disponível em: <http://www.goodbadmusic.com/2006/11/10/dave-phillips-the-hermeneutics-of-fear-of-god-12ep-tochnit-aleph-germany-2003/>. Acesso em: 25.2.2019.

KELLER, Erich. *Dave Phillips – The Hermeneutics of Fear Of God LP* (Absurd Records, Brasil, 2008). Disponível em: <http://www.goodbadmusic.com/2008/04/21/dave-phillips-the-hermeneutics-of-fear-of-god-lp-absurd-records-brazil-2008/>. Acesso em: 24.2.2019.

LAING, Dave. *One-chord wonders: power and meaning in punk rock*. Open University Press, 1985.

MUDRIAN, Albert. *Choosing death: the improbable history of death metal & grindcore*. Los Angeles: Feral House, 2004.

NOVAK, David. *Japanoise: music at the edge of circulation*. Durham: Duke University Press, 2013.

PASSOS, Cristiano. *Entrevista com Dave Phillips*, conduzida por e-mail em dezembro de 2018.

PHILLIPS, Dave. *The Hermeneutics of Fear of God*. Brasil: Absurd Records. CD.

RODEL, Angela. Extreme Noise Terror - Punk rock and the aesthetics of badness. In: DERNÓ, Maiken; WASHBURNE, Christopher (orgs.). *Bad music: the music we love to hate*. New York & London: Routledge, 2004.

RUBIO, Salva. *Metal extremo: 30 años de oscuridad (1981-2011)*. Editorial Milenio: Cataluña, 2011.

RUSSOLO, Luigi. *A arte dos ruídos* (1913). Tradução: Daniel Belquer e José Henrique Padovani. Disponível em: https://www.academia.edu/8891205/A arte dos ru%C3%ADdos_Luigi_Russolo_tradu%C3%A7%C3%A3o. Acesso em: 19.5.2019.

RUSSOLO, Luigi. *The art of noises*. Tradução: Barclay Brown. Monographs in Musicology. Nova York: Pendragon Press. 1986.

WILSON, Steven. *The radical music of John Zorn, Diamanda Galás, and Merzbow: a hermeneutic approach to expressive noise*. Dissertation (Doutorado em Filosofia em Musicologia). Graduate College of the University of Illinois at Urbana-Champaign, 2014.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 3. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017

**“Do it ourselves, together, as working class:
thrash metal e luta de classes”¹**

Fábio Alexandre Tardelli Filho

Desafiando sua ganância
Vamos reivindicar as ruas
Pronto para lutar para destronar você
Nós não vamos aceitar ser o seu lixo

Ficaremos organizados
Porque viver não é um benefício
Sua pretensão de controle
Encontrou um fim iminente
Deve respeitar a existência
Ou esperar resistência

*(Respect Existence or Expect Resitance,
música do álbum Scenarios of Brutality,
da banda Violator, 2013, tradução nossa)*

<https://www.youtube.com/watch?v=3JPLRFdG9xE>

Da fundação do Resíduos Tóxicos até as entrevistas.

Não cheguei à toa na fonte primária que é a *web zine* Resíduos Tóxicos² muito pelo contrário, pois em 2011 fundei junto a uma amiga³ essa

¹ Tradução “Façamos por nós mesmos, juntos, como na luta de classes”. Essa frase é uma adaptação do célebre lema punk “*Do it yourself*” que significa “faça por você mesmo”, parto da referência da entrevista e colaborador do Resíduos Tóxicos: o camarada Felipe Nizuma, que citou essa frase em sua entrevista em 2013 ao *zine* Resíduos Tóxicos.

² Para efeitos de abreviaturas usávamos também RxTx, e para demais efeitos de menção usaremos em diversas ocasiões nesse texto.

³ A historiadora Keyla Rosado.

web zine e, até hoje, volta e meia penso em retomar esse projeto⁴. A história do nome passava por duas referências que tínhamos na época, a primeira eram as bandas de *thrash metal* como *Violator*, *Toxic Holocaust*, *Anthrax* e *Municipal Waste* e todo um conjunto de grupos que traziam essa temática de guerra biológicas (ou nucleares) e despejos de produtos químicos no meio ambiente (e todo aquela distopia envolvida) e a segunda referência eram alguns intelectuais que gostávamos de estudar e que avaliávamos terem análises sociais “ácidas” entre eles o historiador Eric Hobsbawm e o antropólogo Massimo Canevacci⁵, que viriam a ser a base do meu tcc sobre *heavy metal* em Sorocaba⁶.

O *zine* foi crescendo em torno de publicações de notas sobre shows, indicação de bandas e documentários, algumas menções sobre fatos da Educação (já que ambos cursávamos História e estávamos nas caminhadas iniciais da docência) e até algumas coisas compartilhadas de outros *zines*. Até que, no final de 2011, começamos a entrevistar bandas, e posso dizer que era a forma era risível. Eu mandava uma mensagem em alguma rede social da banda perguntando se queriam responder uma média de sete perguntas para o nosso *zine* e, em geral, aceitavam, logo em seguida bolar as perguntas e mandava num documento de *word* que tinham umas orientações e aguardava. Acontecia que não raro tinha que estudar e caçar informações das bandas que, não conhecia nada além de um som ou outro, que chegavam aos meus ouvidos por indicação de amigos ou algo visto na *web*, e decidia tentar a entrevista quase de forma aleatória. Assim conheci muitas bandas que mal tinha parado para ouvir na vida.

⁴ A última publicação foi em 30 de outubro de 2016.

⁵ Inclusive chegamos à entrevista o Massimo Canevacci em 2013 no Resíduos Tóxicos.

⁶ *Heavy metal em Sorocaba: de 1995 a 2000*, tcc apresentado em 2011 na UNISO. O objetivo fora estudar o que para muitos havia sido o ápice da cena sorocabana e trazer contribuições marxistas para pensar o *heavy metal* a partir da totalidade concreta.

Outro fator era que nós não entendíamos nada de teoria musical, e eu particularmente ainda não entendo, esse é meu lado *punk* (no mais honesto e positivo sentido que isso pode ter), então não perguntava sobre nada de ordem instrumental. E foi disso que ligamos nosso interesse político-social com as entrevistas, afinal uma coisa era entrevistar uma banda que conhecia e curti, mas as bandas que não conhecia? Não tinha como enrolar.

Das sete perguntas, dedicava duas para questões políticas da época e uma para despedida. A coisa no começo era desorganizada chegando a publicar duas entrevistas no mesmo dia e dez em uma semana. Enfim, em 2011 podíamos dizer que fazíamos a coisa no clássico estilo *underground*; desbravando. Inclusive posso dizer que a maestria com a qual a Keyla Rosado conduziu a organização do *layout* do *blogspot* foi fora de série, recordo-me de um músico que trabalhava com páginas ter perguntando quando pagamos para ter a página daquele jeito.

Com o passar do tempo amigos e amigas da cena foram integrando nossa equipe, alguns convidados (que podiam ser bem aleatórios) como Eduarda Yumi (minha ex-aluna) ou (mais ligados ao *metal*) Guilherme de Assis o “Volstag”, e nossos “editores”/ “colaboradores” como Augusto Miranda (um desenhista profissional formidável, que inclusive fez a arte símbolo do RxTx para nós, Augusto tocava na época na banda Mito da Caverna um *crust/ doom* perturbador e maravilhoso), o Leonardo “Apollo” (o Léo estava terminando o ensino médio na escola na qual eu era tutor do Grêmio no qual ele fazia parte, sempre curtiu *metal* e *rap* e hoje segue carreira de *rapper*), o “Bolaxa” (o Matheus tinha uma rádio virtual desde adolescente e nos conhecemos por isso, já no ensino superior ajudei ele apoiando alguns shows que organizou na UFSCar São Carlos como o *Conquest For Death* dos Estados Unidos) e o Felipe Nizuma (o Felipe vi tocando no *Metal For All* de Salto com o *BrainDeath* e ficamos amigos, escrevia

textos para nós e nos apoiava bastante com envio de alguns materiais para distribuir aos envolvidos no projeto e meus alunos e os da Keyla, esses materiais foram livros do Lenin e Florestan). Entre outros diversos nomes, eram esses que colaboraram com maior frequência cada um à sua forma. Fonte apresentada, hora de falar das bandas.

O *Thrash metal* ataca! As entrevistas de *Anthares* e *Chakal* ao RxTx.

Esse subgênero do *metal* já havia ganho o mundo em outra ocasião: o final dos anos 80 e começo dos anos 90, com bandas explodindo no Brasil, Alemanha, Dinamarca, Canadá e Estados Unidos. É possível que mesmo o leitor menos ligado no *metal* já tenha ouvido alguma vez *Metallica*, *Sepultura* ou *Slayer*. Seja por amigos, trilhas sonoras de filmes, *video games* e jogos ou por conta. De toda forma o objetivo não é contar a História do *thrash* e o que aconteceu com ele nos anos 80, ainda que deva dar uma interessante análise historiográfica, mas vamos avançando!

O *thrash metal*, dos anos 80, tinha como características de recrutar as bandas mais rebeldes e politizadas da cena de *heavy metal*, até por suas letras mais trabalhadas e manter um diálogo com outros gêneros musicais como *punk*, *hardcore* e o *rap*, ainda que pensar que isso seja um tipo de regra do cenário musical não passe de mero idealismo do mais barato, afinal como Marx pontua “Os homens fazem a sua própria história; contudo, não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles que escolhem as circunstâncias sob as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram” (MARX, 2011, p.25). Mais do que pertencentes a um cenário musical as pessoas e as “cenas” que articulam são parte de uma totalidade concreta.

De toda forma foi nesse subgênero do *heavy metal* que algumas das mais contestadoras bandas oitentistas criaram base: *Anthrax*, *Nuclear*

Assault, Exodus, Voivod, Vio-Lence. Mas o que seria esse subgênero? Ian Christie em *Heavy metal: a história completa* (2010) cunhou a seguinte síntese:

Em 1985, o power metal já não era rápido o suficiente para conter o ritmo do underground. Uma nova geração de bandas de thrash metal passou a fazer riffs no estilo Metallica, aparentemente da noite para o dia. Enquanto o power metal era uma espécie de heavy metal com esteroides, o thrash metal repetia as notas palpitantes sustentadas sem esforço, num fluxo contínuo. A música estava em constante movimento, um intrincado corpo de sonoridade grandiosa. Os looks no palco e outras armadilhas do mundo comercial foram abandonadas, à medida em que bangers se debruçaram sobre sua música e se concentraram em fazer letras mais sérias. Outros também o chamavam de speed metal; puristas apontavam que o thrash metal contava mais com pausas rítmicas longas e violentas, enquanto o speed metal, como era tocado por Agent Steel e Destruction, era uma subcategoria mais limpa e musicalmente complexa, ainda fiel às melodias conflitantes do thrash metal clássico. (Christie, 2010, p.179)

Na segunda metade dos anos 80 o Brasil teve sua leva de bandas de *thrash* e algumas das mais ácidas nas letras e postura como *Dorsal Atlântica*, *Chakal*, *Witchhammer*, *Sepultura* e o *Anthares*, a notável qualidade de letras e postura das bandas brasileiras assumidamente influenciou muito outros grandes nomes do *metal* mundo a fora. Das bandas oitentistas brasileiras duas delas foram entrevistadas no RxTx o *Chakal* (Vladimir Korg e Cassio Corsino) e o *Anthares* (Evandro Júnior e Diego Nogueira).

O *Anthares*, banda paulista, fora descrito na seguinte forma na revista nacional especializada em *heavy metal* *Rodie Crew*:

Em meio ao Thrash Metal rápido, agressivo e repleto de paradinhas para bater cabeça, as composições tratavam de temas instigantes e que se mantêm atuais. Henrique “Poço”, o nosso “Paul Baloff”, cantava e gritava em alto e bom

português sobre alienação e violência social, distúrbios da mente, guerra e pesadelo nuclear, assuntos que cabem no cenário que vivemos hoje. (RODIE CREW, 60 Grandes álbuns do metal brasileiro, 2013, p. 21)

Já o *Chakal* pertencia a leva dos “quatro cavaleiros do apocalipse do metal mineiro”⁷:

Musicalmente à frente de seu tempo, *Abominable Anno Domini*⁸ teve papel fundamental na efervescência metálica mineira. Para Mark, a banda superou as limitações técnicas da época em busca de riffs poderosos e solos mais trabalhados, enquanto muitos grupos do nascente Death/Thrash brasileiro abraçavam o primitivismo. Outro diferencial foram as linhas vocais e as letras de Vladimir Korg, um letrista nato, que viria a escrever verdadeiras histórias no *The Mist*. (RODIE CREW, 60 Grandes álbuns do metal brasileiro, 2013, p. 22)

Duas lendas do metal nacional e que tinham em comum a questão ácida nas letras não passaram despercebidas aos nossos ouvidos e, diferente da maioria das entrevistas daquela época, conseguimos explorar vários assuntos com as bandas na entrevista ao RxTx.

As duas bandas abordaram a questão da ditadura civil-militar brasileira (até porque se estavam gravando materiais entre 1986 e 1987, haviam vivido boa parte de sua juventude sob o regime), o *Chakal* ainda trouxe a questão do universalismo e a história do pai de Korg que foi exilado político nos anos de chumbo; “Meu pai foi exilado político e tal. Morar em Belo Horizonte era a ditadura da ditadura. As coisas aqui eram graves. Tudo isso, para um artista, é material essencial para sua expressão. Qualquer um que viveu naquela época tem suas cicatrizes” (RESÍDUOS TÓXICOS,

⁷ Uma referência ao *Warfare Noise I* de 1986, nas palavras de Casito do *Witchhammer*: “A coletânea abriu os olhos do Brasil para o cenário de Minas.” (RODIE CREW, 60 Grandes álbuns do metal brasileiro, 2013, p. 20). Essa coletânea, lançada pelo *Cozumelo Records*, continha quatro bandas do metal mineiro: *Chakal*, *Sarcófago*, *Mutilator* e *Holocausto*.

⁸ Esse é o título do álbum de 1987 do *Chakal* considerado por muitos, seu maior clássico.

Entrevista com a banda Chakal, lenda do Death Metal brasileiro, 25 de dezembro de 2011) e o *Anthares* reivindicou o *metal* como gênero musical contestador do neoliberalismo:

Na minha modesta opinião o heavy metal já exerce seu papel de contestador contra todo o sistema falido em que vivemos. A mensagem está na música, nas letras, no visual, na atitude de um estilo de vida que aponta o dedo e mostra para o mundo corporativista, corrupto, violento que há saída: ouçam metal e se libertem! (RESÍDUOS TÓXICOS, Entrevista com a banda Anthares!, 06 de setembro de 2012)

A respeito da ditadura civil-militar o próprio Evandro Jr. do *Anthares* também abordou esse assunto quando indagado sobre crescer jovem e *headbanger* na cidade de São Paulo nos anos oitenta:

Surra de cacetetes, humilhação...isso tá na memória sempre. A gente era tratado como animais. Vi coisas absurdas naqueles anos, até a metade dos anos 90, resquícios da ditadura. Desde moleque já ia em quase todos os shows de rock em SP e a violência dos fardados com a galera do metal era revoltante, mas era uma época de muito preconceito ainda arraigado (sic) e prá eles, *headbanger* era só vagabundo sujo, desordeiro e bêbado. No início, por volta de 83/85 até que éramos sim, pois havia essa raiva nos olhos contra a ditadura que finalmente tinha sucumbido, e o metal foi um gênero musical que surgiu como legítimo representante da rebeldia. Depois as coisas foram mudando, as ideologias também. (RESÍDUOS TÓXICOS, Entrevista com a banda Anthares!, 06 de setembro de 2012)

E quando indagado a respeito da letra da música *The plane is dead* do clássico álbum *Abominable Anno Domini* (1987), Korg respondeu:

Sou ainda fissurado com essa ideia do universalismo. Mundo sem fronteiras e essas coisas. Estávamos saindo de um regime ditatorial e para mim foi natural gritar com liberdade o que eu pensava. Pouca coisa mudou mas hoje tento

compreender as nossas limitações para assumirmos nossa posição como seres universais com mais resignação. Infelizmente. (RESÍDUOS TÓXICOS, Entrevista com a banda Chakal, lenda do Death Metal brasileiro, 25 de dezembro de 2011)

A máxima marxiana de o *18 de brumário de Luís Bonaparte* (2011) sobre a relação entre os indivíduos e sua subjetividade ante a totalidade concreta da História e as questões dialéticas diante das possibilidades de transformação são elementos ricos para refletirmos essas passagens das duas bandas brasileiras:

Os homens fazem a própria história; contudo não a fazem de livre e espontânea vontade, pois não são eles que escolhem as circunstâncias sobre as quais ela é feita, mas estas lhes foram transmitidas assim como se encontram. A tradição de todas as gerações passadas é como um pesadelo que comprime o cérebro dos vivos. E justamente quando parecem estar empenhados em transformar a si mesmos e as coisas, em criar algo nunca antes visto, exatamente nessas épocas de crise revolucionária, eles conjuram temerosamente a ajuda dos espíritos do passado, tomam emprestados os seus nomes, as suas palavras de ordem, o seu figurino, a fim de representar, com essa venerável roupagem tradicional e essa linguagem tomada de empréstimo, as novas cenas da história mundial. (MARX, 2011, p. 25)

Até porque, além da questão histórica das duas bandas já mencionadas, foi justamente no final da década de 2000 e começo da década de 2010 que o *thrash* teve seu *revival* e foi o momento de nomes *Critical Fear* e o *BrainDeath* terem essa “ajuda dos espíritos do passado” e “as suas palavras de ordem”, ainda que sob outras faces do capitalismo.

Nos anos 2000 já não estávamos mais em uma ditadura dos militares e frações burguesas à serviço da pavimentação do modelo econômico do neoliberalismo, ao contrário, nós agora estávamos sob o regime desse modelo após passarmos as décadas de 80 e 90 sob governos privatistas e

contrários aos direitos dos trabalhadores. E foi justamente após essas décadas de crise e espeznimento de direitos sociais que houve uma ascensão de governos de linha liberal-progressista no país, com a chega de Lula e Dilma (ambos do Partido dos Trabalhadores, o PT) à presidência da República. Mas, independentemente de reconhecer algumas questões de avanço nos campos econômicos e sociais, se trataram de gestões longe de estarem em diálogo franco com a classe trabalhadora, não à toa sua política de conciliação de classes veio acompanhada de supressão pesada aos movimentos sociais populares. E foi exatamente nesse contexto que o *thrash metal* voltou com força total.

O revival do *thrash metal*. Conciliação de classes x Luta de classes e as entrevistas de *BrainDeath* e *Critical Fear* ao RxTx.

Entre meados e final da década de 2000 experimentávamos a reeleição de um presidente dito “progressista”, Lula (PT), e a mídia burguesa disparava capas de revistas e chamadas de jornais contra o presidente e seu partido ao mesmo tempo em que a bolha imobiliária dos Estados Unidos explode afetando o mercado internacional. Especuladores, economistas, mídias burguesas e afins declaravam todos os dias que o Brasil seria devorado pela crise caso o governo não cortasse os “gastos” sociais, em uma pauta privatista e pró injeção de dinheiro público nas burguesias. Esse tiro das burguesias de apostar em um colapso financeiro do governo Lulo-PTista foi pelos ares e o país saiu fortalecido diante de uma economia estadunidense em frangalhos.

Nesse mesmo período, da explosão da bolha imobiliária dos Estados Unidos, outros países latinos de governos alinhados na pauta liberal-progressista ou esquerda-nacionalista, também tiveram seu fortalecimento; o Uruguai de José Mujica e a Venezuela de Hugo Chávez. E Fidel Castro, o

herdeiro de Toussaint L'Ouverture⁹, estava vivo apesar de todas as tentativas¹⁰ estadunidenses após a Revolução Cubana, enquanto Raul Castro estava assumindo a presidência. Eu e muitos músicos da nova geração do *thrash* crescemos nesse contexto, bombardeados por ódio de classes de burguesias raivosas e também publicando artigos em revistas como a *Veja* atacando *punks* e *bangers* (como a capa¹¹ da *Veja* São Paulo de outubro de 2007 com o título “Selvagens e Covardes”).

Mas não nos iludamos de que ter um governo “de esquerda” foi o avanço de uma revolução social e se esmerou na excelência aos trabalhadores. Lula ao assumir entregou a chamada “Carta ao povo brasileiro”¹² e não tardou para que a democracia burguesa pesasse sobre a classe trabalhadora chegando aos fatos de repressão violenta aos manifestantes de movimentos sociais populares, vide os atos contra a realização da Copa do Mundo de 2014 no Brasil, as repressões ao MTST, ao movimento do Passe Livre (que desembestou nas fatídicas Jornadas de junho de 2013) e claro, a lei de Antiterrorismo¹³ (13.260/2016) de autoria da então presidenta da República, Dilma Rousseff (PT).

⁹ Uma referência ao apêndice *De Toussaint L'Ouverture a Fidel Castro* do livro *Os jacobinos negros. Toussaint L'Ouverture e a revolução de São Domingos* (2010) de C.L.R. James.

¹⁰ No livro *Balas de Washington* (2020), o indiano Vijay Prashad cita uma menção de Fidel Castro ao senador estadunidense George McGovern em 1975 que foram VINTE E QUATRO tentativas de depô-lo, entre assassinatos e golpes (PRASHAD, 2020, p. 57).

¹¹ VEJA. São Paulo: outubro, ano 40, n. 43, 31 Out. 2007.

¹² Na própria página do Partido dos Trabalhadores há esse material: <https://pt.org.br/ha-16-anos-lula-lancava-a-carta-ao-povo-brasileiro/>. Apesar de na carta abordar direitos sociais e garantias aos trabalhadores o que se aplicou de fato foi “[...] esforço conjugado de exportar mais e de criar um amplo mercado interno de consumo de massas” (CARTA AO POVO BRASILEIRO, 22 de junho 2002). Vale lembrar que Lula realizou uma “Contrarreforma Previdenciária” (Marques; Mendes, 2004, p. 3-15) bastante agressiva e Dilma assentou menos famílias que Fernando Henrique Cardoso (FHC) (<http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/03/dilma-assentou-menos-familias-que-lula-e-fhc-meta-e-120-mil-ate-2018.html>).

¹³ E Foi justamente entre maio e junho de 2020 que o então presidente Jair Bolsonaro (sem partido) tentou tipificar o movimento antifascista como grupo terrorista para enquadrar nessa lei. Já diria Marx, parafraseando e completando Hegel, “[...] todos os grandes fatos e todos os grandes personagens da história mundial são encenados por assim dizer, duas vezes. (...) a primeira vez como tragédia, a segunda como farsa” (MARX, 2011, p. 25).

Não seria por acaso que o subgênero mais ácido do *heavy metal* voltaria a todo vapor, e para explicar essas razões haviam muitas hipóteses levantadas por bandas, revistas especializadas e fãs. Em geral avaliavam como um desgaste do *power metal*, *metal melódico* e as bandas do *gothic metal*, ou por razões de saturamento de ouvidos, brigas e rupturas nas principais bandas desses estilos e a qualidade das novas bandas de *thrash*. Particularmente vejo a conjunção desses três fatores com mais um: o acirramento da luta de classes em oposição ao pacto de classes em decorrência da ascensão de governos progressistas e liberais que estavam consolidados ou ascendendo ao poder pela primeira vez em muitos países após ditaduras civis-militares impostas com apoio dos Estados Unidos ao longo da Guerra Fria e do macarthismo¹⁴.

É justamente nessa direção que encontramos um caminho para nossa hipótese: a entrevista de Felipe Nizuma do *BrainDeath*, quando indagado em entrevista ao Resíduos a respeito das manifestações de junho de 2013 que ainda estavam começando e não haviam descarrilhado da forma como foi:

Penso que tem uma insatisfação geral sobre o transporte público, mas ela geralmente se dá no plano individual. Sozinho se faz o que? É muito caro, sempre lotado, aqui em São Paulo é um inferno. 2 ou 3 horas no trânsito só pra ir, mais 9 horas de trampo, depois a volta, quando você vê, são 13 ou 14 horas na rua... Sempre que tem aumento o MPL e outras organizações chamam o ato. Dessa vez talvez esteja sendo diferente porque a insatisfação individual se tornou coletiva. O Sindicato dos Metroviários, um dos mais combativos hoje por aqui, já estava em campanha contra o aumento das passagens algumas semanas antes - o abaixo assinado oficial foi divulgado por eles e replicado pelo MPL -, então o que se tira disso é que a politização não é espontânea, mas sim fruto

¹⁴ Foi um controverso movimento político estadunidense que para combater o comunismo iniciou uma verdadeira caça aos movimentos de esquerda. Inclusive com muita propaganda falsa e acusações graves e sem fundamentos sobre países alinhados com a União Soviética (URSS).

da luta permanente de muitas organizações que tentam moralizar o resto da população de que sim é possível pressionar. E a ideologia da classe dominante se mostrou bem dessa vez, são muitos vídeos, fotos e etc que demonstram o que a gente que tá do lado de cá sempre disse, que quem vandaliza é a Polícia Militar, sempre a serviço do governo e dos empresários do transporte, neste caso. Outro ponto é que a população apostou na "frente popular" do PT na prefeitura com o Haddad esperando respostas, mas que tem demonstrado de que lado está, pois não coloca seu cargo a serviço dos movimentos sociais, não ficando claro em que o PT se diferencia do PSDB. Isso ficou claro também na greve dos professores municipais. (RESÍDUOS TÓXICOS, Entrevista com Felipe Nizuma (Urutu, BrainDeath e Six & Rebels), 15 de junho de 2013)

O *BrainDeath* era uma banda de São Paulo (SP) que se formou em 2008 e tinha lançado seu primeiro cd em 2012, após várias matérias como *singles* e uma *demo*, intitulado [*Crossing over the Pit*](#). A banda já havia acumulado muitos shows com outras bandas importantes do *underground* como *Anthares* e *Lobotomia* e vinha na explosão das bandas de *thrash*, e demais subgêneros relacionados como o *crossover*, *hardcore* e o *metal punk*, de São Paulo com nomes como *Bandanos*, *Infected*, *Nuclear Fröst*, *FxHxCx* e *Critical Fear*. Entre seus temas de músicas estavam protestos, política, questões sociais e horror (um gênero literário e cinematográfico comum nas bandas de *thrash*).

Trazendo referências do materialismo histórico dialético ao ser questionado a respeito das matérias que estava produzindo com suas bandas: “Estou tocando em três bandas hoje (Braindeath, Urutu e Six & Rebels) e como elas se originaram nesse mundo, de alguma forma elas expressam o momento” (RESÍDUOS TÓXICOS, Entrevista com Felipe Nizuma (Urutu, BrainDeath e Six & Rebels), 15 de junho de 2013), ele ainda vai além quando perguntado do sentido que quis auferir na expressão “originaram nesse mundo” e então respondeu:

Sobre "nasceram nesse mundo", só quer dizer, que na arte, às vezes as pessoas (inclusive intelectuais) tendem a achar que é um mundo separado. O que determina a arte são os meios materiais para a produção da arte. Então relativamente, o The Force do Paraguai é qualitativamente muito mais bem elaborado do que o Bonded By Blood dos EUA, porque a falta de condição material-financeira latino-americana para se produzir música impõe que se elabore muito mais o que está se fazendo do que quem tem um estúdio enorme e uma gravadora bancando. (RESÍDUOS TÓXICOS, Entrevista com Felipe Nizuma (Urutu, BrainDeath e Six & Rebels), 15 de junho de 2013)

Importante destacar que Nizuma trabalhava em uma editora de livros ligada ao MST, cursava geografia na USP e também cerrava as fileiras do PSTU (Partido Socialista dos Trabalhadores Unificados), e consequentemente sua práxis aparecia em cada aspecto das bandas com as quais construía como o *BrainDeath* e também o *Urutu* que reunia outras figuras extremamente politizadas da cena como Thiago Nascimento do *D.E.R.*.

Acho que bandas como Violator, D.E.R. e Defy têm ajudado a elevar o grau de consciência sobre as coisas. Pode notar que as três atingem os objetivos de cada "estilo" muito bem. A galera sabe o que tá fazendo. Não acham que são diferentes porque tocam thrash-grind-crust. São diferentes porque sabem que não é roupa, nem cabelo que vai fazer a pessoa ser diferente. Creio que ajuda sim a criar um setor de resistência. Ainda que bem pequeno, porque não são músicas que atingem as "massas", mas ajudam a organizar um setor jovem, moraliza bastante sobretudo, a juventude. Mas ainda acho que o embate poderia ser maior, e aí que entraria o papel de auto organizar em fóruns pelo menos - porque as denúncias dentro do "underground" ainda têm caráter muito grande de insatisfação individual, e tendem a achar que denúncias de nazismo, fascismo, machismo, homofobia, dividem o underground. Inclusive com discursinho de direita, que sempre vai dizer que é "patrulha ideológica" como ouvi certa vez de um "colega" que dizia coisas racistas/machistas/homofóbicas em fóruns do antigo orkut. Tá vendo como faz falta a auto-organização? (RESÍDUOS TÓXICOS, Entrevista com Felipe Nizuma (Urutu, BrainDeath e Six & Rebels), 15 de junho de 2013)

Em uma linha parecida o *Critical Fear* chegava gritando pela necessidade de revolução¹⁵. A banda de Iracemápolis-SP foi formada em 2008 e tem como seus temas musicais política e sociedade, e uma posição desde o começo claramente comunista como é nítido na música CCCP (é a abreviatura em russo de União das repúblicas Socialistas Soviéticas, que em português é URSS). Um trecho da letra¹⁶:

Glory the Soviet Union
Land of immortal Lenin
Born through october's revolution
Is was the will of all people
The burguesy faded away
People are free
By constitution, just one class
Worker's victory
(CCCP, música do álbum *Conflicts* da banda *Critical Fear*, 2011)

Em entrevista ao RxTx o integrante da banda Perci afirmou a respeito da música *Revolution's Necessary*:

O som fala sobre luta de classes de maneira bem simples, porém o conceito está ali. Parto do seguinte pensamento “Luta de Classes tem todo dia”. Sendo nosso país capitalista temos, portanto, luta de classes. É verdade que as coisas estão um tanto diferentes que na época de Marx, porém o conflito entre “Patrão e Peão” continua dado. Temos ainda uma série de mecanismos que já no século XIX Marx havia visto como a mais valia, os monopólios, Estado burguês e coisas do tipo. Portando a luta de classes continua viva, Burgueses e Proletários continuam em conflito. (RESÍDUOS TÓXICOS, Entrevista com a banda *Critical Fear* thrash metal!, 19 de março de 2012)

¹⁵ Uma referência à música *Revolution's Necessary* do álbum *Conflicts* (2011).

¹⁶ Em tradução nossa a letra fica assim: “Gloria à União Soviética/ Terra do imortal Lenin/ Nascida pela Revolução de Outubro, foi a vontade de todas as pessoas/ A burguesia desapareceu/ As pessoas são livres/ Por constituição apenas uma classe/ Vitória dos trabalhadores”.

Perci mantém a linha de trazer sua práxis ao *underground* sendo ele professor de História que chegou a ser eleito vereador em Iracemápolis-SP pelo PCdoB (Partido Comunista do Brasil). Quando indagado sobre o processo de composição das músicas, se era uma postura dele ou se dos demais membros da banda, respondeu:

As letras são escritas, e passam por avaliação do restante da banda, qualquer um na banda pode chegar e colocar suas ideias no papel e escrever letras, o interessante é que a banda toda tem a mesma orientação política então acabamos tendo pensamentos um tanto parecidos. (RESÍDUOS TÓXICOS, Entrevista com a banda Critical Fear thrash metal!, 19 de março de 2012)

Outras bandas da época marcaram o *underground* com suas concepções político-sociais variando entre as visões de mundo anarquistas e comunistas. Socializando o espaço, como uma grande comunidade, veio a ser para muitos dos integrantes de bandas e fãs alguns dos primeiros contatos com experiências de classe. Mas cabe reforçar e reafirmar que entender isso como uma regra “inerente” do estilo é mero idealismo barato, e é, infelizmente, comum nos tratados das cenas de subcultura. Bem como a luta de classes encontra no lumpemproletariado¹⁷ sua mais lamentável contradição não seria por meio da música, ainda mais com toda

¹⁷ Essa categoria aparece justamente nos dois textos de Marx que trabalhamos até aqui. No *Manifesto do Partido Comunista* (2004) Marx afirma: “[...] essa putrefação passiva dos estratos mais baixos da velha sociedade, pode, aqui e ali, ser arrastado ao movimento por uma revolução proletária; no entanto, suas condições da existência o predispõe bem mais a se deixar comprar por tramas reacionárias” (MARX, 2004, p. 55). Já no *18 de brumário* essa definição aparece da seguinte forma: “*Roués* [rufiões] decadentes com meios de subsistência duvidosos e de origem duvidosa, rebentos arruinados e aventureiros da burguesia eram leadeados por vagabundos, soldados exonerados, ex-presidiários, escravos fugidos pelas galeras, gatunos, trapaceiros, *lazzaroni* [lazarones], batedores de carteira, prestidigitadores, jogadores, *maquereaux* [cafetões], donos de bordel, carregadores, literatos, tocadores de realejo, trapadeiros, amoladores de tesoura, funileiros, mendigos, em suma, toda essa massa indefinida, desestruturada e jogada de um lado para outro, que os franceses denominam *la bohème* [a boemia] [...]” (MARX, 2011, p. 91). Ainda que nesse caso esteja abordando um contexto, a França, e um momento específico, a formação por Luís Bonaparte da Sociedade 10 de dezembro, nos serve justamente para pensar a respeito dessas figuras dos aventureiros e boêmios que se jogam a depender para onde a História pesa, inclusive servindo sem pestanejar aos interesses das classes dominantes e contra as lutas dos trabalhadores.

estruturação da indústria cultural a partir da segunda metade do século XX, a “bolha” anticapitalista e revolucionária que algum gênero musical teria por si. Retoma-se a lógica do *18 de brumário de Luís Bonaparte*.

Os estranhamentos com bandas de orientação liberal e, sobretudo, nazifascistas apareciam com frequência. Mesmo o próprio *thrash metal* tendo em sua história flerte e aproximações com *rap*, *punk* e *hardcore* não era insignificante o número de bandas que fugiam intencionalmente dessa temática político-social ou mesmo se afastava dessas bandas mais engajadas como mecanismo de “manter o purismo” de música não política. Mero engano, pois “[...] toda luta de classes é uma luta política” (MARX, 2004, p. 54), ao negar tomar um lado na História, reforçavam o posicionamento de lumpemproletariado, “A história de todas as sociedades que existiram até hoje é a história de luta de classes” (MARX, 2004, p. 45).

Como bem disse Felipe Nizuma na entrevista ao Resíduos: “Penso que a gente tenha que caminhar do famoso “do it yourself” para um “do it ourselves, together, as working class”” (RESÍDUOS TÓXICOS, Entrevista com Felipe Nizuma (Urutu, BrainDeath e Six & Rebels), 15 de junho de 2013).

Conceitos de consciência de classes, subcultura e arte: quem agora toca são os historiadores britânicos.

Até esse agora apresentei, a partir de um viés histórico, as quatro bandas e suas entrevistas para nossa relação que construiremos com a consciência de classes e nessa trajetória já apresentamos alguns conceitos, ainda que evitando aprofundar demais certas discussões que acreditamos podem vir a ser mais exploradas em outros momentos. Entretendo para dar continuidade nessa análise é preciso passar por algumas definições e são elas: cultura, subcultura e consciência de classes.

Arte e subcultura trago mais para evidenciar a relação do pensamento materialista histórico dialético a respeito de nosso objeto de análise que são as bandas de *heavy metal*. Adentrar a floresta de discussões teóricas sobre cultura seria se perder em mata fechada e nesse momento essa aventura não seria oportuna. Afinal até mesmo nosso guia sobre arte, Raymond Willians, alerta que:

Culture é uma das duas ou três palavras mais complicadas da língua inglesa. Isso ocorre em parte por causa de seu intrincado desenvolvimento histórico em diversas línguas europeias, mas principalmente porque passou a ser usada para referir-se a conceitos importantes em diversas disciplinas intelectuais distintas e em diversos sistemas de pensamento distintos e incompatíveis (WILLIANS, 2007, p. 117).

Optei em trabalhar com Raymond Willians e sua discussão sobre arte por duas razões: primeiro em seu livro *Palavras-chave [um vocabulário de cultura e sociedade]* (2007) essa categoria aparece bem sintética e organizada e a segunda razão é que como abordei ao longo desse texto questões sobre projeções idealistas sobre as subculturas e seus signos, considerei importante definir arte ao leitor mais acostumado com senso comum sobre essa categoria e que esse meu texto pode justamente vir, em uma má interpretação, reforçar o que quer combater: idealismos baratos.

Raymond Willians apresenta arte (artista) a partir da seguinte análise:

O termo *art* é usado no inglês desde o séc. 13, da p.i. *art*, do francês antigo, e da p. r. latina *artem*, habilidade. Teve ampla aplicação, sem especialização predominante, até finais do séc. 17, em assuntos tão diversos quanto matemática, medicina e pesca com vara. Nos currículos das universidades medievais, as artes (“as sete artes” e, mais tarde, “as artes LIBERAIS” [v.]) eram a gramática, a lógica, a retórica, a aritmética, a geometria, a música e a astronomia; e

artista, a partir do séc. 16, foi primeiro usado nesse contexto, embora com desenvolvimentos quase contemporâneos para descrever qualquer pessoa habilidosa (como tal, o termo é substancialmente idêntico a **artesão** até finais do séc. 16) ou praticamente de uma das **artes** correspondentes ao grupo presidido pelas sete musas: história, poesia, comédia, tragédia, música, dança e astronomia. Adiante, a partir do final do séc. 17, tornou-se cada vez mais comum uma aplicação especializada a um conjunto de habilidades até então não representadas formalmente: pintura, desenho, gravura e escultura. O uso hoje dominante de **arte** e **artista** para referir-se a essa habilidade ainda não estava estabelecido plenamente até o final do séc. 19 [...]” (WILLIANS, 2007, p. 60).

Como podemos observar o termo nos remete justamente à sua origem trabalhadora dos artesãos feudais e na medida com que as condições materiais vão se transformando o termo vai se ampliando, uma relação dialética comum no que se refere aos sentidos sociais das palavras e também das condições de trabalho. Marcelo Badaró Mattos em *A classe trabalhadora de Marx ao nosso tempo* (2019) traz uma série de valiosas reflexões a respeito de classe trabalhadora, mas é trabalhando com Marx, e sua distinção entre trabalho produtivo e improdutivo, que a proletarização do artista e a exploração de seu mais valor aparece por via de, assim como professor, ter seu caráter de trabalho produtivo:

Uma cantora que entoa como um pássaro é um trabalhador improdutivo. Na medida em que vende seu canto, é assalariada ou comerciante. Mas, a mesma cantora, contratada por um empresário, que faz cantar para ganhar dinheiro, é um trabalhador produtivo, já que produz diretamente capital. Um mestre-escola que é contratado com outros, para valorizar, mediante seu trabalho, o dinheiro, do empresário da instituição que trafica com conhecimento, é trabalhador produtivo (MARX *apud* MATTOS, 2019, p. 27)

E porque estamos discutindo a questão do trabalho produtivo de artistas junto à discussão de arte? Porque a arte não é espontânea, fruto de

almas iluminadas por forças para além da totalidade histórica e da realidade, ela é fruto de processos culturais como mediações da totalidade concreta, por tanto é histórica e aquelas que a produzem são membros da classe trabalhadora e como bem Mattos (2019) definiu, a partir de Marx: “[...] conjunto de pessoas que vivem e vendem sua força de trabalho por meio, primordialmente, do assalariamento” (MATTOS, 2019, p. 26).

Ainda que estejamos abordando quatro bandas independentes, portanto não geram mais valor pelo seu *thrash* a empresários, gravadoras e afins, não são nada além do que projeções artísticas de trabalhadores que de outras categorias para além da arte vivem de vender sua força de trabalho. Daí seu lugar na luta de classes e a sua práxis, que por via dessa arte, numa relação histórico dialética, ela aparece manifestada de diferentes formas na sua arte, ou como Felipe Nizuma do *BrainDeath* colocou:

Mas nem acho que seja obrigação de artistas fazerem isso¹⁸, a diversão e a distração tem que sim fazer parte de uma nova sociedade, porque a "alienação" cultural de hoje tem mais a ver com quem domina a difusão cultural, então temos que tomar as rédeas. Não queremos uma sociedade em preto-e-branco com fábricas cinzas ao fundo, creio que o que tem que emergir em termos de "cultura" seja todas as frentes de arte e cultura nas mãos da classe trabalhadora, para retratarem o mundo da forma como achar melhor. Não é que o artista tenha que ter a obrigação de retratar a "realidade" de denunciar, tem que ser livre pra denunciar ou não, mas a obrigação talvez, seja a de tomar a direção de quem comanda a "cultura". (RESÍDUOS TÓXICOS, Entrevista com Felipe Nizuma (Urutu, BrainDeath e Six & Rebels), 15 de junho de 2013)

¹⁸ Músicas políticas e trazerem assuntos sociais em suas letras. Essa resposta é um trecho para a seguinte pergunta: “RXTx - Indo para o lado das bandas das quais você faz parte. Vocês têm alguma letra ou algum material preparado, que aborde esse momento histórico, especificamente? Ou não pretendem nada nessa direção, pelo menos nesse momento?” (RESÍDUOS TÓXICOS, Entrevista com Felipe Nizuma (Urutu, BrainDeath e Six & Rebels), 15 de junho de 2013).

Encerrando a abordagem sobre arte, artistas e cultura retomamos à Raymond Willians (2011) para destacar que os meios de comunicação, e aí podemos encaixar vários campos da indústria cultural, como meios de produção, portanto: “[...] a comunicação e seus meios materiais são intrínsecos a todas as formas distintamente humanas de trabalho e de organização social, constituindo-se assim elementos indispensáveis tanto para as forças produtivas quanto para as relações sociais de produção” (WILLIANS, 2011, p. 69).

Isso nos joga algumas questões, que não responderemos nesse texto, sobre a transformação de arte, a relação entre subjetividades e historicidade, em produto reificado e por tal razão temos afirmado de pensar os subgêneros do *metal* (e pode aplicar qualquer estilo musical) para além dos idealismos, e sim criticamente ou seja em sua relação dialética como mediação de uma totalidade concreta, histórica e econômica, e por isso diversas vezes contraditória assim como a classe trabalhadora. É aí que adentramos no conceito de subcultura partindo das reflexões de Terry Eagleton.

Normalmente subcultura é um conceito discutido e bastante valorizado nos ciclos *undergrounds* como algo transcendente a uma suposta supracultura, e não raro nada mais é do que uma projeção pessoal de quem fala¹⁹, como se por si mesma uma subcultura rompa com as mediações do modo de produção capitalista, a totalidade concreta, e em um lampejo, nada dialético, produza uma subversão deste para uma pseudo pauta emancipatória de seus iguais. E foi justamente para desmistificar isso que discutimos a relação de arte e artistas com trabalho produtivo e a geração

¹⁹ É muito comum fãs de *heavy metal* alegarem, por exemplo, que odeiam o *funk* porque é uma modinha e mero consumismo. Oras e o que foi o *metal* nos anos 80? Foi justamente se opondo a isso que, entre outros estilos e inclusive dentro do próprio *metal*, que vieram subgêneros como *grunge* (e que ironicamente virou outra “modinha”). Por outro lado, há também aqueles que tentam significar o *funk* em uma pauta identitarista, acima de espaço e tempo, como ele estivesse por si enfrentando a supracultura expressa nos gêneros de *rock* e outras subculturas.

de mais valor, seja pela arte ou na condição de trabalhador dentro de uma estrutura bastante organizada e desenvolvida que a tudo transforma em mercadoria e conduz os seus próprios valores e sentidos.

Indo além desse idealismo, as subculturas podem ter um caráter extremamente alienante, fetichizante e reificante, reproduzindo concepções liberais e conservadoras com muito mais amplitude do que se pode imaginar enquanto mercadoriza sujeitos e concepções de mundo.

Dividida entre evangelismo e emancipação, entre *Forrest Gump* e *Pulp Fiction*, a cultura ocidental é assim mais enfraquecida ainda na sua confrontação com o mundo além dela. O termo “subcultura” é, entre outras coisas, um modo inconsciente de negar essa desunião, sugerindo uma oposição a alguma supra-cultura facilmente identificável. Mas a maioria das sociedades modernas é, de fato, um grupo de subculturas que se intersectam, e está tornando-se mais difícil dizer de que o mundo cultural normativo deriva uma particular subcultura. Se aqueles com narizes com argolas e cabelos roxos constituem uma subcultura, então também o são, em um úmero cada vez maior de lugares, os lares onde todos os filhos são a progênie conjunta dos pais que lá residem. (EAGLETON, 2011, p. 110)

Um falso universalismo pode na verdade reforçar atropelos consumistas, liberais e conservadores sobre identidades específicas. Um “*funk* empoderante” ou um “*thrash* revolucionário” podem perfeitamente servir de pavimentação a toda uma rede de consumos alienantes e reificantes pelo modo de produção dos meios de comunicação e da indústria cultural sobre comunidades tradicionais do campo ou um quilombo, por exemplo. Ou pior, alimentar ressentimentos perigosos em torno das outras identidades, reforçando individualismo em um *looping* sem fim de negação um do outro. Enquanto se digladiam em identitarismos e fragmentações não concebem o aspecto que em comum os identifica, o fato de

serem todos classe trabalhadora dentro de uma única totalidade: o modo de produção capitalista.

Aqueles para quem a cultura é o reverso da militância defrontam-se com aqueles para quem cultura e militância são inseparáveis. Enquanto passa sem consideração alguma por cima de comunidades locais e sentimentos tradicionais, a sociedade ocidental deixa uma cultura de ressentimento latente em seu rasto. Quanto mais um falso universalismo desrespeita identidades específicas, mais inflexivelmente essas identidades se afirmam. Cada posição, assim, coloca resolutamente a outra contra a parede. Uma vez que a Cultura reduz o revolucionário William Blake a uma asserção humana atemporal, fica também muito mais fácil para a cultura como identidade rejeita-lo como “Homem Branco Morto”, provando-se assim perversamente de preciosos recursos políticos. (EAGLETON, 2011, p. 121)

Talvez, uma hipótese a se estudar, tenha sido por justamente ir além das barreiras de um subgênero do *metal* um dos fatores do *thrash metal* ter um alinhamento mais forte na luta de classes. Vale lembrar o contexto de São Francisco (Califórnia), a terra marcada pelo *thrash* da *Bay Area*, mas anteriormente, também, com uma forte presença de bandas *hippies* nos anos 70, um forte movimento LGBT organizado que inclusive culminou na eleição de Harvey Milk (o primeiro homem assumido homossexual a ser eleito para um cargo público na História dos Estados Unidos), uma heterogeneidade no que tange as origens geográficas e culturais dos músicos, com bandas que mesclariam *punk*, *hardcore*, *rap* e até *black metal* em seus sons.

O metal havia quebrado algumas barreiras e avançado muito até o final da década de 1980. Após o PMRC ter atacado sua proeminência, os metaleiros entraram em uma guerra cultural que estava se formando desde os anos de 1950. Na época de Elvis Presley, muitos desses pregadores fundamentalistas começaram a queimar discos de rock, embora o congresso estivesse mais

preocupado com comunistas do que satanistas. Agora, o Metallica encarava o desafio de responsabilidade social. Se a qualidade crescente da música não era o suficiente para manter os oponentes afastado, pelo menos a briga seria sobre os méritos do conteúdo. Mais importante: se os líderes nacionais se ocupassem policiando o rock, então seria função dos músicos falarem com os jovens sobre questões substanciais. (CHRISTE, 2010, p. 168)

Por fim, trazemos nossa discussão sobre consciência de classe e a relação que pudemos identificar até o momento ao redor bandas apresentadas. E.P. Thompson pontua classe como categoria histórica: “Por classe, entendo fenômeno histórico, que unifica uma série de acontecimentos díspares e aparentemente desconectados, tanto na matéria-prima da experiência como na consciência. Ressalto é um fenômeno histórico” (THOMPSON, 2011, p. 9). Ou seja, é o comportamento classicista das pessoas em repostas às situações de conflito geradas por outra classe social, por isso é fundamental não nos perdemos em antagonismos por nossas distinções, ainda que historicamente algumas precisem ser mais refletidas, respeitadas e ouvidas diante da imensa violência histórica produzida pelo modo de produção capitalista, por exemplo; a questão das mulheres, LGBTQs e pessoas negras – é necessário pensar e construir a consciência de classe heterogeneamente²⁰.

Mas observe que nessa concepção de classe como fenômeno histórico, ela pode ser muitas coisas, menos uma categoria estática: “A classe acontece quando alguns homens, como resultado de experiências comuns (herdadas ou partilhadas), sentem e articulam a identidade de seus interesses entre si, e contra outros homens cujos interesses diferem (e geralmente se opõe) dos seus” (THOMPSON, 2011, p. 10). Portanto não se trata de uma questão quantitativa sobre a quantidade de profissionais de

²⁰ Abordei esse debate com maior profundidade em minha defesa de mestrado na qual discuti diversas questões a respeito da categoria de classe social, entre elas heterogeneidade com base no historiador britânico Eric Hobsbawm.

uma categoria terem a consciência de classe por serem da mesma categoria e terem seu trabalho explorado na relação mais valor pelos donos dos meios de produção. Essa seria uma análise estática que desconsidera que a consciência de classe se forja nas lutas, reflexões e processos históricos e não é inerente como o nascimento do sol.

Tocar músicas com letras políticas não torna um artista engajado²¹ e tocar músicas sobre amor e outras questões cotidianas não fazem o artista “alienado”²², isso inclusive já foi apresentado nesse texto pela fala do Felipe Nizuma do *BrainDeath*. Mas as disputas históricas não passavam despercebidas como se esses sujeitos fossem meros passivos da História, na verdade ao olharmos para essas quatro bandas em comum tivemos duas relações de tensão e conflito direto em seu tempo histórico.

Em especial a partir da ditadura civil-militar de 1964-1985 e dos episódios de *Anthares* e *Chakal*, inclusive o caso do pai de Korg ser um preso político, e nos casos de 2000 e 2010 ter um engajamento social em decorrência de militância dos membros de *Critical Fear* e *BrainDeath*, que inclusive culminou com filiação em partidos de esquerda bem ligados a correntes marxistas. Em uma relação dialética os sujeitos, como fruto de seu tempo, encontravam mecanismos de agir sobre essas circunstâncias que lhes estavam postas fosse nos casos de militância externo à arte ou na forma de artistas produzindo arte.

²¹ No *thrash metal* quem bem exprime esse caso é o *Slayer*. Com músicas bastante contestadoras, mas na posição política de Tom Araya, o vocalista chileno, assume um papel extremamente conservador que em nada combina com álbuns como *Hell Awaits* (1985) e *God Hates us All* (2001). Outro exemplo famoso é *Alice Cooper*, base para bandas como *Anthrax*, *Rage Against The Machine* e até mesmo sendo referência para uma moça transsexual na qual Gilberto Gil se baseou para escrever *Edyth Cooper*, mas o próprio Vicent Damon (o nome verdadeiro de *Alice Cooper*) já deu inúmeras entrevistas de que não liga para questões político-sociais e que política deve passar longe da música, ainda que ele mesmo seja considerado um músico politizado com algumas de suas músicas.

²² Uma banda que me surpreendeu, positivamente, nesse sentido foi o *Asomvel* da Inglaterra. Com seu *heavy metal* bastante desprezioso musicalmente, ou como definem sem nenhum assunto específico em suas letras, os ingleses se engajaram bastante na pauta do *Black Lives Matter* se assumindo antirracistas e antifascistas.

Suponho que ninguém possa pensar, por tudo isso, que eu corrobore a ideia de a formação da classe ser independente de determinações objetivas, nem que eu sustente que classe possa ser definida como simples fenômeno cultural, ou coisa semelhante. [...] A classe se delinea segundo o modo como homens e mulheres *vivem* suas relações de produção e segundo a *experiência* de suas situações determinadas, no interior do “conjunto de suas relações sociais”, com a cultura e as expectativas a eles transmitidas e com base no modo pelo qual se valeram dessas experiências em nível cultural. De tal sorte que, afinal, nenhum modelo pode dar-nos aquilo que deveria ser a “verdadeira” formação de classe em um certo “estágio” do processo. (THOMPSON, 2012, p. 277)

Finalizamos essa reflexão com as palavras de Perci do *Critical Fear*:

A música para mim é simplesmente o combustível da minha alma, sendo feita na raça, com garra, com amor, está valendo e é por isso que o underground sempre me encantou, é justamente nesse ambiente que temos música, uma boa quantia de música executada na raça. Por pessoas que não estão ali por pressão de um selo e afins, mas por curtir o que faz e por amor ao que faz. O underground para mim é um espaço de camaradagem, onde o DIY acontece e para mim, fazer um role, chamar bandas, divulgar e tentar fazer acontecer é infinitamente mais importante que entrar numa van e ir ver uma banda Gringa. (RESÍDUOS TÓXICOS, Entrevista com a banda Critical Fear thrash metal!, 19 de março de 2012)

“Saideira”? Sigamos juntos, como na luta de classes!

Nos propusemos discutir a relação de consciência de classe em quatro bandas que entrevistei ao longo dos anos de atividade com o *web zine* Resíduos Tóxicos com objetivo de compreender a forma como os artistas traziam de suas movimentações externas à cena de *metal*, e também poderiam levar da cena a esses outros espaços, a sua consciência de classe na forma de arte ou de posicionamentos como músicos.

Percorremos um caminho entre o *thrash* dos anos 80 até seu *revival* nos anos 2000, com duas bandas de cada contexto. E como método, notável não? O bom e velho materialismo histórico dialético focado em um filósofo (Eagleton) e dois historiadores (Willians e E.P.Thompson) britânicos que amplamente discutem arte, cultura e classes. Assim como Marx e Badaró Mattos deram as caras nos ajudando em diversas discussões.

Ao longo dos anos como professor da escola pública estadual encontrei e desenvolvi projetos com arte musical, o *metal* sempre estava ali naquela veia, mas foi com o *rap* que desenvolvi os trabalhos mais críticos com arte chegando a revelar talentosos alunos que se desenvolveram a ponto de se tornarem *rappers* da nossa região. A própria aluna que contribui com o texto ao Resíduos nunca gostou de *metal* e essas músicas extremas, e ela fala isso até hoje quando conversamos sobre música. Claro que passei por alunos muito ligados ao *emocore* e *funk*, e nunca foi a música em si que impediu a construção de uma visão social. Na verdade, salvo as vezes que algum aluno se tornava *banger* pela proximidade ou admiração para comigo ou mesmo pelas minhas camisetas “legais” a maioria nem se ligava das dimensões político-sociais da música extrema, muitas vezes era só algo passado de pai para filho (ou irmão mais velho, primo... enfim) ou visual. E esse também era meu objetivo com esse texto, combater essa visão paradigmática de que *heavy metal* é um estilo racista como alguns embalados por algum material de *blog* e entrevistas aleatórias como Seu Jorge, que por sinal tem precisado responder por seu apoio ao presidente Bolsonaro (que vamos convir, é cercado de polêmicas com racismo), e também não é, como muitos gostam de acreditar (e eu gostaria mesmo de ser verdade isso), que o *metal* é “contestador por essência”.

De toda forma é muito gostoso ouvir bem alto um *Kreator* ou uma *Nervosa* em uma van indo para uma greve de professores em São Paulo. Que possamos seguir juntos na construção de um projeto de sociedade

igualitário e derrubar as amarras do capitalismo, para nos emancipar e caminharmos em toda essa imensa diversidade da classe trabalhadora mundial! “Façamos por nós mesmos, juntos, como na luta de classes”.

Referências

CARTA AO POVO BRASILEIRO, 22 de junho 2004. < <https://pt.org.br/ha-16-anos-lula-lancava-a-carta-ao-povo-brasileiro/> >, Acessado em: 21 de maio de 2020.

CHRISTE, Ian. *Heavy metal: a história completa*. Trad. Milena Durante e Augusto Zantoz. São Paulo: Arx, Saraiva, 2010.

EAGLETON, Terry. *A ideia de cultura*. Trad. Sandra Castello Branco; ver. tec. Cezar Mortari. 2ª ed. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

JAMES, C.L.R. *Os jacobinos negros: Toussaint L’Ouverture e a revolução de São Domingos*. São Paulo: Boitempo, 2010.

MARQUES, Rosa Maria; MEDES, Áquilas. *O governo Lula e a Contra-Reforma previdenciária*. São Paulo em Perspectiva, 18(3), p. 3-15, 2004.

MARX, Karl. *Manifesto do partido comunista*. Trad. Pietro Nassetti. São Paulo: Editora Martin Claret, 2004.

_____. *O 18 de brumário de Luís Bonaparte*. Trad. e notas Nélcio Schneider; prólogo Herbert Marcuse. São Paulo: Boitempo, 2011.

MATTOS, Marcelo Badaró. *A classe trabalhadora: de Marx ao nosso tempo*. 1ª ed. São Paulo: Boitempo, 2019.

PRASHAD, Vijay. *Balas de Washington: Uma história da CIA, golpes e assassinatos*. 1ª ed. São Paulo: Editora Expressão Popular, 2020.

THOMPSON, E. P. *A formação da classe operária inglesa 1: a árvore da liberdade*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Editora Paz e Terra, 2011.

_____. *A peculiaridade dos ingleses e outros artigos*. Org. Antonio Luigi Negro e Sergio Silva. 2ª Ed. Campinas-SP: Editora da Unicamp, 2012.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. Trad. Sandra Guardini Vasconcelos. São Paulo: Boitempo, 2007.

_____. *Cultura e Materialismo*. Trad. Adré Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

Leis

Lei de Antiterrorismo (13.260/2016), 16 de março de 2016, autoria: poder executivo brasileiro.

Sites e entrevistas

Dilma assentou menos famílias que Lula e FHC; meta é 120mil até 2018, G1 < <http://g1.globo.com/politica/noticia/2015/03/dilma-assentou-menos-familias-que-lula-e-fhc-meta-e-120-mil-ate-2018.html> > Acessado em: 19 de maio de 2020.

Entrevista com a banda Anthares!, Resíduos Tóxicos < <http://residuotoxico.blogspot.com/2012/09/entrevista-com-banda-anthares.html> > Acessado em: 21 de maio de 2020.

Entrevista com a banda Chakal, lenda do Death metal brasileiro, Resíduos Tóxicos < <http://residuotoxico.blogspot.com/2011/12/entrevista-com-banda-chakal-lenda-do.html> > Acessado em: 21 de maio de 2020.

Entrevista com Felipe Nizuma (Urutu, Brain Death e Six & Rebels), Resíduos Tóxicos < <http://residuotoxico.blogspot.com/2013/06/entrevista-com-felipe-nizuma-urutu.html> > Acessado em: 23 de maio de 2020.

Entrevista com a banda Critical Fear thrash metal!, Resíduos Tóxicos <
<http://residuotoxico.blogspot.com/2012/03/entrevista-com-banda-critical-fear.html> > Acessado em: 23 de maio de 2020.

Revista

RODIE CREW, *60 grandes álbuns do metal brasileiro*, ano 16, n° 172. Maio de 2013.

VEJA. São Paulo: outubro, ano 40, n. 43, 31 Out. 2007.

Letras de músicas

CCCP, música do álbum *Conflicts* da banda *Critical Fear*, 2011.

Respect Existence or Expect Resitance, música do álbum *Scenarios of Brutality*, da banda *Violator*, 2013.

O *Death Metal* e a desnaturalização do demoníaco sob a perspectiva do ethos discursivo

Lucas Martins Gama Khalil

*I can see the light
I don't want to burn
Help me save my soul
Let me live*

*Your curse is not my fear
Demons within me hear
I will escape your wrath
666*

Ao som de *Possessed* – “*The Exorcist*”

Do álbum “*Seven Churches*” (1985)

<https://www.youtube.com/watch?v=2lnJxLgOcXI>

A audição de uma canção de *death metal*, sobretudo por alguém não familiarizado com esse gênero musical, comumente desencadeia impressões que associam a sonoridade a uma espécie de materialização do “demoníaco”, ou, melhor dizendo, do modo como a sociedade ocidental representa imaginariamente o demoníaco. “Parece um monstro cantando”, “Você consegue entender alguma coisa?”, “Isso é coisa do demônio!” são enunciados que todo fã de metal extremo provavelmente já tenha ouvido, com uma ou outra variação.

Como fã de metal extremo e *hardcore*, não apenas ouvi comentários como os apontados acima, mas também experienciei situações que iam

confirmando, de alguma forma, certas representações estereotipadas. Lembro-me da primeira vez que ouvi a introdução da música *Hell Awaits*, da banda de *thrash metal* *Slayer*... na verdade, precisei ouvir o restante da canção alguns dias depois, já que, naquela época, entre o final da infância e o início da adolescência, as vozes ao contrário e sobrepostas da introdução soavam como algo realmente “maligno” para mim; comparativamente, era como assistir a um filme de terror, porém, sozinho em um quarto (no caso dos filmes, o costume era assistir em família).

A questão da voz – distorcida, obscura, grave –, conforme se observa, é central para o tipo de representação que se sustenta recorrentemente em relação ao “demoníaco”, e isso já me inquietava desde a adolescência, mesmo ainda sem um interesse propriamente científico. Algo que logo percebi, intuitivamente, foi: a associação apontada no início deste parágrafo ultrapassava a condição de se ir ou não à igreja, de se seguir ou não uma religião; ela se apresentava, praticamente, como “natural”, fator que motiva, em parte, o título deste texto.

Ingressei na graduação em Letras devido ao interesse em literatura, mas aos poucos minha atenção foi sendo direcionada à área dos estudos linguísticos, na qual dei sequência em minha formação acadêmica. No mestrado, eu já havia trabalhado com um tema que tinha relação com a música: versões em português, produzidas por artistas “brega”, de canções de *rock* originalmente cantadas em inglês. Porém, foi na elaboração de um projeto de tese para cursar o doutorado em Linguística que recuperei todas aquelas inquietações sobre a suposta “voz demoníaca” para, a partir de um tratamento teórico específico, investigar certas questões linguísticas e discursivas no âmbito do *death metal*.

Na tese de doutorado, defendida em 2017, analisei a constituição, no *death metal*, de um *ethos* discursivo pautado em um modo de enunciação estereotipicamente “demoníaco”. Parti da hipótese, fundamental em

Análise do Discurso, de que a relação entre os elementos linguísticos e os sentidos por eles produzidos não é da mesma ordem que a relação que se verificaria entre um item lexical e seu significado, de um ponto de vista internalista, restrito ao funcionamento semântico do sistema linguístico. Em outras palavras, é preciso investigar as condições sócio-históricas de emergência dos discursos, procedimento que possibilita, ao analista do discurso, demonstrar como determinados efeitos de sentido são produzidos por e para sujeitos. Ao lado da análise propriamente discursiva, foi necessário, no caso de minha pesquisa, desenvolver um estudo de base fonética, visando à descrição articulatória e acústica da chamada “voz gutural”, característica recorrente do *death metal*, tendo em vista que essa voz se apresentava como elemento crucial da semântica discursiva em análise.

Este texto, que propõe apresentar algumas questões relacionadas ao *death metal* e às possibilidades de análise de seu funcionamento discursivo, será composto pelas seguintes seções: na primeira, apresentarei aspectos teóricos concernentes aos estudos linguísticos e à Análise do Discurso, especificamente acerca das reflexões sobre a produção de sentido; na seção posterior, alguns apontamentos analíticos serão realizados, considerando, sobretudo, os conceitos de *ethos* discursivo e semântica global; e, na última seção, o espaço será reservado para uma breve reflexão que recupere a ideia de “desnaturalização”, presente no título.

Da língua ao discurso

Na seção anterior, mencionei brevemente minha entrada e formação acadêmica na área dos estudos linguísticos. Como os leitores potenciais deste texto são, provavelmente, sujeitos interessados no metal extremo, mas não necessariamente pesquisadores da área em que minha pesquisa

se inscreve, penso que seja importante traçar um panorama geral, mas não exaustivo, e introdutório acerca da Linguística, tendo em vista que se trata de um campo bastante amplo e heterogêneo. O título da seção, “da língua ao discurso”, deve-se ao fato de a teoria da Análise do Discurso, no final da década de 1960, emergir justamente questionando certos posicionamentos sobre a língua cristalizados na Linguística.

Embora haja estudos sobre a linguagem conhecidos desde a Antiguidade na Grécia e na Índia, a chamada Linguística Moderna tem como marco fundador a publicação da obra “Curso de Linguística Geral”, do professor suíço Ferdinand de Saussure, em 1916. Nela, o linguista propõe uma área de estudos que reivindica uma forte autonomia, tendo em vista que a língua, conforme Saussure (1972), sempre vinha sendo estudada em função de outra coisa (da história, da cultura, da literatura etc.). Para a Linguística saussureana, a língua deve ser estudada como um sistema autônomo, que tem uma ordem própria, e o fundamental desse sistema são suas correlações internas (provém da noção de sistema o termo Estruturalismo, corrente epistemológica que acabou não se restringindo à Linguística), e não propriamente o que cada indivíduo, com suas particularidades, faz a partir do sistema linguístico.

A teoria estruturalista de Saussure tem papel fundamental no desenvolvimento dessa ciência, sobretudo no que concerne à Linguística descritiva. Considerar a língua como um sistema é não somente opor os signos em relações constitutivas de valor, mas possibilitar a visualização de operações de seleção e combinação que funcionam em variados níveis, como na fonologia e na sintaxe. Com a constituição dessa base teórica, muitos foram os impulsos, por exemplo, para a descrição de línguas ameríndias, sobretudo nos Estados Unidos, onde a Linguística teve diversos desdobramentos teóricos ao longo do século XX, dentre os quais se destaca, a partir de meados da década de 1950, o Gerativismo, iniciado por

Noam Chomsky. A teoria gerativa é significativamente diferente da teoria estruturalista; passa-se a estudar as operações mentais que o falante realiza ao produzir, por exemplo, uma sentença; em outras palavras, trata-se de explicar as regras que constituem o conhecimento intuitivo do falante. No entanto, um ponto de aproximação entre os dois quadros teóricos mencionados é o de que, em ambos, o uso efetivo da língua em situações concretas de interação (a *parole* saussureana e o desempenho, no Gerativismo) fica em segundo plano, preterido ou pela noção de sistema, no primeiro caso, ou pela noção de competência, no segundo.

Em Linguística, pode-se afirmar que o fato de Saussure requerer a língua como objeto autônomo foi crucial para que essa ciência pudesse se estabelecer. Entretanto, principalmente da metade do século XX até os dias atuais, vários são os desenvolvimentos teóricos que, ora questionam a autonomia do sistema linguístico, ora pretendem integrar um funcionamento formal da língua a elementos exteriores a ela. O Funcionalismo, por exemplo, propõe como objeto a língua em uso, subordinando, de certa forma, o sistema linguístico à diversidade de funções sociocomunicativas. A Sociolinguística Variacionista, por sua vez, coloca em cena a heterogeneidade de falantes e grupos sociais (faixa etária, classe social, gênero, região etc.), associando-a a regularidades de uso linguístico. Os estudos da enunciação, como os de Émile Benveniste, estudam a produção enunciativa a partir do eu-aqui-agora implicados no ato de colocar a língua em funcionamento.

Diferentemente das perspectivas teóricas mencionadas no parágrafo anterior, a Análise do Discurso não surge propriamente como “teoria linguística”, mas como uma abordagem transdisciplinar que, para se constituir, necessita romper com a Linguística ora praticada em alguns de seus fundamentos. Não é consenso dizer que a Análise do Discurso esteja “dentro” dos estudos linguísticos, mas, principalmente no Brasil, são

majoritariamente pesquisadores em Linguística que a desenvolvem; afinal, mesmo que o objeto seja o discurso, propõe-se que ele seja estudado a partir de sua materialização na língua.

A Análise do Discurso de corrente francesa foi iniciada por Michel Pêcheux no final da década de 1960. Vinculando a teoria do discurso a uma tríade – a Linguística, o marxismo e a psicanálise –, Pêcheux sustenta a tese de uma autonomia relativa da língua: não se trata mais do falante que se apropria do sistema linguístico e dispõe das possibilidades de seleção e combinação que esse sistema engendra; no lugar, tem-se um sujeito (palavra que remete ao assujeitamento ideológico) que enuncia sempre a partir de restrições relativas às condições sócio-históricas de produção dos discursos. Esse sujeito não é nem uma figura individual, o falante em suas particularidades e intenções, nem o falante-ideal, instância que se relacionaria a certa universalidade do sistema.

O questionamento à autonomia do sistema linguístico recai preponderantemente sobre o estudo da significação. Para além de uma teoria da interpretação, a Análise do Discurso se constitui, nessa perspectiva, como uma semântica do discurso; ela se propõe a investigar como determinados efeitos de sentido são possíveis em dada produção discursiva. Fala-se em “efeitos de sentido”, e não de significado, justamente porque não se considera suficiente, na Análise do Discurso, estender para a semântica um funcionamento de ordem estritamente sistemática, aos moldes do que se observaria, de um ponto de vista estrutural, na fonologia, na morfologia e na sintaxe. O processo de significação, portanto, não pode ser concebido integralmente como resultado da conjunção e oposição de certos semas, unidades semânticas mínimas, de forma análoga a como um fonema se opõe a outro por relações binárias (surdo/sonoro, por exemplo). Se a produção de sentido é regular e regrada, isso se deve à atuação de uma

exterioridade à língua, não como mero pano de fundo, mas uma exterioridade sócio-histórica constitutiva de toda produção enunciativa.

A Análise do Discurso é uma área bastante ampla e, atualmente, abordagens teóricas diversas identificam-se a essa denominação disciplinar. Assim, o que fizemos nos parágrafos acima foi uma apresentação bastante sintética, sem pretender ser completa. Como, em minha pesquisa de doutorado, fundamentei-me especificamente em um teórico chamado Dominique Maingueneau, dedico a parte final desta seção para apresentar, também brevemente, alguns desenvolvimentos teóricos que constituem os estudos desse autor e que foram importantes para que eu pudesse analisar o discurso do *death metal*.

Maingueneau é um analista de discurso com uma extensa, e ainda ativa, produção na área. Em uma de suas principais obras, *Gênese dos Discursos* (2008 [1984]), ele apresenta sete hipóteses que direcionam metodologicamente suas pesquisas. Em outras obras, algumas delas mais recentes, o autor tem tratado de variados temas e questões: o discurso literário, a hipergenericidade, o *ethos* discursivo, as cenas de enunciação, o discurso pornográfico, a enunciação aforizante etc.

Dentre as sete hipóteses referidas no parágrafo anterior, abordarei brevemente apenas duas delas, devido à limitação espacial, tendo em vista que são as mais pertinentes para que a exposição propriamente dita da análise que fiz sobre o *death metal* torne-se mais palpável. São elas a primeira e a terceira hipóteses propostas em *Gênese dos Discursos*. Conforme a primeira, o interdiscurso tem precedência sobre o discurso. Em outras palavras, esse primado do interdiscurso faz com que a unidade pertinente de análise não seja um discurso em suas relações internas, mas um espaço de trocas entre discursos de um mesmo campo (e tal espaço só se constitui a partir de uma problemática de pesquisa levantada pelo analista). É a relação interdiscursiva, sendo assim, que estrutura a identidade semântica

de um discurso, na medida em que um posicionamento discursivo, para se constituir, explora sistematicamente dados simulacros que sustentam sua relação com o outro. A terceira hipótese, por sua vez, propõe a existência de um sistema de restrições semânticas globais que funciona em todos os planos da produção enunciativa vinculada a um posicionamento. Essa semântica global (delineada por Maingueneau a partir de semas reivindicados e rejeitados) perpassaria elementos diversos do discurso, tais como: a seleção lexical, com uma específica exploração semântica; a rede de relações intertextuais legítima ao posicionamento; as regularidades de ordem sintática; os estatutos, produzidos discursivamente, de enunciador e enunciatário; uma dêixis enunciativo-discursiva; o modo de enunciação, ou “tom” reivindicado por certo discurso; as formas de coesão/construção dos textos; etc. Maingueneau (2008, p. 22) insiste no tema da semântica global a fim de “[...] libertar-nos de uma problemática do signo, ou mesmo da sentença, para apreender o dinamismo da ‘significância’ que domina toda a discursividade: o enunciado, mas também a enunciação, e mesmo além dela”.

Em *Gênese dos Discursos*, Maingueneau menciona o modo de enunciação como um dos planos em que age a semântica global e, na exposição que o teórico empreende, gera-se o embrião daquilo que viria a ser tematizado mais a fundo por ele a partir da década de 1990: o *ethos* discursivo. A exploração desse conceito se deve à compreensão de que, ao produzir um discurso, todo enunciador, a partir do modo como enuncia, suscita a constituição de uma imagem de si. A problemática do *ethos* não é uma discussão nova, tampouco exclusiva da Análise do Discurso; trata-se de uma noção que ganha destaque na Retórica aristotélica e que se faz presente em diversas abordagens relativamente mais recentes, como a Pragmática, a Nova Retórica e a Semântica Argumentativa. O diferencial da perspectiva discursiva, porém, é considerar a imagem de enunciador

dentro de um quadro fortemente marcado pelo papel das coerções sócio-históricas que definem a identidade dos discursos. Além de ultrapassar a barreira entre o oral e o escrito (já que mesmo um texto escrito teria uma “voz”), a abordagem discursiva do *ethos*, como não poderia deixar de ser, fundamenta-se na ideia de um sujeito que, com a ilusão de um controle absoluto do que diz e significa, sempre enuncia a partir das restrições de dado posicionamento.

Para que um determinado *ethos* seja eficaz, isto é, legítimo no âmbito do discurso que o sustenta, é necessário que a imagem de enunciador se ancore em determinadas representações cristalizadas que, em dada cultura, “façam sentido”. É por isso que pesquisadores como Ruth Amossy (2013) e o próprio Maingueneau (2011; 2013) ressaltam a relação indissociável entre *ethos* e estereótipo. Em minha pesquisa de doutorado, particularmente, tratou-se de um ponto crucial para o desenvolvimento do estudo, pois minha hipótese acerca de um suposto *ethos* demoníaco relativo ao modo de enunciação do *death metal* não poderia deixar de demandar uma investigação sobre a construção estereotípica do demoníaco.

Death metal: uma análise do ethos discursivo

O olhar que eu havia lançado para o *death metal*, logo no início de minha pesquisa de doutorado, focalizava um elemento específico: a voz conhecida como “gutural”. Levando em consideração que há, no sistema fonológico de algumas línguas naturais, consoantes também denominadas como “guturais”, surgiu a necessidade de definir o que seria a tal “voz gutural”. Nessa etapa, tratou-se de um estudo de cunho mais descritivo, na medida em que o objetivo foi caracterizar, com base nas fonéticas acústica e articulatória, os elementos básicos de uma qualidade de voz (LAVIER, 1980) específica.

Neste artigo, minha intenção principal é alcançar a análise do *ethos* discursivo e, por isso, não me demorarei muito na explanação sobre a caracterização da qualidade de voz; no entanto, descrevo a seguir, sinteticamente, algumas das características da qualidade de voz “gutural”. Para a análise acústica, utilizei o programa Praat, desenvolvido por Paul Boersma e David Weenink, e gerei os espectrogramas a partir de arquivos de áudio com vocais isolados da banda Cannibal Corpse. Em comparação com gravações dos mesmos segmentos com voz modal, observei, além de diversas irregularidades nas formas de onda e na constituição dos formantes, um elemento que acaba sendo definidor do aspecto ruidoso da voz gutural: as vogais assemelham-se, no espectrograma, a segmentos fricativos, que, a princípio, aplicam-se aos sons consonantais. Deve-se ressaltar que, do ponto de vista articulatorio, uma vogal é assim chamada por ser um som em que a passagem de ar ocorre sem obstrução (o que define a diferença entre as vogais é uma série de fatores, como a altura da língua, seu recuo ou avanço e o arredondamento dos lábios). Na prática, portanto, uma vogal produzida pela voz gutural acaba, de certa forma, deixando de se comportar como vogal, na medida em que há algum grau de obstrução, e, nesse caso, fricção, na passagem do ar. A partir de outros estudos (ECKERS et al., 2009; SMIALEK et al., 2012; GICK et al., 2004), verifiquei que a fricção geradora do efeito ruidoso dos segmentos na voz gutural está relacionada à vibração das pregas ariepiglóticas e das chamadas falsas cordas (ventriculares). Complementarmente, observei os próprios vocalistas, ou discorrendo metalinguisticamente sobre a voz gutural, ou mesmo em vídeos cantando, considerando-se as configurações labiais, por exemplo. Pode-se verificar, por meio desse tipo de observação, uma recorrente protrusão labial, com constrição horizontal e expansão vertical, de forma que mesmo as vogais não arredondadas “ganham” uma feição de arredondamento. Atuam, junto à configuração labial, o recuo da língua e o eventual

encurvamento, que intensificam o aspecto distorcido ao resultar em constrições na região da faringe.

As questões apontadas no parágrafo anterior são objeto de estudo para um foneticista. Colocando-me agora no lugar de analista de discurso, são diferentes questões de pesquisa que emergem, sempre relacionadas à produção de (efeitos de) sentido. Conforme pontuamos na seção anterior, passa-se do conceito de significado, proveniente de uma Linguística formal, à problemática da circunscrição sócio-histórica dos enunciados e das condições em que eles produzem determinados sentidos. Nesse sentido, pude, de início, propor a seguinte questão: como a voz gutural produz, recorrentemente, o sentido de uma enunciação “demoníaca”? Um elemento de linguagem, neste caso, a voz, não pode ser considerado isoladamente, mas sim como constituinte da identidade de um discurso (o *death metal* enquanto posicionamento), e, por isso, logo foi preciso que eu concebesse como objeto, mais amplamente, o *death metal*, não deixando de reconhecer a voz como um dos elementos representativos, e sintetizadores, de certa forma, da semântica global desse discurso.

Na perspectiva do *ethos* discursivo, em conformidade com os estudos de Maingueneau, afirmar que um modo de enunciação soa “demoníaco” demanda a investigação da relação que essa imagem de enunciador estabelece com determinado estereótipo. Isso quer dizer que o *ethos* é produzido e legitimado não apenas a partir de determinada configuração linguística e enunciativa, mas, sobretudo, considerando-se a forma como os elementos da linguagem ativam certas representações prévias, sempre historicamente circunscritas. A voz gutural, em seu aspecto distorcido e obscuro, pode vir a representar uma enunciação diabólica, mas desde que vinculada a uma representação estereotípica que a sustente.

Dentre as características da voz gutural, observei que a ininteligibilidade cumpria um papel fundamental na ativação do estereótipo em

questão. De fato, sobretudo para os ouvintes não acostumados com o metal extremo, as letras são pouco ou nada compreensíveis, o que gera a possível interpretação de que as vozes sejam gritos ou urros inarticulados. Um paralelo com as representações cinematográficas/televisivas do demônio ou de criaturas demoníacas (incluindo seres possuídos) ajuda a demonstrar a recorrência ao aspecto da ininteligibilidade. Os recursos são variados, mas, em maior ou menor grau, perpassam uma enunciação afetada por algo que a deforma: vozes extremamente graves e distorcidas, gravações ao contrário, falas em línguas desconhecidas, sobreposição de diferentes vozes etc. As características são tão regulares que a impressão gerada é a de que o Diabo tem, sim, uma “voz” reconhecida, quer se acredite nele ou não.

Qual seria, então, a relação entre a ininteligibilidade (ou da gama de recursos que atuam de alguma forma em direção a uma enunciação menos inteligível) e a percepção do aspecto demoníaco? Com essa questão em mente, comecei a pesquisar diversos textos que podem ter contribuído para que a relação supracitada fosse possível em nossa cultura; dentre eles, a Bíblia, na qual estão presentes algumas das representações mais difundidas do demoníaco. Trago aqui, devido às limitações de espaço, alguns poucos, mas representativos, exemplos desse processo de constituição; outros podem ser encontrados em Khalil (2018), obra em que constam os resultados de minha pesquisa de doutorado.

Nos textos doutrinários, como a Bíblia, pode-se “ouvir” uma voz demoníaca não por meio, apenas, da representação do Diabo propriamente dita. As menções à palavra divina são igualmente indiciadoras, enquanto contraparte constitutiva do demoníaco, bem como todas as passagens em que se expressa o reconhecimento de uma voz, ou de uma língua, que guiaria aqueles que se desviam do caminho de Deus. Em relação à palavra do Senhor, ela é “pura” (2 Sm. 22:31), “instrui o simples” (Sl. 18:8-9), nela

“nada há de tortuoso”, é clara e reta para os que a entendem (Pv. 8:6-9). Por outro lado, as referências aos caminhos desviantes passam pelas “armadilhas de tua língua” (Ec. 5:16), por uma “língua dúbia” (Ec. 5:17), pelas “ciladas da língua injusta” (Ec. 51:3), pelos “rugidos de animais ferozes” (Ec. 51:3), pela recusa da transmissão da Palavra a um povo “de linguagem incompreensível, de linguagem bárbara” (Ez. 2:4-5). Uma das passagens mais emblemáticas, no que diz respeito ao contraste entre a transparência divina e a obscuridade/ininteligibilidade demoníaca, encontra-se na Primeira Epístola aos Coríntios (14:11): “Se eu ignorar o sentido da voz, serei bárbaro para aquele a quem falo, e o que fala será bárbaro para mim”.

O que emerge na representação discursiva da fala divina, como se observa, é um ideal de transparência e, por consequência, o opositor é sempre marcado pelo traço da obscuridade, de diferentes formas possíveis: nas construções ambíguas, nas línguas incompreensíveis, nas vozes animais. As representações do demoníaco no cinema, por exemplo, reverberam o estereótipo sobre o qual discorri brevemente acima. Um filme clássico, como *O Exorcista*, de 1973, com as vozes heterogêneas, distorcidas e sobrepostas da personagem possuída, é bastante ilustrativo, e, devido à grande repercussão, não apenas se vale do estereótipo para “fazer sentido”, como também o alimenta, fazendo-o circular.

Voltando ao âmbito da música, a afirmação de que “rock é coisa do capeta” parece não depender necessariamente da voz gutural, embora ela possa reforçar tal representação, ou de letras que contenham uma temática considerada satânica. Isso ocorre, em parte, pelo sentido que eventualmente se atribui ao ruído, em oposição a uma “limpidez” sonora. O pregador inglês John Blanchard, em seu livro *Rock in... Igreja!?*, ao defender a impossibilidade de se conciliar a música de louvor com a sonoridade do rock, declara concordância com a fala de músicos do cenário evangélico, por ele entrevistados: “O maior problema da música rock é o

nível de ruído. As palavras são frequentemente inaudíveis, e mesmo que fossem audíveis, as verdades nelas contidas seriam fatalmente negligenciadas” (BLANCHARD, 1993, p. 22). Novamente, o que se coloca em cena é a transparência da mensagem, e o ruído atua de forma a corrompê-la. Deve-se ressaltar que as referências a artistas de rock, na obra de Blanchard, não são relacionadas ao *death metal* (a banda mais “pesada”, por assim dizer, mencionada no livro é o Judas Priest), o que nos faz imaginar o que o pregador diria se ouvisse as bandas que recorrem à voz gutural.

Quando se associa o *death metal* e o demoníaco, retornando agora o objeto de minha pesquisa, uma primeira aproximação poderia supor, simplesmente, que a relação se dá por meio do que é abordado nas letras. De fato, algumas das principais bandas do gênero, como *Possessed*, *Morbid Angel* e *Deicide*, se valem recorrentemente de temáticas anticristãs e/ou satanistas. No entanto, a morte, como não poderia deixar de ser, vide o nome do gênero, é um tema constante, e muitas das bandas apostam na abordagem da morte e de temas afins sem necessariamente se referir ao Diabo; vale citar a banda *Cannibal Corpse*, que retrata a morte a partir de uma exposição extremamente explícita da violência. Não se pode resumir o escopo temático do *death metal* à morte e ao demônio, certamente; há bandas que desenvolvem letras sobre conflitos psicológicos, questões sociais, existenciais..., porém, há algo que, de alguma maneira, confere identidade às bandas do gênero no que diz respeito ao que chamei de *ethos* “demoníaco”. E não se trata, como visto, de uma questão meramente temática (simplesmente, “falar do demônio”). O *ethos* se refere menos ao “conteúdo” do enunciado e mais ao modo de enunciação, modo este que se inscreve em certas condições sócio-históricas que legitimam seu funcionamento. Ademais, com “demoníaco” não interpretamos um mero equivalente do adjunto adnominal “do demônio”; pode-se apreender aí um sentido mais amplo, relacionado a um conjunto de representações sobre o

horrendo, o monstruoso, o animalesco, o obsceno. Uma face esmagada por um martelo, uma ejaculação de sangue ou uma infecção que leva ao apodrecimento da pele às entranhas soam, nessa linha de raciocínio, “demoníacas”¹.

Vejamos o caso da banda inglesa Carcass, que, sobretudo, em seus primeiros álbuns, traz, de modo bem particular, um léxico característico de áreas como a medicina e a anatomia. A letra de *Manifestation of Verrucose Urethra*, canção de pouco mais de um minuto do álbum *Reek of Putrefaction* (1988), contém os versos a seguir: “*Bloody hypertrophy of papillae spewing urethritis like urticarial/ Septicaemia filled dermis scorched by acidic uric nocturia// Verrucose urethra/ Glutenous condyloma// Ureterocoales excreting warm, decaying, cystic pemphigus/ Gnawing at flesh with rancid uraturial lust*”². O tema não é o demônio *stricto sensu*, por assim dizer, mas um processo infeccioso na uretra. Porém, o mais relevante, aqui, é a forma aparentemente técnica que essa enunciação reivindica. Qual é o possível efeito de sentido desse modo técnico (e incompreensível para os leigos) de enunciar? O médico ocupa, em nossa sociedade, a posição daquele que trata as doenças, mas não só: ele recorrenemente esclarece aos pacientes o estado e a gravidade da doença, em termos relativamente acessíveis. O enunciador da canção, ao contrário, opta por preservar uma barreira de interpretabilidade que produz uma sensação de inépcia, na medida em que a indecifrabibilidade das palavras tem o potencial de provocar no enunciatário mais o pavor diante da situação aparentemente grave do que a compreensão de um estado de saúde. O “demoníaco” da imagem de enunciador está, assim, no repulsivo, no

¹ Faz-se alusão, respectivamente, a canções das bandas Cannibal Corpse (*Hammer Smashed Face* e *I Cum Blood*) e Obituary (*Infected*).

² Tradução nossa: Hipertrofia sangrenta das papilas vomitando uretrite como urticária/ Septicemia preenche a derme queimada pela noctúria úrica ácida// Uretra verrucosa/ Condiloma glutinoso// Ureterocole excretando pêngigos quentes, apodrecidos e císticos/ Corroendo na carne com rançoso desejo uraturial.

horrífico e, confirmando aquilo que apontamos acerca do estereótipo, no traço de obscuridade.

Depois de tratar de uma explicitude biológica que soa repugnante e violenta, podemos mencionar uma violência de caráter mais social, recorrente no *death metal*. A banda norte-americana *Cannibal Corpse* costuma abordar temas nos quais a repugnância é produzida a partir da exposição de práticas condenáveis e, ao mesmo tempo, presentes no cotidiano de uma sociedade, como o assassinato e o estupro, por exemplo. Novamente, o que focalizamos não é meramente o tema, mas, de forma mais ampla, os modos de enunciar e seus efeitos para o discurso. A canção *Shredded Humans*, do álbum *Eaten Back to Life* (1990), por exemplo, tematiza a violência no trânsito: trata-se da descrição de um acidente de carro que vitima um casal e seus três filhos. Até aí, nada tão distante do que poderia ser objeto de notícia em meios jornalísticos. A diferença é que o enunciador da canção do *Cannibal Corpse* não nos poupa de nenhum detalhe. Sua descrição extremamente minuciosa produz a impressão de que ele observa e relata a cena em câmera lenta, fazendo o enunciatário acompanhá-lo do momento do acidente ao estado dos corpos pós-tragédia. Nas páginas de um jornal, podemos encontrar certos detalhes de um acidente automobilístico (o período do dia, a localização, as prováveis causas etc.), mas não é permitido ao jornalista enunciar, ao menos de forma explícita, que uma vítima foi cortada ao meio, que outra teve as pernas esmagadas, ou que ficou empalada em um sinal de trânsito, como ocorre na canção mencionada. Este é um dos exemplos que ajudam a demonstrar que o *death metal* transforma em motivo central de suas cenografias o que é interdito, as produções enunciativas que, conforme Maingueneau (2010), teriam na sociedade um estatuto de discurso atópico (noção desenvolvida pelo teórico na obra *Discurso Pornográfico*). É a visibilização da violência explícita, nesse caso, que soa “demoníaca”.

No *death metal*, há, por exemplo, canções em que o enunciador encarna a figura de um psicopata e descreve, em primeira pessoa, seus crimes e as sensações deles decorrentes. Trata-se de um objeto privilegiado para o gênero, na medida em que representa o demoníaco como faceta humana, e não necessariamente enquanto fenômeno sobrenatural. Um paralelo pode ser traçado com a canção Candiru (2016), da banda holandesa *Asphyx*. O candiru é um peixe típico da região amazônica; à primeira vista, uma escolha excêntrica, mas não se soubermos que, sendo atraído pela urina, ele pode penetrar na uretra ou no reto e causar hemorragias. Tanto o psicopata quanto o candiru não são personagens, por assim dizer, em evidência, eles esgueiram-se pelos interstícios da sociedade e da natureza, respectivamente. Porém, não são raros ou irreais e, quando notados, representam uma grande ameaça.

Esse breve percurso constituído de referências a algumas bandas e canções de *death metal*, mais do que demonstrar uma recorrência temática, possibilita que façamos as devidas associações com o que Maingueneau (2008) chama de semântica global. Para o autor, uma formação discursiva tem a sua identidade pautada em restrições semânticas que regulam os variados elementos da produção enunciativa. Não se trata, isoladamente, da seleção temática, como vimos, mas de certos modos de enunciação que vão dando a esses temas os contornos peculiares na produção de determinados sentidos. Da mesma forma, não se pode olhar apenas para a seleção lexical, mas também para certas regularidades sintáticas, para as formatações textuais que cada posicionamento privilegia, para as relações intertextuais que se legitimam no interior de um discurso, dentre outros elementos.

Outra noção proposta por Maingueneau (2008), relacionada à semântica global, é a de prática discursiva como prática intersemiótica. As mesmas restrições semânticas que regem as produções verbais de um

discurso podem ser identificadas, com as devidas especificidades, em outras semioses vinculadas à prática discursiva de um dado posicionamento. Tomemos, por exemplo, a “obscuridade” como sema reivindicado pelo sistema de restrições do *death metal*; é possível identificar seu funcionamento a partir da voz gutural, vinculada à produção verbal, e o efeito de ininteligibilidade que ela produz, mas se observa, também, que algo de análogo ocorre com os logotipos das bandas, sobretudo o *design* das letras (e não a expressão verbal em si). Embora relativamente mais “compreensíveis”, à primeira vista, que os logos de bandas de *black metal*, os traços, de variadas formas, rompem com uma certa nitidez dos grafemas. Logotipos de bandas como *Unleashed* e *Cryptopsy* são representativos em relação a esse aspecto. Outrossim, se considerarmos a agressividade como outro sema reivindicado, sendo observável através das letras das canções e dos modos de enunciação, temos também nos logotipos uma outra correspondência pertinente: a regularidade de formas pontiagudas, que simulam objetos cortantes (*Obituary*), bem como de traços que remetem a fogo (*Deicide*) e sangue (*Autopsy*).

Se, no parágrafo anterior, fizemos algumas considerações sobre recursos gráficos que compõem a representação imagética das bandas, podemos ampliar essa reflexão acerca do caráter intersemiótico da prática discursiva ao mencionar, também, questões relacionadas à sonoridade que caracteriza o *death metal*. Assim como a voz, em seu aspecto distorcido, os instrumentos de corda, sobretudo as guitarras, valem-se de efeitos de distorção em um grau que, para ouvidos pouco acostumados ao gênero, fazem as canções soarem como “barulho sem sentido”. Isso é ainda reforçado, por exemplo, por técnicas de bateria como o *blast-beat*, que integram a suposta aparência caótica da sonoridade.

A *mise-en-scène* dos espetáculos musicais também pode ser mencionada como um dos elementos integrantes da prática discursiva em

questão, na medida em que ajuda a constituir o modo de enunciação, deslocando o enfoque do chamado “conteúdo” do enunciado para a imagem de enunciador que se produz a partir de como este enuncia. No que concerne às apresentações ao vivo, é prototípica a imagem do vocalista cantando (ou urrando, para certos ouvidos), com os cabelos escondendo parte do rosto, e do baixista e dos guitarristas tocando seus instrumentos ao mesmo tempo em que balançam a cabeça em um movimento conhecido como *headbanging* ou bate-cabeça. Em conformidade com a noção de semântica global, é possível identificar também nessas outras materialidades traços que constituiriam o *ethos* do *death metal*. Se a voz soa “demoníaca” por meio de seu caráter obscuro, nada mais alinhado que a obliteração parcial ou total da face de quem canta; da mesma forma, se a voz assemelha-se a urros animais, a movimentação aparentemente irracional (ao menos para quem vê “de fora”) das cabeças reforça tal aspecto. A prática discursiva é, portanto, uma exploração sistemática de um sistema de restrições semânticas, e não um mero conjunto de elementos de diversas naturezas que, por acaso, se encontram.

Na seção teórica deste artigo, apresentamos introdutoriamente a noção de interdiscurso, que, em Maingueneau (2008), adquire um direcionamento metodológico que demanda uma constante contraposição do posicionamento em estudo com o seu “Outro constitutivo”. De forma bastante sintética, entende-se que um posicionamento, dentro de um campo discursivo determinado – o político, o religioso, o filosófico... e, neste caso, o artístico-musical –, sempre tem a necessidade de estabelecer um espaço de trocas no qual, ao distinguir-se de seu Outro, vise à garantia da legitimidade no modo como pretende preencher dada função social (afinal, no campo discursivo, os diferentes posicionamentos entram em disputa justamente devido ao fato de reivindicarem o mesmo papel na sociedade). Ao iniciar minha pesquisa sobre o *death metal* e o *ethos*

“demoníaco”, levantei a hipótese de que o Outro, no caso em questão, seria o discurso cristão, o que constituía um problema metodológico, tendo em vista que eu estava propondo opor o sistema de restrições semânticas de um posicionamento do campo artístico-musical a um posicionamento (de forma bastante genérica, inclusive) do campo religioso. De fato, a afronta ao Cristianismo constitui parte significativa das temáticas abordadas pelo *death metal*, mas, aprofundando-me na teorização de Maingueneau (2008) acerca do interdiscurso, fui percebendo paulatinamente que o Outro do *death metal* seria, na verdade, uma construção discursiva de dado lugar no próprio campo artístico-musical: o *mainstream*. Dar visibilidade ao que a sociedade encara como interdito é a principal maneira de opor-se a esse Outro; nesse sentido, não é apenas o ritual satânico que garante espaço no gênero, mas também o relato de um psicopata, a exposição de vísceras, a violência explícita e abordagens afins. Para que eu pudesse traçar as relações interdiscursivas pertinentes, foi necessário ir além das letras e das capas dos álbuns, e analisar outras produções que também constituem o posicionamento em questão, como os recados das bandas nos encartes³ ou certas declarações dos integrantes em documentários⁴ e outras publicações⁵.

Da mesma forma que se pode imaginar, no campo artístico-musical, as canções como produções básicas de um posicionamento (e já vimos que há outras igualmente importantes), pode-se pensar, a princípio, que os enunciadores são, simplesmente, os músicos. Certamente, eles são enunciadores com estatuto privilegiado dentre desse campo discursivo, mas

³ “Um Completo Foda-se a todas as pessoas que nos rotulam como *rockstars* ou dizem que nos vendemos” (encarte do álbum *Harmony Corruption*, da banda *Napalm Death*).

⁴ “Não é algo que eu faça pela imagem, pelo dinheiro ou por promoção, é tudo pessoal” (David Vincent, vocalista e baixista da banda *Morbid Angel*, no documentário *666 at Calling Death*)

⁵ “Aquilo foi uma parte de seu charme: seu espírito rebelde, um dedo do meio na cara do *mainstream*” (Karl Sanders, da banda *Nile*, sobre a aparição da banda *Cannibal Corpse* no filme *Ace Ventura*). Retirado de Purcell (2003, p. 27).

podemos considerar, de modo mais amplo, toda uma comunidade discursiva, que inclui, por exemplo, o modo como os fãs incorporam o *ethos* característico do posicionamento. No que concerne à relação interdiscursiva com o *mainstream*, que discutíamos no parágrafo anterior, há uma recorrente valorização do *underground* por parte dos fãs, e isso ajuda a demonstrar a procura por algo supostamente livre de amarras comerciais e, por consequência, autêntico no âmbito da música. CDs, LPs, fanzines são comumente chamados de “materiais” pelos *headbangers*, e essa escolha linguística não é aleatória; ela indicia que as produções devem ser “estudadas”, no sentido de que não basta serem “curtidas”, mas tornarem-se objetos de uma apreciação dedicada. Valoriza-se, por exemplo, conhecer certas informações das bandas e dos álbuns e, por outro lado, desvaloriza-se o chamado fã “poser”, que estaria na cena apenas pela imagem, da mesma forma que a banda que “se vende”, isto é, que abandona suas origens para adentrar em um mercado mais popular.

Finalizamos esta seção com apontamentos acerca da noção de comunidade discursiva com o propósito de indicar, ao leitor não familiarizado com a Análise do Discurso, que falar em discurso implica necessariamente abordar uma *prática discursiva*. Em outras palavras, o discurso é materializado pela língua e, de fato, são os textos efetivamente produzidos que constituem o material do analista; mas é preciso observar como os textos estão circunscritos, por determinadas relações institucionais e por específicos modos de subjetivação, fatores que assinalam o caráter sócio-histórico da produção enunciativa.

Considerações Finais: “desnaturalizando” o demoníaco

O título deste artigo contém a expressão “desnaturalização do demoníaco” e, para estas considerações finais, é importante que recuperemos

tal ideia, com o propósito de darmos um aspecto de fechamento ao texto. Quando fizemos menções a “demoníaco”, principalmente em relação ao *ethos* que supomos funcionar na prática discursiva do *death metal*, o que se colocou em questão não foi uma referência à figura que, para o Cristianismo, rivaliza com Deus, podendo, inclusive, agir sobre os corpos que se desviam de um caminho divino. Para além de uma abordagem referencial, que implicaria na visualização do demônio como mero objeto de conhecimento passível de ser naturalmente designado, este artigo orientou-se por uma perspectiva que nos leva a considerar o demoníaco como uma construção discursiva, e isso significa que os efeitos de sentido a ela relacionados só tornam-se possíveis no interior de dada conjuntura sócio-histórica e em relação com uma rede enunciativa exterior e anterior ao que é efetivamente dito. Vimos, por exemplo, que o demoníaco pode ser produzido como efeito a partir da visibilização do que é interdito em determinada sociedade, considerando-se certas condições de funcionamento dos discursos.

A Análise do Discurso emergiu, no campo de estudos da linguagem, justamente a partir do questionamento que Pêcheux (1997) faz às chamadas “evidências” de sentido. Não basta dizer que um enunciado significa e, como prova, discriminar seus elementos referenciais e as relações de combinação nele engendradas. Os sentidos são sempre produzidos para sujeitos inscritos em posicionamentos e, nesse processo, nada há de transparente. Para essa reflexão, a questão da voz é bastante ilustrativa. Há, nos estudos linguísticos, uma prática que relaciona as diferentes qualidades de voz a aspectos chamados paralinguísticos, indicadores de atitudes mais ou menos previstas do falante. Associa-se, por exemplo, a voz em falsete ao deboche, a *harsh voice* à raiva/agressividade, a *creaky voice* ao tédio, e assim por diante. Esse tipo de correspondência traz descobertas relevantes à área, mas, por vezes, ancora-se tacitamente nas “evidências” tão

criticadas por Pêcheux, na medida em que as associações entre voz e atitude podem parecer naturais e, de certo modo, a-históricas. Quando pesquisamos a voz gutural e a sua suposta identificação com uma imagem “demoníaca”, assumimos a posição de analisar as especificidades históricas dessa enunciação, partindo da hipótese de que o *ethos* discursivo sempre se alimenta de estereótipos para adquirir sua legitimidade.

Uma das questões que confere unidade aos diversos elementos trazidos para a análise empreendida neste artigo é a obscuridade, que, constituindo traço fundamental do estereótipo relacionado ao demoníaco, emerge como sema reivindicado no discurso do *death metal*. Na voz, ela se materializa na aparente ininteligibilidade do que se canta; nas temáticas abordadas, temos, em um movimento inverso, aquilo que é interdito sendo visibilizado, pois o que é dado a ver deveria, por assim dizer, se manter na obscuridade; em certos logotipos, há os recursos que dificultam parcialmente a identificação dos grafemas; no funcionamento da comunidade discursiva, valoriza-se uma circulação afetada por determinadas restrições (gerando a ideia de que quanto menos comercial, mais autêntico). Esses são alguns exemplos de como analisar um posicionamento discursivo consiste em investigar a semântica global que o rege. O *ethos*, enquanto imagem de enunciador produzida nos textos efetivos, integrase, dessa forma, a um funcionamento mais amplo, a partir do qual todas as seleções e combinações linguísticas e de outros elementos de linguagem “fazem sentido”.

Para concluir estas considerações finais, faço a necessária ressalva de que algumas das discussões aqui presentes podem ser pertinentes ao metal extremo, de modo geral. É o caso, por exemplo, dos apontamentos sobre a dinâmica do *underground*, os logotipos e a própria questão da voz, tendo em vista que outras técnicas, além do vocal gutural, podem também suscitar o efeito de ininteligibilidade. Por esse motivo, em alguns

momentos, foi empregada neste artigo a expressão “metal extremo” em vez da referência mais específica “*death metal*”. Apesar da ressalva, há sempre a necessidade de um recorte e, no caso da Análise do Discurso, esse recorte pode se delimitar a partir da investigação de uma formação discursiva, de um posicionamento em específico, pois considera-se que os elementos linguísticos não produzem os sentidos simplesmente por assim significarem, como se houvesse uma relação natural e a-histórica de significação, mas produzem efeitos de sentidos justamente vinculados ao sistema de restrições semânticas característicos dos posicionamentos.

Referências

- AMOSSY, Ruth. O ethos na intersecção das disciplinas: retórica, pragmática, sociologia dos campos. In: _____ (org.). *Imagens de si no discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.
- ASPHYX. *Incoming Death*. Holanda: Century Media, 1996.
- BLANCHARD, John. *Rock in... Igreja!?* 5. ed. São José dos Campos: Editora Fiel da Missão Evangélica Literária, 1993.
- CANNIBAL CORPSE. *Eaten Back to Life*. Estados Unidos: Metal Blade, 1990.
- CARCASS. *Reek of Putrefaction*. Inglaterra: Earache, 1988.
- ECKERS, Cornelia; HUTZ, Diana; KOB, Malte; MURPHY, Peter; HOUBEN, Diana; LEHNERT, Bernhard. *Voice production in death metal singers*. International Conference on Acoustics. Rotterdam, 2009.
- GICK, Brian; WILSON, Ian; DERRICK, Donald. *Articulatory phonetics*. New Jersey: Wiley-Blackwell, 2013.

KHALIL, Lucas. *A voz demoníaca encenada: uma análise do discurso do death metal*. Jundiaí: Paco Editorial, 2018.

LAVER, John. *The phonetic description of voice quality*. Cambridge: Cambridge University Press, 1980.

MAINGUENEAU, Dominique. *Análise de textos de comunicação*. Tradução Maria Cecília Pérez de Souza-e-Silva; Décio Rocha. 6ª ed. São Paulo: Cortez, 2011.

MAINGUENEAU, Dominique. *Discurso e Análise do Discurso*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2015.

MAINGUENEAU, Dominique. *O discurso pornográfico*. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique. Ethos, cenografia e incorporação. In: AMOSSY, R (org.). *Imagens de si no discurso*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2013.

MAINGUENEAU, Dominique. *Gênese dos discursos*. Tradução Sírio Possenti. São Paulo: Parábola Editorial, 2008.

PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Tradução de Eni Pulcinelli Orlandi. 3. ed. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.

PURCELL, Natalie. *Death Metal music: the passion and politics of a subculture*. Jefferson – Carolina do Norte: McFarland, 2003.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de Linguística Geral*. Organizado por Charles Bally e Albert Sechehayé. 4ª ed. São Paulo: Cultrix, 1972.

SMIALEK, Eric; DEPALLE, Philippe; BRACKET, David. *A spectrographic analysis of vocal techniques in extreme metal for musicological analysis*. International Computer Music Conference. Ljubljana, 2012.

Anarchopunk* e tecnologias sociais de resistência: antirracismo e subversão da branquitude na música do grupo *Aus Rotten

*Moacir Oliveira de Alcântara*¹

Introdução

Sem compreensão ou coerência/ Fanáticos mesquinhos se escondendo da diversidade/ Fazendo as minorias de bode expiatório de todos os defeitos da sociedade/ Criando falsas estatísticas para justificar a sua causa/ O recrutamento se fez através da fraude/ Vomitando estereótipos para manipular crenças/ Condicionados pela retórica que confirma os seus medos/ Alheios à realidade de que o preconceito jamais ouve/ [...] é patético que a característica da qual mais se orgulham seja a cor de sua pele/ Estou cansado da intimidação e da manipulação que eles usam/ Estou cansado de ouvir sobre outro ataque com motivações raciais/ É por isso que é tão importante que nunca viremos as costas/ Nossa inércia e indiferença os fortalece/ Quando nos mantemos em silêncio nós convidamos essa ameaça racista/ Faremos com que esses fanáticos sejam tão inexistentes quanto as suas mentes/ Eles não merecem nenhuma simpatia com a qual possam se esconder.

Ao som de *Aus Rotten – Absent Minded*,
Do album *The Rotten Agenda* (2001).

<https://www.youtube.com/watch?v=Zg3Pn2IFL7I>

Neste artigo analisamos as representações do racismo na canção *Absent Minded*, faixa que integra o *long play* (LP/vinil) intitulado *The Rotten Agenda* (2001) do grupo *anarchopunk* estadunidense *Aus Rotten*,

¹ Mestre em História pelo Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (PPGHIS/UnB). E-mail: <moa7782@gmail.com>.

originário da cidade de Pittsburgh, Pensilvânia. Trata-se de um estudo focado em enunciados antirracistas veiculados através da música no *punk*, atentando para a desnaturalização da branquitude e para os efeitos desse discurso em processos de subjetivação no *anarchopunk*. No que tange a questões metodológicas, escolhemos como itinerário uma abordagem discursiva das representações, modalidade de análise do discurso voltada à problematização e a historicização do simbólico na vida social. Como bem ensina Hall, falar de representação é falar de sentidos que são produzidos por meio da linguagem (2016, p. 32), não compreendida de forma fixa ou geral, mas em suas condições e implicações histórica e culturalmente localizadas. Ainda segundo Hall, os sentidos produzidos pela linguagem assim compreendida nos informam valores, conceitos, afetividades, modos de funcionamento e regulação de práticas, condutas e identidades em dado panorama social (HALL, 2016, p. 17-22). Permeando as ações interativas entre os indivíduos, as instituições e a indústria cultural, incluindo os artefatos fonográficos, como é o caso do *long play The Rotten Agenda*, as representações demarcam posições de sujeitos, seus modos de ser e as práticas discursivas que os definem em suas relações sociais (SPINK, 2013).

Como é possível apreender a partir das colocações de Alfredo Veiga-Neto em “Foucault e a Educação” (2007), a análise focada em uma abordagem discursiva das representações se interessa pelas implicações da relação saber-poder nos processos de subjetivação. Assim, focalizamos nesse artigo as posições, funções e a ordem do discurso nas quais esse sujeito *anarchopunk* catalisador de uma branquitude antirracista se encontra imerso, sem que caiba laurear o que se considera “certo” e condenar o que é visto como “errado” com base em juízos de valor. São as condições de produção desse discurso antirracista e as suas implicações na subjetividade *anarchopunk* que constituem o núcleo de nossa análise.

Tendo em conta a natureza da fonte de pesquisa, nos respaldamos nas contribuições de Marcos Napolitano (2002). Ao falar dos usos da canção como fonte de pesquisa histórica e como recurso didático no ensino de humanidades, o autor se refere à música brasileira como “termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo, das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas” (NAPOLITANO, 2002, p. 78). Análise similar pode ser feita se relacionarmos o *hardcore/punk* e as formas pelas quais ele incide no sujeito do qual falamos, como orienta suas posições no mundo, os modos de subjetivação que o envolvem e, ainda, na conformação das “cenas”², os sentidos e significados que o *punk* adquire também enquanto coletividade. A música *hardcore/punk* e os discursos que ela mobiliza integram os meios pelos quais esses sujeitos (re)elaboram repertórios interpretativos³ acerca de si mesmos e do mundo, além de esses serem também marcadores de suas identidades e subjetividades.

Ainda considerando o tipo de fonte escolhido para a presente análise, buscamos o aporte das pesquisas feitas pela professora Eleonora Zicari Costa de Brito do Departamento de História da Universidade de Brasília. No artigo intitulado “História e música: tecendo memórias, compondo identidades”, a historiadora nos ensina que a pesquisa histórica que opte pela música como fonte de pesquisa deverá atentar para elementos outros que não a mera análise das letras das canções, uma vez que a música pode informar também sem o intermédio das palavras (BRITO, 2007, p. 212-213). Nesse sentido, é possível assumir que, enquanto veículo que divulga certos tipos de representações – não apenas na forma de canções, mas

² O'Hara faz a seguinte definição para a ideia de “cena punk”: “a cena é a comunidade punk e a palavra que os punks usam para descrevê-la. Há cenas locais, cenas nacionais e cenas mundiais” (2005, p.22).

³ Repertórios interpretativos podem ser compreendidos como “dispositivos linguísticos que utilizamos para construir versões das ações, eventos e outros fenômenos que estão a nossa volta” (POTTER; WETHERELL Apud SPINK, 2013, p. 28).

também nas dimensões de sua agressividade sonora, timbres dissonantes, andamentos acelerados, iconografias, *design* gráfico – um artefato fonográfico como *The Rotten Agenda* está carregado de sentidos e significados que podem regular e informar perspectivas, posicionamentos, condutas e práticas constituintes das subjetividades de sujeitos *anarchopunks* em um dado recorte temporal.

Disso decorre o fato de a noção de subjetividade ser uma das mais imprescindíveis e centrais à análise que ora se apresenta. Subjetividade diz respeito ao

modo no qual o sujeito faz a experiência de si mesmo num jogo de verdade em que ele está em relação consigo mesmo. Isso remete aos modos de ser engendrados no social, na cultura. Assim, trata-se de uma consciência de si permanentemente em produção, uma formação existencial constituída em um determinado tempo-espaco. [...] não se trata de um mero si mesmo, algo da ordem de uma condição de individualidade, mas constitui formas pelas quais “o sujeito se observa e se reconhece como um lugar de saber e de produção de verdade” (HENNIGEN; GUARESCH, 2006, p.69).

Compreende-se, assim, a impossibilidade de se fixar a subjetividade *punk*. Ela está sempre em constante movimento de (re)significações e (re)elaborações, se caracteriza por ser um fluxo e não algo estável, regular ou constante. Como iremos observar adiante, um aspecto crucial dos enunciados da canção *Absent Minded* são as representações que assinalam as subjetividades dos supremacistas brancos da organização neonazista *Aryan Nations*. No processo de produção de sentidos para as subjetividades de integrantes do grupo racista ao qual a banda *Aus Rotten* se opõe ideologicamente, *Absent Minded* revela, de maneira subjacente, traços das subjetividades antirracistas dos *anarchopunks*, assinalando práticas discursivas em que esses sujeitos se inscrevem. Trata-se de subjetividades

desviantes, acometidas em um projeto de subversão das identidades amoldadas pelo racismo estrutural. Sua estratégia é a desconstrução normativa da identidade branca que se quer desracializada e universal.

As representações do racismo que perpassam a canção analisada, refletindo práticas de desnaturalização na esfera do *anarchopunk*, emergem como tecnologias ou pedagogias sociais de resistência⁴, regulando posicionamentos, perspectivas e ações de sujeitos *anarchopunks* diante de conceitos e práticas que envolvem raça, racismo e antirracismo. Sinteticamente, esses enunciados e as formações discursivas do universo *anarchopunk* exercem funções pedagógicas de crítica e autocritica racial, estatuidando referenciais antirracistas de subjetividade. Os exercícios de desconstrução/desnaturalização da raça nos círculos *anarchopunks*, sem que se entre nos méritos de que se são efetivos ou não, se alicerçam na própria cultura de resistência, protesto, insubordinação e ativismo político libertário representado pelo *punk* desde a sua gênese. Se o projeto histórico da nação estadunidense criou e recriou condições para as hierarquizações entre raças, a eugenia, o escravismo, o *Jim Crow*, a segregação e o encarceramento em massa da população negra, o fito ideológico de *anarchopunks* sempre se manteve sob valores de tolerância e antirracismo.

Esta análise reitera os propósitos de desconstrução/desnaturalização de estereótipos associados ao movimento *punk*, perspectiva iniciada em pesquisa anterior⁵. Pensamos o *punk* como uma manifestação cultural

⁴ Navarro-Swain (2011) ensina que são “tecnologias” ou ‘pedagogias’ sociais a educação formal, as mídias, a internet e tudo aquilo que, de alguma forma, participa da construção e mediação do conhecimento socialmente partilhado, criando “verdades, estruturas mentais, instituições, normas, modelos, comportamento [...]”. As pedagogias sociais encarregam-se de sua divulgação em termos de tradição, evidências, valores [...], reiterando imagens naturalizadas [...]. As representações sociais atravessam assim todo ensinamento e aprendizado, tornando evidente aquilo que é construído social e politicamente”. Falamos aqui de “pedagogias sociais de resistência” no intento de delinear alternativas libertárias que se opõem às estruturas de poder dominantes que operam disciplinamento e opressão de condutas.

⁵ A dissertação “Violentos, selvagens e baderneiros: representações e modos de subjetivação do punk no jornal Correio Braziliense (1990-2014)”, resultante de minha pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em História da Universidade de Brasília (PPGHIS/UnB).

que, após mais de quarenta anos de uma história de ebulições, quebras de padrões e de legados musicais, políticos, estéticos e comportamentais recorrentemente mediados de maneira estereotipada nos meios de comunicação (ALCÂNTARA, 2019, p. 14), constitui resistência nos círculos *underground* e, de diferentes maneiras, insiste em suas aspirações anti-conformistas. Se no decorrer desse período a indústria cultural intentou fazer do *punk* algo efêmero e inofensivo, tendo diversas vezes obtido sucesso nesse empreendimento, uma parcela considerável dos *punks* optou por políticas radicais libertárias e pelo rompimento para com as estruturas, instituições e formas predominantes de pensamento no mundo contemporâneo (O'HARA, 2005, p. 32-34). Os aspectos citados são acentuados na vertente *anarchopunk*, inspirada em expressões semelhantes originadas nos anos 1970 e 1980 e que, dentre outras estratégias, usa a música para expressar desde emoções e modos de ser de seus adeptos até os valores antissexistas, antifascistas, antiespecistas, anti-homofóbicos e antirracistas que opõem esses sujeitos ao *ethos* capitalístico.

Assim, sublinhamos a fulcral relevância do uso de documentos musicais produzidos pelo *punk* em análises históricas referentes a esse movimento contracultural, no qual a banda *Aus Rotten* se situa. De acordo com entrevista concedida pelos membros Corey Lyons (baixista) e Eric Good (Guitarrista/vocalista) ao fanzine online “Fear Of Society”, a banda foi formada em 1991 com a finalidade de difundir políticas e filosofias libertárias (AUS ROTTEN, 2000), se tornando no decorrer da década de 1990 um dos pilares da movimentação *anarchopunk* nos Estados Unidos. No documentário “The Art Of Revolution – An ABC No Rio Benefit” (1997) a banda declara que os seu ativismo político anarquista de ação direta, antirracista, pró-LGBTQIA+, antissexista e antifascista os colocou em confronto com a extrema-direita estadunidense, o que fez da banda um

alvo constante de ameaças desses grupos (THE ART OF REVOLUTION..., 1997).

O álbum *The Rotten Agenda*, constante no catálogo da *Rotten Propaganda Records*, gravadora de propriedade dos integrantes do *Aus Rotten*, foi lançado em 2001 e é composto por treze faixas que majoritariamente exploram temáticas referentes à luta antissexista e de direitos sociais aos grupos LGBTQIA+ (*The Rotten Agenda*, *Modern Day Witch Hunt*, *Right Wing Warfare*, *The Second Rape e Isolation Or Solution*). Entretanto, essas temáticas e os sentidos que produzem não são dispostos de modo estanque na referida obra, mas relacionadas e localizadas em articulação a uma crítica à direita fundamentalista cristã norte-americana do início do século XXI. Esse conjunto temático confere a tônica em *The Rotten Agenda*, partindo de representações do protestantismo televangelista estadunidense, responsável por acolher e cultivar posicionamentos pautados pela intolerância, homofobia, racismo e outros valores inerentes ao conservadorismo de extrema-direita. O período de composição do álbum se dá no contexto imediatamente posterior aos ataques organizados pela organização fundamentalista islâmica *Al-Qaeda* aos Estados Unidos em 11 de setembro de 2001, fato histórico a partir do qual ocorre um recrudescimento de ações terroristas de extrema-direita em solo estadunidense, alentando, assim, uma volátil combinação de islamofobia, xenofobia e racismo (TOSTES, 2011, p. 137) gestados na virulência do radicalismo cristão-protestante norte-americano, sempre norteado pela ideologia da “lei e ordem”.

Em seu enfoque temático de denúncia das estruturas de opressão e dominação vigentes nos Estados Unidos, *The Rotten Agenda* também evidencia outros debates libertários que refletem preocupações coletivas e subjetivas de *anarchopunks*: o controle midiático da informação (*Who's Calling The Shots* e *Media Blackout*), direito à moradia (*Tax Shelter*), o imperialismo norte-americano (*The World Bank* e *Plausible Deniability*),

direitos dos animais (*Factory*) e o antirracismo (*Capital Punishment* e *Absent Minded*).

Esse mapeamento temático das canções de *The Rotten Agenda* nos permitiu caracterizar os sentidos atribuídos pelos membros do *Aus Rotten* aos “‘lugares praticados’ que servem de lugar de fala ao discurso desses artistas” (BRITO, 2007, p. 214), ou seja, acessar memórias, percepções e modos de lidar e de se posicionar desses sujeitos em relação a questões sociais, políticas, identitárias, de gênero, classe, sexualidade e de raça. Como suporte difusor de tais perspectivas político-libertárias, a música de *The Rotten Agenda* estabelece nexos de sentido com os processos de constituição de “subjetividades subversivas” (GUATTARI, 1990, p. 2), subjetividades que são investidas na resistência ao autoritarismo e às violências cotidianas da sociedade estadunidense contemporânea.

Ressalte-se que, diante da impossibilidade de contemplar nesse espaço todas as questões interseccionais⁶ que perpassam as práticas discursivas do *anarchopunk* refletidas em *The Rotten Agenda*, circunscrevemos esta análise às representações do racismo identificadas em *Absent Minded*. A escolha dessa canção não foi feita ao acaso, deu-se com base no lugar de fala que ocupo enquanto homem negro, periférico, imerso na cultura *punk* e comprometido com exercícios que apontem para a subversão/desnaturalização/crítica/desconstrução do cisheteropatriarcado-racista-capitalista. Não percamos de vista que a banda *Aus Rotten* se

⁶ Nesse sentido, me apoio na perspectiva pós-estruturalista butleriana acerca das identidades. Ao questionar a universalidade da categoria “mulher” no pensamento feminista, Judith Butler irá afirmar que o gênero não é uma categoria totalizante sob a qual alguém é definido enquanto mulher. Segundo a teórica, “o gênero estabelece interseções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente constituídas” (BUTLER, 2003, p. 20). De modo semelhante, não é possível compreender questões que envolvem sexualidade, classe e raça sem levar em conta os entrecruzamentos ou interseções que essas categorias mantêm em relação aos contextos políticos, históricos e culturais nos quais são produzidas. Nessa mesma toada, ensina-nos Stuart Hall, a identidade não corresponde a modelos estáticos, mas se processa como “celebração móvel”, formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam” (HALL, 2006, p. 13), ou seja, falar de identidade é falar de algo submetido às contingências, algo fugidivo e em constante transformação. Assim, a raça, o racismo e as identidades raciais, como construtos culturais e históricos, são passíveis de problematização e podem ser desconstruídos/desnaturalizados.

constituiu como uma experiência na qual as subjetividades de seus integrantes são demarcadas por muitos hibridismos e atravessamentos advindos não apenas na simples crítica aos privilégios da branquitude, mas de uma asseveração de suas posturas veementemente antirracistas.

Ainda que, majoritariamente, o *Aus Rotten* tenha sido uma banda formada por norte-americanos brancos que, em decorrência do racismo estrutural, não escapem à lógica de privilégios da qual usufrui toda branquitude, a diversidade encontrada em espaços *punks* em que são bem-vindos hispânicos, negros, indígenas, mulheres, imigrantes, indocumentados, transexuais, homossexuais e toda a escumalha das classes sociais menos favorecidas, lhes fornece uma percepção de diferentes formas de se experimentar opressões. Desse modo, esses sujeitos falam em suas músicas de questões relacionadas a classe, gênero, sexualidade e raça a partir de seus lugares de fala como forma de desconstruir privilégios e de desnaturalizar desigualdades, hierarquias, pobreza, racismo e sexismo (RIBEIRO, 2017, p. 46). O foco que estabeleço nas questões raciais não implica em uma hierarquização entre formas de opressão (RIBEIRO, 2017, p. 39), mas é dado em função de um *standpoint* específico que se inscreve em minha experiência pessoal de pertencimento à contracultura *punk*, fortemente interceptada por questões de raça e classe social nesse caso.

O que está proposto nesta análise é a compreensão das interpenetrações entre a música *hardcore/punk* e a história, atentando para o fato de que essa música é reveladora de valores e códigos do *anarchopunk* em escalas subjetivas e coletivas. Como artefato fonográfico urdido na cultura *punk*, o álbum *The Rotten Agenda* não cumpre estritas funções de produzir deleite estético, é pensado para expressar coisas para além da dimensão lírica da canção. Letras, *riffs*, entonações vocais, distorções, dissonâncias, andamentos, *design* gráfico do LP, a atitude da banda nas *gigs* (shows *punks*), declarações dadas em entrevistas, todos esses são elementos de

um mesmo discurso demarcado pela recusa e a crítica em relação ao ordenamento cisheteropatriarcal-racista-capitalista.

Com base nesse entendimento, apresentamos esse exercício interpretativo das representações do racismo em *Absent Minded*. Temos como escopo a desconstrução/desnaturalização de privilégios advindos da branquitude, ou seja, os efeitos de subjetivação originados da crítica/autocrítica de brancos antirracistas imersos na cultura *punk*. Intentamos, assim, evidenciar o caráter substancial da canção escolhida na produção de representações do racismo de grupos supremacistas brancos estadunidenses. Buscamos também os sentidos que identificam os poderes hierarquizantes constitutivos das relações raciais (ALMEIDA, 2019, p. 40), observando os modos com que esses enunciados assinalam a subjetividade do grupo *anarchopunk* e suas posições quanto aos privilégios que advêm da branquitude.

As diferentes identidades raciais do branco

Antes de dar início à análise da canção *Absent Minded*, cabe apresentar algumas questões relacionadas à categoria branquitude e como essa noção se conecta às práticas antirracistas que se desenrolam nos espaços da militância *anarchopunk*.

O uso da categoria branquitude como instrumento de análise histórica demanda atenção para a mutabilidade temporal e espacial da identidade racial branca. Entretanto, a compreensão do racismo enquanto elemento histórico sob o qual se estruturam relações de poder, opressão e ordenamentos hierárquicos instituídos entre sujeitos “brancos” e “não brancos” nos permite, sinoticamente, falar da branquitude como um lugar de vantagem em uma sociedade fundamentada no racismo. É nesse lugar de vantagem estrutural que as subjetividades engendradas pela

branquitude são perpassadas por maneiras específicas de enxergar a si mesmas e de se posicionar no mundo, sendo orientadas normativamente em termos de superioridade estética, moral e intelectual (ALMEIDA, 2019). Como bem ensina Schucman, mencionar a branquitude é se referir a

[...] uma posição em que sujeitos que ocupam esta posição foram sistematicamente privilegiados no que diz respeito ao acesso a recursos materiais e simbólicos, gerados inicialmente pelo colonialismo e pelo imperialismo, e que se mantêm e são preservados na contemporaneidade (SCHUCMAN Apud ALMEIDA, 2019, p. 75).

Essa perspectiva quanto à constituição da identidade racial branca é herdeira dos estudos de Fanon (2008) sobre a raça e o racismo. Fanon identifica no ordenamento racista legado pelas estruturas do colonialismo escravagista e do imperialismo os elementos constitutivos das subjetividades de colonizados e colonizadores: na condição de pertencimento à raça branca residiriam os sentimentos de superioridade e os privilégios de brancos em relação aos demais grupos raciais. Assim, a ideia de branquitude reflete na contemporaneidade “um lugar de privilégios simbólicos, subjetivos, objetivos, isto é, materiais palpáveis que colaboram para a construção social e reprodução do preconceito racial, discriminação ‘injusta’ e racismo” (CARDOSO, 2010, p. 50)⁷ fundamental à sustentação do sistema do capital. As noções de racismo e de branquitude, entretanto, não irão se confundir: como processo histórico e político que incide diretamente na produção das subjetividades inscritas sob seu regime, o racismo opera práticas sociais das quais negros e brancos participam e que, em seu funcionamento regular, perduram quando esses sujeitos naturalizam a

⁷ Cardoso faz distinção entre formas de discriminação “justas” e “injustas”. Para tanto, o autor se utiliza das ações afirmativas para fins de exemplificação do tipo justo de discriminação racial, ou seja, aquela que se emprega na promoção da igualdade racial. No sentido inverso, a discriminação racial “injusta” seria coincidente com o próprio racismo e os seus efeitos na criação das desigualdades e subalternizações entre diferentes raças.

discriminação, as desigualdades e as violências raciais, não se questionando a respeito de uma classificação hierárquica e desigual que categoriza “brancos” e “não brancos” (ALMEIDA, 2019, p. 63). Assim, o racismo não é exclusivo da organização das subjetividades de pessoas negras – subalternizadas, inferiorizadas, à quais são atribuídas adjetivações negativas – mas igualmente articula processos de subjetivação de pessoas brancas em suas posições sociais de vantagem/privilegio.

Até esse ponto entendemos a branquitude como metáfora de poder cujos efeitos, em derradeira análise, estão todos conectados à subalternização do negro e à conservação da preeminência branca que decorre do racismo estrutural. Trata-se de pensar o lugar do branco no panorama de um ordenamento histórico de hierarquização racial, reiteradamente naturalizado como o lugar de superioridade, exclusividade, garantias, liberdades e oportunidades em detrimento das posições subalternas associadas simbólica e materialmente ao grupo social negro. No entanto, novamente recorrendo às contribuições de Schucman aos estudos acerca da branquitude, é necessário levar em conta que os múltiplos aspectos da identidade racial branca

produzem significados, sentidos e formas de agir e se movimentar no mundo diferentes em cada sujeito, ao passo que cada sujeito percebe de forma diferente cada um destes aspectos, cada sujeito se torna branco e exerce o poder da branquitude de uma maneira, entrecruzando sempre com outros aspectos relacionados a classe, gênero, história de vida etc. (SCHUCMAN, 2012, p. 30).

Nesse sentido, é possível estabelecer distinção entre diferentes formas da branquitude, como assinala Cardoso. Segundo o autor, indivíduos e grupos apologistas da supremacia racial branca (Ku Klux Klan e

neonazistas como o Misanthropic Division⁸, por exemplo) correspondem à branquitude acrítica, ao passo que os brancos que declaram publicamente a sua desaprovação ao racismo e aos seus efeitos evidenciam a branquitude crítica (CARDOSO, 2010). Ainda segundo Cardoso, ambas as formas da branquitude se constituem como lugar de privilégio, sendo diferenciadas em função dos aspectos de sua letalidade: se a branquitude crítica corresponde a práticas racistas sutis, ainda que publicamente declare desaprovação ao racismo, a branquitude acrítica resulta em práticas homicidas que se assentam em ideias de pureza e superioridade da raça branca. Nesse sentido, o autor argumenta ser imprescindível a supressão da concepção hierárquica que se confere à ideia de raça (CARDOSO Apud CARDOSO, 2010, p. 67), identificando a visibilidade racial branca como etapa necessária da construção de uma branquitude antirracista e capaz de desconstruir os próprios privilégios.

Absent Minded é uma canção reveladora de subjetividades perpassadas por esse tipo de branquitude antirracista, uma vez que os seus autores são norte-americanos brancos, sujeitos imersos no ordenamento racista da sociedade estadunidense externando suas posturas de rechaço ao racismo e ao privilégio branco, mesmo que, em decorrência do caráter sistêmico do racismo, não escapem de se beneficiar dele. Por conseguinte, a análise dessa canção se constituiria como um exercício falho e incompleto caso não atentasse para o fato de que os sujeitos se tornam negros, brancos, racistas ou antirracistas no próprio tear das relações sociais, interpessoais e intersubjetivas. Desse modo, compreendemos que a branquitude

⁸ Misanthropic Division é um grupo neonazista originário da Ucrânia com células espalhadas em diversas partes do mundo, incluindo o Brasil. Segundo o site Ponte.org, em abril de 2020 a Polícia Civil do Estado de São Paulo recebeu denúncias e passou a investigar pessoas ligadas ao grupo por apologia ao nazismo e ataques virtuais a minorias, especialmente judeus. Disponível em: < <https://ponte.org/policia-civil-de-sp-investiga-grupo-por-apologia-ao-nazismo/> >. Acesso em 31 jul. 2020.

tem um significado construído sócio-historicamente dentro da cultura ocidental. Ela carrega significados de norma, de beleza, de civilização etc. Porém, estes significados podem ser desconstruídos através de vivências e afetos diversos que irão produzir sentidos e tramas de significações não necessariamente coincidentes com aqueles construídos em nossa sociedade de maneira supostamente objetiva, desvinculando e separando a brancura da pele do lugar de poder dado a branquitude (SCHUCMAN, 2012, p. 103).

Podemos, assim, pensar a canção *Absent Minded* não apenas como mero suporte de propaganda de militância, mas, sobretudo, como um marcador de posições, perspectivas e subjetividades perpassadas pelas práticas antirracistas dos membros da banda *Aus Rotten*. Essa canção é, ainda, indicativa dos modos pelos quais esses sujeitos *anarchopunks* percebem o lugar do branco na luta antirracista e nos processos de desconstrução da raça e do racismo: ela assinala o problema de que, sendo o racismo estrutural, essa não é uma questão reduzível ao simples debate identitário, mas que está relacionada primordialmente ao combate à desigualdade racia

Desse modo, evocando as contribuições de Maria Aparecida Bento, compreendemos a referida canção como um exercício ou declaração de ruptura com o chamado “pacto narcísico” entre brancos, ou seja, uma recusa em reproduzir o silenciamento de pessoas brancas acerca de questões raciais e em se reconhecer enquanto racializadas. Trata-se de uma tentativa de resistência aos processos que Bento define como naturalização do branco em sua posição de referencial universal da condição humana (BENTO Apud ALMEIDA, 2019, p. 77). Tendo em vista que as enunciações observadas em *Absent Minded* promovem crítica/autocrítica no que tange à questão do privilégio branco, ela assinala, nesse caso, traços do comprometimento público de sujeitos *anarchopunks* com a quebra do pacto

racial/racista da branquitude estadunidense. É precisamente nessa ruptura que reside o papel de pessoas brancas na luta antirracista (SCHUCMAN, 2012, p. 13).

É importante pontuar que práticas antirracistas e, por consequência, a produção de subjetividades demarcadas por léxicos raciais que propiciam o debate acerca das temáticas da raça, racismo, branquitude e antirracismo estão historicamente conectadas ao movimento *punk* tal qual é possível observar em *The Rotten Agenda*. Em especial, essas práticas se inscrevem no campo dos valores de tolerância do *punk* anarquista que, se não praticados por totalidade dos *punks*, ao menos figuram entre os ideais compartilhados por um quantitativo muito expressivo de seus adeptos (BESTLEY, 2016).

Absent Minded é uma canção que responde, a partir da perspectiva de brancos antirracistas, a determinadas tensões originadas da hierarquização racial. Como expressão artística urdida sob o horizonte de um *racial literacy*⁹ daqueles que a elaboraram, essa canção tem os seus enunciados relacionados a práticas discursivas sinalizadoras dos posicionamentos antirracistas de *anarchopunks*, revelando nesses sujeitos a “capacidade de traduzir e interpretar os códigos e práticas racializadas de nossa sociedade” (TWINE Apud SCHUCMAN, 2012, p. 104).

Rompendo o “pacto narcísico”: práticas discursivas antirracistas em *Absent Minded*

Absent Minded é uma canção calcada em representações do racismo característico dos membros, da plataforma política e das ações da

⁹ A tradução literal da expressão seria “alfabetização racial”. No entanto, Schucman (2012) a traduz como “letramento racial”, ideia que remete de maneira mais imediata à desnaturalização/desconstrução de formas de agir e pensar orientadas por privilégios de raça. Em outro sentido, a ideia de letramento racial também remete à construção de narrativas positivas acerca da população negra, possibilitando a superação de sua condição histórica de subalternidade.

organização terrorista de extrema-direita *Aryan Nations* (Nações Arianas)¹⁰, grupo autodenominado cristão e defensor de uma doutrina que mescla fundamentalismo religioso, neonazismo, antissemitismo e defesa da supremacia branca. Em linhas gerais, a letra de *Absent Minded* é um manifesto que rechaça de maneira veemente os atos de intolerância, o fanatismo, o orgulho baseado na brancura¹¹, a propaganda fundamentada em estereótipos racistas e a violência dos ataques terroristas perpetrados pela *Aryan Nations* contra negros, hispânicos, muçulmanos e imigrantes nos Estados Unidos no início da primeira década do século XXI. Assim, trata-se de uma canção que assinala identidades de sujeitos brancos situados em posições definidas em práticas discursivas diametralmente inversas as de grupos neonazistas estadunidenses. Observemos os versos que introduzem a canção:

Fodam-se os seus estereótipos racistas/ Foda-se a Nação Ariana!/ Foda-se o seu antissemitismo/ Foda-se a Nação Ariana!/ Foda-se a sua homofobia/ Foda-se a Nação Ariana!/ Foda-se a sua xenofobia/ Foda-se a Nação Ariana! (ABSENT..., 2001, tradução nossa).¹²

A força afirmativa desses versos quanto à postura antirracista dos *anarchopunks* do *Aus Rotten* se expressa na própria simplicidade do trecho supracitado. A análise do excerto é de suma relevância para a apreensão das subjetividades que são assinaladas pelo discurso

¹⁰ Segundo informações do site da *Anti-Defamation League*, organização judaica com sede em Nova York, a *Aryan Nations* é um dos mais longevos grupos neonazistas estadunidenses. A organização, enfraquecida após a morte do seu líder fundador Richard Butler em 2004, teve o seu auge entre as décadas de 1980 e 1990 e se destaca pelo extremismo na defesa de suas posições racistas e xenófobas (ARYAN..., 2020).

¹¹ Há que se distinguir as noções de branquitude e brancura. Se a primeira, como já exposto, diz respeito “a um lugar de poder, de vantagem sistêmica nas sociedades estruturadas pela dominação racial”, a segunda é definida pelas “características fenotípicas que se referem à cor da pele clara, traços finos e cabelos lisos de sujeitos que, na maioria dos casos, são europeus ou euro-descendentes” (SCHUCMAN, 2012, p. 102).

¹² “Fuck your racist stereotypes/ Fuck the Aryan Nation!/ Fuck your anti-semitism/ Fuck the Aryan Nation!/ Fuck your homofobia/ Fuck the Aryan Nation!/ Fuck your xenofobia/ Fuck the Aryan Nation!” (ABSENT..., 2001).

antirracista *anarchopunk* que perpassa *Absent Minded*. Ainda que não tragam manifestamente representações do grupo neonazista opositor, esses versos devem ser avaliados em sua relação de intertextualidade com enunciados antirracistas disseminados em zines, informativos, na arte, nas iconografias, performances e outras práticas culturais do *punk*, já que sinalizam relações entre identidades e subjetividades *anarchopunks* e práticas antirracistas.

No trecho destacado, a expressão “*fuck*” aparece repetidas vezes sendo direcionada às crenças defendidas pelo grupo racista *Aryan Nations*. Tida como uma das mais chulas e ofensivas expressões do idioma inglês, “*fuck it*” equivale à expressão “foda-se” em português, utilizada quando se tem a intenção de repelir, rechaçar ou opor-se a algo ou a alguém de maneira grosseira, manifestando irritação ou indignação. O instrumental da parte introdutória da canção é composto sobre uma única nota que ressoa por quatro vezes sobre uma sequência de viradas de bateria. Esse recurso erige uma atmosfera de tensão na introdução da canção, reforçando os efeitos de afirmação e agressividade que emolduram a mensagem antirracista. A mensagem se processa tanto na dimensão da letra quanto do instrumental da música, criando um efeito enfático. Aquilo que se atribui ao grupo neonazista representado em *Absent Minded* – antissemitismo, homofobia, xenofobia e ideário baseado em estereótipos racistas – é expresso enquanto atributos do “Outro”, ou seja, implicitamente classificado como pertencente à esfera da branquitude acrílica (CARDOSO, 2010). A estratégia discursiva empregada no excerto destacado demarca traços subjetivos e identitários de *anarchopunks* que se posicionam radicalmente enquanto antirracistas.

Nesse sentido, os versos que abrem *Absent Minded* apontam para uma noção crucial à delimitação de uma branquitude antirracista no *anarchopunk*, ou seja, que não apenas desaprova publicamente o racismo, mas

que é aprovionada por condições de desnaturalização/desconstrução da identidade racial branca acrítica. Trata-se da noção de “diferença”, aspecto que emerge na oposição entre as identidades e subjetividades antirracistas dos sujeitos *anarchopunks* brancos que integram a banda *Aus Rotten* e os supremacistas da *Aryan Nations*, aos quais a letra da canção se refere. O principal aspecto a ser compreendido acerca da produção de sentidos para as identidades sociais e as autopercepções subjetivas é que esses são processos dados sempre em relações com o “Outro”, nexos normalmente fixados de maneira binária, ainda que nem sempre seja dado na forma de absoluta oposição. Apoiando-se nas teorias de Bakhtin no campo da linguística, Stuart Hall dirá que o significado “é fundamentalmente dialógico. Tudo o que dizemos e significamos é modificado pela interação e pela troca com o outro. O significado surge através da ‘diferença’ entre os participantes de qualquer diálogo. O ‘Outro’, em suma, é essencial para o significado” (HALL, 2016, p. 155, grifo do autor). Por conseguinte, a oposição binária “*anarchopunks*/neonazistas” que perpassa os enunciados de *Absent Minded* assinala a radical diferença identitária entre ambos os grupos.

Visto que a branquitude se constrói por meio de processos de significação identitária e de elaboração das percepções do sujeito branco acerca de si mesmo, as subjetividades de *anarchopunks* brancos também podem resultar da subversão das identidades raciais hegemônicas da branquitude, tal qual demarcam os versos iniciais de *Absent Minded*. Essa perspectiva encontra respaldo mais uma vez nos argumentos de Hall que nos ensina:

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de *diferença* (HALL, 2006, p. 21).

Assim, a branquitude desses sujeitos *anarchopunks* resulta de um esforço de desconstrução da identidade racial branca predominante, suplantando os limites da mera branquitude crítica e se afirmando enquanto *branquitude antirracista*. Distinguir-se radicalmente de racistas, neonazistas e da extrema-direita norte-americana como um todo é um dos referenciais identitários dessas subjetividades *anarchopunks*. A oposição *anarchopunks*/neonazistas, antagonismo explicitado nos versos de abertura da canção analisada, emerge como efeito dos atravessamentos de um discurso antirracista que permeia os espaços *anarchopunks*. Uma das estratégias dessa militância consiste no reforço de representações negativas de ativistas e organizações de extrema-direita, seja por meio da música ou de outras expressões artístico-culturais do *anarchopunk*. São essas imagens que interpelam o sujeito *anarchopunk* acerca daquilo que ele não é: sujeitos são *anarchopunks* na medida em que não são racistas, intolerantes ou supremacistas. É assim que se estabelece a diferença entre a branquitude antirracista de sujeitos *anarchopunks* e a branquitude acrítica supremacista/racista dos membros da organização *Aryan Nations*.

Após a parte introdutória, a letra de *Absent Minded* faz emergir, de maneira propriamente dita, as representações do racismo dos supremacistas brancos estadunidenses segundo a perspectiva das subjetividades *anarchopunks* dos integrantes do *Aus Rotten*. A letra assim enuncia:

Sem compreensão ou coerência/ Fanáticos mesquinhos se escondendo da diversidade/ Fazendo as minorias de bode expiatório de todos os defeitos da sociedade/ Criando falsas estatísticas para justificar a sua causa/ O recrutamento se fez através da fraude/ Vomitando estereótipos para manipular crenças/ Condicionados pela retórica que confirma os seus medos/ Alheios à

realidade de que o preconceito jamais ouve (ABSENT..., 2001, tradução nossa).¹³

Nessa estrofe as subjetividades dos supremacistas brancos da *Aryan Nations* são representadas como atravessadas pela incoerência e a contradição, além de serem desprovidas da capacidade de se reconhecer como parte de um mundo perpassado pela diversidade racial. Dessas características decorrem o acovardamento e as concepções estereotipadas por meio dos quais esse grupo racista percebe as minorias raciais. A essas representações somam-se sentidos que atribuem ao grupo supremacista branco a responsabilidade por forjar estatísticas para embasar as perspectivas racistas que defendem e por recrutar novos adeptos com base em argumentos inverídicos sobre grupos raciais minoritários. Nos dois últimos versos desse trecho as subjetividades dos supremacistas brancos são descritas como resultantes de uma “lavagem cerebral” (*brainwash*) operada pelo racismo. Infere-se desses versos que o racismo dos supremacistas brancos seria resultante de ideias que confirmam o medo que esse grupo teria em relação a outros grupos raciais como os negros, percebidos como inimigos. Por último, esse excerto traz uma representação dos membros da *Aryan Nations* como sujeitos que não se dão conta de que os preconceitos que cultivam ofuscam as suas percepções em torno da real dinâmica das relações raciais.

Constata-se, pois, que é característica das subjetividades que se processam em uma banda *anarchopunk* como o *Aus Rotten* os entendimentos de que o racismo se sustenta sobre mitos e estereótipos raciais e que a desconstrução do racismo passa necessariamente pelo desenvolvimento,

¹³ “Lacking understanding and longing for consistency/ Small-minded bigots cowering in the face of diversity/ Scapegoating the minorities for all of society’s flaws/ Projecting false statistics to legitimize their cause/ The amassing of recruits has been rendered by deceit/ Spewing racist stereotypes to influence beliefs/ Brainwashed by the rhetoric that reaffirms their fears/ Oblivious to the reality that prejudice never hears” (ABSENT..., 2001).

entre brancos, da capacidade de falar sobre tais questões e de assumir que da condição racial branca decorrem privilégios.

Chamamos atenção, especialmente, para os dois últimos versos do excerto destacado, no qual os membros da *Aryan Nations* são descritos como “condicionados pela retórica que confirma os seus medos/ alheios à realidade de que o preconceito jamais ouve” (ABSENT..., 2001, tradução nossa). Esse trecho remete-nos aos estudos da cientista social Robin DiAngelo acerca da branquitude nos Estados Unidos. Segundo DiAngelo (2018), um dos efeitos do racismo sistêmico observado na sociedade estadunidense se manifesta na forma de posturas defensivas e silenciamentos por parte de pessoas brancas quanto a discussões e situações nas quais elas são confrontadas com questões acerca de raça e racismo. De acordo com a autora, tais reações cumprem papéis na manutenção de posicionamentos e visões de mundo racistas que sustentam o privilégio branco. A segregação e a desigualdade racial da sociedade norte-americana resultam no isolamento do grupo racial branco que, assim, raramente é levado a se questionar sobre assuntos que envolvam a raça (DIANGELO, 2018, p. 37). Desse modo, o sujeito subjetivado pelos paradigmas da branquitude acaba guiado pela naturalização/internalização de sentimentos de superioridade e de merecimento quanto às vantagens sociais a que tem acesso. Ainda segundo DiAngelo,

falar diretamente sobre poder e privilégio branco, além de fornecer informações muito necessárias e definições compartilhadas, também é em si uma poderosa interrupção de padrões discursivos comuns (e opressivos) em torno da raça. Ao mesmo tempo, os brancos muitas vezes precisam refletir sobre informações raciais e poder fazer conexões entre as informações e suas próprias vidas. [...]. Ver a ira branca, a defensibilidade, o silêncio e a retirada em resposta a questões de raça através da estrutura da Fragilidade Branca podem ajudar a estruturar o problema como uma questão de construção de

resistência e, assim, orientar nossas intervenções de acordo com ela (DIANGELO, 2018, p. 53-54).

Assim, as imagens que a banda *Aus Rotten* difunde acerca dos seguidores da *Aryan Nations* em *Absent Minded*, para além de revelarem práticas, discursos, concepções e modos de ser de supremacistas brancos, trazem, segundo a perspectiva *anarchopunk*, representações que questionam o tipo de branquitude que caracteriza o referido grupo de extrema-direita. Ao descrever e questionar os atributos do grupo neonazista, subordinado a discursos que atestam o temor racista em relação à perda de privilégios e alienado pelos preconceitos que cultiva, a canção acarreta processos de subjetivação de sujeitos *anarchopunks* que constituem resistência ao racismo a partir da identificação de princípios que regem as condutas do grupo *Aryan Nations*, ao qual rechaça. Quando sujeitos *anarchopunks* brancos conscientemente criam seus modos de representar racistas/neonazistas – covardes, intolerantes, obtusos e crédulos em afirmações inverídicas e estereotipadas acerca de grupos raciais não brancos – esses sujeitos articulam as suas identidades a partir da interrupção dos parâmetros discursivos sobre a raça branca correntes na cultura estadunidense. Rompendo o silêncio sobre a raça e o racismo com base na crítica a um grupo racista, os *anarchopunks* estão a confrontar a própria “fragilidade branca” sobre a qual DiAngelo (2018) discorre. Desse modo, *Absent Minded* evidencia a opção do sujeito *anarchopunk* por avançar da mera desaprovação pública em relação ao racismo (branquitude crítica) para efetivas práticas antirracistas.

O andamento *hardcore/crust* de *Absent Minded* tem continuidade no refrão e nas estrofes seguintes. No entanto, o *riff* empregado no refrão, que se inscreve em uma construção musical baseada em um fraseado de cromatismo, ressalta ainda mais a atmosfera de tensão presente em toda

a música. A ordem decrescente cromática do fraseado do refrão, que oscila de tons agudos para tons mais graves, em combinação com a entonação vocal que sugere ódio e sarcasmo, dramatiza os sentimentos de repulsa que a canção quer expressar em relação ao racismo da *Aryan Nations*. Em meio a essa atmosfera, chama atenção o verso que diz “é patético que a característica da qual mais se orgulham seja a cor de sua pele”¹⁴ (ABSENT..., 2001, tradução nossa), uma vez que ele se conecta a outros dois versos da estrofe seguinte em que a canção representa os neonazistas como indivíduos que seguem “acreditando na própria superioridade enquanto atuam como peões/ para políticos manipuladores que plantam sementes submissas”¹⁵ (ABSENT..., 2001, tradução nossa). Vistos em suas interconexões, os versos assinalados apontam para o fato de que a subjetividade *anarchopunk* antirracista reconhece os efeitos de um dispositivo de dominação racial que tem sido reproduzido pelo menos desde o século XIX: a compensação dos brancos norte-americanos das classes inferiores com um “salário público e psicológico” (DU BOIS Apud ALEXANDER, 2017, p. 350) que os protege de se igualar ao nível de máxima degradação dentro do ordenamento racial dos Estados Unidos. Esse status é reservado aos negros e, assim, o branco se vê agraciado com ganhos parcos, mas reais, sendo capturado na perversa lógica subjacente à ideia de que, ainda que sofra, “ao menos não é negro”.

Sabendo que grande parte dos militantes supremacistas brancos dos Estados Unidos é recrutada entre as camadas mais pobres e iletradas daquela sociedade, os sentidos que a perspectiva *anarchopunk* contida nesse trecho de *Absent Minded* confere aos neonazistas – “peões” submissos ao enganoso jogo de políticos que usam a raça como instrumento para a

¹⁴ “It’s pathetic that their loudest proudest characteristic is the color of their skin” (ABSENT..., 2001).

¹⁵ “Believing in their superiority while functioning as pawns/ To manipulative politicians who plant submissive seeds” (ABSENT..., 2001).

divisão das classes menos favorecidas – parecem cabalmente concordantes com a perspectiva que Michelle Alexander expõe no livro “A nova segregação: racismo e encarceramento em massa” nesse sentido. Segundo a defensora dos direitos civis, a partir de Nixon, todos os presidentes dos Estados Unidos (incluindo Barack Obama) se valeram do discurso profundamente racializado da “Guerra às drogas”, de grande apelo entre expressivo percentual do eleitorado branco dos Estados Unidos, como parte das táticas para que fossem eleitos¹⁶ (ALEXANDER, 2017, p. 89-108).

O item discursivo central apresentado na estrofe final de *Absent Minded* é uma tomada de posição (*stance-taking*) dos sujeitos *anarchopunks* da banda *Aus Rotten* em relação às suas convicções e posicionamentos antirracistas. Nesse trecho da canção os seguintes versos são entoados:

Estou cansado da intimidação e da manipulação que eles usam/ Estou cansado de ouvir sobre outro ataque com motivações raciais/ É por isso que é tão importante que nunca viremos as costas/ Nossa inércia e indiferença os fortalece/ Quando nos mantemos em silêncio nós convidamos essa ameaça racista/ Faremos com que esses fanáticos sejam tão inexistentes quanto as suas mentes/ Eles não merecem nenhuma simpatia com a qual possam se esconder (ABSENT..., 2001, tradução nossa)¹⁷.

O excerto acima expressa indignação diante das violentas táticas empregadas pela organização neonazista *Aryan Nations* nos ataques que promove a negros e outras minorias. No trecho também identificamos o

¹⁶ Segundo Alexander (2017), os argumentos que sustentam a chamada “Guerra às drogas”, iniciada pelo governo norte-americano nos anos 1970, são adjacentes à disseminação de estereótipos de usuários de drogas através da mídia. A autora assinala que o governo Reagan, por exemplo, foi responsável por iniciar uma campanha midiática em torno da alavancada do crack nos guetos dos Estados Unidos. “Praticamente da noite para o dia, a mídia estava saturada de imagens de “putas do crack”, “traficantes do crack” e “bebês do crack” – imagens que pareciam confirmar os piores estereótipos raciais a respeito dos moradores das regiões empobrecidas dos centros das cidades” (ALEXANDER, 2017, p. 40).

¹⁷ “I’m tired of the intimidation and manipulation that they use/ I’m tired of hearing about another racially motivated attack/ That’s why it’s so important that we never turn our backs/ Our inaction and indifference provide the strength they get/ When we keep our silence we invite this racist threat/ Let’s make these bigots as non existent as their minds/ They don’t deserve any sympathy that they can hide behind” (ABSENT..., 2001).

aspecto da clareza que o sujeito *anarchopunk* aparenta ter em relação aos papéis que devem ser desempenhados por brancos na luta antirracista, tal qual autores como Schucman (2012) e DiAngelo (2018) teorizam. No momento em que esses sujeitos reconhecem que posturas inertes e indiferentes alimentam o racismo, eles assumem os encargos da interrupção dos efeitos das estruturas que em que se assenta a hierarquização racial. Como bem diz Almeida (2019), a perpetuação do racismo é intimamente dependente de processos de produção de subjetividades que pouco sejam sensíveis aos atos de discriminação e violência racial. Para que o racismo possa operar, são necessários dispositivos de normalização/naturalização de um mundo ordenado de maneira desigual entre “brancos” (superiores, universais, privilegiados) e “não brancos” (subalternos, particulares, desfavorecidos) (ALMEIDA, 2019, p.63). É possível inferir, a partir dessa perspectiva, que a superação do racismo passa necessariamente por um processo de desnaturalização das relações raciais hierárquicas. O silêncio dos brancos quanto a questões raciais é um dos múltiplos efeitos do racismo estrutural a propiciar a produção e reprodução do racismo nas relações cotidianas. Nesse sentido, a interpretação dos sentidos dos versos que dizem “É por isso que é tão importante que nunca viremos as costas/ Nossa inércia e indiferença os fortalece/ Quando nos mantemos em silêncio nós convidamos essa ameaça racista” (ABSENT..., 2001, tradução nossa) pode ser feita como uma declaração de comprometimento com posições antirracistas desses sujeitos *anarchopunks* que integram a banda *Aus Rotten*, uma vez que chamam atenção para a necessidade de se romper os silenciamentos que propiciam a reprodução do racismo nas relações sociais cotidianas.

Considerações finais

Como um dos elementos mais evidentes que se relacionam à cultura *punk*, a música é uma das vias pelas quais o acesso às múltiplas identidades e subjetividades que transcorrem nesse universo se faz possível. A análise da canção *Absent Minded* do *Aus Rotten*, um dos grupos mais representativos da vertente *anarchopunk* entre os anos 1990 e princípios do atual século, nos revela como determinadas estratégias representacionais são adotadas por *punks* como táticas de resistência, questionamento e desconstrução de imaginários hegemônicos, os quais sustentam e legitimam estruturas de poder/dominação como as que têm historicamente definido as relações entre os diversos grupos raciais, sempre em benefício dos privilégios e vantagens da branquitude. Historicamente a arte tem sido um dos mais eficientes métodos para se subverter as múltiplas manifestações do poder disciplinar que age sobre os corpos, tornando-os dóceis. Repetidas vezes, o movimento *punk* e os sujeitos que dele fazem parte demonstram ter compreendido essa potência da arte em subversões locais dos arcabouços de opressão como o sexismo e o racismo, por exemplo. Desse modo, percebemos que, ao tematizar o racismo em suas músicas, as subjetividades que integram a banda *Aus Rotten* assinalam a sua própria rebelião diante da branquitude racista estadunidense. Em outro sentido, o que acaba se colocando são também imagens que questionam a insistência midiática em reforçar arquétipos do *punk* baseados em imagens de jovens alienados ou “rebeldes sem causa”. Como se pôde constatar na presente análise, os modos de ser e as ideias sob as quais a subjetividade *anarchopunk* se coloca apontam para sentidos inversos àqueles que comumente inundam os noticiários, os jornais e as TV’s quando se trata daqueles que rompem com normas e padrões sociais, como é o caso dos *punks*.

Absent Minded propõe, a partir da perspectiva antirracista de sujeitos *anarchopunks*, a problematização do racismo através de imagens que exercem funções de tecnologias ou pedagogias sociais de resistência. Ao interpelar o seu público com tais representações, o grupo *Aus Rotten* cria sentidos para raça, racismo e antirracismo e, mais importante, coloca em prática a célebre assertiva de Angela Davis, proferida no Oakland Auditorium em setembro de 1979, de que “numa sociedade racista não basta não ser racista, é necessário ser antirracista” (KENDI, 2016, p. 429). As subjetividades desses sujeitos *anarchopunks* não são cegas em relação aos privilégios que emanam de sua branquitude, mas clamam pela urgência histórica em não assentir de maneira apática para com as estruturas e os efeitos do racismo que incessante e cotidianamente produz vítimas.

Referências

- ALCÂNTARA, Moacir Oliveira de. **Violentos, selvagens e baderneiros: representações e modos de subjetivação do punk no jornal Correio Braziliense (1990-2014)**. 2019. 204 f., il. Dissertação (Mestrado em História)—Universidade de Brasília, Brasília, 2019.
- ALEXANDER, Michelle. **A nova segregação. Racismo e encarceramento em massa**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. 1. ed. São Paulo: Pólen Livros, 2019.
- ARYAN Nations. **Anti-Defamation League**. Nova Iorque, 05 ago. 2020. Hate on Display, Hate Symbols Database Disponível em: <https://www.adl.org/education/references/hate-symbols/aryan-nations>. Acesso em: 05 ago. 2020.
- AUS ROTTEN. **Fear Of Society**, 2000. Disponível em: <http://www.geocities.ws/Pipeline/2051/>. Acesso em: 05 ago. de 2020.

BESTLEY, R. Big A Little A: The graphic language of anarchy. *In*: M. DINES; M. C. WORLEY.

The Aesthetics of Our Anger: anarcho punk, politics and music. 1. Ed. Nova Iorque: Minor Compositions, 2016. p. 43-65.

BRITO, Eleonora Zicari Costa de. História e música: tecendo memórias, compondo identidades. **Textos de História**, Brasília, v.15, n. 1/2, p. 209-223, 2007. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/27993>. Acesso em 15 jul. de 2020.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade.** 11. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARDOSO, Lourenço. Retrato do branco racista e anti-racista. **Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, v.18, n. 1, p. 46-76, jun. 2010. DOI: <http://dx.doi.org/10.17058/rea.v18i1.1279> Disponível em: <https://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/1279>. Acesso em: 29 jul. 2020.

DIANGELO, Robin. Fragilidade branca. **Revista ECO-Pós**, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 35-57, jun. 2018. DOI: <https://doi.org/10.29146/eco-pos.v21i3.22528>. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/22528. Acesso em: 25 jul. 2020.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** 1. ed. Salvador: EDUFBA, 2008.

GUATTARI, Félix. A subjetivação subversiva. [Entrevista concedida a] Antônio Lancetti e Maria Rita Kéhl. **Teoria e Debate**, São Paulo, n. 12, 07 out. 1990. Disponível em: <https://teoriaedebate.org.br/1990/10/07/a-subjetivacao-subversiva/>. Acesso em: 27 jul. 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação.** 1. ed. Rio de Janeiro: Editora PUC Rio: Apicuri, 2016.

HENNIGEN, Inês; GUARESCHI, Neuza Maria de Fátima. A subjetivação na perspectiva dos estudos culturais e foucaultianos. **Psicol. educ.**, São Paulo, n. 23, p. 57-74, dez. 2006. Disponível em: http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-69752006000200004&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 22 jul. 2020.

KENDI, Ibram X. **Stamped from the beginning: The definitive history of racist ideas in America**. 1. ed. Nova Iorque: Nation Books. 2016.

NAPOLITANO, Marco. **História & Música – História cultural da música popular**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NAVARRO-SWAIN, T. Tecnologias sociais e a construção da diferença sexual. **Mora (B.Aires)**, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, v. 17, n. 1, jul. 2011. Disponível em: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2011000100005&lng=es&nrm=iso. Acesso em: 02 ago. 2020.

O'HARA, Craig. **A filosofia do punk: mais do que barulho**. 1. ed. São Paulo: Radical Livros, 2005.

RIBEIRO, Djamilia. **O que é lugar de fala?** 1. ed. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SCHUCMAN, L. V. **Entre o “encardido”, o “branco” e o “branquíssimo”: raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana**. 2012. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

SPINK. Mary Jane P.; MEDRADO, Benedito. **Produção de Sentido no Cotidiano: Uma abordagem teórico-metodológica para análise das práticas discursivas**. In: SPINK, Mary Jane P (org.). *Práticas discursivas e produção de sentidos no cotidiano*. Edição virtual. Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2013. p. 22-41.

THE ART OF REVOLUTION – an ABC No Rio Benefit – Part Twelve, 1997. 1 vídeo (120min). Publicado pelo canal Point Of Interest Zine. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jziOkjZgdoI>. Acesso em: 28 jul. 2020.

TOSTES, Ana Paula. Associativismos de extrema direita na era pós 11 de setembro.

Mediações – Revista de Ciências Sociais, Londrina, v. 16, p.123-139. dez. 2011. DOI:

<http://dx.doi.org/10.5433/2176-6665.2011v16n2p123>. Disponível em:

<http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/mediacoes/article/view/11112>. Acesso

em: 30 jul. 2020.

Referências Fonográficas

ABSENT minded. Intérprete: Aus Rotten. Compositor: Aus Rotten. *In*: THE ROTTEN Agenda. Intérprete: Aus Rotten. Pittsburgh: Rotten Propaganda Records, 2001. 1 disco vinil, lado B, faixa 4 (2 min 10 seg).

RESISTÊNCIA AUTORIDADE



Autor: Márcio Destito

O antipátria: ensaio de uma transvaloração dos valores no *Black Metal*

Roberto Scienza

Ao som de *Uprising* – “*Thrones to Overthrow*”

Do álbum *uprising* (2016)

<https://www.youtube.com/watch?v=7igbhMWU7hQ>

Introdução

*BLACK METAL IST KRIEG!*¹ Guerra contra o cristianismo, contra os valores cristãos. Satanás é seu símbolo de resistência anticristã, o adversário, o opositor, que provoca o dissenso, incita a revolta, que ousa provar do fruto do conhecimento. O *Black Metal* nasceu como contestação, como libertação. Hoje, entretanto, é espaço, palco e palanque para nacionalistas e supremacistas raciais. É inegável dizer: o *Black Metal* não é apenas música. Não é só metal sujo e rápido, repleto de *blast beats*, guitarras com trêmolo *picking* e vocais guturais rasgados. Não é só satanismo e blasfêmia, atmosferas sombrias e músicos de *corpse paint*. Há, certamente, uma ideologia dominante na cena de *Black Metal*: um elitismo e nacionalismo exacerbados, heterossocialidade e, é claro, um anticristianismo violento que, muitas vezes, é reforçado por meio da utilização de elementos pagãos.

Este ensaio parte da filosofia de Friedrich Nietzsche e sua crítica ao cristianismo, bem como a sua influência sobre o *Black Metal* enquanto expressão artística e ideológica. É inegável a influência que o polêmico

¹ *Black Metal ist Krieg* (*Black Metal é Guerra*) é o nome do terceiro álbum da banda norueguesa *Nargaroth*, lançado em 2001. Seu título é uma das frases mais repetidas na cena de *Black Metal* no mundo todo.

filósofo alemão tem sobre essa vertente extrema do metal, sendo referência direta na obra de centenas de bandas. Algumas notórias referências às ideias de Nietzsche estão presentes na música do *BATHORY*, *Gorgoroth*, *Judas Iscariot*, *Anaal Nathrakh*, *Hate Forest*, entre outros. No *Black Metal*, Nietzsche foi utilizado para afirmar o anticristianismo, glorificar povos pagãos, defender o elitismo e individualismo, criticar a moral e transvalorar valores. No entanto, assim como fizeram os nazistas, *black metallers* racistas se utilizaram de Nietzsche para sustentar valores eugênicos e supremacistas e propagar políticas de extrema-direita.

Com a finalidade de entender como isso ocorreu, desenvolve-se a relação entre o anticristianismo deste começo da cena do *Black Metal* e o anticristianismo de Nietzsche, principalmente por meio da banda sueca *BATHORY*. Observa-se que o anticristianismo satânico-nietzschiano no *Black Metal* passa a afirmar religiões pagãs e um nacionalismo romântico ainda com o *BATHORY*, especialmente quando a banda começa a abordar histórias sobre os *Vikings*. Este discurso se desenvolve de maneira bastante expressiva na cena norueguesa, com destaque para o *Burzum*, fortalecendo discursos de extrema-direita e de supremacia racial nesses países, que se estenderam para a cena de *National-Socialist Black Metal* (NSBM ou *Black Metal* Nacional-Socialista) na Europa e no mundo. Afir-mamos que a influência dos escandinavos não se restringe à música, mas também à cultura e ideologia do *Black Metal* ao redor do mundo. Leva-se em consideração o nacionalismo e a xenofobia presentes na Escandinávia, uma vez que as bandas que mais influenciaram a cultura *black metallers* são dessa região da Europa. Toma-se o *BATHORY* e a cena norueguesa (nas personagens de Euronymous e Varg Vikernes) como objetos de análise. Denuncia-se o conteúdo político e religioso em seus discursos expresso por meio das bandas *BATHORY*, *Mayhem* e *Burzum* e entrevistas e declarações públicas de Quorthon, Euronymous e Varg.

Em seguida, opera-se uma aproximação entre o *Black Metal*, Nietzsche e o nazismo com a finalidade de entender sua utilização no NSBM. Por meio da análise de declarações dos principais membros da *Absurd* (Hendrick Möbus) e *Graveland* (Rob Darken), denuncia-se que a filosofia nietzschiana foi corrompida pelo NSBM no mesmo sentido que os Nazistas fizeram, com algumas mudanças mais adequadas ao subgênero. Destacam-se as interpretações nazistas de conceitos de Nietzsche, como a vontade de potência, a moral de senhores e escravos, o *übermensch* e a transvaloração dos valores, bem como seus contrapontos presentes na obra do filósofo alemão. Discute-se que os valores nacionalistas e religiosos são perniciosos para o *Black Metal*, pois são valores compartilhados por *black metallers* e supremacistas raciais. Ademais, por meio de Nietzsche, argumenta-se que tais valores são valores de ovelhas, mera moral de rebanho e escrava que, ressentida pela aniquilação de sua cultura ancestral/nacional, quer se vingar do mundo moderno abraçando valores ultraconservadores vigentes, que acabam justamente por afirmar o Estado moderno e o patriotismo.

Com a finalidade de contrapor o discurso “nazi-nietzschiano”, propõe-se uma interpretação subversiva e monstruosa da filosofia de Nietzsche. Não é precisamente o que fizeram os nazistas? No entanto, com um fim diferente: o procedimento adotado neste ensaio consiste na apropriação da filosofia nietzschiana com a finalidade de fazer nascer um monstro anarquista e pluralista, anti-autoridade e antirreligião, também presente no pensamento de Nietzsche. Por meio das bandas *Dawn Ray'd*, *Profecium* e *Uprising*, argumenta-se que a resistência está viva e afirmativa no *Red And Anarchist Black Metal* (RABM ou *Black Metal Vermelho e Anarquista*), mas necessita de aliados. Elenca-se no RABM uma forte contraposição aos ideais nacionalistas e racistas presentes no *Black Metal*. Ademais, por meio das letras da *Profecium* e da *Uprising*, mostra-se que

Nietzsche está vivo e presente no *Black Metal* antifascista, inspirando ideias libertárias, de revolta, anti-opressão e anti-exploração.

Da Encruzilhada ao Inferno

O *Rock N' Roll* tem uma longa história com Satanás, seja na figura do pecado e da libertinagem, na do oculto ou ainda na do adversário, aquele que questiona os valores cristãos. Desde suas raízes no Blues, o diabo era uma figura bastante abordada por artistas como Robert Johnson, Skip James e Son House. Robert Johnson, aliás, ficou famoso por suas canções que tinham o diabo como tema, como *Crossroads* e *Me and The Devil Blues*. No metal, as coisas só ficaram mais aparentes. Do *Black Sabbath* ao *Iron Maiden*, Satanás já era trabalhado de maneira explícita.

Os escritos de Anton LaVey (1969) são particularmente populares entre *headbangers*. LaVey foi o autor da bíblia satânica e fundador da Igreja de Satã. O satanismo moderno de LaVey, surgido do contexto contracultural dos Estados Unidos em meados dos anos 1960, criou sua primeira igreja em 1966, na cidade de São Francisco. Na bíblia satânica, Satã é tomado como símbolo de soberania e vontade individual. LaVey (1969) pregava a exaltação do ser humano e a destruição de paradigmas. Um pensamento bastante progressista. A Igreja de Satã chegou a patrocinar bandas de rock psicodélico que estavam emergindo na cena de São Francisco no final dos anos 1960, como Coven, banda americana que tinha letras ligadas a magia negra e satanismo (OLSON, 2008). Os satanistas ligados à LaVey nunca simpatizaram com discursos conservadores, homofóbicos e totalitários, pois viam nisso uma volta a valores cristãos. Não há adoração a Satanás, sacrifícios humanos, nem nada do tipo, mas rituais teatrais e orgias regadas a drogas, nas quais muitos músicos da época participaram.

A banda que cunhou o termo *Black Metal* foi a inglesa *Venom*, por meio de seu segundo álbum, *Black Metal*, de 1982. Este álbum, inclusive, já trazia também uma estética que seria amplamente copiada no subgênero: a monocromia e o uso da fonte *Old English*. E o som? Bem, o *Venom* era certamente mais pesado que as outras bandas da *New Wave of British Heavy Metal* (NWOBHM), bastante influenciada pela cena *punk* e com uma abordagem lírica e imagética explicitamente satânica. Antes de seu álbum de 1982, o seu primeiro álbum, *Welcome to Hell* (1981), já causava um tremendo desconforto na comunidade cristã.



Figura 1: Capa do álbum *Black Metal*, de 1982

Nos primórdios do *Black Metal*, bandas como *Venom*, *Hellhammer* e *BATHORY* apresentavam um conteúdo satanista calcado na blasfêmia como elemento teatral. Tratava-se de contestação. De oposição à ordem dominante. De revolta contra o cristianismo. Afinal, há melhor maneira de chocar a moral cristã que com seu adversário, Satã? Este satanismo já

tinha, além de LaVey, uma forte relação com a filosofia nietzschiana, pois Nietzsche fez inúmeras e notórias críticas ao cristianismo e via no diabo um símbolo de emancipação. “O Diabo: o mais velho amigo do conhecimento” (NIETZSCHE, BM, §129). Nietzsche é o imoralista (EH), o destruidor *par excellence* (EH), o anticristo (AC), o anunciador da morte de deus (ZA). E assim querem ser os *black metallers*. O alemão era filho e neto de pastores luteranos e teve uma educação bastante rígida e encaminhada para a teologia. Sua crítica ao cristianismo começou a ser moldada na adolescência. O filósofo via no cristianismo a fonte da pobreza de espírito, que controla seus crentes por meio da culpa e da promessa de um além-mundo e ideais ascéticos (AC). Em sua obra, *Genealogia da Moral*, Nietzsche (GM) denuncia as origens filológicas do Bem e do Mal. Para o alemão, “necessitamos de uma crítica dos valores morais, o próprio valor desses valores deverá ser colocado em questão — para isto é necessário um conhecimento das condições e circunstâncias nas quais nasceram, sob as quais se desenvolveram e se modificaram” (NIETZSCHE, GM, Prólogo VI). De que modo inventou o homem estas apreciações de valor “Bem” e “Mal”? E que valor elas têm em si mesmas? Foram ou não favoráveis ao desenvolvimento da humanidade? São um sintoma funesto do empobrecimento vital, de degeneração? Ou indicam, pelo contrário, plenitude, força e vontade de viver, coragem, confiança no futuro da vida? (NIETZSCHE, GM, prólogo III). Para o alemão, a questão do valor dos valores morais é de primeira ordem porque a moral estabelece as condições em que o futuro da humanidade se desenvolve (NIETZSCHE, EH). Nietzsche (ZA, prefácio 9), portanto, advoga pela destruição das tábuas de valores existentes. Para o alemão, só assim poderemos criar novos valores, pois o infrator é também o criador.

Cronos, vocalista e baixista da banda Venom, já expressou visões influenciadas pela filosofia nietzschiana. Em uma entrevista cedida por

Cronos, é possível visualizarmos a crítica aos valores ascéticos, ao ressentimento e à culpa e também a exaltação do *Amor Fati*. Numa mistura de filosofia Nietzscheana e satanismo de LaVey, é possível termos uma ideia do que era o *Black Metal* em seu estado embrionário:

É nesses termos que nós usamos o satanismo, ou seja, pensando no lado positivo de todas as coisas. Se você é um desses católicos, cristãos ou sei lá o quê, está sempre preso aos seus medos. Ao invés de tentar ser perdoado por seus pecados, por que não assumi-los? Ninguém é responsável por eles, a não ser você mesmo. Por outro lado, se você fez algo incrivelmente bom, deve receber o crédito também. Se dê um tapinha nas costas ao invés de dizer "obrigado, Deus" e aceite as coisas ruins e as coisas boas (CRONOS, 2006, p. 57).

Um dos aspectos da crítica nietzscheana ao cristianismo é que este tornou os homens ressentidos. Para o alemão, na esperança de uma recompensa posterior, o crente cristão condenou sua vida a dogmas castradores dos instintos e da vontade, à miséria, à culpa e à punição (NIETZSCHE, BM). Isso é um problema fisiológico. O ressentido não consegue reagir frente aos problemas e sentimentos ruins. O ressentimento o impede de viver o presente efetivamente (PASCHOAL, 2008). Nietzsche expressa sua cura para o ressentimento: “minha fórmula para a grandeza no homem é *amor fati*: Nada querer diferente, seja para trás, seja para frente, seja em toda eternidade” (NIETZSCHE, EH, Por que sou tão inteligente?, §10). Trata-se de uma afirmação trágica da existência. Dizer sim às alegrias e dores. Eis o satanismo de Cronos.

Suécia: o anticristo *Viking*

A banda sueca *BATHORY*, encabeçada por Quorthon (1966-2004), pseudônimo de Thomas Börje Forsberg, é a banda que estava mais à frente de seu tempo se levamos em consideração seu debut de 1984, *BATHORY*,

que já trazia um som mais extremo que bandas como *Venom* e *Hellhammer*, com vocais bem sujos, uma produção bruta e *lowfi* e uma capa monocromática com fonte *Old English* (já influenciada pela capa do álbum de 1982 do *Venom*), todos traços que seriam amplamente usados no gênero a partir deste álbum. A influência de bandas como *GBH*, *Motorhead*, *Slayer* e, é claro, *Venom*, sobre este primeiro álbum do *BATHORY* é evidente. Numa mistura pesada de *heavy metal* veloz e *punk rock* sujo aliados a uma temática satânica explícita, o primeiro do *BATHORY* é um marco na história do *Black Metal* e do metal extremo como um todo. Os três primeiros álbuns da banda, *BATHORY* (1984), *The Return... Of Darkness and Evil* (1985) e *Under the Sign of the Black Mark* (1987), são conhecidos como a trilogia de *Black Metal* e foram extremamente influentes na cena.



Figura 2: Capa do álbum *BATHORY*, de 1984

A Europa tem uma longa tradição racista. Afinal, são os europeus os colonizadores da humanidade. Etnias diferentes encontradas em “novas

terras” eram frequentemente tomadas como criaturas próximas dos animais, apenas bestas selvagens sem intelecto. Na Suécia, país de Quorthon, o contexto político de 1987 era complicado: o Partido da Suécia, ligado a extrema-direita sueca, tinha grandes chances de conseguir importantes cargos políticos. A militância de extrema-direita, com uma juventude determinada e disciplinada, se aliou a *skinheads* neonazistas e começou a tomar as ruas: seus maiores alvos eram imigrantes, principalmente não-europeus (não-brancos). Até mesmo “racistas de armário” passaram a acompanhar e endossar o discurso proferido pelo Partido da Suécia. Essa militância tornou-se tão perigosa que a organização nacional *Stop Racism* concordou que a ameaça devia ser contida. O embate entre os militantes de extrema-direita e a resistência antifascista sueca tomou as ruas de Estocolmo por vários meses, o que culminou na dissolução do Partido da Suécia. Entretanto, com a dissolução, alguns membros fundaram, em 1988, o Partido Democratas Suecos, que persiste até hoje (LARSSON, 1991).

Conforme Spracklen (2020) que, em seu artigo *Bathory and Viking Metal*, faz uma análise da carreira do *BATHORY* e suas ligações com o nacionalismo, o quarto álbum, *Blood Fire Death* (1988), introduziu o subgênero do *Viking Metal* ao público *headbanger*, também chamado de metal pagão ou *Heathen Metal*. O autor comenta o título do álbum:

O sangue pode ser o sangue dos antepassados de alguém, o mito da raça e do sangue sagrado, e não apenas o sangue dos inimigos. O fogo pode ser o fogo purificador do sacrifício, o fogo da purificação ou o fogo relacionado ao estupro e a pilhagem. A morte pode ser a própria morte de alguém lutando contra os inimigos impuros de Odin, os estrangeiros e cristãos ou pode ser a morte deles² (SPRACKLEN, 2020, p. 94, tradução nossa).

² "Blood could be the blood of one's forefathers, the myth of race and holy blood, and not just the blood of one's enemies. Fire could be the cleansing fire of sacrifice, the fire of purification or the fire that follows rape and pillage.

A partir deste álbum o tema principal do *BATHORY* começou a ser a mitologia escandinava. O álbum seguinte, *Hammerheart* (1990), é considerado a essência do *Viking Metal*, o orgulho pelo sangue, pela nação e pela raça e a glorificação da hipermasculinidade do *Viking*. Segundo Spracklen (2020), se ouvirmos com atenção o álbum *Hammerheart* podemos ter a seguinte narrativa: A primeira faixa, *Shores in Flames*, conta a história de homens nórdicos fortes, honrados e viris, que cruzam os mares, batalham e morrem como guerreiros. A faixa seguinte, *Valhalla*, é uma sequência de *Shores in Flames*, na qual estes homens estão cavalgando nos céus, balançando suas espadas. A terceira faixa, *Baptised in Fire and Ice*, conta a história de um filho de uma tribo nórdica, que aprende a ser um guerreiro pagão com seu pai. Na seguinte, *Father to Son*, Quorthon descreve as aventuras dos *Vikings* nos ventos, montanhas e florestas nórdicas. O seguinte verso se destaca: “Prometa-me, meu filho sempre/Valorizar o que é lar para você/O que é a verdade e/Defender todos de sua raça”³ (HAMMERHEART, 2020, tradução nossa). Spracklen (2020, p. 98, tradução nossa), com razão, afirma ser esta a prova da presença do “nacionalismo e racismo (e masculinidade hegemônica) no coração do tema *Viking*, a canção continua a dizer ao filho que não traga desonra à “sua bandeira”. Filhos verdadeiros seguem seus pais na luta pela nação, por sangue e por raça”⁴.

Na curta quinta faixa, *Song to Hall Up High*, Quorthon expressa o orgulho que o guerreiro *Viking* (ou ele mesmo) tem por sua ancestralidade

Death might be one's own death fighting against the impure enemies of Odin, the foreigners and Christians or it could be their deaths" (SPRACKLEN, 2020, p. 94).

3 "Promise me my son to always/Cherish what is home to you/What is the truth and to/Defend all of your race".

4 "Nationalism and racism (and hegemonic masculinity) at the heart of this Viking theme, the song continues to tell the son to not bring dishonour to "his flag". Sons who are true follow their fathers in fighting for the nation, for blood and for race" (SPRACKLEN, 2020, p. 98).

e seu deus. A sexta faixa, *Home of Once Brave*, é o lamento de Quorthon sobre como os homens hoje não são mais bravos como antes. Conforme Spracklen (2020), *Hammerheart* termina com a chegada do cristianismo. Na última faixa, *One Rode to Asa Bay*, Quorthon relata rumores sobre a chegada de um deus estrangeiro e todo poderoso. Então, descreve um homem sem barba, usando renda roxa e cheirando a flores, não cerveja.

A aparência deste homem é ridicularizada: a nova religião traz consigo desafios ao que significa ser um homem. Eles estão cortando suas barbas e se tornando mulheres. Quorthon diz que agora há um “Deus estrangeiro” adorado e termina nos avisando que “apenas começou”. O álbum inteiro, então, se concentra nas mudanças negativas trazidas por *outsiders* e aqueles que não pertencem à raça ou nação. Quorthon está infeliz porque a masculinidade do guerreiro e o código de honra dos *Vikings* foram substituídos pela estrangeira, sulista e feminina religião da paz⁵ (SPRACKLEN, 2020, p. 99, tradução nossa).

Há passagens da filosofia nietzschiana em que o filósofo compara o cristianismo com as raças fortes e bárbaras do Norte. Nietzsche afirma ser o cristianismo proveniente de um submundo da antiguidade, onde há homens fracos e exauridos e que, quando encontrou as fortes e bárbaras “raças” do Norte, teve que incorporar estratégias e conceitos bárbaros para se assenhorar delas (NIETZSCHE, AC, §22). Para Nietzsche (AC, §19), “as raças fortes do Norte da Europa não terem rechaçado o Deus cristão certamente não honra o seu talento religioso, para não falar do gosto. Elas tinham de acabar com um produto assim decrépito e doentio da *décadence*”. A utilização de Nietzsche era, desde o começo portanto, óbvia.

⁵ *This man's appearance is mocked: the new religion brings with it challenges to what it means to be a man. They are cutting off their beards and becoming women. Quorthon says there is now a "foreign God" worshipped, and ends by warning us that it has "only just begun". The entire album, then, dwells on the negative changes brought by outsiders and those not of the race or nation. Quorthon is unhappy that the warrior masculinity and the code of honour of the Vikings was replaced by the foreign, southern, feminine religion of peace* (SPRACKLEN, 2020, p. 99).

O *Black Metal* escandinavo é uma rejeição da modernidade a favor de um passado pagão idealizado. Hoje, muitos escandinavos reinterpretam histórias dos *Vikings* e da mitologia nórdica para criar uma identidade para si mesmos, uma que seja o que um verdadeiro escandinavo deveria ser, sem ser influenciado pela fraqueza do mundo moderno. A fonte de maior fraqueza para estes é o cristianismo. O Cristo redentor e seus seguidores são feminizados em comparação com os deuses guerreiros nórdicos que, com sua bravura e hipermasculinidade, servem como modelo para o homem nórdico.

Spracklen (2020) apresenta-nos uma crítica do álbum *Hammerheart*, em que o crítico descreve um orgulho e uma raiva silenciosa sobre a faixa *One Road to Asa Bay*. Quorthon está com raiva, pois sua cultura foi forçosamente “estuprada” por forças e religiões estrangeiras. Para o sueco, os homens falharam em ser verdadeiros homens e lutar contra essas forças estrangeiras. À luz da filosofia nietzschiana, o cristianismo domesticou os instintos e desejos do homem (nórdico), domesticou o que havia de caótico, de forte, de grandioso no humano. As críticas de Nietzsche (AC) ao cristianismo, especialmente em sua obra *O Anticristo*, chamam atenção para o fato de que o cristianismo é uma religião estrangeira. Fraca e decadente, ela domestica os instintos e ceifa a vontade. O alemão afirma que o cristianismo é uma revolta daquilo que é mais baixo e medíocre “contra tudo o que há de nobre, alegre, magnânimo na Terra, contra nossa felicidade na Terra...” (NIETZSCHE, AC, §43). O cristão é um animal doméstico, um animal de rebanho, uma doentia besta humana e devemos deixá-lo perecer.

Sem dúvida: com isso o "reino de Deus" ficou maior. Antes ele tinha apenas seu povo, seu "povo eleito". Nesse meio-tempo, tal como seu povo mesmo, ele partiu em andança para o exterior, não mais se deteve em nenhum lugar: até

enfim estar em casa em toda parte, o grande cosmopolita - até ter do seu lado "o grande número" e metade da Terra. Apesar disso, o deus do "grande número", o democrata entre os deuses, não se tornou um orgulhoso deus pagão: continuou judeu, continuou o deus dos pequenos cantos, o deus das esquinas e paragens sombrias, dos locais insalubres de todo o mundo!... Seu reino do mundo é sempre um reino do submundo, um hospital, um reino subterrâneo, um reino-gueto... E ele próprio, tão pálido, tão fraco, tão *décadent*... (NIETZSCHE, AC, §17).

A partir da análise de *Hammerheart*, o discurso político evidenciado é: o cristianismo reprimiu a honrada cultura nórdica e suas crenças, logo, estes povos tiveram que se adaptar e abandonar sua religião e cultura. *Hammerheart* é puro romantismo conservador e nostalgia por uma Escandinávia antes do cristianismo. A capa mesmo traduz isto. Foi utilizada uma pintura romântica vitoriana chamada O Funeral de um *Viking*, obra do inglês Frank Dicksee, de 1893. As fotos promocionais do *BATHORY* em sua fase *Viking* traziam Quorthon na floresta, com outros dois membros da banda, vestidos como bárbaros, segurando armas e gritando. Suas vestes curtas e poses hiper masculinas são homoeróticas e visam glorificar um tipo específico de homem: um homem forte, corajoso e viril (SPRACKLEN, 2020). Seus pressupostos, no entanto, também diziam hétero, europeu e, portanto, branco. A imagem do guerreiro *neoviking* em meio a uma gloriosa floresta é uma das imagens mais imitadas do *Black Metal*.

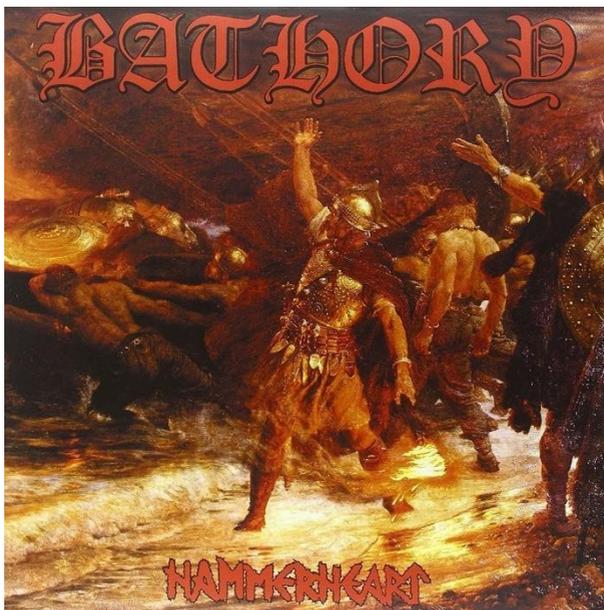


Figura 3: Capa do álbum *Hammerheart*, de 1990

Conforme Spracklen (2020), os fãs do *BATHORY* que preferem a fase *Viking* a veem como uma expressão anticristã mais autêntica que o satanismo do começo do *Black Metal*. Entretanto, a valorização da cultura pagã nórdica está baseada em uma masculinidade hegemônica simplista e um nacionalismo romântico e conservador. O autor afirma que a música do *BATHORY* prega uma ideologia elitista, nacionalista e antimoderna ao mesmo tempo que nos faz sentir como se estivéssemos em um *Drakkar* (barco nórdico/navio-dragão), mas a comunidade *Viking* perfeita imaginada por Quorthon é um mito romântico. Os *Vikings* são um produto da imaginação social, construído por meio de lendas e fábulas. O que as pessoas entendem dos *Vikings* vem da cultura pop, por meio de livros, filmes, televisão e, é claro, pela música. O link genético entre as pessoas que vivem agora e os *Vikings* é extremamente tênue, mesmo que algumas pessoas brancas de extrema-direita se achem puros *Vikings* europeus.

Quorthon (2002), em entrevista, expressa que não é religioso e não tem ideais políticos, que apenas cria música como quem pinta cenas com palavras e sons. O sueco diz não se importar com a profundidade e contexto de sua música, que é apenas metal atmosférico; que nem sequer leu muito de Nietzsche quando o utilizou como inspiração filosófica para suas letras, que a influência pode ter vindo de Wagner⁶. No entanto, sua visão romântica de uma Europa antes do cristianismo e dos costumes e crenças *Vikings* abriu o caminho para visões nacionalistas dentro do *Black Metal*. Isso não quer dizer que o *BATHORY* estava falando com neonazistas, ou querendo promover política de extrema-direita em sua música. Quorthon mesmo, tenta rejeitar a ideia de que sua música é de direita, reacionária, nacionalista e racista. No entanto, é difícil negar que sua música foi inspirada por valores elitistas e nacionalistas que inspiraram outras pessoas a ser conservadores românticos ou militantes de extrema-direita. Trafford e Pluskowski afirmam que o *Viking Metal* “é, por natureza, evangélico e tenta envolver o ouvinte em uma visão integrada, senão especialmente profunda, religiosa, filosófica e, às vezes, política. Ao fazê-lo, assemelha-se muito mais à apropriação nacionalista, racista e romântica do *Viking*”⁷ (TRAFFORD, PLUSKOWSKI, 2007, p. 71, tradução nossa).

Noruega: pela glória dos antigos deuses

Assim como a Suécia, a Noruega está situada na Península Escandinava. Em 1987, ano do lançamento do EP *Deathcrush* da banda *Mayhem*, considerado o primeiro lançamento oficial de uma banda de *Black Metal*

6 Richard Wagner foi um maestro e compositor alemão especialmente conhecido por suas óperas. A relação de Nietzsche e Wagner é bastante controversa. Nietzsche foi muito influenciado por Wagner nos seus primeiros anos de produção intelectual até finalmente romper com o músico, quando passou a critica-lo fortemente.

7 "Is, by its nature, evangelical and attempt to engage the listener in an integrated, if not especially profound, religious, philosophical and sometimes political outlook. In doing so it resembles far more the nationalist, racist and romantic appropriation of the Viking" (TRAFFORD, PLUSKOWSKI, 2007, p. 71).

norueguesa, o racismo aumentou muito na Noruega. O Partido do Progresso, nacionalista e de direita, queria tornar a quantidade de imigrantes na Noruega um problema nacional. A imigração de não-europeus para a Noruega tinha começado nos anos de 1960, com a finalidade de preencher a demanda de empregos na indústria petrolífera e em empregos indesejados pelos noruegueses (SALIMI, 1991).

A cena de *Black Metal* norueguesa dos anos 1990 emergiu ao redor de Euronymous, pseudônimo de Øystein Aarseth (1968-1993), criador do *Inner Circle* e guitarrista do *Mayhem*, e se tornou um fenômeno global pela exposição midiática dos crimes que seus membros cometeram. Diversas igrejas foram queimadas e pessoas foram assassinadas de maneira brutal, criando um verdadeiro pânico moral. No entanto, Asprem (2008) explica que esse pânico moral começou a ser desenvolvido pela mídia ainda em 1988, quando jovens que alegavam ter crenças satânicas estavam agredindo pessoas, roubando de igrejas e adorando Satanás. Na cidade de Halden foi descoberta uma “capela satânica” na qual havia o famoso retrato de *Baphomet* de Eliphaz Levi, um altar, facas, crânios e parafernália ocultista. Havia também preocupação em torno da venda das bíblias satânicas de Anton LaVey em Oslo. As coisas se tornaram mais sérias a partir de 1990, quando o mito do SRA⁸ apareceu pela primeira vez para a audiência norueguesa. Um satanismo aterrorizante passa a tomar a primeira página dos maiores jornais da Noruega e ser anunciado de maneira frequente na TV. Este cenário dura até 1992. A partir deste ano, o satanismo midiático passa a ser ainda mais forte com o incêndio de igrejas cristãs promovido pela cena de *Black Metal* norueguesa. A cena foi tão expressiva

8 SRA é a sigla para *Satanic Ritual Abuse* (Abuso de ritual satânico), que foi um pânico moral que se iniciou nos Estados Unidos na década de 1980 e se espalhou para o mundo. Havia alegações de abusos em supostos rituais satânicos, relatos de abuso físico e sexual, sacrifícios humanos, pornografia, prostituição e diversas teorias conspiratórias.

na Noruega que hoje faz parte do turismo do país, atraindo fãs deste controverso subgênero do metal aos lugares que fazem parte da história do *True Norwegian Black Metal*.

Euronymous, em entrevista à zine *Kill Yourself*, afirmava acreditar em uma criatura física: “Eu acredito em um diabo com chifres, um Satanás personificado. Na minha opinião todas as outras formas de Satanismo são besteira”⁹ (AARSETH apud PATTERSON, 2013, p. 121, tradução nossa). Um Satanismo teísta este expressado por Euronymous, no qual Satanás é entendido como uma entidade que existe, de maneira física ou espiritual, no mundo. Embora esse caminho, mais ligado a um Satanismo teísta (como o Luciferianismo, o Caminho da Mão Esquerda, a Ordem dos Nove Ângulos) tenha sido seguido por muitas outras bandas, como é o caso do *Watain* e do *Dissection* (Ordem Misantrópica Luciferiana), o Satanismo teísta de Euronymous parecia ser pura estratégia de choque. Euronymous gostava de provocar pânico midiático e afirmava que o satanismo não deveria ser individualista, mas totalitário, opressor. Em entrevista à Isa Lahdenperä, no ano de 1993, Euronymous declara: “Eu sou uma pessoa religiosa e vou lutar contra aqueles que usam mal o Seu nome. As pessoas não devem acreditar em si mesmas e ser individualistas. Eles deveriam OBEDECER, ser os ESCRAVOS da religião”¹⁰ (AARSETH apud OSBORN, 2015, p. 13, tradução nossa). Para Euronymous, todos são apenas servos de Satanás, inclusive ele.

Os garotos (pois todos eram muito novos) da cena norueguesa achavam o satanismo de LaVey muito humanista e hedonista. Acreditavam que o *Black Metal* devia ser opressor e elitista, pois as pessoas normais deviam

9 “I believe in a horned devil, a personified Satan. In my opinion all the other forms of Satanism are bullshit” (AARSETH apud PATTERSON, 2013, p. 121).

10 “I’m a religious person and I will fight those who misuse His name. People are not supposed to believe in themselves and be individualists. They are supposed to OBEY, to be the SLAVES of religion” (AARSETH apud OSBORN, 2015, p. 13).

sentir medo do *Black Metal*. Muitas bandas da cena norueguesa não eram de fato satanistas, mas utilizavam Satã como um emblema de resistência pagã, o que fez com que a evolução da cena se voltasse para religiões nórdicas pagãs. As bandas se utilizavam da mitologia nórdica, do conhecimento das runas, poesia germânica e glorificavam a antiga natureza como forma de afirmar o seu passado e herança cultural. A imagem cartunesca do satanismo de bandas como *Venom* foi deixada para trás e o *Black Metal* se tornou uma ideologia contra a modernidade e pela volta dos deuses antigos. Shnirelman (2002, p. 204, tradução nossa) afirma isto ser uma coisa comum entre neopagãos: “Os neopagãos estão profundamente e insaciavelmente apaixonados com o passado pré-cristão, como se nesse tempo, as pessoas vivessem em pureza virgem, não estavam corrompidas por influências externas”¹¹.

Segundo Granholm (2011), o ressurgimento de religiões pagãs é uma tendência recorrente na história. Na chamada era do esclarecimento (ou iluminismo) houve um grande desenvolvimento do neopaganismo na Europa. A valorização da razão fez com que a influência da igreja cristã se exercesse menos sobre a população, o que fez com que as pessoas pudessem, pela primeira vez, praticar outras religiões abertamente.

Euronymous também flertou com a mitologia pagã, com a identidade nórdica e com o nacionalismo norueguês. Há músicas dessa época do *Mayhem* com Euronymous, como *Pagan Fears*, presente no álbum de 1994 *De Mysteriis Dom Sathanas* que, embora a letra tenha sido escrita pelo ex-vocalista Per “Dead” Ohlin (1969-1991), demonstram que Euronymous não tinha qualquer problema com a temática pagã e atavista. Na letra, ele diz: “A história sangrenta do passado/ Humanos falecidos agora

¹¹ “Neo-Pagans are deeply and insatiably in love with the pre-Christian past, as if at that time, peoples lived in virgin purity, were not corrupted by external influences” (SHNIRELMAN, 2002, p. 204).

esquecidos/Uma época de lendas e medo/Um tempo agora tão distante”¹² (DE MYSTERIIS, 2020, tradução nossa). “Medos pagãos/O passado está vivo”¹³ (DE MYSTERIIS, 2020, tradução nossa). “Pessoas infelizes com rostos pálidos/Encarando a lua obcecados/Algumas memórias nunca irão embora/E elas estarão para sempre aqui”¹⁴ (DE MYSTERIIS, 2020, tradução nossa). O discurso aqui é o mesmo de Quorthon. A chegada do cristianismo dizimou a cultura pagã. Ademais, Euronymous lançou por seu selo, *Deathlike Silence Productions*, o primeiro álbum do Enslaved, *Vikingligr Veldi* (1994), com tema pagão explícito.

No entanto, a banda norueguesa mais notória em relação ao resgate da cultura pagã e a destruição de elementos cristãos é o *Burzum*, que é uma *one man band*, na qual o único membro é Varg Vikernes, também chamado de Count Grishnackh. Varg está ligado a pelo menos três igrejas que foram incendiadas na Noruega. Quando entrevistado para o documentário *Until The Light Takes Us*, de 2008, argumentou que os incêndios eram um retorno da glória escandinava e seus valores, que foram arruinados pela cristianização. O cristianismo queimou a cultura nórdica. Eles não tinham qualquer respeito pela cultura pagã. Foi um processo de genocídio cultural, imposto violentamente, forçando os povos nórdicos a abandonar seu politeísmo repleto de deuses fortes em favor de um deus estrangeiro e fraco (UNTIL THE LIGHT TAKES US, 2008). Ou seja, o que Varg praticou foi um ato de terrorismo pagão (BUESNEL, 2020).

É necessário concordar com Varg em alguns aspectos. O cristianismo, por meio de uma violenta repressão de outras crenças (como aqui no Brasil), fez com que os costumes e crenças pagãs fossem perdidas. Tanto

¹² “The bloody history from the past/Deceased humans now forgotten/An age of legends and fear/A time now so distant”.

¹³ “Pagan fears/The past is alive”.

¹⁴ “Woeful people with pale faces/Staring obsessed at the moon/Some memories will never go away/And they will forever be here”.

Suécia como Noruega, assim como todos os países nórdicos, foram brutalmente convertidos ao cristianismo (louco que um deus “fraco” tenha feito isso, não?). Basta ver suas bandeiras. A cruz “nórdica” é símbolo da sujeição destes países ao cristianismo. “O cristianismo era pouco familiar e indesejado, a consolidação de seu poder necessitava de violência, o que pode ser evidenciado pelo estabelecimento de igrejas cristãs sobre lugares de importância pagã”¹⁵ (BUESNEL, 2020, p. 4, tradução nossa).

A faixa *Lost Wisdom* do *Burzum*, presente no álbum *Det som engang var* (1993) que, traduzido do norueguês, significa “O que uma vez foi”, serve de exemplo para que se entenda o discurso de Vikernes. Na faixa, o norueguês expressa um forte sentimento de negação em relação ao cristianismo, responsabilizando o Deus cristão pela destruição do verdadeiro conhecimento, a cultura pagã e nórdica. “Negado pela igreja cega/ Porque não são palavras de Deus/O mesmo Deus que queimou o saber”¹⁶ (DET, 2020, tradução nossa).

É por este motivo que o posicionamento anticristão nos países nórdicos se deu dessa forma, tomando um caráter pagão e nacionalista, de resgatar tradições nativas e culturas que foram dizimadas. A cena de *Black Metal* norueguesa promovia mitos e arquétipos nórdicos, culto à força, à guerra, ao totalitarismo, à misantropia e ao elitismo e, frequentemente, tomava posições machistas e supremacistas (TAYLOR, 2010). “Esses músicos abraçaram e rejeitaram o satanismo do gênero, sua ideologia anticristã a favor de um nacionalismo mitificado”¹⁷ (LUCAS; DEEKS, SPRACKLEN, 2011, p. 287, tradução nossa). Em vez de Satã, Odim foi elencado como o herói da resistência pagã em oposição ao cristianismo.

15 “Christianity was both unfamiliar and undesired, its consolidation of power required violence, which can be evidenced in the establishment of Christian Churches on sites of Pagan significance” (BUESNEL, 2020, p. 4).

16 “Denied by the blind church/ Cause these are not the words of God/ The same God that burnt the knowing”.

17 “These musicians have embraced and rejected the genre’s satanic, anti-Christian ideology in favour of mythologised nationalism”. (LUCAS; DEEKS, SPRACKLEN, 2011, p. 287).

Segundo Pinkler (2001, p. 135), "a noção de paganismo só pode ser definida a partir de sua oposição ao cristianismo, uma vez em que a palavra *pagani* foi utilizada pelos praticantes de tal religião não apenas para dar significado ao "não cristão", mas, também, ao "não judeu"".

O apoio que esses discursos têm em Nietzsche são evidentes. Há interpretações de que "a doença moral do próprio Nietzsche advém da luta interna entre o cristianismo da alma e um atavismo pagão" (CARPEAUX, 2016, p. 75). Em *O Anticristo*, Nietzsche ressalta a natureza afirmativa dos pagãos: "pagãos são todos os que dizem Sim à vida, para os quais "Deus" é a palavra para o grande Sim a todas as coisas" (NIETZSCHE, AC, §55). Ora, os pagãos tinham *amor fati*, diferente dos cristãos que são ressentidos. Mas não seriam estes novos pagãos ressentidos com a sujeição que seus nobres antepassados tiveram em relação ao cristianismo? Não são eles ressentidos com o fato de que sua cultura nórdica foi esmagada pelos cristãos?

As afirmações nietzschianas sobre os judeus também são controversas. Um dos pontos mais discutidos por Nietzsche em relação ao povo judeu é que estes são mestres na arte da mentira. "No cristianismo, como a arte de mentir santamente, o judaísmo inteiro, uma milenar técnica e preparação judaica da maior seriedade, atinge sua derradeira maestria" (NIETZSCHE, AC, §44). Nietzsche chama atenção para a ideia de que a falsidade do judeu é genial. "Essa falsificação de palavras e gestos como *arte*, não é acidente de algum dom individual, alguma natureza de exceção. Isso requer raça" (NIETZSCHE, AC, §44). Portanto, a falsidade do judeu destacada por Nietzsche não tem a ver com talento nem mesmo com a cultura judaica, é algo inerente à "raça".

Nietzsche, entretanto, fez duras críticas ao antissemitismo. Em sua obra *Nietzsche contra Wagner*, o alemão escreve que se despediu interiormente de Wagner no verão de 1876. O motivo disso: "eu não tolero nada

de ambíguo; depois que Wagner se mudou para a Alemanha, ele transigiu passo a passo com tudo o que desprezo - até mesmo o antissemitismo... Era o momento para dizer adeus: logo tive a prova disso" (NIETZSCHE, NW, Como me libertei de Wagner). Para o alemão, a cultura alemã estava doente, degenerada e decadente. Uma das coisas mais repulsivas da decadência alemã era justamente seu ódio pelos judeus, seu virulento e irracional antissemitismo (NIETZSCHE apud HICKS, 2010, p. 80).

Muitos *black metallers* são afiliados à *Ásatrú*, uma religião fundada no final dos anos 1960 no Texas que ainda hoje revive o Paganismo do Norte. Uma porção de seus crentes é composta de tipos que seriam considerados “hippies defensores do meio ambiente” para a maioria dos *black metallers*, mas os *black metallers* que se associam a essa religião constantemente proferem discursos patrióticos e racistas, nos quais o cristianismo é desprezado como uma religião estrangeira e escrava, enquanto os europeus nórdicos deveriam ser verdadeiros para/com seus antigos deuses (TRAFFORD; PLUSKOWSKI, 2007). Há também, nas capas e letras de muitas bandas norueguesas, um discurso conservacionista romântico de paisagens naturais nórdicas.

No dia 10 de agosto de 1993, Varg esfaqueou Euronymous até a morte em sua casa em Oslo¹⁸. Vikernes foi sentenciado no dia 16 de maio de 1994 a 21 anos de prisão pelo assassinato de Euronymous. Ele tinha 21 anos. Antes do assassinato de Euronymous, Vikernes chegou a contatar a organização neonazista *Zorn 88*, que mais tarde mudou seu nome para Movimento Nacional-Socialista da Noruega. Varg explica que se declarava nazista porque os nazistas alemães e noruegueses incorporaram a religião pagã que está presente em seu sangue e rejeitaram a heresia judaico-cristã

18 Há uma lista de supostas motivações para Vikernes ter cometido o crime: briga por dinheiro que Euronymous e seu selo deviam a Varg, ameaças de morte e as visíveis tensões entre os dois no que diz respeito a liderança do *Inner Circle* e a cena norueguesa, mas este não é o foco do presente ensaio.

(VIKERNES, 2005). O que Vikernes destaca aqui é uma espécie de Nazismo esotérico, nascido do *Völkisch*, movimento étnico e nacionalista que esteve ativo do século XIX até o fim do nazismo na Alemanha. O norueguês continuou a cultivar seus ideais neopagãos, nacionalistas e xenofóbicos na prisão. Também se tornou um membro da *Ásatrú*. Segundo Shnirelman (2002, p. 199, tradução nossa), “a maioria dos Pagãos se identifica com um grupo étnico ou nação e, portanto, para alguns deles Paganismo significa nacionalismo ou, mais precisamente, nacionalismo étnico”¹⁹. Vikernes também criou sua própria organização, a *Norsk Hedensk Front (Norwegian Heathen Front)*, “que a certa altura, por meio de suas páginas da *web*, apelou à "eutanásia" de homossexuais e deficientes físicos”²⁰ (ASPREM, 2008, p. 59, tradução nossa).

Varg também continuou a fazer música, produzindo dois álbuns enquanto encarcerado, que não são álbuns de *Black Metal*, mas de *dark ambient*, devido às limitações de Varg enquanto preso, uma vez que o músico só tinha acesso a um sintetizador. Sua infâmia e originalidade musical - pois Vikernes é considerado por muitos como um dos responsáveis pelo nascimento do *Black Metal* atmosférico e do *Dungeon Synth* - legitimaram suas ideias de militância racista e fizeram de Varg um herói para uma significativa geração de neonazistas (OLSON, 2008). A postura racista de Varg é pública e até hoje persuade muitos garotos “satanistas” ou *black metal-ers* a seguirem seus passos e se tornarem nacionalistas, raspando suas cabeças e saudando Odim em vez de Satã. Hoje, Vikernes (2005) se considera um Odalista, que vem da palavra nórdica *Óðal*, a runa *Elder Futhark Oðal*, também conhecida como runa *Othala*, que significa em língua proto-

19 “Most Pagans identify an ethnic group with a nation, and, thus, for some of them Paganism means nationalism or, more precisely, ethnic nationalism” (SHNIRELMAN, 2002, p. 199).

20 “Which at one point through its web pages called for “euthanasia” of homosexuals and the physically impaired” (ASPREM, 2008, p. 59).

germânica herança, propriedade herdada, alódio, nação e nobreza. A ideologia de Varg, extremamente elitista e territorial, trata de uma volta à terra. Para Famine da *Peste Noire*, importante banda de *Black Metal* francesa nacionalista, o *Black Metal* é música que resgata a ancestralidade. O casamento da tradição, patrimônio racial e fanatismo com a raiva e o ódio de uma juventude perdida. “É uma religião CTÓNICA: um culto à TERRA e um retorno a ela, portanto, um nacionalismo; um culto ao que está ABAIXO da terra: o Inferno”²¹ (FAMINE apud BENJAMIN, 2010, p. 111, tradução nossa).

A ideia de fidelidade à terra (no caso aqui, à pátria, à “propriedade herdada”), de retorno à terra, tem sua inspiração em Nietzsche, mas eis o que o alemão disse: “Eu vos imploro, irmãos, permanecei fiéis à terra e não acrediteis nos que vos falam de esperanças supra terrenas! São envenenadores, saibam eles ou não” (ZA, Prólogo de Zaratustra, §3). Nietzsche critica aqui a percepção de um mundo superior, tanto no cristianismo e seu reino dos céus, como em Platão e seu mundo suprassensível. Isso não tem absolutamente nada a ver com herança ou nacionalismo. Para Nietzsche, o cristianismo não passa de platonismo para as massas. Afirma que ambos “são desprezadores da vida, moribundos que a si mesmos envenenaram, e dos quais a terra está cansada: que partam, então!” (NIETZSCHE, ZA, Prólogo de Zaratustra, §3).

A ascensão da cena norueguesa de *Black Metal* demonstra como a valorização de identidades nacionais e heranças culturais podem, facilmente, se tornar declarações de pureza racial e superioridade nórdica. O racismo dos *black metallers* noruegueses não pode ser entendido independentemente de seu contexto geopolítico, que inclui não apenas a relação

21 “Its is a CHTHONIAN religion: a cult of the EARTH and a return to it, therefore a nationalism; a cult of what is BELOW the earth: Hell - the adjective “chthonian” applies to the Infernal gods as well” (FAMINE apud BENJAMIN, 2010, p. 111).

conturbada entre a Noruega e o cristianismo, a história nacionalista norueguesa e o extremismo Nacional-Socialista contemporâneo, mas também a força crescente da extrema-direita na política europeia como um todo e sentimentos hostis em relação a imigrantes na Noruega (TAYLOR, 2010). “Discursos racistas sem “racismo”, que focam na cultura ou etnia circulam na Noruega e outras nações que concebem a si mesmas como homoganeamente brancas”²² (TAYLOR, 2010, p. 166, tradução nossa). O racismo no *Black Metal*, portanto, pode ser visto como um reflexo extremo da xenofobia e nacionalismo que prolifera na sociedade norueguesa (TAYLOR, 2010).

Hoje, este discurso é fortalecido pela extrema-direita em ascensão em grande parte da Europa devido ao ressentimento diante de uma realidade cada vez mais heterogênea. Cultura se tornou um novo conceito para raça, pois funciona como um mecanismo reducionista do outro, fazendo dele menos humano que nós. A noção de cultura hoje, portanto, substitui a noção de raça para a extrema-direita que argumenta frequentemente que outras culturas deveriam viver separadas, onde elas “pertencem”. Afirmam que a cultura branca está ameaçada pelo multiculturalismo e o influxo de pessoas não-brancas. Uma vez que esta perspectiva política ganha poder institucional, ela se torna ativador de políticas de exclusão e discriminação (GULLESTAD, 2004).

NSBM: um Übermensch ariano?

Um dos sintomas mais agudos de todo esse contexto de nacionalismo e xenofobia europeia, bem como da popularidade da cena de *Black Metal* escandinava (especialmente de Varg Vikernes), é o surgimento do *Black*

²² “Raceless’ racist discourses, focusing on culture or ethnicity, circulate Norway and other nations that conceive of themselves as homogeneously white” (TAYLOR, 2010, p. 166).

Metal Nacional-Socialista (NSBM) em meados dos 1990. O NSBM é um movimento político dentro do *Black Metal* que promove o neonazismo e outras ideologias supremacistas. Os músicos de NSBM combinam imagens neonazistas com paganismo europeu, ocultismo nazista e satanismo²³. As bandas, portanto, promovem discursos anticristãos, antisemitas e anti-islâmicos, todos por uma perspectiva racial, clamando por uma Europa que voltará às suas crenças e culturas nativas. O NSBM também está ligado à *Ásatrú* e ao movimento *Völkisch*.

Hendrick Möbus é um músico conhecido dessa cena, fundador da banda de NSBM alemã *Absurd*, que ganhou infâmia em 1993 por assassinar, junto de seus companheiros de banda, um garoto de 15 anos de sua escola chamado Sandro Beyer. Todos eles eram menores de 18. Möbus ficou preso até 1998 em uma instituição correcional para jovens, onde conseguiu continuar produzindo música racista e política. O primeiro EP da *Absurd*, *Thuringian Pagan Madness*, foi lançado em 1995 e é um dos primeiros trabalhos notórios de NSBM. A utilização de imagens e símbolos nazistas e pagãos é explícito no *Absurd*, como é possível perceber pela logo da banda, com a estilização da suástica adaptada à estética pagã e também há um *Mjöltnir* ou Martelo de Thor, deus do trovão.

23 Embora haja, por exemplo, a *Pagan Front*, organização chave na promoção de propaganda de extrema-direita no *Black Metal*, que se opõe a utilização do satanismo dentro do NSBM.



Figura 4: Logo da banda *Absurd*

Quando Möbus saiu da instituição, em condicional, ele liderou a ala alemã do movimento *Heathen Front*. Todavia, sua liberdade condicional foi revogada por distribuição de propaganda Nacional-Socialista em sua terra natal. Então, Möbus fugiu para Seattle em 1999, onde se juntou a várias gravadoras estadunidenses para disseminar o NSBM. Para Möbus (apud SEMENYAKA, 2013, tradução nossa), o Nacional-Socialismo é “a mais perfeita síntese da vontade de potência Luciferiana, e princípios e simbolismo neopagãos”²⁴. A vontade de potência luciferiana, baseada no conceito de Nietzsche de vontade de potência, é um desejo de tornar-se cada vez mais forte e poderoso. Um desejo de tornar-se algo superior (FORD, 2009).

Na filosofia nietzschiana, o conceito de vontade de potência (*Wille zur Macht*) é tomado como critério para criação e avaliação dos valores morais. “O que é bom? - Tudo o que eleva a sensação de poder, a vontade de poder, o próprio poder no homem” (NIETZSCHE, AC, Prólogo §2). O alemão defende que a vida e o mundo em si são vontade de potência e nada mais

²⁴ “The most perfect synthesis of the Luciferian will-to power, and neo-heathen principles and symbolism” (MÖBUS apud SEMENYAKA, 2013).

(NIETZSCHE, BM, §36). Que uma vida superior é uma vida pautada na superação de si e na elevação da potência. Em um de seus Fragmentos Póstumos, Nietzsche (FP, Outono de 1885 – Outono de 1886, §190) questiona: “qual é o valor de nossas estimativas de valor e nossas próprias tábuas de valores? O que resulta do seu domínio? Para quem? A respeito de quê? - Resposta: para a vida”²⁵. A crítica nietzschiana se posiciona para além de qualquer fundamento moral, pois avalia os valores morais a partir da vida como vontade de potência. Portanto, um tipo de vida ascendente ou decadente serviria de critério para sua promoção ou obstrução (AZEREDO, 2000).

Na Alemanha do Terceiro Reich, este conceito foi bastante corrompido para servir aos ideólogos nazistas, que viam na vontade de potência um motor político para a história, a vitória sobre aqueles que se opunham ao Nazismo, a vontade de potência como expansão imperialista. Na concepção dos nazistas a vontade de potência sugere uma agressão, uma política de expansão perfeitamente ilustrada pela ascensão de Hitler ao poder (BRINTON, 1940). “E é aí que repousa inteiramente a organização nacional-socialista. É na submissão do rebanho à “vontade de poder” do chefe” (REGO, 2016, p. 89). O documentário *Triumph des Willens*, ou o Triunfo da Vontade, dirigido por Leni Riefenstahl²⁶, é um dos filmes de propaganda política mais conhecidos da história e tinha como conceito o triunfo dessa vontade de potência torpe, mostrando a grandiosidade do governo alemão e de seu ideal eugênico.

A associação que se faz entre Nietzsche e o nazismo é recorrente, principalmente entre não estudiosos do alemão. Isso se dá por uma série de fatores. A primeira delas é que o destino do *Nietzsche-Archiv* em

25 “¿Qué valor tienen nuestras estimaciones de valor y nuestras tablas de bienes mismas? ¿Qué resulta de su dominio? ¿Para quién? ¿Respecto de qué? – Respuesta: para la vida”.

26 Cineasta alemã e figura importante para a construção imagética nazista e propaganda de seus ideais.

Weimar foi para a ideologia Nacional-Socialista, graças a sua irmã, Elisabeth Förster-Nietzsche, que era militante nazista (SEMENYAKA, 2019). Conforme Cilento (2000), Elizabeth fundou o *Nietzsche-Archiv* com a ajuda de Peter Gast, adulterando vários textos de Nietzsche. Então, o *Nietzsche-Archiv* apresentou a obra - Vontade de Potência (ou Poder)²⁷, reunindo os aforismos selecionados com a finalidade de fortalecer a ideologia nacionalista e antissemita dos nazistas. Mas a irmã de Nietzsche não foi a única a corromper o conteúdo da obra nietzschiana. Aliás, conforme Montinari (1999), Alfred Bäumler, um dos principais ideólogos do Terceiro Reich e um dos grandes nomes em relação à interpretação nazista de Nietzsche, não precisou ser “iludido” pela irmã do filósofo, por exemplo. Bäumler queria fazer da filosofia nietzschiana uma concepção política, germânica. Ele pretendia, de certa forma, sistematizar o pensamento nietzschiano. O que é uma grande besteira quando se leva em conta a repulsa de Nietzsche por sistemas. Ademais, “toda a teoria da raça, a base das concepções hitlerianas, era profundamente estranha a Nietzsche” (MONTINARI, 1999, p. 56).

As bandas de NSBM nem sempre são apologistas explícitas do nazismo. Muitas vezes, abordam temas nacionalistas, eurocentristas e paganismo nórdico. Letras sobre a natureza europeia, guerra, orgulho e nacionalismo. Descrevem a pureza, a vitalidade e a bravura de seus ancestrais. Há também um culto ao sangue e ao solo, ao guerreiro herói, à força e à masculinidade e virilidade. Glorificam um passado idealizado e uma Europa branca ancestral, antes das imigrações de “sub-humanos”, tudo tratado de maneira romântica, inclusive e principalmente a guerra.

27 "Vontade de Poder" e "Vontade de Potência" são duas traduções distintas para o conceito nietzschiano de *Wille zur Macht*. O autor deste ensaio prefere Vontade de potência devido à interpretação deleuzeana de poder e potência, mas há várias motivos para se usar "Vontade de Poder" ou "Vontade de Potência" e uma vasta discussão sobre, que não me cabe neste ensaio.

Atacam a cultura e o povo cristão, os judeus, os muçulmanos e a homoa-fetividade. O NSBM também ataca, de maneira conservadora, os Estados modernos. De maneira conservadora, pois os traços atacados são justamente as características democráticas. O Estado moderno, para o *black metall*, é a realização da moral de rebanho. É “fraco”, pois descentralizado. A relação com o lema nazista “Sê forte!” é evidente. Este lema era visto nas bandeiras, nos discursos de Hitler e na própria condução do Estado e manipulação das massas. Um culto à força, à ação e a virilidade (GAUDEFROY-DEMOMBYNES, 2016). Nietzsche também condenou o Estado moderno. Em *Assim Falava Zarathustra* teve um discurso parecido em relação ao Estado: chamou-o de decadente, fraco e indigno de confiança (NIETZSCHE, ZA).

Para os *black metallers*, o Estado não valoriza o que é importante: a cultura e a religião nacional. Sua predileção pelo lucro abriu as portas para estrangeiros indesejados, “principalmente “aquele com mais dinheiro”, o judeu, fomentando assim uma indiferenciação, no limite uma mistura, entre o forasteiro, “de cor” e o nativo, ariano” (CAMPOY, 2008, p. 29). A origem desta ideologia está na dicotomia entre Nós e Eles. Nós daqui, eles estrangeiros. Nós estabelecidos e eles outsiders. “A diferença primária para o NSBM é a polarização da dicotomia Eles/Nós em categorias estritamente raciais e nacionais”²⁸ (OLSON, 2008, p. 99, tradução nossa). De acordo com o sociólogo Norbert Elias e o professor e pesquisador John L. Scottson (2000), o grupo de referência na dicotomia é um *establishment/established*, ou seja, um grupo que vê a si mesmo e é visto como uma boa sociedade, possuidora de uma identidade constituída pela autoridade, influência e tradição. Do outro lado, estão os *outsiders*, grupo que está à

²⁸ “The primary difference for NSBM is the polarization of the them/us dichotomy into strictly racial and national categories” (OLSON, 2008, p. 99).

margem dos valores instituídos pelo grupo de referência. Para a dupla, “um grupo só pode estigmatizar outro com eficácia quando está bem instalado em posições de poder das quais o grupo estigmatizado é excluído” (ELIAS; SCOTSON, 2000, p. 17). No caso de diferenciais muito grandes de poder e de uma violenta opressão, outros são vistos até mesmo como sujeitos e inumanos (ELIAS; SCOTSON, 2000). A lógica é simples: se desumanizá-los, o *black metallor* não estará eliminando humanos, mas vermes, “subhumanos”. A eliminação deste outro “não-europeu” ou simplesmente “não-branco”, torna-se, portanto, um objetivo nobre. Eles são sujeitos; indignos; indisciplinados; inumanos. “É assim que seres humanos tentam desumanizar outros, num esforço para assegurar que eles são superiores – e que matar o inimigo não significa matar seres humanos iguais a eles” (ZWEIG; ABRAMS, 1991, p. 19).

E falando em “subhumanos” sob a perspectiva de nazistas, no leste europeu, apesar do fato histórico de que os alemães do Terceiro Reich viam o povo eslavo como racialmente inferiores, há uma cena incrivelmente forte de NSBM. Uma das bandas mais importantes dessa cena é o *Graveland*. Seu líder Rob Darken (apud BENNET, 2007) nega ter qualquer ligação com o NSBM, pois acredita que o *Graveland* não é uma banda de NSBM, apenas é tomada assim pois suas convicções políticas são de extrema-direita e Nacional-Socialista. Para Darken (2002, apud BUESNEL, 2020, p. 3, tradução nossa) “sem dúvida, a personalidade mais marcante da Europa foi Adolf Hitler. O que ele tentou construir merece o maior respeito”²⁹. O polonês afirma que “Os nazistas perceberam o valor de uma Europa ariana pura. Hitler deu um corpo à ideia de um império de brancos. Ele descobriu e percebeu o verdadeiro destino escondido no sangue

²⁹ “Undoubtedly, the most striking personality in Europe was Adolf Hitler. What he tried to build deserves the greatest respect” (DARKEN, 2002, apud BUESNEL, 2020, p. 3).

dos brancos”³⁰ (DARKEN, 2002, apud BUESNEL, 2020, p. 3, tradução nossa). Entretanto, o conteúdo lírico do Graveland também apresenta afinidades com o extremismo de direita e o nacionalismo exacerbado (Buesnel, 2020). Suas letras frequentemente glorificam a guerra contra povos estrangeiros e canalizam o ressentimento neopagão, como é possível atestar na letra *Thousand Swords*, do álbum de mesmo nome de 1995: “Seu pedido de misericórdia não era nada para nós/Eles não tiveram respeito por nossos ancestrais/Hoje não é um dia de misericórdia”³¹ (THOUSAND, 2020).

A glorificação da guerra e de uma vingança (ressentida) em relação ao cristianismo é manifestada frequentemente nas falas de Darken. Segundo Darken, temos de continuar o trabalho que os noruegueses começaram. “Incêndio de igrejas. Na Polônia, novas forças neofascistas estão ascendendo. Suas teorias são próximas a nossa ideologia, então nós apoiamos. A guerra é o primeiro dever de todos nós que vivemos pela Escuridão ou Paganismo”³² (DARKEN apud OLSON, 2008, p. 117, tradução nossa). Darken convoca a “raça” ariana para a guerra contra os cristãos e judeus.

O Graveland nasceu do ódio sonhando em nossas terras. Nós nos vingamos por nossos ancestrais moribundos que protegeram nossas terras pagãs de nossos inimigos que queriam destruir a harmonia da natureza. O cristianismo trouxe uma falsa bondade... O Graveland sabia disso. Nossas almas ardem com o fogo do ódio e da retribuição! Acorde, raça ariana! A nova era de paganismo e escuridão está chegando. Graveland mostrará o caminho a vocês. Comece o holocausto novamente, mate judeus e cristãos. Destrua o falso deus de Jesus

³⁰ “The Nazis realized the value of a pure Aryan Europe. Hitler embodied the idea of an empire of white people. He discovered and realized the true destiny hidden in the blood of white people” (DARKEN, 2002, apud BUESNEL, 2020, p. 3).

³¹ “Their request for mercy was nothing for us/They had no respect for our ancestors/Today is not a day for mercy”.

³² “Churches burn. In Poland, new neo-fascism powers are rising. Its theories are near to our ideology, so we support it. War is the first duty of all who live for Darkness or Paganism” (DARKEN apud OLSON, 2008, p. 117)

Cristo! Eu, Darken, o Druida Negro da Escuridão, Karcharoth do Infernum e Capricornus, somos os espíritos da guerra. Viemos da terra dos funerais eternos; do inverno profano. Somos três anjos da retribuição. Guerra!³³ (DARKEN apud OLSON, 2008, p.116, tradução nossa).

Segundo Elias (1997), a penetração do ethos guerreiro na cultura burguesa do II Reich normalizou a violência e uma hierarquia supostamente natural entre homens a ser preservada. Isto se estendeu para o III Reich. O *Black Metal*, como destacado anteriormente, é guerra. O *black metallor* é um nobre “guerreiro” (*Viking*, pagão, nacionalista ou somente branco mesmo), com valores elitistas e de uma raça superior, que luta contra o cristianismo (e outras religiões que não são a sua), contra forças estrangeiras e subumanos. As bandas são hordas, as canções são hinos. A construção imagética dos *black metallors* destaca cintos de bala, armas brancas e de fogo, botas militares pretas, calças camufladas, cabeças raspadas (ou cabelos longos lisos). O próprio *corpse paint* é uma referência às pinturas de guerra. A guerra é, de fato, um elemento de extrema importância para o *Black Metal* e pode ser evidenciado na fala de vários artistas ligados ao NSBM.

Na Europa, o neofascismo renasce e a Europa deve ressurgir com um novo espírito. Isso levará a grandes mudanças no futuro. Temos que resgatar o poder das antigas e verdadeiras tradições dessas terras. Escolhemos o caminho da guerra, porque temos que fazer guerra contra as raças subumanas da Turquia, África e Romênia. Destruir os negros e outros sub-homens! Eles destroem nossas tradições e cultura. A Europa deve ser limpa dessa merda!

33 Graveland was born from hate dreaming in our lands. We take revenge for our dying ancestors who protected our pagan lands from our foes who wanted to destroy the harmony of nature. Christianity brought false goodness... Graveland knew this. Our souls burn with fire of hate and retribution! Aryan race wake up! The new era of paganism and darkness is coming. Graveland will show you the way. Start the holocaust again, kill Jews and Christians. Destroy the false god of Jesus Christ! I, Darken, the Black Druid of Darkness, Karcharoth of Infernum and Capricornus are the spirits of war. We come from the land of everlasting funerals; from the unholy winter. We are three angels of retribution. War! (DARKEN apud OLSON, 2008, p.116).

Europa apenas para raça ariana branca!³⁴(DARKEN apud OLSON, 2008, p. 117, tradução nossa).

No Leste Europeu esse tipo de discurso de ódio incita jovens raivosos que estão procurando por formas de empoderamento, sentido e identidade. O *Graveland*, portanto, é um projeto com um elemento missionário e que procura influenciar e persuadir ouvintes que simpatizam com a causa pagã/ariana (BUESNEL, 2020). Trata-se de uma vingança contra as forças estrangeiras que massacraram a cultura/raça ariana. Todavia, como atesta Paschoal (2011, p. 219), “o ódio e a sede de vingança nascem do espírito do ressentimento”. O homem de vingança é um homem ressentido, que concentra todas as suas forças no ressentir. Dono de uma prodigiosa memória, não consegue esquecer (a derrota e aniquilação de sua cultura ancestral) e viver o presente, por isso ressentido. “Vemos qual é o sintoma principal desse tipo: uma prodigiosa memória. Nietzsche insiste nessa incapacidade de esquecer qualquer coisa, nessa faculdade de nada esquecer, na natureza profundamente reativa dessa faculdade” (DELEUZE, 1976, p. 54). Completamente obcecados com a ideia de um passado pré-cristão, muitos neopagãos se ressentem com o desaparecimento de sua cultura ancestral. Essa dor não cessa, pois é algo que já aconteceu. “Grava-se algo a fogo, para que fique na memória: apenas o que não cessa de causar dor fica na memória” (NIETZSCHE, GM, II, §3). O NSBM, portanto, não passa de um sintoma desse ressentimento.

Há um longo histórico de supremacistas e neonazistas e sua influência na música e nas artes visuais. Mesmo os nazistas da segunda guerra se utilizaram da música de Wagner, das esculturas gregas e romanas, do

34 In Europe, neofascism is re-born and Europe must re-emerge in a new spirit. It will lead to big changes in the future. We have to take power from old, true traditions of these lands. We chose the way of war, because we have to wage war against the sub-human races from Turkey, Africa and Rumania. Destroy Negroes and other sub-men! They destroy our traditions and culture. Europe must be cleansed from this fucking shit! Europe only for white Aryan race! (DARKEN apud OLSON, 2008, p. 117).

cinema de Leni Riefenstahl. O argumento dos supremacistas é de que a cultura/raça branca está ameaçada por forças estrangeiras, “sub-culturas” e miscigenação. No NSBM, o argumento é o mesmo. O *Black Metal*, por cultivar valores nacionalistas e de extrema-direita, serve como terreno de recrutamento, unificação e radicalização (WILLIAMS, 2018). Propaganda supremacista com *corpse paint* e *blast beats*. O NSBM é um fenômeno global que tem diretas ligações com a política de extrema-direita. Muitos dos músicos membros de bandas de NSBM têm relação com organizações e grupos de extrema-direita e alguns são até mesmo políticos atuantes.

Segundo Benjamin (2010), se formos definir um marco zero para a política no *Black Metal* seria uma amálgama do egoísmo de Max Stirner e o aristocracismo nietzschiano. Um anti-humanismo e individualismo hostil comprometido em criar uma aristocracia do futuro. Quem faz parte do *Black Metal* é uma elite. “A maioria dos *blackmetallers* se vê como seres intelectual e ideologicamente superiores ao resto da cena Metal e da humanidade em si” (SENA, 2019, p. 136). Logo, ideais supremacistas, misantrópicos, de uma nova hierarquia social, são extremamente comuns no *Black Metal*. Os valores elitistas e supremacistas do *Black Metal* são inspirados, principalmente, em dois conceitos nietzschianos: a moral de senhores e escravos e o conceito de *Übermensch*. Alguns *black metallers* até vocalizam traços de políticas nietzschianas aristocráticas. No entanto, mesmo a crítica de Nietzsche ao cristianismo expressa relações hierárquicas.

O cristianismo foi, até hoje, a mais funesta das presunções. Homens sem dureza e elevação suficientes para poder, como artistas, dar *forma ao homem*; homens sem longividência e força suficientes para, com uma sublime vitória sobre si, deixar de valer a lei primordial das mil formas de malogro e perecimento; homens sem nobreza suficiente para perceber o hiato e a hierarquia

abissalmente diversos existentes entre homem e homem (NIETZSCHE, BM, §62).

Esses traços políticos aristocráticos e hierárquicos repousam sobre a ideia de que há uma moral de senhores e uma moral de escravos. A determinação do tipo senhor e do tipo escravo advém de um *pathos* de distância (NIETZSCHE, GM; NIETZSCHE, AC). O primeiro modo de ser é afirmador, pois parte de si criar valores. O escravo, por outro lado, só é capaz de inverter e deformar os valores criados pelo senhor. A moral do senhor afirma uma diferença. A do escravo, pelo contrário, faz um esforço pela supressão da diferença. “O escravo, conseqüentemente, é tido como precursor de uma moral de rebanho, pois a supressão da diferença implica necessariamente a preservação do populacho” (AZEREDO, 2000, p. 64). O escravo funda sua moral sobre o medo da diferença, trata-se de uma inversão da moral do senhor, pois o escravo teme aqueles que são potentes e diferentes dele e, portanto, propõe uma moral homogênea e absoluta. Essa moral homogênea é nada mais que uma reação de medo diante da diferença. O escravo estabelece sua moral como pré-existente e absoluta. “Ora, a absolutização da moral tem como pano de fundo a autodefesa, que visa justamente a mascarar o medo através da universalização de seus preceitos” (AZEREDO, 2000, p. 74). Segundo o próprio Nietzsche,

toda moralidade que afirma exclusivamente a si própria mata muitas forças boas e vem a sair muito cara para a humanidade. Os divergentes, que tantas vezes são os inventivos e fecundos, não devem mais ser sacrificados; já não deve ser tido por vergonhoso divergir da moral, em atos e pensamentos; devem ser feitas inúmeras tentativas novas de existência e de comunidade (NIETZSCHE, A, Livro II, §164).

Mas não seria a moral defendida pelo NSBM uma moral que coloca a si mesma como pré-existente (antes do cristianismo) e absoluta? Os tipos

do NSBM são os verdadeiros, seu conhecimento é o conhecimento verdadeiro (religioso/nacional/ariano). Sua força se mostra contra os que são diferentes dele. Para eles, a besta loura e ariana destruirá os “sub-humanos” que infectam sua cultura e reinará! A aristocracia do futuro será instituída por eles, homens superiores, supremacistas raciais, será “uma sociedade dura e heróica, uma nova Esparta de Super-homens”³⁵ (BRINTON, 1940, p. 135, tradução nossa). Este era o desejo de Hitler.

Segundo Nietzsche (ZA, De velhas e novas tábuas, §3), “o homem é algo que tem de ser superado, – que o homem é uma ponte e não um fim: declarando-se bem aventurado por seu meio-dia e entardecer, como o caminho para novas auroras”. O homem é uma ponte para o *Übermensch* (Super-homem, Além-Homem ou Além-do-homem), conceito desenvolvido por Nietzsche que diz respeito aquele que vive a plena vontade de potência. Que superou a morte de Deus para exercer seu poder criador. “Um dia se falou “Deus”, ao olhar para os mares distantes; mas agora vos ensinei a falar: “super-homem”” (NIETZSCHE, ZA, Nas ilhas bem-aventuradas). O *Übermensch* nietzschiano, obviamente, é dono de uma moralidade de senhores, criadora, que não teme o diferente.

A besta loura é uma metáfora utilizada por Nietzsche para descrever raças nobres e fortes. Os chamados povos bárbaros. No entanto, os nazistas utilizaram uma pequena parte do aforismo 17 da *Genealogia da Moral*, uma vez que Nietzsche continua a descrever a besta loura, também interpretada como leão, e associa-a com a “nobreza romana, árabe, germânica, japonesa, heróis homéricos, vikings escandinavos: nesta necessidade todos se assemelham. Foram as raças nobres que deixaram na sua esteira a noção de “bárbaro”” (NIETZSCHE, GM, I, 11). Esse aforismo não tem nada a ver com um bicho loiro que vira rei dos animais, como queria Hitler e o

³⁵ "A society harsh and heroic, a new Sparta of Supermen" (BRINTON, 1940, p. 135).

NSBM. Conforme Rego (2016, p. 89), a partir deste “Nietzsche brutal, o pensador sem dó e sem piedade, criaram a teoria da raça eleita, a raça que libertará as alegrias naturais do homem. O “bicho louro” passará a ser o rei dos animais. Este é o Nietzsche copiado ao pé da letra, profeta de uma nova religião” (REGO, 2016, p. 89).

Ainda mais problemático que a supremacia branca na Europa, é a supremacia branca em países da América do Sul, como o caso do Brasil, uma vez que os supremacistas raciais brasileiros jamais seriam considerados sequer brancos pelos europeus. Segundo Campoy (2008), as bandas de NSBM brasileiras também não são bem vindas no *underground* brasileiro por conta da aversão ao caráter racial do movimento, assim, acabam por se isolar em uma cena própria. A hierarquização racial inerente ao NSBM vai de encontro com o contexto de um Brasil plural e multiétnico, ou seja, “impuro”. No entanto, sabe-se o quanto essas ideologias contraditórias e extremas têm surgido no Brasil hoje dominado pela extrema-direita. As bandas brasileiras de NSBM (ou que estão ligadas ao NSBM) ou abordam explicitamente o Nacional-Socialismo ou estão ligadas a mitologia pagã nórdica. A grande maioria das bandas de NSBM são do sul e sudeste, onde há maior concentração de descendentes de imigrantes europeus recentes, principalmente alemães e italianos, vindos da imigração europeia do século XIX e XX. Entretanto, muitas bandas não são neonazistas, apenas de extrema-direita e nacionalistas. Para Famine (apud BENJAMIN, 2010, p. 108, tradução nossa) do Peste Noire, “sem ser necessariamente N[acional] S[ocialista], o verdadeiro *Black Metal* é sempre música de extrema-direita - seja da Ásia ou da América Latina, já que a política de extrema-direita não é um apanágio da raça branca”³⁶.

³⁶ “Without being necessarily N[ational] S[ocialist], real Black Metal is always extreme right-wing music - be it from Asia or Latin America as extreme-right politics are not the appanage of the white race” (FAMINE apud BENJAMIN, 2010, p. 108)

No entanto, no Brasil, as coisas de delineiam de outras maneiras também. Há uma leva de bandas de *Black Metal* anticolonialistas, que resgatam religiões pagãs indígenas e elementos culturais tradicionalmente brasileiros, mas, até então, não há registro de atividade ou discurso racista ou supremacista por parte desses grupos nem qualquer ligação com o NSBM. O NSBM no Brasil, portanto, é uma ideologia importada e adaptada à realidade de jovens brasileiros brancos que se enxergam como superiores racialmente e culturalmente, mas que jamais seriam incluídos em círculos neonazistas reais fora do Brasil. Jovens que têm uma inclinação a ideologias de extrema-direita, como nacionalismo, autoritarismo, conservadorismo e culto à guerra, além de reproduzirem preconceitos típicos desse meio como misoginia e homofobia.

Mas o “*Black Metal* tem que ser mau”, né? “*Black metal* é opressão”. “Ninguém tem que gostar de *Black Metal*”. “É feito pra uma elite” (cultural, espiritual e racial). “As pessoas devem ter medo do que fazemos”. “O *Black Metal* é guerra”. “Minha horda” (banda); “meu hino” (canção); “meus artefatos” (*merchandising*); “minhas armas” (instrumentos). “Hail, guerreiro!”; “Hail, Satã!”; “Hail, Odin!”; “Hail, Hitler”! Este parece ser o grande argumento por trás da utilização de símbolos neonazistas no *Black Metal*. Satanic Tyrant Werwolf, da banda de NSBM Satanic Warmaster, expressa sua visão no documentário finlandês *Loputon Gehennan liekki* (*Eternal Flame of Gehenna*), de 2011: “as pessoas não conseguem lidar com isso. Na verdade, é uma daquelas poucas coisas em que a maldade ainda mostra sua cara para o povo. Coisas que as pessoas temem e que as assustam”³⁷ (LOPUTON, 2011, tradução nossa). Há um culto à força, ao ódio e à guerra ao lado de um gosto pelo choque, por aquilo que faz as

³⁷ “People cannot deal with it. It’s actually one of those few things. In which the evilness still shows its face to the people. Things that people are afraid of and startled by.” (SATANIC WARMASTER, 2011).

peessoas terem medo. “É por isso que nunca devemos desistir desses tipos de símbolos no *Black Metal*. Devemos usá-los mais, porque as pessoas temem esses símbolos. Isso sublinha e cultiva novamente aquilo que ainda deveria ser a força que faz do *Black Metal* alguma coisa”³⁸ (Satanic Tyrant Werwolf In: LOPUTON, 2011, tradução nossa).

Em alguns casos, isso é tudo que o NSBM é; mais um significante transgressivo entre muitos outros. Para outros, noções de ultranacionalismo e racismo militante assumem conotações profundamente significativas quando colocadas dentro de um contexto de *Black Metal*. O *Black Metal*, em todas as suas formas, glorifica o passado distante e busca aniquilar o presente mundano. O neonazismo torna essa afirmação muito simples, impondo noções de alteridade a praticamente todos que são diferentes e elevando o zangado e megalomaniaco *black metallor* ao status de Deus entre ovelhas. Noções de modernidade e civilização parecem vagas e intelectuais para muitos *black metallors*; raça, nação e tradição são menos³⁹ (OLSON, 2008, p. 99, tradução nossa).

A criação de “novos” valores

O *Black Metal* é uma ideologia contra o mundo moderno, contra seus valores, que afirma um niilismo, portanto, uma depreciação dos valores (cristãos e humanistas). A misantropia do *Black Metal* está ligada ao niilismo e ao ódio destinado ao mundo moderno. O niilismo é a ideia de que os valores se depreciaram. Com a perda de valor dos valores morais, o absurdo da existência de Deus e da transcendência, surge a ideia de que

³⁸ “That’s why we should never give up on those kind of symbols in black metal. We should use them more, because people fear those symbols. That underlines and cultivates again the thing that should still be the strength that makes black metal something.” (SATANIC WARMMASTER, 2011).

³⁹ “In some cases this is all NSBM is; one more transgressive signifier among many others. For others, notions of ultra-nationalism and militant racism take on deeply meaningful connotations when placed within a black metal context. Black metal, in all of its forms, glorifies the distant past and seeks to annihilate the mundane present. Neonazism makes this assertion very simple by imposing notions of otherness onto virtually everyone unlike oneself and elevating the angry, megalomaniacal black metallor to the status of a God among sheep. Notions of modernity and civilization seem vague and intellectual to many black metallors; race, nation and tradition are less so.” (OLSON, 2008, p. 99).

não há valor ou sentido nas coisas ou na existência. É interessante ressaltar a passagem de *Assim Falava Zaratustra* em que Zaratustra, após se despedir do santo, dispara: “como será possível? Este velho santo, na sua floresta, ainda não soube que Deus está morto!” (NIETZSCHE, ZA, Prólogo 2). Se Deus morreu, logo os velhos valores se foram com ele. “Deus está morto, combatei também então sua sombra! As tábuas de valores que até aqui elevastes sobre vós não têm nenhuma validade!” (MÜLLER-LAUTER, 1997, p. 135). Entretanto, embora o niilismo leve a moral à sua morte, também leva ao pensamento de que não existe nada de novo para substituí-la. Assim, é fácil afundar-se num abismo niilista onde nada mais tem valor. Mas Nietzsche incita que o dever do ser humano é criar novos valores. “Não vos deixeis mais determinar por esses valores, determinai vós mesmos os valores! Transvalorai os valores antigos, a partir de vossa autocompreensão como querer-poder, criai novos valores” (MÜLLER-LAUTER, 1997, p. 135).

Segundo Olena Semenyaka (2013), filósofa ucraniana e ativista política de extrema-direita, o *Black Metal* visa destruir a modernidade e o que ela representa com a finalidade de criar “novos” valores reacionários. O “*Black Metal*, à primeira vista, é a própria personificação de uma fase niilista ativa em um processo metafísico de transvaloração de todos os valores anunciado por Friedrich Nietzsche”⁴⁰ (SEMENYAKA, 2013, tradução nossa). A volta aos valores anteriores aos cristãos promovida pelo *Black Metal*, para a autora, pretende um processo de transvaloração. Ishan, da banda norueguesa *Emperor* reforça esta ideia quando diz que o sistema moral do *Black Metal* é muito diferente daquilo que é ensinado em casa ou na escola. Ele parece destrutivo porque é: você deve quebrar os

⁴⁰ “*Black Metal at a glance is the very embodiment of an active-nihilistic phase in a metaphysical process of transvaluation of all values heralded by Friedrich Nietzsche.*” (SEMENYAKA, 2013).

velhos sistemas de valores e substituí-los por novos (IHSHAN apud OLSON, 2008).

Para Semenyaka (2019, tradução nossa), “o maior niilista europeu foi ao mesmo tempo o maior elitista, aristocrático, individualista e tradicionalista que ansiava pelo início de uma nova era de ouro”⁴¹. Na concepção da ucraniana, o conceito de transvaloração dos valores de Nietzsche mostra o caminho para o fim da eterna batalha entre direita e esquerda sobre a interpretação de sua filosofia e elenca uma “nova” via (lê-se extrema-direita). Semenyaka (2013) advoga por uma revolução conservadora, a terceira via, nem de esquerda nem de direita (lê-se direita) e elogia o *Black Metal* como movimento de contracultura que visa cancelar toda a era contemporânea. Para Semenyaka (2019), a grande política de Nietzsche é um aristocracismo radical fundado na nobreza de espírito. A ucraniana diz que Nietzsche propõe uma nova aristocracia para uma Europa unida, anti-igualitária fundada no *pathos* da distância da moral dos senhores e um desprezo pela mediocridade democrática. Semenyaka afirma que essas características da filosofia nietzschiana foram deixadas de lado por humanistas da esquerda. A autora se mostra orgulhosa da cena ucraniana de *Black Metal*, famosa por bandas como *Nokturnal Mortum*, *Kroda*, *Drudkh* e *Hate Forest*, todas bandas ligadas ao NSBM.

Nietzsche (ZA) apresenta a transvaloração dos valores – a abolição e superação de tais valores e a criação de novos – como solução para o problema moral (morte de deus, depreciação de valores e decadência). O filósofo defende que apenas espíritos-livres (os filósofos do futuro) podem provocar a transvaloração dos valores e assim construir a ponte para o super-homem. Mas o *Black Metal* pode ser considerado importante para

41 “The greatest European nihilist was simultaneously the greatest elitist, aristocratic individualist and traditionalist who looked forward to the beginning of the new golden age.” (SEMENYAKA, 2019).

um suposto movimento de transvaloração se os valores levantados pelos *black metallers* são valores que fortalecem ainda mais o modelo instituído de identidade? Se são os valores que glorificam o modelo: o homem branco, europeu e heterossexual? Como podem ser novos valores? São os *black metallers* espíritos-livres como eles acreditam ser? Ou ressentidos vingativos? Moralistas dogmáticos?

Em contrapartida, é provável que a imagem de uma Igreja em chamas tivesse agradado a Nietzsche. Talvez visse nesses atos a destruição das velhas tábuas de valores. Mas condenaria a motivação se esta fosse mera vingança religiosa pagã. Afirmaria este ser um motivo ressentido, pois o ressentido é movido pelo ódio e pela vingança. O ressentido não consegue jamais esquecer sua dor, seja ela qual for, e conforta-se em uma moral de rebanho, uma moral escrava, que o impede de viver o presente efetivamente. Diferente dos *Vikings* escandinavos e seus nobres povos bárbaros ancestrais, o *black metallers* pagão e nacional-socialista não tem *amor fati*. É um atavista que deseja uma moral pré-existente (antes do cristianismo) e dogmática (o “verdadeiro” conhecimento). Um ressentido, um sofredor. “É nesse sofrimento originário que a vingança tem sua raiz psicológica e metafísica: o ressentido vislumbra naquele a quem se opõe o culpado por seu sofrimento” (GIACÓIA JR, 2001, p. 28).

Tanto Quorthon, (“prometa-me, meu filho, sempre valorizar o que é lar para você, o que é a verdade”), como Varg Vikernes (“O mesmo Deus que queimou o conhecer”), como Rob Darken (“[Hitler] descobriu e percebeu o verdadeiro destino escondido no sangue dos brancos”), enaltecem suas verdades, seu conhecimento, como se eles refletissem a única e universal verdade e não apenas criações demasiado humanas. Menos nietzschiano impossível. Segundo o alemão, a própria noção de verdade é uma construção moral, pois ela sempre pressupõe uma moral. O imoralista denuncia que a verdade remete a um conjunto de ilusões que estão

conforme uma convenção consolidada. É nada mais que mentira contada em rebanho (NIETZSCHE, VM).

A crítica de Nietzsche à verdade e à moral expõe um dos traços mais significativos de sua filosofia: seu pluralismo. “O pluralismo é a maneira de pensar propriamente filosófica, inventada pela filosofia: único fiador da verdade no espírito concreto, único princípio de um violento ateísmo” (DELEUZE, 1976, p. 3). A afirmação do múltiplo e desigual, portanto, da diferença, é imprescindível para Nietzsche na distinção entre uma moral mais elevada ou nobre (lê-se ética) e uma moral escrava ou inferior (moral no sentido dogmático). O senhor afirma a si mesmo, estabelecendo uma diferença entre ele, enquanto criador de valores, e os demais (que podem ou não criar valores). O estabelecimento da diferença enquanto diferença faz com que seus valores sejam afirmadores de sua existência, signos da potência como poder criador. O escravo, por outro lado, visa despotencializar o diferente e a supremacia de seus iguais, estabelecendo generalizações e igualações (NIETZSCHE, BM, §260). O medo é fundador da moral escrava, que teme o diferente. A vingança e o ódio são seus motores. Nehamas explica na prática:

Quando, por exemplo, me sinto justificado ao discriminar você porque minha pele é branca enquanto a sua não é, foco num traço que é simplesmente parte do meu “ser assim e assim” e o considero um mérito, uma realização, o tipo de coisa que seria o resultado de força e escolha, independentemente de qualquer coisa que eu tenha de fato realizado. Digo, portanto, que quem eu sou – neste caso, branco – confere a mim e a outros como eu um valor à parte de qualquer coisa que façamos, que isso confere valor a qualquer coisa que façamos, e que a ausência desse traço em você impede que seus feitos, quaisquer que sejam, tenham um valor que possa alguma vez igualar o meu (NEHAMAS, 2016, p. 265).

O pluralismo e perspectivismo nietzschianos são absolutamente importantes para o entendimento de sua filosofia. Conforme Medrado (2017, p. 74), “a renúncia de Nietzsche a afirmar qualquer conteúdo universalizante parece exprimir um tipo de absoluto respeito pelas diferentes perspectivas, na medida em que a “perspectiva” seria o “aspecto fundamental” da própria vida”. A ideia de que um tipo de moral pode ser a “moral em si” é falsa. Trata-se de uma interpretação errônea. Nietzsche (CI) faz frente às estruturas morais dominantes que oprimem outras possibilidades de vida ética, questionando suas autoridades supostamente absolutas. Para o autor, a uniformização e absolutização da moral constitui uma tirania. Nietzsche é um pluralista, um perspectivista e reprova violentamente a ideia de uma única maneira de viver em detrimento de qualquer outra. Apenas um tipo humano, considerado perfeito em sua composição, caráter e conduta.

Consideremos, por último, quanta candura há em dizer: o homem deveria ser desta maneira. A realidade nos mostra uma maravilhosa riqueza de tipos, uma verdadeira exuberância na variedade e na profusão das formas. Todavia, surge qualquer moralista de praça e afirma: “Não, o homem deveria ser de outra maneira” (NIETZSCHE, CI, Moral como antinatureza, §6).

Em um de seus Fragmentos Póstumos, Nietzsche escreve (FP, Caderno 36, Junho – Julho de 1885, §21): “Quanto maior é o impulso para a unidade, mais a fraqueza pode ser concluída; quanto mais o ímpeto para a variedade, à diferença, à desintegração interna, mais força existe”⁴². Afirmar a vontade de potência, portanto, não é afirmar o uno, pois este é apenas a organização, estratificação ou convenção de um fundo múltiplo, caótico. A filosofia nietzschiana é uma filosofia do múltiplo, pluralista e

⁴² “Cuanto mayor es el impulso hacia la unidad, tanto más se puede concluir la debilidad; cuanto más el ímpetu hacia la variedad, la diferencia, la interna disgregación, tanto más fuerza hay.”

perspectivista. A interpretação que os *black metallers* fizeram de sua filosofia não passa de uma tentativa torpe, como fizeram os nazistas, de refinar sua moral escrava, sua moral de rebanho.

Moral é hoje, na Europa, moral de animal de rebanho: - logo, tal como entendemos as coisas, apenas uma espécie de moral humana, ao lado da qual, antes da qual, depois da qual muitas outras morais, sobretudo mais elevadas, são ou deveriam ser possíveis. Contra tal "possibilidade", contra tal "deveriam" essa moral se defende com todas as forças, porém: ela diz, obstinada e inexorável: "Eu sou a moral mesma, e nada além é moral!" (NIETZSCHE, BM, §202).

A afirmação de um individualismo radical e, ao mesmo tempo, uma coletividade reacionária pautada num espírito ancestral é uma das grandes contradições do *Black Metal* (OLSON, 2008). Diferente do individualismo nietzschiano e satanista, o etnocentrismo, o nacionalismo e o paganismo do *Black Metal* também se constituem enquanto moralidades de rebanho. Apenas moralidades escravas tentam atribuir naturalidade a seus valores. Apenas a massa se deixa levar por moralidades pautadas no costume e na tradição (NIETZSCHE, A). Para o alemão, a moral de costume é mais fácil de ser adotada pois não há esforço algum em tomá-la como um manual de instruções da existência, afinal, ela não pede reflexão. Segui-la cegamente é até prazeroso, uma vez que os costumes são regulados pela instância superior da tradição, "uma autoridade superior, a que se obedece não porque ordena o que nos é útil, mas porque ordena" (NIETZSCHE, A, Livro I, §9). Quem não obedece ao costume, deve enfrentar a tradição. Aquele que se sacrifica ao costume é tomado como mais ético.

Segundo Eco (1995), a primeira característica dos regimes fascistas é o culto à tradição, o que leva à rejeição da sociedade moderna e o medo das diferenças. Então, o fascismo começa a se opor a "intrusos". Um grupo é tomado como bode expiatório, pois é de outra cultura ou raça. Há um

certo apelo à frustração social, principalmente da classe média, que se sente ameaçada por grupos sociais mais pobres. Outro traço é o desprezo pelos fracos, aliado a um elitismo reacionário. No fascismo, “todo líder subordinado despreza seus próprios subalternos, e cada um deles despreza seus inferiores. Isso reforça o senso de elitismo de massa”⁴³ (ECO, 1995, p. 7, tradução nossa) O inimigo fraco é também muito forte. Há um culto ao guerreiro e ao herói, aquele que afirma uma vida heroica e que morre com bravura. Por fim, o machismo e a heterossocialidade, que estão intimamente ligados à cultura bélica. Qualquer prática sexual que fuja a heterossocialidade é tida como imoral e a mulher deve ser submissa e recatada, assim, a atividade com armas se torna uma exercício fálico falso.

RABM: por uma transvaloração dos valores

Nietzsche foi utilizado para reforçar as mais diferentes narrativas. As interpretações que existem da filosofia nietzschiana são absolutamente plurais, e também são assim no *Black Metal*. É sempre difícil afirmar ou negar algo categoricamente sobre Nietzsche e sobre suas posições, pois o filósofo tinha críticas para tudo, tamanho era sua vontade e poder de crítica. É possível, por exemplo, ter uma interpretação de extrema-direita, elitista e autoritária. Há também uma interpretação libertária, anti-estatal e antirreligião. Sabe-se que Nietzsche não é nenhum dos dois, mas também eles dois e muitos outros mais. Numa configuração que o imoralista certamente condenaria⁴⁴, faz-se uma interpretação subversiva do alemão, fazendo nascer um monstro anarco-comunista, antifascista, pluralista e antirreligião. Satanás, aqui, é um símbolo de libertação e revolta. De

43 “Every subordinate leader despises his own underlings, and each of them despises his inferiors. This reinforces the sense of mass elitism.” (ECO, 1995, p. 7).

44 Nietzsche fez duras críticas aos anarquistas e comunistas de sua época, pois afirmava que os grupos baseavam suas ideias em uma moral cristã humanista e igualitária.

oposição a qualquer tipo de opressão. Tudo isso também está presente na filosofia de Nietzsche.

A nossa guerra é cultural. Aliás, falou-se tanto de guerra e cultura sem ao menos defini-las. Façamos um exercício: a partir de agora, entendamos a guerra não da maneira que os governos a concebem, mas sim à maneira dos gregos do tempo de Heráclito. É o *Ágon*. Relações de força. Jogo; disputa. Conforme Mota (2009), o *Ágon* era a realização da vida grega (povo peculiarmente competitivo). O *Ágon* se estendia a disputas esportivas, artísticas, políticas. No século V a.C., a *Ágora* tornou-se um espaço para debates políticos, de modo que a democracia ateniense pode ser dita uma efetivação do *Ágon* no plano da política. O *Ágon*, para Heráclito (1973), é inevitável e sem fim. Uma força só se define no confronto com outra força. A extinção de uma delas encerra o embate. A resistência deve, portanto, sempre estar firme em contraposição à constante ameaça nacional-fascista.

Por meio da noção de ágon, a guerra heraclitiana, é possível, então, pensar a política à base de uma teoria das forças. Cada cidadão no seio das relações que trava com os demais é uma força. Todas as forças contrapõem-se entre si. A contraposição, a contradição, a correlação de forças, a guerra é o modo como se dá o conjunto das relações a que chamamos política. A política é, portanto, uma teoria das forças (MOTA, 2009, p. 49)

E a cultura? Bom, para os semióticos de Tártu-Moscou, cultura é “um mecanismo supra-individual de conservação e transmissão de certos comunicados e elaboração de outros novos” (MACHADO, 2003, p. 13). Um tecido de relações e informações geradas, acumuladas, organizadas, processadas, sistematizadas e transmitidas ao longo das gerações. Tais fenômenos (enquanto informação não processada) transformam-se em cultura por meio da capacidade imaginativa humana. A capacidade que o

humano tem de narrativizar sua existência. A cultura é um universo simbólico, uma segunda realidade ou semiosfera, e o texto é sua unidade mínima (BAITELLO JUNIOR, 1999). Conforme Lotman (apud BYSTRINA, 1995, p. 16), cultura é “o conjunto sincrônico dos textos imaginativos e criativos”. A guerra cultural é, portanto, uma guerra do discurso. Guerra da narrativa.

As bandas de NSBM já foram obrigadas a se fechar em uma cena específica. Isso se dá pois grande parte dos *headbangers* que consome *Black Metal* não é racista e repudia tais atitudes. Ademais, há resistência antifascista e aliados sonoros. Há uma cena com posição antifascista explícita que contrapõe todo esse discurso do NSBM: o *Red and Anarchist Black Metal* (RABM). Os músicos dessa cena, em vez de se entregar a ideologias nacionalistas e racistas, resolveram-se posicionar politicamente, de maneira lírica e imagética, como antifascistas, anarquistas e comunistas.

O *Dawn Ray'd*, banda inglesa de *Black Metal*, é uma das mais influentes bandas de RABM. Seus membros são anarquistas e expressam suas visões explicitamente em sua música. Seu segundo álbum, *Behold Seditious Plain-song*, de 2019, traz um *Black Metal* com vocais bem sujos e linhas melódicas de violino. Suas letras falam, de maneira poética, sobre luta de classes, revolução e tecem duras críticas ao capitalismo, à igreja e à cena de *Black Metal*. Uma das faixas, *Songs in the Key of Compromise*, chama atenção para o fato de que o *Black Metal* e a igreja são os “dois lados de uma mesma moeda inútil”⁴⁵ (BEHOLD, 2019). “Um tinha marionetes – Cristo/O outro empunha Satanás/Mas é o mesmo desgraçado/Que se esconde atrás da cortina”⁴⁶ (BEHOLD, 2019).

45 “Two sides of a worthless coin.”

46 “One had puppets Christ/The other wields Satan/But it is the same wretch/That skulks behind the curtain.”

Em entrevista à Kez Whelan, Simon Barr (DAWN RAY'D, 2017), vocalista, violinista e letrista da *Dawn Ray'd*, diz acreditar que muitas das bandas que se utilizaram de imagens nazistas e supremacistas nos anos 1990 só queriam ser controversas e levantar polêmica. Ademais, o inglês acredita que apenas uma minoria da cena do *Black Metal* simpatiza de fato com a extrema-direita, que o problema real é a tolerância dessas ideias dentro da cena. Dar plataforma para ideias como fascismo, mesmo quando feito sem maturidade ou consciência política (e também sem qualquer crítica), acaba por atrair pessoas que genuinamente acreditam nisso e rapidamente alinha o *Black Metal* à extrema-direita. É claro que isso pode ser combatido, como aconteceu com os shows do *Graveland* que foram cancelados no Estados Unidos e Canadá. Isso envia uma importante mensagem para outras bandas: não vale a pena brincar com essas ideias. Em contrapartida, Barr (2020) chama atenção, em entrevista a Shane Burley, que toda cena é um microcosmo da sociedade. Se bandas falam sobre antirracismo e antitransfobia na cena (como acontece no RABM), faz com que pessoas marginalizadas se sintam seguras em shows, o que é uma vitória.

A profecia do Socialismo Satânico

A *Profecium*, banda argentina, é certamente uma das primeiras bandas de RABM que se tem notícia. Há registro de duas demos de 1994, uma delas chamada *Ensayo*, na qual há versões mais brutas de faixas que estariam em seu primeiro álbum, *Socialismo Satânico*, de 1997. Em *Socialismo Satânico*, a *Profecium* inicia o álbum com uma crítica à sociedade capitalista, composta por um Deus Capital, uma Santa Burguesia e o Proletariado Infernal. Eles dizem estar cumprindo a profecia do Socialismo Satânico.

Damos nossa morte em cumprimento da profecia da sangrenta e satânica revolução socialista, que conclua e implante uma república operária, baseada em organismos de democracia direta da classe trabalhadora e dos pobres urbanos e rurais, incluindo-nos como loucos marginalizados, lutando para espalhar a revolução socialista em todo o mundo⁴⁷ (SOCIALISMO, 2010, tradução nossa).

O conceito trabalhado nessa primeira faixa é, por meio de uma imagem satânica, anticristã e revolucionária, a luta de classes. Para Marx e Engels (2008), a luta de classes se desenvolve sob os nossos olhos e é sobre a luta de classes que as ideias e princípios comunistas se assentam. Para a *Profecium*, a “santa burguesia” e o “proletariado infernal” têm interesses opostos. “É por isso que a única estratégia realista é a guerra de classes contra o inimigo. Nós lutamos pela independência da classe trabalhadora de todos os patrões e do Estado evangelista burguês”⁴⁸ (SOCIALISMO, 2010). Este conceito se estende por todo o álbum, mas Nietzsche também está aqui. Na faixa *Socialismo Satânico*, anunciam: “Não haverá Estado, Havemos matado a Deus”⁴⁹ (SOCIALISMO, 2010). A *Profecium* elenca uma das ideias mais icônicas do alemão: a morte de Deus, que não se estende apenas à religião e à metafísica de tradição platônica, mas também ao Estado.

A crítica nietzschiana ao Estado está intimamente associada à sua crítica, à cultura e à sociedade moderna massificada, que ele vê como homogeneizadoras e nocivas às energias vitais, à criatividade e à individualidade superior. É bem próxima a de Bakunin nesse sentido. Para o Russo, o Estado é um grande sacrificador de homens, pois centraliza todos os

47 *Damos nuestra muerte en el cumplimiento por la profecía de la sangrienta y satánica revolución socialista, que concluya e implante una república obrera, basada en organismos de democracia directa de la clase obrera y de los pobres urbanos y del campo, incluyéndonos como marginales dementes, combatiendo por expandir la revolución socialista en todo el mundo.*

48 *“Es por eso que la única estrategia realista es la guerra de clase contra el enemigo luchamos por la independencia de la clase obrera de toda variante patronal y del estado evangelista burgués”.*

49 *“No habrá estado, Habremos matado a Dios”.*

interesses do povo, captura seus desejos, e elenca o dele na expressão 'vontade popular', que supostamente carrega o interesse comum, o desejo comum e o bem comum (BAKUNIN, 2020). Para Nietzsche (ZA), crer que o Estado é o verdadeiro representante do povo é crer em uma grande e fria mentira. “Estado é o nome do mais frio de todos os monstros frios. E de modo frio ele também mente; e esta mentira rasteja de sua boca: “Eu, o Estado, sou o povo”” (NIETZSCHE, ZA, Do novo ídolo). O Estado não é o povo. Ele afirma apenas seus próprios interesses. Ademais, conforme Bakunin (2020, p. 1), a ideia de uma democracia representativa não passa de ilusão. “Toda decepção com o sistema representativo está na ilusão de que um governo e uma legislação surgidos de uma eleição popular devem e podem representar a verdadeira vontade do povo”.

Bakunin (1977) critica a moral do Estado da mesma maneira Nietzsche (GM; BM, A) critica a moral enquanto conceito. Bakunin elenca o que ele chama de uma moral de Estado, que funciona da seguinte maneira: “sendo o Estado o objetivo supremo, tudo o que possa contribuir para o aumento dos seus poderes é bom e tudo que se opuser a este objetivo, mesmo que seja a melhor das causas, é mau. A isto se dá o nome de Patriotismo” (BAKUNIN, 1977, p. 128). Segundo Bakunin (1975), a liberdade não é possível sob o Estado. Ele é uma instituição dogmática. Institucionaliza sua moral e opera de maneira coercitiva sobre aqueles que não se submetem a ela.

Durante a modernidade as culturas nacionais emergiram com força significativa. “A lealdade e a identificação que, numa era pré-moderna ou em sociedades mais tradicionais, eram dadas à tribo, ao povo, à religião e à região, foram transferidas, gradualmente, nas sociedades ocidentais, à cultura nacional” (HALL, 2006, p. 49). A cultura nacional é um discurso, pois apresenta-se como um modo de construção de sentidos, que afeta e unifica ações sociais. Uma cultura nacional cria e ressignifica símbolos e

institucionaliza representações, as chamadas “identidades nacionais” (HALL, 2006). Também pode estereotipar a imagem de outros intrusos. O nacionalismo cresce quando aliado ao discurso democrático, o que pode ser perigoso (BURNS; KAMALI; RYDGREN, 2001, p. 18). Xenofobia e racismo, assim como a mistura de ambos, tornam-se orgulho e patriotismo, defesa da tradição e da liberdade de expressão. “Enfrentamos, de forma crescente, um racismo que evita ser reconhecido como tal, porque é capaz de alinhar “raça” com nacionalidade, patriotismo e nacionalismo” (GILROY, 1992, p. 87 apud HALL, 2006, p. 64).

A anarquista Emma Goldman (2007) associa o patriotismo à superstição. Uma injúria mais inumana que a religião. Para a autora, a superstição da religião surge da inabilidade do homem de explicar fenômenos naturais. Quando o homem primitivo ouviu os trovões e viu os raios, concluiu que só poderia vir de uma força maior que ele mesmo. Da mesma maneira, o patriotismo é uma superstição, mas artificialmente criada e mantida por uma rede de mentiras, uma superstição que rouba do homem a dignidade e o respeito próprio, e aumenta sua arrogância e vaidade. O patriotismo acredita que o planeta está dividido em territórios fechados, cada um deles cercado por um muro de ferro. Os que foram afortunados de nascer em um determinado lugar consideram a si mesmos melhores, mais nobres, mais inteligentes que aqueles que nasceram em qualquer outro lugar. É seu dever portanto como cidadão matar ou morrer na tentativa de impor esta superioridade sobre todos os outros (GOLDMAN, 2007).

Tronos para derrubar!

Nietzsche sabia que seu desejo, o *Übermensch*, só poderia ser realizado para além do Estado, e não nele, como queria Hitler. “Ali onde cessa

o Estado — olhai para ali, meus irmãos! Não vedes o arco-íris e as pontes do super-homem?” (ZA, *Do novo ídolo*). O *Übermensch* não é de uma raça ariana, é um espírito livre e bárbaro, que cria linhas de fuga, linhas resistentes à moral, ao Estado, à religião, ao capitalismo. Uma força afirmadora e múltipla contra a vontade de verdade, de dogmatismo e unicidade.

E assim é o *Black Metal* da *Uprising*. A *one man band* alemã, na ativa desde 2014, explicita, por meio de uma perspectiva anarco-satânica, diversos traços da filosofia nietzschiana, aliados à luta contra a opressão em seu primeiro álbum *Uprising*, de 2016. Na faixa *Uprise*, W. (pseudônimo utilizado pela pessoa por trás do projeto), convoca todos para a revolta até que todos os reis e deuses estejam mortos. W. diz: “Revolte-se – não siga mais/Revolte-se – até que todos reis e deuses estejam mortos/Revolte-se – você nasceu com o direito de lutar/Revolte-se – voe para ser seu próprio deus”⁵⁰ (UPRISING, 2016). A moral de senhores nietzschiana, daquele que não segue ninguém, que afirma somente a si mesmo, é aliada à revolta contra aqueles que oprimem a liberdade e à ideia satanista de autodeificação, presente em escritos como os de LaVey (1969) e de Ford (2009). Em Ford (2009), o único Deus existente é o humano, pois todos os deuses e espíritos a serem canalizados se manifestam por meio dele. “Anjo do Sol, Estrela da Manhã! Dê-me o Fogo de sua Divindade. Deixe os raios do sol me preencherem! Eu sou meu Próprio Deus ao recebê-lo [Lúcifer] dentro de mim”⁵¹ (FORD, 2009, p. 290, tradução nossa).

A faixa seguinte, *Thrones to Overthrow*, inicia com um diálogo sobre a morte. Sobre a diferença entre um homem livre e um escravo quando morrem: se “o homem livre morre ele perde o prazer da vida, o escravo

50 “Uprise – do no longer follow/ Uprise – until all kings and gods are dead/ Uprise – you were born with the right to fight/ Uprise – soar to be your own god”.

51 “Angel of the Sun, Morning Star! Give unto me the Fire of your Divinity. Let the rays of the sun fill me! I am my Own God as I welcome you within!” (FORD, 2009, p. 290).

perde sua dor”⁵² (UPRISING, 2016). W. denuncia a depreciação dos valores e da verdade, “Na ausência da verdade, Impérios foram criados”⁵³ e invoca os espíritos livres para a revolta: “Tronos para derrubar - Levantem-se espíritos livres/Tronos para derrubar - Derrube o que devora sua alma”⁵⁴ (UPRISING, 2016). O espírito livre é aquele que não segue o seu tempo, a moral de seu tempo. Que pensa por si mesmo. Que elabora suas próprias leis. Um nômade que toma a vida como experimento, que sente prazer na vida. “*queremos nos tornar aqueles que somos - os novos, únicos, incomparáveis, que dão leis a si mesmos, que criam a si mesmos!*” (NIETZSCHE, GC, §335). O escravo, por outro lado, é um ressentido que, com uma memória prodigiosa calcada na dor aliada a uma sede de vingança, visa a despontencialização do outro, a aniquilação daquele diferente dele (NIETZSCHE, GM).

W. clama para que a doutrina da vontade (de potência) chegue ao coração das pessoas: “Deixe os corações queimarem com vontade/Deixe o fogo devorar seus tronos/ Reclame aquilo que foi tirado de você”⁵⁵ (UPRISING, 2016). A Uprising quer que as pessoas se levantem e lutem contra o que as oprimem. Não seria na vontade de potência nietzschiana um bom caminho para tal? Como se não fosse o bastante, na penúltima faixa do álbum, *Nihilistic Chants*, W. faz referências ao abismo nietzschiano e discussões niilistas.

Uprising é a prova de que Nietzsche pode ser utilizado para promover valores libertários e progressistas. Ademais, o filósofo alemão sabia que os anarquistas eram uma força considerável de contraposição à opressão governamental, à opressão de Estado. “Nós imoralistas prejudicamos a

52 “*A freeman dies he loses the pleasure of life, the slave loses his pain*”.

53 “*In the absence of truth, Empires were created*”.

54 “*Thrones to overthrow - Rise free spirits/Thrones to overthrow - Bring down what devours your soul*”.

55 “*Let hearts burn with will/Let the fire devour their thrones/Claim back what was taken from you*”.

virtude? — Tanto quanto os anarquistas prejudicam os príncipes” (NIETZSCHE, CI, Máximas e Sátiras, §36). Para derrubar tronos é necessária a criação de forças de resistência. É necessária a criação de uma máquina de guerra contra o aparelho de Estado. Segundo Deleuze e Guattari (1980, p. 465, tradução nossa), “o Estado dá ao pensamento uma forma de interioridade, mas o pensamento dá a essa interioridade uma forma de universalidade”⁵⁶. A máquina de guerra, por outro lado, é

a forma de exterioridade do pensamento — a força sempre exterior a si ou a última força, a enésima potência — não é de modo algum uma outra imagem que se oporia à imagem inspirada no aparelho de Estado. Ao contrário, é a força que destrói a imagem e suas cópias, o modelo e suas reproduções, toda possibilidade de subordinar o pensamento a um modelo do Verdadeiro, do Justo ou do Direito (o verdadeiro cartesiano, o justo kantiano, o direito hegeliano, etc). Um "método" é o espaço estriado da *cogitatio universalis*, e traça um caminho que deve ser seguido de um ponto a outro. Mas a forma de exterioridade situa o pensamento dentro de um espaço liso que ele deve ocupar sem poder contá-lo, e para o qual não há método possível, reprodução concebível, mas somente revezamentos, *intermezzi*, relances⁵⁷ (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 467-8, tradução nossa).

A máquina de guerra é a destruidora *par excellence*. Mas o destruidor é também quem cria. A máquina de guerra não tem por objetivo a guerra. Seu objetivo é destruir o Estado. Uma máquina de guerra pode ser bem mais revolucionária (ou artística) que bélica (CASTRO-SERRANO, 2018).

⁵⁶ “L’Etat donne à la pensée une forme d’intériorité, mais la pensée donne à cette intériorité une forme d’universalité” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 465).

⁵⁷ *Mais la forme d’extériorité de la pensée - la force toujours extérieure à soi ou la dernière force, la nième puissance - n’est pas du tout une autre image qui s’opposerait à l’image inspirée de l’appareil d’Etat. C’est au contraire la force qui détruit l’image et ses copies, le modèle et ses reproductions, tou te possibilité de subordonner la pensée à un modèle du Vrai, du Juste ou du Droit (le vrai cartésien, le juste kantien, le droit hégélien, etc.). Une « méthode » est l’espace strié de la cogitatio universalis, et trace un chemin qui doit être suivi d’un point à un autre. Mais la forme d’extériorité met la pensée dans un espace lisse qu’elle doit occuper sans pouvoir le compter, et pour lequel il n’y a pas de méthode possible, pas de reproduction conceivable, mais seulement des relais, des intermezzi, des relances* (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 467-8).

Muito mais *punk* que *skin*. Muito mais RABM que NSBM. Seu papel é traçar linhas de fuga criadoras, compor o espaço liso. O Estado é uno, a máquina de guerra é múltipla. O Estado é do ser, a máquina de guerra é do dever. O Estado é moralista, a máquina de guerra é amoral.

Como nos dizem Deleuze e Guattari (1980), o Estado, quando aliado à religião, anseia pelo absolutismo, e é a religião que converte o absoluto. “A religião, nesse sentido, é uma peça do aparelho de Estado (e isto, sob as duas formas, do “liame” e do “pacto ou da aliança”), mesmo se ela tem a potência própria de elevar esse modelo ao universal ou de constituir um *Imperium* absoluto”⁵⁸ (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 475, tradução nossa). Como aponta Nietzsche (BM), a religião é nada mais que uma interpretação da vida e do mundo, de moralidade ensinada, antinatural e inimiga dos instintos vitais. No entanto, é uma instituição dogmática, que se posiciona de maneira categórica. “A fórmula geral que serve de base a toda religião e a toda moral pode ser expressada assim: “Faça isto, e mais isto, não faça aquilo e mais aquilo — e então serás feliz, do contrário...” (NIETZSCHE, CI, Os quatro grandes erros, §2). Tais valores moralistas, quando aliados ao Estado, são extremamente perniciosos para a democracia, para a autonomia e liberdade da população.

O teórico anarquista Michel Onfray (2011, p. 198) declara que “o que define os regimes totalitários hoje corresponde ponto a ponto ao Estado cristão conforme foi construído pelos sucessores de Constantino”⁵⁹. Suas ferramentas reguladoras, destruição de bibliotecas e lugares simbólicos, poder absoluto ao líder, extermínio de oponentes, monopólio dos meios de comunicação e o aniquilamento da diferença. Num país como o Brasil,

58 “La religion en ce sens est une pièce de l'appareil d'Etat (et cela, sous les deux formes du « lien », et du « pacte ou de l'alliance »), même si elle a la puissance propre de porter ce modèle à l'universel ou de constituer un *Imperium* absolu” (DELEUZE; GUATTARI, 1980, p. 475).

59 “What defines totalitarian regimes today corresponds point by point with the Christian state as it was constructed by Constantine's successors” (ONFRAY, 2011, p. 198).

sobre o qual o cristianismo botou suas garras, não só impondo-o violentamente aos “nossos ancestrais” e suas culturas que foram perdidas, mas que ainda hoje infecta a já podre e corrupta política brasileira com seu moralismo e seus preconceitos, a crítica e luta contra a religião deve ser reforçada. Contra a religião, pois os cristãos não são os únicos dogmáticos. O dogmatismo se estende a qualquer tipo de religião (ou ideologia) com pretensões morais universalistas.

Contra tais pretensões, eis o papel do RABM: o *Red and Anarchist Black Metal* mostra que o *Black Metal* pode dirigir seu ódio natural contra os opressores modernos. As bandas entendem que a cena de *Black Metal* não pode mais se submeter aos nacionalistas, aos religiosos e aos supremacistas. Não se pode mais deixá-los passar. A maior parte do público de *Black Metal*, entretanto, ainda prefere permanecer “apolítico” ou não parece ver o racismo e o nacionalismo como problemas tão grandes assim. Principalmente o público branco. Que surpresa!

Por isso, o RABM precisa de aliados. A cena de RABM possui fortes laços com a cenas de *Punk*, *Hardcore* e *Grindcore*, onde há muitos antifascistas. O RABM hoje se mistura com todos os tipos de som (*post-metal*, *shoegaze*, *industrial*, *doom metal*, *death metal*, etc), mas o *Crust Punk* é o principal deles. Isso evidencia nas raízes do *Black Metal* a mistura entre o *metal* e o *punk*. Voltar às raízes *punks* do *Black Metal*, característica presente em bandas como *Venom*, *Hellhammer* e *BATHORY*, dá uma sensação de recomeço e ressignificação, ou melhor, de transvaloração de valores. Paradigmas caindo e novos devires se delineando. A cena se posiciona contra qualquer tipo de opressão. Há anarquistas, comunistas, socialistas, feministas, ambientalistas, anti-especistas, *queers*. É uma cena que cresce a cada ano em todo o mundo. Bandas de vários lugares se opõem a essa volta à tradição, à nação e à raça e buscam um ideal libertário e antifascista. O RABM, portanto, apresenta-se enquanto máquina de guerra contra

o Estado. Máquina anti-opressão religiosa, anti-exploração capitalista, anti-autoritarismo e antirracismo. Guerra contra a ideologia dominante no *Black Metal*. Tudo isso ainda pode ser nietzschiano.

Referências

- ASPREM, Egil. Heathens Up North: Politics, Polemics, and Contemporary Norse Paganism in Norway. **The Pomegranate**, v. 10, n. 1, p. 41-69, 2008. doi: 10.1558/pome.v10i1.41
- AZEREDO, Vânia. **Nietzsche e a dissolução da moral**. São Paulo: Discurso Editorial e Editora UNIJUÍ, 2000.
- BAITELLO JUNIOR, Norval. **O animal que parou os relógios: ensaios sobre comunicação, cultura e mídia**. São Paulo: Anablume Editora, 1999.
- BAKUNIN, Mikhail. Os Perigos de um Estado Marxista. In: WOODCOCK, George. (org.). **Grandes Escritos Anarquistas**. Tradução de Júlia Tettamanzi e Betina Becker. Porto Alegre: LP&M, 1977. p. 128-131.
- BAKUNIN, Mikhail. **Conceito de Liberdade**. Tradução de Jorge Dessa. Porto: Edições RÉS limitada, 1975.
- BAKUNIN, Mikhail. A ilusão do sufrágio universal. **Revista Espaço Acadêmico**, Maringá, v. 2, n. 16. Recuperado de <<http://www.periodicos.uem.br/ojs/index.php/EspacoAcademico/article/view/46140>> Acesso em 18 de outubro de 2020.
- Behold Sedition Plainsong by Dawn Ray'd. 2019. Streaming do álbum Behold Sedition Plainsong. Disponível em: <<https://dawnrayd.bandcamp.com/album/behold-sedition-plainsong>> Acesso em 18 de outubro.
- BENJAMIN, Noys. Remain true to the earth!: Remarks on the politics of Black Metal. In: MASCIANDARO, Nicola [edit]. **Hideous Gnosis: Black Metal Theory Symposium 1**. 2010.

BENNETT, J. NSBM Special Report. Does Black Metal have a problem with Brownshirts?

Or is the problem someone else's? Decibel investigates the peculiar world of National Socialist Black Metal. 2007. Disponível em: <<https://web.archive.org/web/20080208184453/http://www.decibelmagazine.com/features/may2006/nsbm.asp>> Acesso em 18 de outubro de 2020.

BRINTON, Crane. The National Socialists' Use of Nietzsche. **Journal of the History of Ideas**, v. 1, n. 2, pp. 131-150, April 1940.

BUESNEL, Ryan. National Socialist Black Metal and the Justification for Hate: The Example of Polish band Graveland. Western Civilization in the Twenty-First Century conference, Adelaide, 2020. **Anais...** Adelaide: Adelaide University, 20 e 21 de Fevereiro, 2020.

BURNS, Tom; KAMALI, Masoud; RYDGREN, Jens. The social construction of xenophobia and other-isms. Workshop on Racism and Xenophobia: key issues, mechanisms, and policy opportunities. Bruxelas, 2001. **Anais...** Bruxelas: 5 e 6 de abril, 2001.

BYSTRINA, Ivan. **Tópicos de semiótica da cultura**. São Paulo: CISC, 1995.

CAMPOY, Leonardo Carbonieri. O Caminho da mão Esquerda: O Mal do Black Metal. 26^a Reunião Brasileira de Antropologia, 2008. Porto Seguro. **Anais...** Porto Seguro: Centro Cultural de Eventos do Descobrimento, 2008.

CARPEAUX, Otto Maria. Nietzsche e as consequências. **Cadernos Nietzsche**, Guarulhos/Porto Seguro, v. 37, n. 3, outubro/dezembro, p. 69-79, 2016.

CASTRO-SERRANO, Borja. **Resonancias políticas de la alteridad**: Emmanuel Lévinas y Gilles Deleuze frente a la institución. Santiago: Nadar Ediciones Ltda, 2018.

CLARK, Maudemarie. **Nietzsche on Ethics and Politics**. New York: Oxford University Press, 2015.

CLARK, Maudemarie. Immoralism. In: BECKER, Lawrence C; BECKER, Charlotte B. **Encyclopedia of Ethics**. New York, Routledge, pp. 838-840, 2013.

CRONOS. Entrevista In: Revista Rock Brigade. São Paulo: Editora Rock Brigade, nº233, p. 54-57, 2006.

DAWN RAY'D: "To be anti-fascist and to be into metal go hand in hand". Entrevista por Kez Whelan. 2 de outubro de 2017. Disponível em: <<http://www.terrorizer.com/news/features-2/dawn-rayd/>> Acesso em 18 de outubro de 2020.

DELEUZE, Giles. **Conversações**. Tradução de Peter Pál Pelbart. São Paulo: Editora 34, 2013.

DELEUZE, Giles. **Nietzsche e a Filosofia**. Tradução de Edmundo Fernandes Dias e Ruth Joffity Dias. Rio de Janeiro: Editora Rio, 1976.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille Plateaux: Capitalisme et Schizophrénie**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980.

Det Som Engang Var - Burzum. Disponível em: <https://www.metal-archives.com/albums/Burzum/Det_som_engang_var/378> Acesso em 18 de outubro de 2020.

ECO, Umberto. **UR-FASCISM**. The New York Review of Books June 22, 1995. Disponível em: <<http://www.nybooks.com/articles/1856>> Acesso em 18 de outubro de 2020.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. **Os Estabelecidos e os Outsiders**: sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

FORD, Michael W. **The Bible of the Adversary**. Houston: Succubus Productions, 2009.

GAUDEFROY-DENOMBYNE. Nietzsche, fonte de Hitler. **Cadernos Nietzsche**, Guarulhos/Porto Seguro, v. 37, n. 2, p. 127-131, julho/setembro, 2016. Doi: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-82422015v37o2jgd>

GOLDMAN, Emma. **O Indíduo, a Sociedade e o Estado, e Outros Ensaios**. Organização e Tradução Plínio Augusto Coêlho. São Paulo: Hedra, 2007.

GRANHOLM, Kennet. “Sons of Northern Darkness”: Heathen Influences in Black Metal and Neofolk Music. **Numen: International Review for the History of Religions**, Netherlands, v. 58, n. 4, p. 514-544, 2011. DOI: 10.1163/156852711X577069

GULLESTAD, Marianne. Blind slaves of our prejudices: Debating ‘culture’ and ‘race’ in Norway. **Ethnos: Journal of Anthropology**, Oslo, v. 69, n. 2, p. 177-203, 2004. DOI: 10.1080/0014184042000212858

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

Hammerheart – Bathory. Álbum do BATHORY no Metal-Archives. Disponível em: <<https://www.metal-archives.com/albums/Bathory/Hammerheart/759>> Acesso em 18 de outubro de 2020.

HERÁCLITO. Fragmentos. In: **Os pré-socráticos** (Coleção Os Pensadores). Tradução de J. C. Souza et al. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

HICKS, Stephen. **Nietzsche and the Nazis: A Personal View**. Ockham’s Razor Publishing, 2010.

LARSSON, Stief. Swedish racism: the democratic way. **Race & Class**, v. 32, n. 3, January, p. 102-111, 1991. DOI: 10.1177/030639689103200312

LAVEY, Anton Szandor. **The Satanic Bible**. New York: Avon, 1969.

Loputon Gehennan liekki (Eternal Flame of Gehenna). Documentário. Directed by Sami Kettunen. Finland, 51 min: son., color, Finnish, English subtitles. 2011.

LUCAS, Caroline; DEEKS, Mark; SPRACKLEN, Karl. Grim Up North: Northern England, Northern Europe and Black Metal. **Journal for Cultural Research**, v. 15, n. 3, p. 279-295, 2011. DOI: 10.1080/14797585.2011.594585

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica**: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura. Cotia: Ateliê Editorial; São Paulo: FAPESP, 2003.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MEDRADO, Alice. Imoralismo - uma ética nietzschiana? **Cadernos Nietzsche**, Guarulhos/Porto Seguro, v.38, n.3, p. 51-77, setembro/dezembro, 2017. Doi: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-82422017v38o3am>

MONTINARI, Mazzino. Interpretações nazistas. Tradução de Dion Davi Macedo. **Cadernos Nietzsche**, Porto Seguro, v. 7, p. 55-77, 1999.

MOTA, Thiago. Nietzsche e a Vontade de Poder: Uma metafísica política. **Revista Estudos Filosóficos**, São João del-Rei-MG, n° 2, p. 38-51, 2009.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **A doutrina da vontade de poder em Nietzsche**. Tradução Oswaldo Giacoia. São Paulo: ANNABLUME, 1997.

NEHAMAS, Alexander Nehama. Nietzsche e “Hitler”. **Cadernos Nietzsche**, Guarulhos/Porto Seguro, v. 37, n. 1, p. 242-268, 2016. Doi: <http://dx.doi.org/10.1590/2316-82422016v37n1an>

NIETZSCHE, Friedrich. **A Genealogia da moral**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**: Reflexões sobre os preconceitos morais. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim Falou Zaratustra**: Um livro para todos e para ninguém. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo, Companhia das Letras, 2011.

NIETZSCHE, Friedrich. **Ecce Homo**: como alguém se torna o que é. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Anticristo**: Maldição ao cristianismo. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos Póstumos**. Volumen III (1882-1885). Traducción, introducción y notas de Diego Sánchez Meca y Jesús Conill. Madrid: Tecnos, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos Póstumos**. Volumen IV (1885-1889). Traducción, introducción y notas de Juan Luis Vermal y Joan B. Llinares. Madrid: Tecnos, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Sobre verdade e mentira no sentido extra-moral**. Tradução de Moraes Barros. São Paulo: Editora Hedra Ltda, 2007.

NIETZSCHE, Friedrich. **O Caso Wagner e Nietzsche contra Wagner**. Tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

NIETZSCHE, Friedrich. **Crepúsculo dos ídolos**: ou como se filosofa com o martelo; tradução, notas e posfácio: Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

OLSON, Benjamin Hedge. **I am the black wizards**: Multiplicity, Mysticism and Identity in the Black Metal Music and Culture. 2008. Dissertação (Mestrado em artes). Bowling Green State University, Ohio, 2008.

OSBORN, L. L. C. **Spirituality, Religiosity and Autism**: Towards a definition of autistic spirituality and Religiosity and its development through Religious Education. Uxbridge: Hillingdon Manor School, 2015.

PASCHOAL, Antônio. Da polissemia dos conceitos “ressentimento” e “má consciência”.

Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 23, n. 32, p. 201-221, jan./jun. 2011.

PATTERSON, Dayal. **Black Metal: Evolution of the Cult**. Port Townsend: Feral House, 2013.

PINKLER, Leandro. Aspectos do paganismo no pensamento de Nietzsche. **Cadernos Nietzsche**, Porto Seguro, v. 11, p. 135-141, 2001.

QUORTHON. [Entrevista concedida a] Death Metal Underground. 2002. Disponível em: <<http://www.deathmetal.org/interview/quorthon-bathory/>> Acesso em 18 de outubro de 2020.

REGO, José Lins do Rego. O Nietzsche de Hitler. **Cadernos Nietzsche**, Guarulhos/Porto Seguro, v.37, n.3, outubro/dezembro, p. 88-90, 2016.

SALIMI, Khalid. Norway's National Racism. **Race & Class**, v. 32, n. 3, January, p. 111-114, 1991.

SEMENYAKA, Olena. **When the gods hear the call: the conservative-revolutionary potential of Black Metal Art**. Black Metal: European roots & musical extremities. London: Black Front Press, p. 19-35, 2012. Disponível em: <https://politosophia.org/page/when-the-gods-hear-the-call.html> Acesso em 18 de outubro de 2020.

SEMENYAKA, Olena. **Friedrich Nietzsche as the “Founder” of Conservative Revolution**. 18 de Outubro de 2019. Disponível em: <<https://plomin.club/olena-semenyaka-friedrich-nietzsche-as-the-founder-of-conservative-revolution/>> Acesso em 18 de outubro de 2020.

SENA, Rafael. **Da transgressão ao conservadorismo: a escalada da extrema direita na cena metal**. Campina Grande, 2019. 144 p. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades, 2019.

SHNIRELMAN, Victor. "Christians! Go home": A Revival of Neo-Paganism between the Baltic Sea and Transcaucasia (An Overview). **Journal of Contemporary Religion**, v. 17, n. 2, p. 197-211, 2002. DOI: 10.1080/13537900220125181

Socialismo Satânico – Profecium. Álbum de Profecium no *Metal-Archives*. 2010. Disponível em: <https://www.metal-archives.com/albums/Profecium/Socialismo_sat%C3%AAnico/261428> Acesso em 18 de outubro de 2020.

SPRACKLEN, Karl. Chapter 7: Bathory and Viking Metal. In: SPRACKLEN, Karl. **Metal Music and the Re-imagining of Masculinity, Place, Race and Nations**, p. 89-102, 2020. doi:10.1108/978-1-83867-443-420201008

TAYLOR, Laura. Nordic Nationalisms: Black Metal takes Norway's Everyday Racisms to the Extreme. In: FISHER, Robert; BILLIAS, Nancy. **The Metal Void**. Oxford, United Kingdom: Inter-Disciplinary Press, p. 161-173, 2010.

THE BURNING RAGE OF A DYING PLANET: AN INTERVIEW WITH DAWN RAY'D. BY SHANE BURLEY | MAY 11, 2020. Disponível em: <<https://noise.thehardtimes.net/2020/05/11/the-burning-rage-of-a-dying-planet-an-interview-with-dawn-rayd/>> Acesso em 18 de outubro de 2020.

Thousand Swords – Graveland. Álbum do Graveland no Metal Archives. Disponível em: <https://www.metal-archives.com/albums/Graveland/Thousand_Swords/1677> Acesso em 18 de outubro de 2020.

TRAFFORD, Simon; PLUSKOWSKI, Aleks. Antichrist superstars: the Vikings in hard rock and heavy metal. In: MARSHALL, David [org]. *Mass Market Medieval: Essays on the Middle Ages in Popular Culture*. North Carolina: MacFarland, pp. 57-73, 2007. ISBN 978-0-7864-2922-6

Until The Light Takes Us. Documentário. Dirigido por Aaron Aites and Audrey Ewell. Estados Unidos, 93 min: son., color, English.

Uprising by Uprising [Internet]. Streaming do álbum Uprising da banda Uprising. 2016. Disponível em: <<https://uprisingblackmetal.bandcamp.com/album/uprising>> Acesso em 18 de outubro de 2020.

VIKERNES, Varg. A Burzum Story: Part VII - The Nazi Ghost. Site do Burzum. Disponível em: <https://burzum.org/eng/library/a_burzum_story07.shtml> Acesso em 18 de outubro de 2020.

WILLIAMS, Jonathan. Burke, Black Metal, and the Golden Dawn: Deconstructing the Dangerous Appeal of National Socialist Black Metal. Indiana University, **Present Tense**, v. 7, n. 1, 2018.

ZWEIG, C; ABRAMS, J. (orgs). **Ao encontro da sombra**: O potencial oculto do lado escuro da natureza humana. Tradução de Merle Scoss. São Paulo: Editora Cultrix, 1991.

Anexo 1

Siglas para os textos de Nietzsche citados

A - Aurora (M – Morgenröte)

GC - A gaia Ciência (FW - Die fröhliche Wissenschaft)

ZA - Assim falou Zarathustra (Za - Also sprach Zarathustra)

BM - Além do bem e do mal (JGB - Jenseits von Gut und Böse)

GM - Genealogia da Moral (GM - Zur Genealogie der Moral)

CI - Crepúsculo dos Ídolos (GD – Götzen-Dämmerung)

NW – Nietzsche contra Wagner

AC - O anticristo (AC - Der Antichrist)

EH - Ecce homo

VM - Sobre verdade e mentira no sentido extramoral (WL - Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn)

FP - Fragmentos póstumos (Nachlass)

O que a Música Extrema tem a dizer às ecologias?

Rodrigo Barchi

A radicalidade sempre democrática, dialógica, portanto, nos motiva ir a cada vez mais profundamente à procura da ou das razões de ser das coisas, a não nos satisfazer com a pura aparência das coisas, a recusar a falsidade dos preconceitos. A radicalidade exige de nós uma “convivência” maior com a raiz dos problemas

(Paulo Freire, Pedagogia da Tolerância, 2014)

Fracturing the structure of nature

Iconic catalysts to slaughter

A stalemate bursting bound by contradictions

Heartless - divine blueprints of hatred

Selfless - Diseased masterplans

Shameless - the powers that butcher

Ignorant to the deeds that they commit

Decoded treachery shielding the tyranny

Black Bible tyrants behind masks of righteousness

Relentless - the onslaught of misunderstanding

Descending into a unified chaos

(Ao som de Napalm Death - *When all is said and done*

Do album *Smear Campaign*, 2006)

<https://www.youtube.com/watch?v=SIRUzqHTNh8>

Quando o inferno pega fogo!

Há um forte vento lá fora. Após dias de uma intensa *secura*, com baixíssima circulação atmosférica, e calor intenso e crescente, aparentemente uma frente fria se aproxima, as temperaturas começam a arrefecer lentamente, e a previsão é que os próximos dias sejam mais frescos. Pelo menos, é o que parece vendo das janelas e do portão. Ainda estamos, em meados de setembro 2020, no fim do inverno, e foram dias escaldantes, de aridez semidesértica. Por todo o país, especialmente em suas regiões mais centrais, as características meteorológicas são basicamente as mesmas, criando um cenário perfeito para que a temporada de queimadas fosse, como sempre, intensa.

Mas sempre diante desse frescor, há algo pior que se espalha no ar, e espasmos de sossego e fleuma são somente respiros antes de novos ataques de barbárie e violência.

Uma governança de extrema direita, aliada às alas mais radicais do neopentecostalismo populista, do militarismo saudosista de uma ditadura genocida, de um empresariado do agronegócio e de milicianos que buscam substituir os traficantes no comando da criminalidade, que não cansa de dizer barbaridades e discursos inflamados de ódio contra militantes ecologistas, e que não vem se esforçando e muito menos cumprindo o mínimo da responsabilidade governamental, no combate aos incêndios gigantescos que tomam conta da Floresta Amazônica, do Pantanal e do Cerrado. E que, ao mundo todo, na abertura da Assembleia Geral das Nações Unidas, em 22 de setembro, disse que o maior problema do Brasil era uma tal de “*cristofobia*”... E se pensarmos no que disse, algumas semanas depois, sobre eleições americanas e a “*covardia*” dos mortos pela pandemia...

Some-se a isso, uma série de escândalos de corrupção, envolvendo lavagem de dinheiro por parte de setores do governo, assassinatos

cometidos por lideranças evangélicas aliadas à extrema direita, um esquema gigantesco de superfaturamento de itens na criação de uma basílica, no interior do país, por padres carismáticos aliados à extrema direita, estupros e assédios cometidos por gurus espirituais de perspectiva conservadora, além dos constantes escândalos de desvio e uso de igrejas, por parte das seitas neopentecostais, em especial no Estado do Rio de Janeiro, onde as mesmas estão diretamente alinhadas com a governança municipal. A qual, inclusive, cria grupos de intimidação a repórteres e descontentes com o setor público, em uma ação muito semelhante ao que o governo Papa Doc exercia através dos Tonton Macoutes, no Haiti, entre os anos 60 e 90.

Uma governança alinhada diretamente ao Exército, Marinha e Aero-náutica, que ocupam, em setembro de 2020, uma quantidade maior de cargos que ocupavam durante a própria ditadura civil-militar (1964-1985), que é saudosista de práticas escabrosas de sequestro, cárcere, tortura e assassinato de suspeitos de serem críticos ao sistema vigente. Não à toa, são notórias as homenagens aos ditadores estrangeiros que estabeleceram sistemas muito próximos aos piores regimes totalitaristas europeus, entre os países do Terceiro Mundo. Párias como Stroessner, Pinochet e até Franco, são exaltados, mesmo sendo amplamente divulgadas suas filiações a grupos fascistas, e seus crimes que incluíam pedofilia e tráfico de entorpecentes.

Travestida de uma moral conservadora, familiar e religiosa, as práticas desses grupos se associam, justamente e cada vez mais, a tudo aquilo que já foi amplamente divulgado como práticas dos piores regimes autoritários de direita, que assolaram o planeta durante o século XX.

A grande novidade dessas governanças nefastas é a inimizade e o ódio explícito às perspectivas ecologistas. Se antes, durante a ditadura civil-militar, havia críticas ao ecologismo – seja como uma preocupação de jovens

ricos da Europa Ocidental, seja como uma perspectiva socialista mais *new age* – hoje, declara-se uma guerra praticamente aberta contra os grupos e pessoas que lutam em prol da defesa da vida selvagem e das áreas ainda preservadas. Além dos discursos abundantes da presidência da República do Brasil contra as Organizações Não-Governamentais ambientalistas, algumas calúnias e difamações são constantemente realizadas, como as acusações de que elas são as responsáveis pela destruição, com o intuito somente de atacar o governo e manchar a imagem do Brasil perante o mercado internacional.

Apesar da estupidez e irresponsabilidade desse discurso, há uma enorme aceitação dessa fala por parte de defensores da governança, e até por quem não conhece o trabalho sério e comprometido de centenas de instituições espalhadas Brasil afora. Para que instituições sérias, que há décadas vem trabalhando com monitoramento, observação, reprodução e proteção de uma série de onças-pintadas, lobos-guarás, araras azuis, tamanduás-bandeira, e uma série de outras espécies severamente ameaçadas de extinção, iriam colocar fogo nos habitats, e destruir todo o esforço, que envolve, inclusive, capital de empresas, fundos de pesquisas públicos e privados, além do apoio de muitos setores da sociedade civil?

O discurso anti-ecologista que se espalha – mas que ainda não é hegemônico – ocorre antes mesmo que as reivindicações ecologistas tivessem se tornado conquistas efetivas perante toda a sociedade civil e o próprio estado brasileiro. Isso, apesar de uma boa quantidade de políticas públicas já terem sido promulgadas e, inclusive, terem garantido a criação de órgãos devidamente sistematizados e estruturados para dar conta das demandas requeridas pelos movimentos ecológicos¹, parece que

¹ Como o Orgão Gestor da Educação Ambiental brasileira, vinculado aos Ministérios da Educação e do Meio Ambiente, e que foi extinto no segundo dia de mandato de Jair Bolsonaro, ainda no início de 2019.

retrocedemos décadas em relação ao que se pensa sobre a ecologia política. Em relação à educação ambiental, especificamente, parece que há uma letra morta, perante a governança e, inclusive, a toda dimensão social, política, econômica e cultural, nesse contexto de pandemia, avanço dos neofascismos e nazismos, crise econômica, e mesmo em relação à destruição brutal da Amazônia, do Pantanal, do Cerrado e da Mata Atlântica.

Ou o que restou disso tudo...

Quem tem a dizer o que...

Por isso, que a pergunta título, sobre o que a Música Extrema tem a dizer – ou melhor, urrar, berrar, gritar, vociferar – às ecologias políticas e às educações ambientais, se faz pertinente, não somente perante a proposta dessa coletânea, mas face ao terror que se impõe e que não tem perspectiva de que acabe tão já.

Mas do que se trata essa Música Extrema? E, apesar do que ela grita, enuncia e denúncia, será que as ecologias políticas e as educações ambientais estão dispostas e/ou se interessam pelo que elas têm a dizer e urrar?

Para essa conversa é necessário que eu faça dois esclarecimentos.

Em primeiro, e invertendo a ordem da questão, é sobre o que estou sugerindo como ecologias políticas e educações ambientais. No plural e em minúsculo. Sabendo que as(os) leitoras(os) desse livro não serão somente aquelas(es) que tem familiaridade sobre o debate ao redor das ecologias (GODOY, 2008), educações (GALLO, 2002) e educações ambientais maiores, menores (HENNING; MUTZ; VIEIRA, 2018) e outras (SAMPAIO, 2019), mas interessados naquilo que os pesquisadores aqui presentes têm a dizer sobre a música extrema e suas áreas de formação, atuação e pesquisa, acredito que seja impositiva essa breve explanação.

O segundo é justamente sobre aquilo que sugiro, nesse texto como Música Extrema. Se em diversos trabalhos, o termo mais comum é, na verdade, Metal Extremo, (CAMPOY, 2010; RUBIO, 2016), considero que seria injusto e até incompleto colocar gêneros como grindcore, splatter, noise, goregrind, entre outros, dentro, exclusivamente, do saco do gênero metal. A influência punk e hardcore os configura de modos muito mais híbridos, e até mais punks, do que necessariamente metal.

E a questão não é só musical. É também de perspectiva política, ética e estética. Quando escolhi um trecho de uma composição do King Diamond para abrir a apresentação dessa coletânea, é porque acredito, apesar da aparente não posição política que as histórias de horror do artista dinamarquês apresentam, a estética do corpse paint e a constante evocação dos demônios e espíritos das trevas em suas músicas, fazem guerrilha perante as normatividades impostas pelos cristianismos, militarismos e conservadorismos de todas as espécies. Não à toa os discos do Mercyful Fate foram perseguidos pela comissão presidida pela Tiper Gore nos anos 80 (CHRISTE, 2010; POPOFF, 2020).

Considero, portanto, a perspectiva dos contos de horror e a pintura facial blasfema (corpse paint) de King Diamond, tão extremas quanto o posicionamento explícito do Napalm Death contra a sociedade capitalista, contra os Estados neoliberais, e a religiosidades mercantis e cristofóbicas. Assim como entendo as capas e as letras do Nuclear Assault, banda thrash clássica da Bay Area californiana, tão extremas quanto as do Agathocles, histórico conjunto grindcore/mincore belga.

Porque escolhi o termo extremo, ao invés, por exemplo, de sugerir “anti-música”, como propõe o próprio símbolo das bandas grindcore, da nota musical com o símbolo de proibido a sobrepondo? Ou até algo como “contramúsica”, seguindo a sugestão do termo contracultura? Não há o risco de colocar estilos tão distintos, como o heavy tradicional e o

grindcore, o thrash metal e o noise, dentro de um mesmo saco, e dizer que tudo é extremo?

A resposta arriscada que dou a esses três questionamentos é categórica: não! Se estivesse falando somente do *grindcore* ou do *noise*, poderia sim falar de antimúsica, não somente por causa da cacofonia, mas por causa de sua postura contrária ao uso comercial das sonoridades (MUDRIAN, 2009). Coisa que nem sempre é comum a esses conjuntos, os quais, além de suas posições políticas, que considero libertárias – por não se submeterem aos normatismos, há uma tentativa, mesmo que “Do It Yourself”, de terem grande repercussão, público e venda de seus trabalhos. Principalmente quando as bandas estão há tanto tempo batalhando por seu lugar ao sol.

Não digo também que são especificamente contraculturais não somente para evitar a confusão com o movimento dos anos 60, mas porque entendo a dinâmica da música extrema muito mais como em um exercício de resistência foucaultiana ao presente, do que necessariamente uma utopia metafísica banhada de ilusões fourieristas e/ou certos cristianismos místicos de comunidades isoladas. A música extrema está imersa em uma sociedade capitalista globalizada, excludente, classificatória, hierarquizante, exploratória e, agora, repleta de macrofascismos, que refletem microfacismos até então sutis, escondidos e até então tocaiados.

E serei largamente spinozista – em uma interpretação peculiarmente negriana – por dizer que o que chamo de música extrema é uma multidão de singularidades – individuais e coletivas – que apesar de ter uma enorme quantidade de diferenças éticas e afetivas, tem em comum uma série de combates e resistências, que nos permitem identificá-las sob um teto menos identitário que conectado estética e politicamente. Se o metal extremo é identificado sob uma determinada sonoridade mais caótica e ruidosa, a música extrema é mais abrangente, sugerindo uma série de rupturas e

trincheiras que as impedem de se submeter a um jugo modelar e unificador.

Sim. Entendo a música extrema como séries de manifestos de uma multidão. Tendo em comum uma série – ou várias séries – de lutas, liberdades, resistências, rompimentos, revoltas e rebeldias, a partir de movimentos sonoros levemente distintos, com intensidades e velocidades diferentes, mas exercendo políticas combativas e insubmissas.

Uma multidão que desde os anos 80, encontrou na ecologia – enquanto denúncia e alerta, e não como impositivo de comportamento – uma das dimensões de sua crítica e contestação, se utilizando da imagem da morte como símbolo máximo das sociedades contemporâneas, que a partir do uso de armas nucleares, da destruição das áreas verdes e da extinção de espécies animais, são muito mais cultuadoras de práticas necrófilas do que necessariamente de qualquer modo de apego à vida. Ecologia, como discurso em comum, de conjuntos e sonoridades tão distintas entre si, como em “*2 Minutes to Midnight*”, do *Iron Maiden*, “*After of Holocaust*”, do *Nuclear Assault*, “*Arise*”, do Sepultura,

E que se faz ecologia, ao desfrutar de ambientes onde outras formas de relações estão constantemente se produzindo, dando outros sentidos e dimensões à catástrofe ecológica. De forma que, inequivocamente, a imposição de um modo de vida ecológico que se torne uma prática “simpática, correta e salvacionista”, a partir da preocupação com o meio, seja vista e considerada mais como uma nova forma de normatização e imposição de condutas, ou uma militarização da existência a partir do “cuidado e proteção do meio ambiente”, do que necessariamente uma perspectiva democrática e participativa de vida coletiva.

No entanto, é preciso que não se engane em relação às posturas dessa multidão, pois, apesar de ecologias, a perspectiva não é nem intensamente pacifista e nem otimista tal qual a contracultura hippie dos anos 60. Apesar

das críticas à violência estatal-policial e também da privada à vida individual e social das pessoas, do intenso discurso antimilitarista e antibelicista, da denúncia às guerras e conflitos em nome do capital e do nacionalismo, e dos constantes discursos contra a barbárie promovida contra o Terceiro Mundo, os negros, os índios, as mulheres, aos LGBTQIA+ e aos animais, o pacifismo e a não violência nem sempre soçobram plenas e hegemônicas nestes movimentos. Se não há um discurso pela guerra, pela violência, pela barbárie e pela morte, todas elas atravessam e dão suporte à música extrema, que se sabe imanente a elas...

E é nesse sentido que, no que cabe a qual aquilo que a música extrema, tem três coisas a dizer às ecologias e às educações ambientais, no momento em que estamos inseridos, e rodeados de uma série de discursos e práticas barbáricas em nome de conservadorismos tradicionalistas, embebidos em desejos de morte, extermínio e imposição categórica de uma lógica de terror contra todas as políticas e práticas de diversidade e todas as formas de vida.

Os irascíveis!

A primeira delas é em relação à ira, à indignação e a raiva perante o estado de coisas ao qual não só a humanidade torna cada vez mais insalubre a vida na Terra, mas a todo o processo degringolado do avanço dos fascismos, associados às perspectivas brutalmente cristofascistas, que, de todas as formas, buscam implantar suas doutrinas excludentes, antidialógicas e persecutórias.

Não à toa, aparentemente, a banda Krisiun tenha voltado a tocar um som que há muito tempo não tocava em seus shows, que é a faixa título do álbum “Conquerors of Armageddon”, e seu forte refrão: *Conquerors of armageddon, Impaling spike on the damned cross Kill, kill, kill lord Jesus*

Christ. Na *live* que realizaram no programa Kiss Club Live, no dia 04 de setembro de 2020, e transmitida pelo canal YouTube, antes de tocarem a composição, o vocalista Moises Kolense fez um pesado discurso contra o avanço do conservadorismo e das perspectivas religiosas intolerantes às diferenças. Um posicionamento que não é exclusivo da banda, mas, como eu já escrevi em outros momentos, de diversas bandas brasileiras da Música Extrema do Brasil.

Aliás, o posicionamento de indignação e raiva sempre foi constante entre as bandas de música extrema. E a evocação do diabo, dos zumbis, dos monstros, das caveiras, dos vampiros e da imagem da morte nas capas e nos materiais de divulgação das bandas estão intimamente ligadas à frustração, ao ódio e a desesperança perante às sociedades majoritariamente cristãs, modelares, normatizadoras, eugenicamente higienistas, patriarcais, detratadas da noite. Não à toa, as imagens de morcegos, atreladas às asas dos demônios, sempre foram bem-vindas nas gravuras dos álbuns, zines e estampas das bandas e admiradores. A imagem da morte e suas gigantescas asas de quirópteros na capa do álbum *Scum*, do Napalm Death, de 1987, não nos deixa mentir.

Essa ira e indignação sempre vieram acompanhadas de discursos e letras muito pesadas e intensas, tanto contra o Estado e o capital – nas bandas mais anárquicas – como contra a cristandade, no caso do *Thrash*, do *Death* e do *Black Metal*. Talvez, a única ira que não seja mais tolerada pelas extremidades seja justamente aquela depositada na imagem do demiurgo cristão:

Book of contradiction, the one that I despise
In the words of truth I speak, the lords of lords will die
End the wrath of God, end the wrath of God
Book of contradiction, the one that I despise
In the words of truth I speak, the lords of lords will die

(Deicide, End of Wrath of God)

É evidente que toda essa fúria possa gerar uma série de riscos, devido tanto as ameaças por parte dos poderes hegemônicos contra os discursos anticapital, anti Estado e anticristãos. As abordagens policiais contra punks e cabeludos nos anos 80 e 90, além da já citada ação da PMRC nos EUA, assim como uma série de outras ameaças e violências menores – o caso do Krisiun no aeroporto da Indonésia, por exemplo – e cotidianas, são mostras do quanto um discurso antiestablishment pode causar danos a quem arrisca se colocar contra. Ética, estética e politicamente.

Por mais que as manifestações dos grupos de música extrema não sejam capazes de ameaçar bélica e economicamente a estrutura contemporânea, há sempre um temor, por parte de quem exerce o poder, de que a fala – aqui a partir de letras, sonoridades, imagens e vestimentas – desses grupos e seus admiradores, possa representar alguma ameaça. E o medo se dá, principalmente, por que há algo de parresiástico na música extrema.

A parresia é, portanto, em duas palavras, a coragem da verdade naquele que fala e assume o risco de dizer, a despeito de tudo, toda a verdade que pensa, mas também a coragem do interlocutor que aceita receber a verdade ferina que houve (FOUCAULT, 2011, p. 13)

Foucault sugere que a *parresía*, ao dizer a verdade, seja instaurada no enfrentamento e no risco de ferir, irritar e fazer com que o outro, inclusive, possa promover a violência. Ou seja, a coragem da verdade presente na *parresía* inclui até o próprio risco de minar a relação que até permite que ela seja expressa. (FOUCAULT, 2011, p. 12). Esse “quê” de *parresía* presente na existência das bandas de música extrema é constantemente uma existência de risco, justamente por expor sua raiva e indignação contra a situação e contexto do mundo. E o risco se torna

maior, pois assume uma forma dos inimigos do Estado, do Capital e da Religião: o anarquista, o comunista e o diabo.

No entanto, o recuo por parte das comissões moralistas instauradas nas casas parlamentares estadunidenses, a popularização da música extrema – que apesar de nunca ser pop, é capaz de reunir algumas multidões – e a diversidade de gravadoras, sites, revistas e lojas, promoveram uma interlocução que, se por um lado, carrega as possibilidades de cooptações que podem diminuir o impacto dessa música extrema, por outro, se tornam justamente a segunda etapa da *parresía*, que é o acusado ouvir o que o parresiasta tem a dizer. Porém, perante o avanço dos conservadorismos, militarismos, neoliberalismos e neopentecostalismos cristofascistas, aparentemente há um recuo da interlocução, e essa certa *parresía* presente na música extrema se posiciona de forma cada vez mais arriscada, mais uma vez.

A indignação e a raiva estão presentes na sonoridade e nas imagens das bandas de música extrema como exercício de exposição da verdade, e se deparam com o risco da violência reacionária, pois são justamente, totalmente ou em parte, exercícios de alinhamento político e solidariedade àqueles que, de uma forma ou outra, não foram contemplados e privilegiados pelos exercícios de poder que visavam garantir o poder macho, branco, hétero, cristão e financeiro.

A exposição dessa fúria por parte da música extrema é muito análoga, justamente, à legitimação da indignação e da raiva que Paulo Freire sugeria como catalisadores e motivadores de uma ação política na educação. A enorme quantidade de apontamentos heréticos e anárquicos feitos pelo *Grindcore*, pelo *Death Metal*, *Thrash Metal* e *Black Metal*, estão muito alinhados àquilo que Nita Freire, ao falar sobre a indignação em Paulo Freire, sugeriu como a dinâmica da denúncia-anúncio elaborada pelo educador pernambucano:

Dava-se o direito de sentir profundamente as raivas, legítimas, como dizia, então elaborava o acontecido científica e politicamente nos seus dizeres paudatos pela compostura ética através de uma criação linguístico-estética de rara beleza. Assim, quando repudiava o feito ou o fato, os denunciava para, dialeticamente, certo da razão de ser dos fatos e das coisas, amorosamente anunciar o novo. Esta é a dinâmica da denúncia-anúncio em Paulo, o seu ser educador, político e ético. (FREIRE, 2008, p. 178-179).

Assim como Paulo Freire constantemente se arriscou – sendo inclusive preso, exilado e hoje com sua memória vilipendiada – por sua indignação, por sua constante fala da verdade e sua tentativa incansável de transformação da realidade, apesar de uma série de interlocutores sendo ainda capaz de lhe ouvir, a música extrema foi capaz, em sua ruptura e radicalidade na música e para pequenas multidões, de trazer à tona uma série de denúncias-anúncios, capaz de inquietar, no mínimo, uma série de verdades estabelecidas como inquestionáveis e poucas vezes desafiadas. A raiva que expõe a violência até então travestida de disciplina. A indignação que expõe o assédio disfarçado de bons costumes e salvação espiritual. A fúria que não mais se continha por deixar nas mãos de poucos grupos, o monopólio da música e do discurso da transformação.

Revolta, rebelião, insurgência

Se ainda pensarmos na legitimação dessa inquietude irascível presente na música extrema a partir do pensamento de Paulo Freire, ainda podemos, e de modo mais arriscado ainda, sugerir que ela garante que a rebeldia não seja compreendida somente como um momento de juventudes não conformadas, mas com desejos de combate aos processos de opressão e submissão dos desprivilegiados e de transformação radical da

realidade. E essa revolta é a segunda coisa que a música extrema tem a dizer às ecologias.

Paulo Freire sugeria, lá em suas últimas obras, como *Pedagogia da Indignação* e *Pedagogia da Autonomia*, que a rebeldia se fundamenta na resistência que nos mantém vivos e que compreende o futuro como problema (MORETTI, 2019, p. 400). Ou seja, para quem não pode – por hereditariedade, posse de propriedade, poder financeiro, religioso ou estatal – ter os privilégios e benefícios dos agentes dominantes, a rebeldia é condição primordial na luta pelos direitos mais básicos. E não somente para ter o reconhecimento do poder hegemônico, mas na construção de sociedades mais justas, igualitárias, comunais e solidárias.

Em *Pedagogia da Autonomia*, Freire sugeria que não era na resignação e na aceitação do mundo como está, em uma esperança de mudança milagrosa da realidade, que a transformação poderia ocorrer, mas na rebeldia e na resposta direta às ofensas que a desigualdade e a exploração nos impunham:

Uma das questões centrais com que temos de lidar é a promoção de posturas rebeldes em posturas revolucionárias que nos engajam no processo radical de transformação do mundo. A rebeldia é ponto de partida indispensável, é deflagração da justa ira, mas não é suficiente. A rebeldia enquanto denúncia precisa se alongar até uma posição mais radical e crítica, a revolucionária, fundamentalmente anunciadora. A mudança do mundo implica a dialetização entre a denúncia da situação desumanizante e o anúncio de sua superação, no fundo, o nosso sonho. (FREIRE, 2000a, p. 88)

É aqui que o sentimento de raiva e indignação, em Freire, abandonam o campo da resiliência resignada – que por mais que esteja furiosa, não se expõe, justamente por falta da coragem da verdade – se transforma em revolta e rebeldia, na exposição do posicionamento ético, político e estético

– aqui pensando na música extrema e sua colocação perante a realidade – sobre as injustiças, os devaneios, as ideologias e as barbáries presentes na realidade.

E, nesse exercício particular que venho fazendo em pensar a música extrema tanto em práticas educativas quanto em perspectivas ecológicas – que é a tarefa mais específica desse texto – é justamente em apontar o quanto esses grupos, de forma mais sarcástica – como nos conjuntos mais satanistas – ou de forma mais direta – em grupos mais libertários/anárquicos – ao denunciar as ofensas, faz educação e faz ecologia ao desnaturalizar os processos de violência, predação e assédio sofrido não somente pelos animais e pelas paisagens naturais, mas pelos índios, pelos negros, pelas mulheres, pelos grupos LGBTQIA+, pelos pobres e excluídos.

A potência educativa e ecológica presente nas letras, capas, gravuras, shows, zines e outros materiais de divulgação da música extrema carrega a coragem parresiástica da verdade, que não quer lisonjear ou enganar os agentes de poder, mas desafiar suas imposições, como a denúncia que enfrentará – exitosamente ou não – a razão que legitimava as injustiças, as violências, as predações e as destruições promovidas no exercício do poder religioso, estatal e financeiro. E também traz a rebeldia de grupos que de forma alguma se conformaram com a resignação e a submissão aos modelos institucionais, familiares e religiosos, gritando muito alto contra essas imposições.

Seriam os integrantes da música extrema os cínicos contemporâneos? Cada uma das bandas, em especial as mais precursoras de cada um dos estilos mais extremos do metal e do punk, herdeiros de Antístenes, Diógenes de Sínope, Crates de Tebas e Hiparquia? A coragem de refutar o discurso dominante de submissão, disciplinamento e aceitação das imposições sociais, econômicas, políticas, culturais e morais, contrapondo-lhe com uma musicalidade cacofônica, e um desejo de revolta, rebeldia,

insubmissão e revolução, não seria justamente um constante envio de galinhas depenadas, tal qual o homem do barril havia feito com o filósofo ateniense?

O que torna essa questão ainda mais inquietante, é que no trabalho desenvolvido em sua tese de doutorado sobre a possibilidade de pensarmos a crise ecológica em uma perspectiva cínica, José Alberto Cuesta (2011) sugere que há muito de parresiástico no próprio movimento ecológico, em especial no posicionamento ao redor das noções de ecologia política nos movimentos altermundistas do início do século XXI, quando estes resolvem contestar a falsidade presente no discurso neoliberal sobre inclusão. Cuesta realiza um deslocamento temporal e conceitual importante, que é necessário citar:

El cinismo antiguo se burlaba de los desechos de la democracia ateniense y trató de transmutar los valores vigentes denunciando, desde sua posición de parias, primero la segregación orquestada em función del derecho de ciudadanía, y luego el falso cosmopolitismo derivado del imperialismo alejandrino. De forma análoga, el quinismo del actual movimiento de alterglobalización trata hoy de incentivar la participación ciudadana para revitalizar una democracia gastada, que sólo obedece a intereses particulares, y crear outro tipo de globalización: um verdadeiro cosmopolitismo basado em las relaciones de solidaridad entre el Norte y el Sur, invalidando los intereses económicos de una minoritaria plutocracia, para que “otro mundo sea posible”. (CUESTA, 2011, p. 350).

Nesse sentido é que o anarquismo presente nos discursos e nas práticas *Do It Yourself* de muitas das bandas de música extrema – como já discuti em diversos outros momentos (BARCHI, 2016, 2017, 2018, 2020) – contesta, constantemente, a democracia representativa dos Estados contemporâneos, associando-a muito mais às plutocracias e oligarquias liberais, do que necessariamente entendê-los espaços de tomada coletiva

de decisão. Em suma, o que a música extrema realiza é justamente atirar a galinha depenada na face da democracia representativa que, se no momento em que Cuesta escreveu seu trabalho, atendia justamente à globalização neoliberal e às instituições multilaterais, hoje atende aos interesses – no caso brasileiro – de facções militares, neopentecostais e do agronegócio.

Portanto, se a primeira coisa que a música extrema tem a dizer às ecologias é justamente sobre a ira e da indignação perante a condição vivida não somente pelos oprimidos, mas também pela situação de destruição ambiental promovida pela ação exploratória sobre as paisagens naturais e os outros seres vivos, o segundo ponto é justamente ao redor da rebeldia necessária às duas primeiras, de forma que ela possa se tornar uma ação contra o estado atual das coisas, e não se submeta a uma resignação subserviente e conformada, que espera uma salvação do além ou um paraíso como recompensa por ter justamente vivido uma vida mansa e não contestatória.

Radicalidade

Nesse sentido, e pensando com Paulo Freire, se a raiva e indignação, transformadas em rebeldia, só podem se tornar ações efetivas de construções de novas realidades se derem asas às perspectivas revolucionárias de transformação do mundo, de modo a não se perderem em vitalismos e espontaneidades estéreis. Nesse sentido, a terceira coisa que a música extrema possa dizer às ecologias é sobre a radicalidade.

Apesar de nunca ter citado diretamente o trecho específico da introdução da “Crítica da Filosofia do Direito de Hegel”, de Marx² – onde o

² A minuciosa análise realizada por Ana Maria Araújo Freire das citações da obra de Paulo Freire mostra que essa obra não é citada, assim como no dicionário Paulo Freire (STRECK; REDIN; ZITKOSKI, 2019), no verbete

pensador alemão, ao enaltecer a crítica positiva da religião, fala em radical aquilo que toma a coisa pela raiz, sendo a raiz “para o homem, o próprio homem” (MARX, 2010, p. 151) – a noção de radicalidade como a necessidade de compreensão e transformação profunda da realidade sempre permeou o pensamento de Paulo Freire.

Lá nas primeiras palavras de “Pedagogia do Oprimido” (FREIRE, 1983), Paulo é enfático em distinguir sectarização de radicalização. Enquanto a primeira é promotora de castração, fanatismo e segregação, a segunda é propositora de criação e criticidade, sendo, portanto, libertadora “porque, implicando no enraizamento que os homens fazem na opção que fizeram, os engaja cada vez mais no esforço de transformação da realidade concreta, objetiva” (FREIRE, 1983, p. 22). E esse engajamento torna impossível a passividade perante a barbárie e violência do opressor, fazendo com que o radical jamais se permita manter na resiliência, mas insistir na luta.

Não teme enfrentar, não teme ouvir, não teme o desvelamento do mundo. Não teme o encontro com o povo. Não teme o diálogo com ele, de que resulta o crescente saber de ambos. Não se sente dono do tempo, nem dono dos homens, nem libertador dos oprimidos. Com eles se compromete, dentro do tempo, para com eles lutar. (FREIRE, 1983, p. 24)

Quando revisita a “Pedagogia do Oprimido”, quinze anos depois, na obra “Pedagogia da Esperança”, Paulo Freire enfatiza que a radicalidade nunca se fez tão necessária no combate aos sedentarismos e às verdades únicas, e que nunca se poderiam perder a “ética da luta e a boniteza da briga” (FREIRE, 2018, p. 71). Sua reivindicação e insistência pela “radicalidade democrática” (FREIRE, 2018, p.216), se faziam imperativas na

prática pedagógica e na presença de mundo não somente pela revolta contra a falta de escola, moradia e comida, mas na imposição de identificar a fundo a origem e a estrutura dessas problemáticas, e resolvê-las de modo amplo e constante. Se Paulo Freire enfatizava essas questões lá no contexto do governo Collor, imagina o apelo que estaria fazendo durante a esquizofrenia de 2020...

A radicalidade freireana, insistentemente democrática, tem suas origens, de acordo com o próprio Paulo Freire em “Cartas à Cristina”, na sua infância e juventude, lá em Jaboatão, ao perceber a exploração e miséria dos camponeses, os quais, “mais ‘fatalistas’ que mansos” (FREIRE, 2013, p. 115), revelavam a realidade dramática de uma sociedade que de democrática, mesmo nos períodos menos ditatoriais de nossa história, não tinha nada, no que diz respeito à esmagadora quantidade de trabalhadores oprimidos e submetidos à falta de seus direitos mais básicos.

Uma democracia que, como argumenta Freire (2013, p. 182), está sob o monopólio de burguesias, que a detém sob a argumentação na qual ou se faz essa democracia burocrática, representativa e litúrgica de forma esporádica e espasmódica, ou se submete a socialismos, cujos interesses são estabelecer “ditaduras expropriadoras de posses materiais e defensora de quem não produz e trabalha”. Tanto em “Cartas a Cristina”, como “À sombra desta mangueira” (FREIRE, 2012, p. 107), Paulo Freire sempre fazia questão de lembrar que o socialismo democrático participativo que defendia estava longe de ser o socialismo burocrático dos regimes soviéticos, e que também aí estava sua radicalidade. Ou seja, a de romper com as perspectivas sectaristas cegas, que dualizavam democracia representativa burguesa e socialismo burocratizado tirânico, para sugerir propostas participativas democráticas comunais e mais igualitárias.

O que é bastante pertinente no contexto dessas democracias participativas radicais no pensamento de Paulo Freire, na contribuição que

sugiro que a Música Extrema dá às ecologias, é que o próprio pernambucano sugere que essa postura de denúncia e rompimento com as dualidades míopes dos sectarismos, e vista como uma ação diabólica. Ainda em “Cartas à Cristina”, Freire afirmou que era constantemente tachado de diabólico, um capeta que atormentava as pessoas por conscientizá-las de sua condição de exploração e opressão, e que, por causa disso, as ameaçava com a perdição de suas almas. Que deveriam aceitar seu destino trágico com toda resiliência e resignação do mundo, pois o que estava guardado para elas em outra vida, era uma eternidade plena e magnífica.

O diabo, o ser das profundezas, que recusa a classificação hierárquica transcendente, eterna e aparente do mundo. Que precisa, com seu grito, com sua fúria, com sua ira, rebeldia e radicalidade, mostrar e denunciar que a realidade é como é, não porque há uma ordem divina ou uma natureza impositiva que determina a razão do mundo como está, mas que é politicamente e economicamente construída em uma relação de expropriação, exploração, opressão, submissão e acumulação, e que sugere explicações superficiais e rápidas sejam inquestionáveis:

Sou radical não porque temo cair no pensamento crítico de vitrine. Sou radical porque procuro ir às raízes das coisas, das ideias, dos fatos, porque não me é possível sonhar sem enraizar-me, porque não me é possível simplesmente estar sendo no mundo sem ter amanhã e não é viável lidar com ele, o amanhã, sem sonhar. Por isso também sou esperançoso e não por pura teimosia como antes afirmei e poderia parecer. (FREIRE, 2014, p. 243-244)

Ao propor-se como ontologicamente radical (FREIRE, 2014, p. 239), nessa mesma entrevista resgatada e registrada por sua viúva, Ana Maria Araújo Freire, Paulo Freire sugere que sua radicalidade é produto de uma história de vida e militância, que não lhe permitem ser educador sem, ao

mesmo tempo, ser um pesquisador da realidade. A radicalidade, mais do que uma intransigente cisma ou um obstinado fundamentalismo inconsequente e cego, é uma incansável e infindável busca e construção de saber e diálogo com o mundo.

Nessa dialogia, as injustiças, a desigualdade, a predação, a violência, a barbárie e as tentativas de apagamentos, não são somente objeto neutralizado de estudo científico ou pesquisa acadêmica, mas uma realidade construída, muitas vezes, sob a escravidão, o racismo, o machismo, o genocídio, o etnocídio e o ecocídio. Em suma, ao redor das insistentes tentativas de obliteração das diferenças e de quaisquer possibilidades de existências outras.

Por ecologias enraivecidas, insurgentes e radicais

Não que o movimento ecológico não tenha sido permeado pela ira, pela rebeldia e pela radicalidade em sua história. De forma alguma podemos dizer que “Primavera Silenciosa” de Rachel Carson não tenha se pautado pela indignação em relação à matança de insetos e aves devido ao uso indiscriminado de agrotóxicos, de venenos. Assim como não podemos deixar de citar a insurgência e rebelião dos povos da floresta, ao verem, como Chico Mendes, a floresta dizimada e sua possibilidade de subsistência ser destruída. Como afirmar que não há raiva, rebelião e radicalidade nas ações políticas e alertas feitos por Ailton Krenak (2019) e Davi Kopenawa (2015)? Ou ainda na ação incansável de Paul Watson e pelos membros da Sea Shepherd, na defesa dos animais marinhos e dos oceanos, e que são constantemente apoiados, entre outros, por bandas da música extrema como Napalm Death?

A ecologia é permeada de insubmissão e revolta. A ecologia que as bandas de música extrema constantemente trazem à tona está cheia de

raiva, de insubmissão e de radicalidade, como já sugeri em outros momentos (BARCHI 2017, 2018, 2020). E são ecologias que não se isolaram somente na denúncia da hecatombe ecológica, mas as entrelaçam com as suas perspectivas ácidas ao redor das corrupções políticas, das mazelas sociais, das devassidões e explorações econômico-financeiras e as barbáricas padronizações culturais.

E é nesse sentido que, mais do que responder à questão sobre o que a música extrema tem a dizer às ecologias, é o que é necessário lembrar às ecologias sobre as suas possibilidades e necessidades de existência. Apesar das conquistas que o movimento ecológico conseguiu ao redor das políticas públicas, no que diz respeito à proteção de áreas silvestres, de punição aos criminosos ambientais e de implantação de planos e programas de sustentabilidade e educação ambiental, a atual governança da extrema direita mostra – do modo mais criminoso e pirotécnico imaginável – que há uma fragilidade dessas conquistas.

O risco da estatização e da institucionalização das demandas ecológicas está intimamente vinculado à fragilização dos movimentos e sujeitos, que de vigilantes e combativos aos desmandos e violências contra a ecologia (pensando-a como perspectiva política de movimento e pensamento filosófico, político, econômico, social e cultural) e o meio ambiente, podem cair na letargia, na indolência e na cooptação do trabalho no setor público e privado. Quando não, como denunciou Reigota, tornam-se cúmplices de esquemas antiecológicos e promotores do apagamento acadêmico e político dos dissidentes.

Portanto, mais do que dizer algo novo, a música extrema é um constante exercício de lembrança para as práticas políticas da ecologia, para que não percam sua capacidade de ser potencializadora de transformação e mudança, perante iminentes grandes e pequenas catástrofes ecológicas, que não cessam de ocorrer. O que é a pandemia da Covid-17 senão, entre

outras coisas, uma chaga de aglomerações humanas em cada vez menores espaços de moradia, transporte e trabalho?

A lembrança é que as ecologias nunca percam sua capacidade de se indignar e se irritar perante a queima da floresta amazônica, do cerrado e do Pantanal. Que não deixem de se enraivecer perante a matança de animais silvestres e um número cada vez maior de espécies em extinção. Que nunca se permitam ficar incólumes ou tranquilas perante o sofrimento dos outros seres vivos que compartilham o planeta conosco.

A música extrema, em segundo lugar, com sua rebeldia revolucionária insubmissa, lembra às ecologias que se elas não se levantarem contra quaisquer possibilidades e iniciativas de violência contra o meio ambiente, elas serão brutalmente massacradas. E mais. Se não se alinharem aos outros movimentos que tem na brutalidade estatal e na bestialidade neoliberal inimigos em comum (movimentos negros, quilombolas, indígenas, sem-terra, camponeses, das mulheres, LGBTQIA+, das periferias e favelas), não haverá força suficiente para resistir de modo adequado e longo.

Por último, se as ecologias não forem, adotando aqui a terminologia e sugestão de Paulo Freire, ontologicamente radicais, e se contentarem somente com pequenas maquiagens e novas roupagens ao neoliberalismo e ao capitalismo contemporâneo, elas não conseguirão ser mais do que meras perfumarias simpáticas nos departamentos das grandes empresas ou nas secretarias e ministérios da educação e do meio ambiente. Quando conseguirem espaço para isso, pois, como já afirmei, uma canetada pode apagar a existência estatal e institucional e sobrar, somente, para quem sobrar como autêntico, a mesma marginalidade vivenciada, desde sempre, pela música extrema.

Sim. É no grito, no barulho e no ruído, e de forma radical e raivosa se levantarem e insurgirem, que talvez, nesse momento de recuo e

derrotas, as ecologias possam promover o que nunca deveriam ter deixado de propor, que é uma intensa, profunda e imanente transformação da realidade, buscando, de uma vez por todas, impedir a chacina, a brutalidade e a insanidade que o planeta sofre pelas ações humanas. Precisar ser no grito, e num grito, ao máximo possível e necessário, e ao mesmo tempo, dialógico, indignado, insurgente, profundo.

Referências

- BARCHI, Rodrigo. Educação ambiental e (eco) governamentalidade. **Ciênc. educ. (Bauru)**, Bauru, v. 22, n. 3, p. 635-650, setembro de 2016. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1516-73132016000300635&lng=en&nrm=iso>. acesso em 14 de agosto de 2019.
- BARCHI, Rodrigo. O ruído infame das ecologias menores: o grindcore e as relações entre meio ambiente e educação. **Revista do Lhiste**, Porto Alegre, num.6, vol.4, jan/dez. 2017. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/revistadolhiste/article/view/84969/48950>. Acesso em 23 de outubro de 2019.
- BARCHI, Rodrigo. Depois do holocausto: encontros e diálogos entre o thrash metal e as perspectivas ecologistas em educação. *Revista de Estudios y Experiencias em Educación (REXE)*. v. 17, p. 127-142, 2018. Disponível em: <http://www.rexe.cl/ojournal/index.php/rexe/article/view/517/421>. Acesso em 01 de outubro de 2020.
- BARCHI, Rodrigo. Z, Y, X das Ecologias Extremas. *Espacios Transnacionales*, v. 7, n. 14, p. 52-73, enero/junio 2020. Disponível em: <http://espaciostransnacionales.org/catorce/ecologias-extremas/>
- CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas sobre a luz: O underground do heavy metal extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- CHRISTE, Ian. *Heavy Metal: a história completa*. Trad. Milena Durante e Augusto Zantoz. São Paulo: Arx, Saraiva, 2010.

- CUESTA, José Alberto. *Ecocinismos: La crisis ecológica desde la perspectiva de la filosofía cínica*. Barcelona: Biblioteca Buridán, 2011.
- FOUCAULT, Michel. *A coragem da verdade: o governo de si e dos outros II: curso no Collège de France (1983-1984)*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.
- FREIRE, Ana Maria Araújo. *A reinvenção de uma sociedade mais ética: o sonho possível de Paulo Freire*. In: Callado, Alder Júlio (org.). *Conferências dos Colóquios Internacionais Paulo Freire II*. Recife: Bagaço, 2007.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia do Oprimido*. 12ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1983.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Autonomia*. 15ª ed. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 2000.
- FREIRE, Paulo. *À sombra desta mangueira*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2012.
- FREIRE, Paulo. *Cartas à Cristina: reflexões sobre minha vida e minha práxis. Organização e notas Ana Maria Araújo Freire*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Tolerância*. 3ª ed. Organização, apresentação e notas Ana Maria Araújo Freire. São Paulo: Paz e Terra, 2014.
- FREIRE, Paulo. *Pedagogia da Esperança: um reencontro com a Pedagogia do Oprimido*. 24ª ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2018.
- FREIRE, Paulo. *Cartas a Guiné-Bissau: registros de uma experiência em processo*. 6ª ed. São Paulo: Paz e Terra, 2019
- GALLO, Sílvio. *Por uma Educação Menor*. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 27 n. 2, p. 169-176, jul./dez. 2002
- GODOY, Ana. **A menor das ecológicas**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2018.

HENNING, Paula Corrêa; MUTZ, Andresa Silva da Costa; VIEIRA, Virgínia Tavares (orgs.).

Educações Ambientais Possíveis: Ecos de Michel Foucault para pensar o presente. Curitiba: Appris, 2018.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomâmi*. São Paulo: Companhia das Letras.

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARX, Karl. *Crítica da Filosofia do Direito de Hegel*. Trad. Rubens Enderle e Leonardo de Deus. São Paulo: Boitempo, 2010.

MORETTI, Cheron Zanini. Verbete Rebeldia/Rebelião. In: STRECK, Danilo R.; REDIN, Euclides; ZITKOSKI, José (Orgs.). *Dicionário Paulo Freire*. 4ª ed. rev. amp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

MUDRIAN, Adrian. *Eligiendo Muerte: La improbable história del death metal y grindcore*. New York: Bazillion Points Books, 2009.

POPOFF, Martin. *Black Funeral: A história do Mercyful Fate*. São Paulo: Denfire, 2020.

RUBIO, Salva. *Metal Extremo: 30 años de oscuridad (1981-2011)*. 5ª ed. Lleida: Editorial Milenio, 2016.

REIGOTA, M. Cidadania e educação ambiental. **Psicologia & Sociedade**, Porto Alegre, v. 20, n. esp., p. 61-69, 2008. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1590/S0102-71822008000400009>>. Acesso em: 3 nov. 2019.

SAMPAIO, Shaula Máira Vicentini. Como criar paisagens em ruínas? Deslocamentos, desconstruções e insistência de pensar a Educação Ambiental no Antropoceno. **Quaestio**, Sorocaba, SP, v. 21, n. 1, p. 19-38, jan./abr. 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.22483/2177-5796.2019v21n1p19-38>. Acesso em 20 de setembro de 2020.

O que acontece no palco é pretexto: Ecologia da Comunicação e capilaridades comunicacionais visitam o submundo musical

Tadeu Rodrigues Luama

*Para isso nos criamos
para lutar sem temer a vida
sem se acomodar, sem dar submissão.*

Ao som de Corubo – “25.09.2007. Meu irmão”

Do álbum *Ypykuera* (2008)

<https://www.youtube.com/watch?v=Y--bLdPckEI>

Intro

O presente texto se propõe a relatar a percepção de como um determinado enquadramento teórico encontra ressonâncias numa prática que me é cotidiana. Diferentemente de um relato corriqueiro, aqui os critérios de cientificidade são embasados pelo uso da autoetnografia (ELLIS; ADAMS; BOCHNER, 2011; ELLINGSON; ELLIS, 2008), uma abordagem metodológica que advoga as inter-relações e interdependências entre a observação de caráter etnográfico na pesquisa de campo com a história de vida do próprio pesquisador. Observa ainda uma perspectiva fenomenológica, ao concordar que:

Para o método fenomenológico, a vivência singular é universalizada: pesquisadores e leitores da pesquisa podem compreendê-la porque são também participantes da condição humana. O que se busca, portanto, é uma descrição

direta, intuitiva, da experiência baseada na observação, ainda assim sabendo que ela permite várias interpretações (MARTINEZ; SILVA, 2014, p. 6)

Por fim, opto pelo ensaio como forma de expressão (KÜNSCH; CARRARO, 2012), dada a abertura e transitoriedade do presente texto que, mais do que tributar a presunção, ao se propor a responder, visa inquietar, para provocar ao diálogo.

Uma vez adotado esse composto metodológico, as lentes que condicionam meu olhar evocam tanto a ecologia da comunicação (ROMANO, 2004) quanto as capilaridades comunicacionais (FLUSSER, 2019; BAITELLO JUNIOR, 2010). Os dois aportes teóricos já possuem ressonâncias traçadas (MENEZES, 2013), de maneira que a proposta desse trabalho não é discutir a pertinência de relacionar ambos, e sim aplicar tal perspectiva ao fenômeno de interesse.

Nesse sentido, a busca é por rememorar a participação em um evento ocorrido em 23 de fevereiro de 2020, o 2^o *Evil Várzea Celebration*, ocorrido no Bar'Phomet, na cidade de Várzea Paulista, interior de São Paulo. A intenção é traçar um diálogo entre a participação do evento e as teorias que me são cotidianas no âmbito acadêmico.

Capilaridade presencial

É lugar comum associarmos a comunicação aos seus meios mais contemporâneos, tais como os computadores, *smartphones* e televisores. Mas o fato é, como Norval Baitello Junior (2010) aprendeu em suas leituras de Harry Pross, que toda comunicação inicia e termina com um ser humano – a existência de aparatos intermediando o processo é acessória.

Nesse sentido, ignorar a comunicação presencial em prol das telecomunicações é apagar muitas das potencialidades de vinculação entre os indivíduos. O submundo (*underground*, se formos optar pelo termo

anglófono) musical parece saber disso quase que instintivamente. Estar num show é algo muito diferente de ouvir uma música em casa. Quanto menos mediado for o processo, parece que mais nos sentimos pertencentes àquela cena.

O que experimentamos em termos presenciais num show extrapola a música, sem sombra de dúvidas. As conversas que fazem com que o público passe boa parte da duração dos eventos na calçada, e não no interior do estabelecimento, é prova cabal disso. Ali é um lugar de encontrarmos nossos pares, de colocar a conversa em dia com pessoas queridas que nem sempre temos oportunidade de encontrar.

Engana-se aquele que imagina que a música é o único assunto. Nesse dia, recordo ter discutido sobre o projeto urbanístico na praça (aliás, praça é um eufemismo para aquele lugar que mais parece um parque) em frente ao estabelecimento. A discussão enveredou sobre o planejamento torpe do poder público, que não dá a devida atenção para o projeto de iluminação do ambiente, assim como não leva em conta o ciclo solar para escolher onde os bancos serão colocados (de maneira que fica inviável sentar nos bancos da praça).

Subitamente, o debate sobre urbanismo é interrompido pelo convite de um grupo dar um passeio e tirar umas fotos na mata que envolve a praça. É hora de discutir uma coisa ou outra sobre o bioma regional. E também sobre a relação da nossa sociedade com a natureza, que a encapsula em bolsões especificamente planejados, para que o oceano cinza no entorno expresse uma noção de progresso.

Hora de voltar para o estabelecimento. Afinal, nem só de conversas vivem as pessoas. Juliano e Adalini, o casal que cuida do Bar'Phomet, devem ter passado os últimos dias em claro para preparar o lugar para seus frequentadores. Além dos produtos industrializados habituais, destacam-se a cerveja artesanal desenvolvida na casa, assim como os pastéis e

lanches preparados com carinho e esmero. Aliás, é digno de nota o *Erzebet*, pastel de pimenta produzido pelo casal. O nome, nada fortuito, remete a Isabel Bathory, nobre húngara responsável por uma série de crimes hediondos que lhe renderam a alcunha de condessa sangrenta. A figura de Bathory, evocada em diversas músicas de metal extremo e responsável inclusive por nomear uma das bandas mais icônicas do meio, transporta habilmente o extremismo da música para a gastronomia – sobretudo quando o pastel em questão é feito de *Bhut Jolokia*, uma das pimentas mais picantes do mundo. A cerveja do bar, carregada de gengibre, também faz uma tradução intersemiótica da rispidez musical que ali era presente.

Mas ir ao balcão saborear as delícias do ambiente não passa despercebido. É hora de bater um papo sobre existencialismo com o Juliano – fissurado em ler os autores canônicos do tema. Também é hora de combinar que depois irei mandar um artigo que havia acabado de publicar, para que ele leia. Pode parecer surpresa para quem não é do meio, mas está longe de ser incomum conversas mais profundas no meio de shows.

A ida e a volta são um, perdão pelo trocadilho, espetáculo a parte. Na van, além da banda, nossos amigos preenchem os lugares disponíveis. É hora de conversarmos sobre os mais diversos assuntos, dos sérios aos pitorescos. É a hora que cada um, com seus conhecimentos, traduz para uma linguagem acessível aos demais¹. É hora de compartilhar as histórias tradicionais daquele grupo. É hora de tentar dormir e não conseguir, dada a agitação das pessoas.

As cervejas são divididas. Estando entre amigos como se está ali, não faz sentido dividir o *meu* do *nosso*. As bandas trocam materiais, e experiências, entre si. Os equipamentos ficam ali no canto, ao alcance de todo

¹ Embora o trabalho em questão não seja sobre o metal extremo, a dinâmica social é similar ao que foi observado nos processos folkcomunicaçãois no âmbito do blues e do hip hop (POSTALI, 2011).

mundo, e ninguém mexe. Afirmações como essas podem parecer ingênuas e otimizistas demais, mas quem frequenta tais ambientes sabe que a dinâmica é essa mesma. Qualquer desvio disso são exceções pontuais, e aqui é importante reconhecer uma das grandes qualidades negativas desses ambientes: essas exceções, esses desvios a um código de conduta implícito/tácito, geralmente são punidas com violência. Por ser um meio socialmente marginalizado, os problemas que porventura ocorram ali são resolvidos imediatamente: na maior parte das vezes, com uma discussão acalorada. Em outras, as coisas escalam para além das ameaças verbais. Felizmente, não foi o caso de nada parecido nesse dia.

Capilaridade alfabética

Quando o ser humano quer extrapolar os limites espaço-temporais de sua presença, desenvolve técnicas de ampliação de suas capacidades comunicacionais, ou então de registro das mesmas. Sobre a ampliação, basta pensar todo o tipo de aparatos que permitem que os sinais emitidos corporalmente por uma pessoa passam a alcançar um número muito maior de pessoas: com um microfone, eu consigo que minha voz alcance muito mais pessoas do que com o mais visceral dos meus gritos. A bateria é um aparato que amplia o meu batucar nas coisas. Já sobre o registro, inserem-se aqui todas as formas de escrita, seja ela imagética ou alfabética (BAITELLO JUNIOR, 2010).

Aqui, talvez, estejam algumas das características mais evidentes de um show. O show em si, ou seja, a apresentação das bandas, é um fenômeno pautado de ponta a ponta por essas ampliações dos sinais emitidos pelos musicistas. Amplificadores (o nome do equipamento já denuncia a função), instrumentos musicais, mesas de som, caixas de som –

tudo isso a serviço de permitir que as notas tocadas cheguem a todas as pessoas presentes (inclusive àquelas conversando nas calçadas).

Mas as inscrições, as escritas, estão longe de pertencerem a um segundo plano. Os cartazes, as artes das camisetas (quem nunca ouviu um *você gosta de rock?* ao vestir uma camiseta de banda, que atire a primeira pedra), os panos de fundo de palco – tudo isso consolida a atmosfera de que realmente estamos num evento do submundo. O destaque desse evento específico vai para o letreiro na porta do evento.



Figura 1 - Letreiro do evento. Fonte: acervo pessoal.

A questão que me parece mais relevante aqui é a dedicação de cada pessoa envolvida. Se *Primordial Idol*, *Gollum*, *Caro Data Vermibus* e *Akuã* (as bandas envolvidas no evento) dedicaram horas e mais horas de composição e de ensaio, muitas vezes pagando por horas de estúdio para que isso fosse viável, no âmbito visual, destaca-se o trabalho do Leandro, braço direito do *Bar'Phomet*: ajuda a coletar as entradas do show, está sempre a disposição para ajudar em qualquer questão que surja e, de quebra, dedica horas para elaborar esses letreiros, reproduzindo minuciosamente os intrincados logos das bandas participantes. Um dia depois do show, apaga essa lousa e parte para o próximo evento.

Os próprios logos das bandas, ininteligíveis aos olhos do público externo, contam uma história. Às pessoas do meio, é quase imediata a compreensão do estilo musical que o grupo irá apresentar apenas vendo o logo. Reconhecer a banda a partir da visualização do seu pictograma (por falta de termo mais acurado) é algo que evoca tons de uma tradição iniciática.

Mas as representações imagéticas, sobretudo quando se diz respeito ao *black metal* (vertente musical em evidência no referido festival), tem mais um importante elemento: as pinturas faciais. Geralmente referidas como *corpse paint* (pintura cadavérica), são uma escrita imagética que utiliza o corpo como plataforma para expressar que, no momento do show, aquelas pessoas não mais representam os seres humanos que habitualmente são fora do palco. Pelo mesmo motivo, é comum que os musicistas do *black metal* utilizem-se de pseudônimos. Escapa do escopo desse artigo discutir as raízes antropológicas do uso de pinturas faciais em rituais ou em guerras, mas é possível inferir que a aura de tal prática remete a essas origens.



Figura 2 – Apresentação da banda *Primordial* Idol. Fonte: acervo pessoal.

As imagens impressas nas camisetas das pessoas presentes também estabelecem uma teia de relações. É possível identificar posicionamentos políticos, afinidades temáticas, amizades em comum e demais posturas perante o mundo apenas observando a camiseta de uma pessoa que, até então, era completamente desconhecida. Nesse sentido, fica patente a comunicação econômica (o maior número de significados é expresso por um mesmo significante) desses elementos que extrapolam a noção de mera vestimenta.

Capilaridade elétrica

Por vezes, amplificar a emissão de sinal não parece ser suficiente. Por isso, os seres humanos criaram toda uma estrutura de comunicação que extrapola completamente as limitações espaço-temporais. A eletricidade é quem possibilita isso: por meio de um aparato, meu sinal é codificado e emitido como impulsos elétricos e, em qualquer lugar em qualquer época,

é decodificado novamente de maneira que possa ser fruído pela contraparte interessada (BAITELLO JUNIOR, 2010).

É por conta dessa capacidade que, num evento como o 2º Evil Várzea Celebration, estamos também próximos tanto dos ídolos de outras partes do mundo quando das nossas referências de outros tempos. Quem dá conta de fazer isso é o som mecânico que rola antes das bandas começarem a tocar, entre uma apresentação e outra, e também noite adentro, depois que todas as bandas tocam. O som mecânico é também acompanhado por clipes e shows gravados, exibidos em um televisor.

Ali se consolida que, não importa se eu sou de Sorocaba ou de Várzea Paulista, provavelmente crescemos ouvindo as mesmas coisas. Exercitamos nossa nostalgia juntos, e por isso sentimos que somos parte de uma mesma comunidade. Pouco importa se eu estou no Sudeste do Brasil ou no Sudeste europeu: quando tocou *Rotting Christ* (banda helênica relevante ao meio), estávamos conectados a uma comunidade de escala mundial.

E é por isso que as bandas continuam gravando CDs. O consumo musical pode até se dar pelas mais diversas plataformas disponíveis contemporaneamente, mas o simbolismo presente em trocar material com uma das bandas que dividiu palco com você, ou ainda pegar em mãos um CD de uma banda que você acaba de ouvir é algo completamente distinto. É uma forma de carregar, aonde quer que você vá ou quando quer que você queira, um vestígio daquele dia.

Ao mesmo tempo, é uma maneira de exercitar os vínculos externos àquele ambiente. Talvez uma pessoa estimada não tenha conseguido comparecer, e alguma banda lhe fez lembrar dela. Levar uma gravação da banda é uma forma de levar uma parcela daquele momento para a pessoa em questão. É fugir das amarras do espaço e do tempo, em prol do *pathos*.

Gravar um álbum também é um momento que marca os integrantes de bandas. É um momento em que o sentimento é de eternização. Não importa o que aconteça com você, aquela ideia, aquela performance, aquela sensação que te fez escolher fazer a música de determinado jeito, está gravada para sempre. E acessível para qualquer pessoa em qualquer lugar do mundo².

Aqui, cabe também uma crítica. O acesso às gravações de qualquer tempo e qualquer espaço podem ofuscar/obliterar o aqui e agora. De modo que, não raro, pessoas estão mais familiarizadas com os clássicos, ou com os grupos internacionais, do que com os grupos regionais que estão na ativa. Se, anos atrás, a dificuldade de acesso a esses conteúdos gerava um público metaforicamente míope, hoje o risco que se apresenta é uma hipermetropia.

Capilaridade eólica

Por fim, os meios de comunicação também deixam de prescindir da materialidade. Como o vento, penetram os ocios das casas, num fluxo que tende ao permanente (BAITELLO JUNIOR, 2010). Como integrantes do submundo musical, afirmei que sabemos de uma maneira intuitiva que a capilaridade presencial fortalece nossos vínculos. Mas também sabemos que, vivendo no século XXI, ela não seria possível de ocorrer não fosse pela eólica – aquela típica do ciberespaço.

É por ela que o Juliano conheceu várias das bandas que tocaram no evento – senão todas elas. É por ela que ele contatou cada uma delas. As bandas, por sua vez, foram conhecer – pela capilaridade eólica – umas as

² Uma discussão para outro momento seria a relevância de, em pleno século XXI, querer restringir o acesso a essas gravações. As pessoas interessadas pela materialidade nunca deixaram de comprar os álbuns físicos. Aquelas interessadas no conteúdo imaterial, por sua vez, irão conseguir, de um jeito ou de outro, acesso. Melhor nesse caso, penso eu, é contribuir para a divulgação, característica principal de uma gravação.

outras, para saber se fazia sentido dividir os palcos dentro da acepção de mundo de cada uma.

É por meio dela que o Juliano realizou o *Testemunhas de Barphomet*, programa de *webradio* onde ele esbanjou todo seu conhecimento técnico de anos de teatro, cativando uma audiência que certamente fica curiosa em conhecer seu estabelecimento.

Hoje, com o acesso mais amplo aos *smartphones*, as gravações de vídeo, posteriormente espalhadas ao vento virtual, também são abundantes. Poder revisitar a empolgação do ato de tocar ao vivo é inebriante. Mas, por outro lado, poder ver a si mesmo é um exercício de autocrítica, de poder ver onde as coisas poderiam ter sido diferentes. É poder ver o vídeo gravado por uma amiga (PRIMORDIAL, 2020) e lembrar da sensação de tocar, da amiga em questão e do lugar, tudo ao mesmo tempo.

Existe um preciosismo no meio pelo material analógico. Os discos de vinil são presença constante. As fitas cassete, que o público externo pode até acreditar que estão extintas, também. Mas é utópico e ucrônico dizer que o virtual não cravou raízes nesse mundo. Não fosse por essas capilaridades eólicas, muito do material hoje disponível seria impossível de ser acessado. Bandas como a da epígrafe desse texto, por exemplo, tem raríssimas, se é que existem, aparições públicas. E, nem por isso, contribuem menos para o ambiente subterrâneo da música.

Era comum, décadas atrás, ainda no século passado, trocarmos correspondência. Isso solidificava alianças, forjava relações e estimulava trocas de influências. Hoje, isso continua acontecendo, por plataformas mais eficientes e assertivas. Hoje, o ex-baixista de uma das bandas helênicas que formou meu gosto musical pode curtir, instantaneamente, as fotos que posto com minha filhinha. O mundo ficou menor, no sentido de que várias pessoas que compartilham os mesmos gostos estão mais próximas. Ao mesmo tempo, o mundo ficou maior, no sentido de que consigo

alcançar lugares que jamais imaginava que existiam na época em que era limitado a trocar correspondências pela saudosa *carta social*.

Ecossistema subterrâneo

Cada uma dessas capilaridades é imprescindível para que a comunicação aconteça. Aqui, cabe uma exploração do conceito de comunicação. Se por um lado, comunicação diz respeito às trocas de informação entre emissores e receptores, por outro lado ela também diz respeito às aglutições entre indivíduos. É Vicente Romano (2004) quem vai dar os termos que mais me esclareceram a questão: a comunicação possui uma função informacional e uma função social. De acordo com o autor, hoje nos encontramos num descompasso entre a função informacional (abundante) e a função social (escassa). Daí a pertinência de aplicar a perspectiva ecológica no âmbito da comunicação, a fim de reestabelecer o equilíbrio entre as duas funções.

Destarte, no submundo musical, parece haver um movimento contrário ao que acontece corriqueiramente. Menos importa o que é informado do que estar junto. As linhas vocais parecem ser prova disso, já que o uso de uma voz caracteristicamente gritada (o termo anglófono *shriek* por vezes é utilizado para definir tal uso da voz) frequentemente dificulta a compreensão do que está sendo dito.

Romano (2004) destaca ainda outro descompasso, que acompanha o anterior: existe escassez de comunicação presencial, e abundância de telecomunicações. Algumas vezes, a segunda visa inclusive suprimir a primeira. É claro que, num ano marcado pela pandemia e decorrente necessidade de isolamento físico, isso precisa ser relativizado. Ou seja, a crítica não é quanto ao uso das telecomunicações quando estas se fazem necessárias. A crítica é sobre as ocasiões em que as telecomunicações, que por excelência são massivas e massificantes, impedem a diversidade.

O submundo musical, tão avesso ao *mainstream* (a ponto dessa aversão chegar ao patamar de clichê), parece saber, inconscientemente, disso. Operando as margens da cultura de massa e da indústria cultural, a busca pela originalidade parece muito mais privilegiada. É raro ouvir bandas tocando músicas de outras bandas. O meio possui suas formas mais canônicas – sua cartilha, por assim dizer –, mas o espaço para o diverso é cada vez mais saudado. Seria difícil, por exemplo, definir características comuns nas propostas musicais das quatro bandas que se apresentaram: o uso de instrumentos musicais ameríndios em uma delas, e de equipamentos eletrônicos para modular a voz em outra delas, dão uma noção da amplitude da diversidade sonora.

Parece também que o submundo musical parece operar na contra-mão do diagnóstico de Vilém Flusser (2019). Para o autor, a comunicação se divide entre dialógica e discursiva. Na primeira, discursos são colocados em responsabilidade, para que surja um discurso novo, síntese dos anteriores. Na segunda, discursos são transmitidos e armazenados, para que estejam acessíveis para novos diálogos. Uma comunicação plena se daria pelo equilíbrio entre discursos e diálogos. Contudo, com nossa cultura altamente midiaticizada, existiria abundância de discursos e escassez de diálogos.

No submundo musical, por sua vez, a impressão é de que os discursos existem, mas só são recordados quando alguém quer explicar algo para alguém que é de fora. Internamente, a percepção subjetiva dos indivíduos gera conversas frequentes entre eles e, não raro, alguma nova ideia surge ali.

Com tudo isso, pode parecer que estou tentando convencer de que o submundo musical é a panaceia para os males comunicacionais. Longe disso. Para mim, fica tão evidente as diferenças com os processos comunicacionais mais habituais justamente porque o submundo opera no outro

extremo dos polos apontados por Romano e Flusser. São igualmente desequilibrados. O que fascina, contudo, é que as pessoas que frequentam esse meio geralmente percebem um equilíbrio comunicacional de segunda ordem: vivendo num mundo pautado pelos discursos de função informativa emitidos pelas telecomunicações, e participando também dessas rupturas do cotidiano delineadas pelos diálogos presenciais de função social, parece haver uma espécie de harmonia. Como num trítono, é o diabo quem toca essa terceira nota, que harmoniza as duas outras, dissonantes.

Nesse sentido, as capilaridades comunicacionais são, tal qual uma música, uma composição entre diferentes instrumentos. A capilaridade presencial, tal qual o contrabaixo, dá corpo. A capilaridade alfabética, tal qual a bateria, impõe um ritmo. A capilaridade elétrica, tal qual o teclado, propaga uma melodia. E a capilaridade eólica, tal qual a guitarra, rasga os céus.

Pode parecer que alguns dos elementos elencados são supérfluos. Erro. Algo que aparentemente não tem relação mais consolidada, como o exemplo dos pastéis cuidadosamente preparados pela Adalini e pelo Juliano, fazem toda a diferença para que eventos como esse aconteçam. Explico. Quando você, enquanto musicista, deve se transportar de uma cidade para outra, chegar no lugar e preparar os equipamentos, ajustar o som, tocar na sua vez e prestigiar os colegas, arrumar os equipamentos e pegar estrada de volta para casa, alimentação passa a ser fundamental. A critério de exemplo, basta imaginar uma viagem de mais ou menos sete horas, ou pouco mais de 500 km, rumo a uma cidade para tocar. Depois dessas sete horas numa van, você se encontra com as outras seis bandas que irão tocar no festival, cada uma com uma apresentação de mais ou menos uma hora. No camarim, uma caixa com algumas bananas, mexericas e maçãs é toda a refeição da qual todos vocês dispõem. Após o festival, você sabe que também irá passar pelo longo caminho de volta para casa.

É óbvio que a apresentação não irá ocorrer com a mesma empolgação e dedicação. Estranho seria se ocorresse. O exemplo é situação não-ficcional (me recuso a chamar de verídica) pela qual já passei. E que não quero repetir.

Elementos que podem parecer sutis fazem com que o submundo musical perdure. As bandas são no mínimo tão importantes quanto a figura mítica do *fanzineiro*, quanto a pessoa que pinta camisetas a mão no fundo de casa para vender no evento, quanto quem coloca as bebidas para gelar na geladeira. Tire um desses elementos, e o submundo deixa de existir. Assim como a comunicação.

Outro

Estudar a comunicação, tanto para mim quanto para a árvore genealógica intelectual da qual sou apenas um broto, é estudar a cultura. Estudar o arcaico manifesto em nós, e o contemporâneo que já existia, em potência, nos nossos ancestrais.

O submundo musical transborda o mítico, primitivo, o simbólico. Pintamos nossos rostos como nossos antepassados, rumo à guerra (à rebelião) e/ou aos rituais. Entoamos canções não para alcançar todas as tribos, mas para tocar a nossa própria. Cantamos sobre nós. Cantamos sobre quem somos. Evocamos, música após música, a saudade por tudo aquilo que ainda não foi perdido.

E o público percebe. A solenidade permeia o ambiente. Aquela ruptura no cotidiano comunica. Une todos num clã, onde a música é o totem. Ao se opor, odiosamente, ao mundo cotidiano, triunfa. Reestabelece um equilíbrio, ainda que de segunda ordem, entre o técnico e o visceral.

E, numa metassíntese da proposta aqui pretendida, acadêmico e musicista também compõem uma amálgama. Se isso é o relato de um

musicista que se envereda pelos muros acadêmicos, ou de um acadêmico que se aventura pelo submundo musical, pouco importa. Importa é que, para vingar a verdade, é preciso plantar a semente.

Referências

BAITELLO JUNIOR, N.. **A serpente, a maçã e o holograma**: esboços para uma teoria da mídia. São Paulo: Paulus, 2010.

ELLINGSON, Laura L.; ELLIS, Carolyn. Autoethnography as Constructionist Project. *In*: HOLSTEIN, James A.; GUBRIUM, Jaber F. (Ed.). **Handbook of constructionist research**. New York; London: The Gilford Press, 2008, p. 445-465. Disponível em: <https://goo.gl/Xphv69>. Acesso em: 30 nov. 2018.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E; BOCHNER, Arthur P.. Autoethnography: an overview. **Forum: Qualitative Social Research**, v. 12, n. 1, 2011. Disponível em: <https://goo.gl/Z71etj>. Acesso em: 30 nov. 2018.

FLUSSER, Vilém. **Pós-história**: vinte instantâneos e um modo de usar. São Paulo: É Realizações, 2019.

KÜNSCH, D. A.; CARRARO, R.. Comunicação e pensamento compreensivo: o ensaio como forma de expressão do conhecimento científico. **Libero**, São Paulo, v. 15, n. 29, p. 33-42, jun. 2012. Disponível em: <https://goo.gl/jgz6Ru>. Acesso em: 25 abr. 2018.

MARTINEZ, M.; SILVA, P. C. da. Fenomenologia: uso como método em educação. **E-Compós** (Brasília), v. 17, n. 2, 2014. p. 1-15. Disponível em: <https://bit.ly/2XdqzoE>. Acesso em: 28 mai. 2020.

MENEZES, J. E. de O.. Ecologia da comunicação: a cultura como um macrossistema comunicativo. *In*: CHIACHIRI FILHO, A. R.; CAZELOTO, E.; MENEZES, J. E. de O. (Orgs.). **Comunicação**: tecnologia e cidadania. São Paulo: Plêiade, 2013. Disponível em: <https://bit.ly/2zgoYE7>. Acesso em: 8 jun. 2020, p. 55-72.

POSTALI, Thifani. **Blues e Hip Hop**: Uma perspectiva folkcomunicação. Jundiaí: Paco Editorial, 2011.

PRIMORDIAL Idol. **Ódio Triunfal**. YouTube, 28 fev. 2020. Disponível em: <https://bit.ly/32p89FM>. Acesso em: 13 set. 2020.

ROMANO, V.. **Ecología de la comunicación**. Hondarribia: Editorial Hiru, 2004.

(ENTRE) Educações: *crust* punk, arte de viver e e...*Wesley Dinali*

*Theres a stench in the air,
 Death draws near.
 Innocents scream as the warmachine starts its gears.*

*A conquest of butchers,
 The bodies pillied high.
 So the victor can raise his sword to the sky.*

*The warplanes above,
 Insure their banners will fly.
 By releasing hellfire
 into winds of genocide.*

Ao som de:

Appalachian Terror Unit – Endless Bloodshed

Do album *It's Far From Fucking Over* (2009)

<https://www.youtube.com/watch?v=rFOC-UoqGsU>

Introdução

As questões problematizadas nesse texto são dissonâncias da minha pesquisa de doutorado: “Pesquisar em educação: um passeio estéticoanarcoesquizonoisepunk”¹. É parte de encontros e desencontros daquilo que se vai (de)compondo como pesquisa, como caminhos, como travessias no fazer pesquisa.

¹ Cf. DINALI, Wesley. *Pesquisar em educação: um passeio estéticoanarcoesquizonoisepunk*. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2020.

Além de propor algumas reflexões sumárias sobre o surgimento do movimento punk², no geral, e mais especificamente sobre o subgênero *crust punk*, tem como objetivo central problematizar sobre as distintas relações ético-estético-políticas do movimento *crust punk*, como estética da existência, como processos de resistências micropolíticas à sujeição dos corpos na nossa sociedade, em suma, como arte de viver. Para tanto, tomando principalmente como arcabouço teórico algumas ideias de Foucault, mas também de Deleuze e de alguns comentadores e estudiosos do movimento punk, pretende-se pensar nas possíveis e diferentes construções de relações de subjetividades na contemporaneidade. Que vidas são possíveis de serem potencializadas como resistência revolucionária cotidiana? Vidas? É possível fazer da vida uma obra de arte?

Ora, compreende-se que Foucault nos possibilita uma multiplicidade de reflexões sobre os diferentes processos de subjetividades do sujeito, da singularidade-sujeito no interior das relações sociais cotidianas, como veremos no decorrer do texto. Principalmente, no que diz respeito às potencialidades possíveis de luta contra os excessos do poder, ou seja, contra os processos de sujeição do corpo. Entendendo sujeição como Foucault nos traz, ou seja, como as diferentes formas de controle e dominação do sujeito, do corpo.

Isso representa uma busca em pensar práticas de subjetividades singulares de resistências, de fabulações de vida, de ética como arte da existência, da vida como estética das existências a serem experimentadas como vida radical, como ato de resistência política cotidiana. Como bem traz Deleuze (1999, documento on-line) “somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de

² É importante destacar que não é o objetivo deste texto, fazer uma análise profunda do movimento punk, dado a sua ampla diversidade.

uma luta entre os homens”. Morte essa, entendida como aquela que despotencializa a vida como processo de luta, a morte fascista³.

É importante destacar também que Foucault nos incita a problematizar as redes de subjetivação como processos educativos mais amplos, uma vez que elas acontecem no interior de uma cultura e sociedade (FERRARI; ALMEIDA, DINALI, 2010).

Punk, um breve histórico: das origens ao estilo de vida do movimento *crust*

No que se refere ao surgimento do punk, parece haver um consenso de alguns autores (ABRAMO, 1994; BIVAR, 2007; CANHÊTE, 2004; GALLO, 2008; GONÇALVES, 2005; OLIVEIRA, 2003, OLIVEIRA, 2007) que ele aconteceu na Inglaterra por volta da década de 1970. Todavia é bom destacar que embora haja este consenso entre tais autores citados, existem diferentes discussões que defendem que nos EUA já existiam bandas como, por exemplo, os Ramones e outras que posteriormente seriam consideradas precursoras do punk, antes mesmo da existência de bandas inglesas como a Sex Pistols e The Clash. Seguramente, estas últimas, são consideradas as mais representativas bandas punks inglesas da primeira geração do movimento (Oliveira 2006; McNeil e McCain 2004a, 2004b; Ramone 2004). Outro acontecimento relevante foi o surgimento do clube CBGB'S, fundado nos anos de 1970, na cidade de Nova York, onde teria sido o berço do próprio Ramones e outras bandas como Television, Dead Boys etc.

Inicialmente o punk apareceu como uma nova cultura juvenil, articulada em torno da música e de um modo inusitado de se vestir, levando em consideração a época. Nasceu nos subúrbios londrinos, como reação, como

³ Para mais questões cf. DELEUZE, Gilles. *Anti-êdipo e outras reflexões* – AULA de Gilles Deleuze [1980] (legendado em PT/BR). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wtbLZaOpmDQ>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

subversão ao estrelismo e virtuosismo que imperava no *rock and roll* desse período⁴.

O punk-rock era uma retomada do significado e da função original do rock 'n' roll. Era a revolta contra a pasteurização da rebeldia e a acomodação do rock, que levemente havia-se transformado num “divertimento leve”, superproduzido, longe da vida e da rua. Nessa época, o rock falava sobre um mundo de fantasia e luxúria onde apenas uma elite de músicos e artistas estavam. Muito longe da realidade dessa molecada de rua (SANTOS, 1985, p. 23)

É importante dizer também que o punk é filho de um momento de ascensão dos conservadores ao poder, da recessão econômica que teria provocado o desemprego e afetado, principalmente, os jovens brancos e pobres. As desigualdades sociais, a discriminação e a falta de liberdade fomentaram a desesperança e a insubordinação desses jovens. O punk surgiu, então, nessa época como forma de rebeldia em que jovens mergulhados na falta de perspectivas sociais insurgiam e passaram a utilizar a música, juntamente com um estilo novo e próprio de se vestir, como linguagem expressiva, principalmente como identidade contestatória (GALLO, 2008). Daí o sentido de Bivar (2007) dizer que o punk não se caracteriza apenas como um visual ou um estilo musical, mas antes ele se define como uma crítica, como um ataque frontal, diz ele, a uma sociedade “exploradora, estagnada e estagnante nos seus próprios vícios” (p. 49).

Segundo Abramo (1994), o movimento punk, procurando romper com a estagnação e deflagrar novas ações em torno desses acontecimentos sociais, atuou como um grande desencadeador de agitação no cenário

⁴ Algumas bandas que se enquadram nesse período são: Pink Floyd, Led Zeppelin, Yes, Beatles (*Sgt. Pepper's*), Genesis, Jethro Tull, The Rolling Stones entre outras.

cultural e comportamental da juventude, por isso ele é tão significativo no que se refere aos movimentos juvenis, de acordo com essa autora⁵.

Em termos musicais, a ideia seria buscar uma base simples e rudimentar, mais explicitamente o desenvolvimento de um som seco, cru, gritado, alto, direto e basicamente sem solos de guitarras. Um tipo de sonoridade minimalista sem a necessidade de grandes aparatos e virtuosismos musicais. O lema é justamente o *do it yourself* (faça você mesmo). A música deve ser, sobretudo, ágil e autêntica, ligada às experiências dos jovens e suas vivências na rua (ABRAMO, 1994).

É significativo dizer também, que em torno dessa proposta musical, articula-se toda uma estética baseada na utilização de materiais rudimentares, até então desvalorizados pela sociedade. Materiais provenientes do lixo, calças rasgadas, meias furadas, camisas velhas e semidestruídas, roupas coloridas desgastadas e sujas. Como define Abramo (1994), o feio e o lixo passaram a se constituir como um ideal estético para esse grupo se manifestar perante a sociedade. Essa estética se torna uma forma de confrontar a sociedade.

Em torno de todos esses acontecimentos que explodiram e deram uma visibilidade enorme para o movimento, no final da década de 1970 ocorreu uma massificação da própria atitude punk, tanto em termos de desvirtuação por parte da mídia, condenando e generalizando o uso abusivo de drogas, álcool e violência nos shows, quanto em termos de suas propostas serem esvaziadas. Tal massificação levou o movimento a ser capturado pelo sistema de mercadorias capitalistas, notoriamente como apenas mais um produto disponível ao consumo, em termos, sua forma de vestir sendo copiada e principalmente sua música que entrou no

⁵ Para a autora o aparecimento do punk foi de fato um dos mais importantes movimentos juvenis nas décadas de 1970 e 1980.

mercado de grandes gravadoras musicais da época. O punk havia se tornado uma moda, isso, de fato, causou um abalo nas estruturas do movimento no seu sentido original, ou seja, subversivo, subcultural, da proposta primeira do movimento (GALLO, 2008; BIVAR, 2007; MCNEIL; MCCAIN, 2004b; OLIVEIRA, 2003).

Com isso, nos anos 1980, contraponto os rumos que o punk havia tomado, nasceu o subgênero *hardcore* (caroço-duro, resistência interna) com uma nova forma, com uma roupagem, digamos mais radical e, sobretudo, mais politizada em termos de existência⁶. Nesse sentido, os punks passaram a recusar radicalmente a mídia e estabeleceram um sistema próprio de comunicação e divulgação de sua cultura, como a confecção de *flyers*⁷, de fanzines⁸ etc. Criaram seus próprios esquemas de gravação e organização de shows, as chamadas *gigs*, com equipamentos rudimentares, o que tornou o som mais sujo, mais rápido e bem mais agressivo, se comparado ao som punk da década de 1970. De fato, esse ressurgimento implicou uma aproximação dos punks com a filosofia e militância anarquista, e é justamente nesse momento que surgiram correntes como o anarcopunk (OLIVEIRA, 2003, OLIVEIRA, 2006; GALLO, 2008; BIVAR, 2007; CANHÊTE, 2004) e mesmo o *crust* punk, ou seja, grupos políticos e mais organizados no interior do próprio movimento (OLIVEIRA, 2006).

É no bojo desse crescimento e diversificação do cenário punk politizado que alguns grupos aderiram às ocupações urbanas, ao ativismo político radical, ao vegetarianismo, ao veganismo, à própria contestação

⁶ Bivar (2007, p. 89) vai chamar essa sedição dentro do próprio movimento como retomada do punk, ou, nas suas palavras: "segundo levante punk".

⁷ Filipetas cuja função é divulgar shows, eventos e bandas, entre outros.

⁸ Fanzine é a junção das palavras *fan* com *magazine*. É uma espécie de revista feita pelo fã e para o fã, como nos conta Bivar (2007). São publicações geralmente feitas em xerox, com pequenas tiragens. Seu conteúdo varia bastante, mas geralmente busca-se a divulgação de bandas, shows, cultura punk e política entre outras questões. O fanzine procura socializar ideias, propostas, experiências, estabelecer contatos; enfim, é um tipo de imprensa alternativa no interior do movimento punk (OLIVEIRA, 2006).

do uso e do abuso de álcool e das drogas, muito presente no movimento, até então. É justamente nesse âmbito que se pode vincular a estética punk a um estilo de vida, a uma estética de vida. Nota-se que alguns indivíduos veem o anarcopunk “*como uma posição política, uma cultura alternativa e uma forma de viver*”⁹, um estilo de vida. Notoriamente toda essa evolução no interior do movimento é marcada, cada vez mais, pela adoção do ideário filosófico-social anarquista (OLIVEIRA, 2003, OLIVEIRA, 2006), configurando, dessa forma, o que se convencionou chamar, então, de movimento anarco-punk.

Por possuir um caráter mais propositivo, positivador, digamos, fixado nessa adoção do ideário anarquista, os punks passaram a exercitar, de modo espontâneo e informal, práticas de formação de seus integrantes militantes do anarquismo (OLIVEIRA, 2003, OLIVEIRA, 2006)¹⁰. Com isso, logicamente, o pensamento de alguns anarquistas como Bakunin, Proudhon, Kropotkin, Élisée Reclus, Errico Malatesta, Nestor Makhno, Emma Goldman dentre outros, vão influenciar diretamente o pensamento do movimento. De modo bastante sucinto, posso dizer que os punks veem no anarquismo uma forma contemporânea de combater o autoritarismo do Estado, o fascismo cotidiano, os preconceitos impostos, as imposições e desigualdades sociais etc.¹¹. Os punks dessa geração fizeram do anarquismo uma política de identidade para o movimento, uma estética de vida, de luta anárquica.

⁹ Fala é de um anarco-punk integrante da banda boliviana Escatofagia entrevistado no fanzine Abdução Extrema.

¹⁰ Os fanzines foram de suma importância para o desenvolvimento de tais práticas, uma vez que, como defende Oliveira (2006), eles foram fundamentais para a divulgação e discussão das ideias anarquistas no interior do movimento.

¹¹ Não é a proposta desse texto discutir sobre o ideal filosófico anarquista. Para questões sobre a filosofia anarquista Cf. Luizzetto (1987).

Para compreendermos melhor essas questões, vejamos na citação a seguir, retirada de um informativo do Movimento Anarco-Punk do Rio de Janeiro, como esse grupo define o próprio anarcopunk:

O QUE É ANARCOPUNK. Com o surgimento do Movimento Punk em 76, e sua decadência, ressurgiu a princípio dos anos 80 um movimento mais evoluído e consciente, dando lugar às ideias rebeldes sem direção, a uma ideologia bastante evoluída, a ANARQUIA. Surgiu aí o ANARCO PUNK!!! [...] Baseado nos ideais anarquistas, que vão da negação da autoridade à luta pela liberdade, os Anarco Punks sentiram a necessidade de se auto-organizar para uma luta mais revolucionária [...] Anarco Punk seria indivíduo ou grupo participante das lutas pela Anarquia que não seria esta Anarquia de dicionário, e sim a verdadeira anarquia que é a capacidade de ORDEM natural e social das coisas onde o homem se organiza sem a necessidade de líderes ou governos, sem Autoridade ou poder centralizado, a igualdade entre homens, a solidariedade, e principalmente a **Liberdade Total!!!** Além do ideal anarquista, Anarco Punk também tem o trabalho voltado à cultura e costumes Punk, por exemplo o visual: É a quebra de um padrão que a sociedade e o sistema tenta impor, o visual é protesto e mostra a realidade da fome, da miséria do povo acomodado aos problemas, o visual agride aqueles que se escondem da realidade com roupas caras por exemplo. Seus pensamentos de luta são pelo fim do capitalismo, de qualquer governo ou poder, que corrompe o homem, contra toda forma de opressão à liberdade, de repressão e autoritarismo, por isso o repúdio ao Militarismo, ao patrão, à Igreja (que aliena), ao estado, à política e tudo que é baseado nas regras do sistema no poder. Lutando por uma sociedade sem governo, justa, igualitária e libertária. Mas harmonia entre os homens, esses e a natureza, por isso são ecológicos por espontaneidade, e não por moda ou embalo. Pelo AMOR LIVRE, pela vida contra os modismos, contra a exploração do homem pelo homem, sem a manipulação dos mais privilegiados Socialmente ou Intelectualmente. Pelo coletivo, pelo mutualismo e pela AUTOGESTÃO das mesmas. Pelo FIM DA PROPRIEDADE. O Anarco punk não é moda, fase adolescente, doidera nem delinquencia juvenil, e sim IDEOLOGIA!!! O sistema atenta distorcer o PUNK e suas ideias pelo fato deste ameaçar o mesmo fazendo as pessoas, principalmente os jovens a pensarem mais e lutar pelo

sentimento mais nobre do Homem, a LIBERDADE. (MOVIMENTO ANARCO PUNK, 2000, p. 1: grifos do autor).

Foi atrelado a toda essa efervescência produtiva, influenciado principalmente pelo anarcopunk, que o *crust* surgiu no seio do movimento como um subgênero. Ele está diretamente associado àquilo que pode ser chamado, de forma representativa, como a segunda geração do punk, depois da decadência do mesmo na década de 1970. Claro que ele é uma versão ainda mais radical deste, tanto em termos musicais quanto em termos de estilo de vida.

Crust, em uma tradução livre seria crosta, o que remete à sujeira que impregna nas roupas, nos cabelos, enfim, nos corpos cotidianamente. Sua origem é um tanto quanto distante e incerta em termos históricos. O termo *crust* apareceu pela primeira vez na demo “*Ripper crust*” da banda inglesa Hellbastard. Todavia, a banda Amebix, formada em 1978 na Inglaterra, é considerada umas das primeiras a definir o estilo com seu álbum *Arise*, lançado somente em meados de 1985.

No início de suas atividades a banda não possuía contrato com grandes gravadoras e não retirava da música seu sustento. Seus integrantes viveram por alguns anos em *squats*¹² e eram adeptos do *Dumpster Diving*¹³.

Embora não seja uma regra, o som *crust* normalmente é bem mais extremo, agressivo e rápido que o punk. Os vocais são roucos, gritados ou

¹² Squats são casas ou prédios abandonados, deteriorados, de propriedade pública ou mesmo privada, onde pessoas, os chamados ocupas, buscam reabilitar esses imóveis para (re)construção de um novo espaço dedicado tanto à moradia quanto à construção de um local alternativo para educação, cultura e lazer (GALLO, 2008; LIMA, 2009). De caráter quase exclusivamente urbano, “apresentam-se como formas de ressocialização possível em substituição às formas de convivência impostas pelo capitalismo” (GALLO, 2008, p. 757). Segundo Rudy (2010), o squat é um local de possibilidade de vivência prática de teorias libertárias a que esses grupos aderem, da autogestão, da solidariedade e da recusa aos valores do mundo capitalista, como os da propriedade privada, da massificação da cultura, da indústria alimentícia, das relações heteronormativas e da moda.

¹³ Trata-se de um estilo de vida cujos praticantes buscam aproveitar a comida do lixo ou os restos de feiras para se alimentarem. A tradução livre seria literalmente mergulhar na lixeira.

guturais, divididos entre dois ou mais vocalistas. Geralmente, os *crusties* se vestem de preto, com roupas rasgadas e cheias de *patches* (remendos impressos por serigrafia, no geral, com desenhos brancos sobre fundo preto). Diferentemente dos punks da geração anterior esse grupo, geralmente, não veste couro devido ao protesto contra o abuso, exploração e matança de animais.

Vale destacar que o *crust* recebe também outras definições como anarco *crust*, *crust punk* e *crustcore*. É conhecido pelo extremismo político dos *crusties*, pela vivência em *squats*, pela resistência em procurar empregos formais. Alguns de seus membros se recusam mesmo a tomar banho (ou tomam o mínimo possível). No caso das mulheres, existe a rejeição em retirar os pelos das axilas ou de qualquer zona do corpo. Isso se dá pelo fato de os *crusties* resistirem em colaborar, efetiva e diretamente com as indústrias cosméticas (é um protesto contra a experimentação de produtos em animais), de ter um tipo de vida livre das toxinas e químicas usadas em muitos produtos de higiene pessoal.

Do mesmo modo, existe uma busca dos sujeitos em ter um estilo de vida que procura diferentes formas de burlar as normas sociais impostas e viver em comunidades alternativas, e logicamente, também potencializar um estilo de vida nômade, sem endereços e lugares fixos.

Majoritariamente são adeptos do vegetarianismo ou veganismo, que está ligado a uma preocupação ambiental e como vimos anteriormente, uma luta contra a exploração animal.

Uma marca do movimento também é a bicicleta (conhecido também como *Bike punk*). Por uma razão política, é muito comum utilizarem regularmente a bicicleta (símbolo do movimento) como meio de transporte e lazer, representando uma alternativa ao consumismo, à liberdade individual e um protesto contra a utilização em massa dos automóveis que

imperam nas cidades, causando a falta de espaços para lazer e a poluição sistemática do meio ambiente.

Essencialmente os *crusties* são conhecidos pelo estilo de vida anarquista. As bandas de *crust punk* geralmente defendem radicalmente a prática *do it yourself* criando uma rede própria de gravação, distribuição, produção e divulgação de seus materiais. Seja por meio do correio, internet, fanzines, *gigs*, encontros entre outros meios de produção. Essa prática é uma forma de vivenciar o chamado espírito DIY tão aclamado pelo movimento punk desde sua criação, buscando protestar, rejeitar, e de alguma forma, manter-se paralelo à indústria capitalista da música e da cultura normatizadora¹⁴.

Foucault, *Crustpunk* e e...

Foucault (1991) nos ensinou que as práticas de sujeição, como as disciplinares, as de dominação tornaram-se historicamente uma marca no que se refere à construção dos sujeitos sociais. Na modernidade, nosso corpo passou a ser usualmente objeto das relações de poder/saber, que nos molda, que nos fabrica – nossas ações, nossos comportamentos, nossa sexualidade, nossa vida, no geral.

A exemplo da disciplina, como uma arte do controle do corpo humano, ela não visa unicamente o aumento de suas habilidades, mas visa a formação de uma relação que, no mesmo mecanismo, o torna tanto obediente quanto mais útil e vice-versa. Ela se caracteriza por uma modalidade de aplicação do poder. Por métodos que permitem o controle minucioso das operações do corpo e que realizam a sujeição de suas forças,

¹⁴ Essas informações foram baseadas em entrevistas e textos presentes em fanzines, revistas e sites de membros de bandas crusts. Serviram de referência o site <https://revoluta.com/2008/10/16/crust-as-origens/>; o site www.vice.com/pt_br/article/gk3a83/martine-blue-entrevista; o fanzine *Necrofeelings* # 4, 1999; a revista *Metahead*, fanzine *Náusea* # 1, 2010 e o fanzine *Insanity Crusties* # 1, 2011; # 2, 2012; # 3, 2013.

impondo-lhes uma relação de docilidade-utilidade. É dócil o corpo que pode ser submetido, utilizado, transformado e aperfeiçoado em função do poder disciplinar (FOUCAULT, 1991). A função da disciplina é se apropriar do corpo com a finalidade de aproveitar o máximo de suas potencialidades.

Diz Deleuze (2006, p. 38), que as relações de poder estão presentes em todos os lugares onde existam “singularidades, ainda que minúsculas, e relações de forças como discussões de vizinhos, brigas de pais e crianças, desentendimentos de casais, excessos alcoólicos e sexuais, rixas públicas – tantas – paixões secretas”. E é por meio dessas relações de forças, que governamos os outros e a nós mesmos. Governar, aqui entendido, no sentido de conduzir condutas, as ações das pessoas. Ora, assim vamos nos constituindo como sujeitos produzidos por essas redes de subjetividades.

Deleuze e Guattari (1997) concordam que o Estado Moderno substituiu a servidão maquínica por uma sujeição social, sendo esta um correlato da subjetivação. E discorrem que o exercício do poder moderno implica processos de sujeição como a normalização, organização etc. O corpo orgânico?

Ora, devido a essa aparente prisão, talvez, a princípio, podemos sentir como se expressou a forte crítica de Berman à Foucault:

Foucault reserva seu mais selvagem desrespeito às pessoas que imaginam ser possível a liberdade para a moderna humanidade [...] nós estamos apenas sendo movidos pelas ‘modernas tecnologias do poder que tomam a vida como objeto’ [...] não há liberdade no mundo de Foucault porque sua linguagem compõe uma teia inconsútil, um cárcere mais constrangedor do que tudo o que Weber sonhou, no qual nenhum sopro de vida pode penetrar (BERMAN, 1986, p. 33: aspas do autor).

No entanto, para além dessas questões de controle do corpo, e essa afirmativa de Berman, Foucault (2006a), também nos traz discussões

sobre a potencialidade da não-passividade do sujeito, da resistência, da luta constante como potência.

Em seu curso no *Collège de France* entre 1981 e 1982, denominado então de *A Hermenêutica do Sujeito* (FOUCAULT, 2006a), o filósofo problematiza que é fundamental, como estratégia política, superar a deficiência central das subjetividades hegemônicas, ou seja, das subjetividades que são impostas ao indivíduo. Foucault, nesse curso, faz um retorno aos gregos, ele volta na noção da ética na Antiguidade Clássica, como construção de si, como cuidado de si. O filósofo, de fato, buscou fazer uma história da subjetividade; porém, mais do que isso, ele procurou “traçar um diagnóstico do nosso presente, para pensar formas de ação no presente” (GALLO, 2006, p. 628).

Aqui, chegamos, então, em algo fundamental. A meu ver, esse retorno de Foucault aos gregos do qual falo, nos ajuda a problematizar questões relevantes em termos de subjetividades na contemporaneidade, sobretudo no que se refere às práticas mais autônomas dos indivíduos. Vejamos que o filósofo concebe ética do cuidado de si como uma forma de resistência ao poder e localiza esse objetivo na busca, na prática de diferentes formas de subjetividades. Como ele mesmo afirmou: “não há outro ponto, primeiro e último, de resistência ao poder político senão na relação de si para consigo” (Foucault, 2006a, p. 306).

À luz dessas questões, penso que o último Foucault propõe uma importante potencialidade em termos de não-passividade do corpo na contemporaneidade. Resistir ao sequestro da nossa vida, do nosso corpo pelo poder, passa a ser criar novas formas de vida em meio às relações postas, passa a ser contestar os sistemas hegemônicos das subjetividades em nossa sociedade. Branco (2000), nos ajuda a entender com Foucault que o campo das lutas de resistências passa a ser aquelas que levantam as questões sobre o estatuto do indivíduo, isto é, as lutas pela individuação.

Dessa maneira, é preciso promover diferentes formas de subjetividades, elaborar formas de vidas mais autônomas em meio a “sistemas sociopolíticos que trabalham incessantemente para submeter as subjetividades às práticas divisórias, disciplinares, individualizantes, normalizadoras” (BRANCO 2000, p. 319). Algo que se coloca *a priori* é lutar contra os aparatos, as técnicas, os procedimentos desenvolvidos para conhecer, dirigir, controlar a vida das pessoas, seus estilos de existências, seus comportamentos, suas maneiras de pensar, de sentir; em suma, travar afrontamentos, resistências diárias contra os excessos do poder. Pode-se falar que trata-se de uma prática revolucionária, libertária, micropolítica.

Essa reflexão foucaultiana sobre os modos de subjetivação antigos e contemporâneos mostra que deveríamos atualizar uma constituição de si estranha às subjetividades impostas, isto é, o indivíduo deve procurar ser autor de sua própria subjetividade (Pradeau, 2004). Com isso, o filósofo está chamando atenção para a prática de uma ética individual que busque lutar constantemente contra o assujeitamento; uma ética como cuidado de si, que é a criação de uma forma de existência, de uma ética como estética da existência (Vilela, 2006). Esse cuidado de si, problematizado por Foucault, consiste em dar à vida uma forma bela, uma arte de viver (DINALI, 2011). E viver a vida como uma obra bela constitui-se, antes de tudo, em dar uma forma libertária, criativa, autônoma à própria existência. A ética foucaultiana diz respeito mesmo a uma constante prática de liberdade, pois a liberdade é uma condição ontológica da ética no pensamento foucaultiano. Pode-se destacar que a liberdade é um dos objetivos mais fundamentais na filosofia foucaultiana, como muito bem destacou Vaz (1992). É, como ele mesmo diz: “o que é a ética senão a prática da liberdade, a prática refletida da liberdade?” (Foucault, 2006b, p. 267).

Dialogando com Deleuze (1999) podemos compreender como processos de subjetivação, as diversas maneiras pelas quais os indivíduos ou

coletividades se constituem como sujeitos, e principalmente, quando tais processos escapam tanto dos saberes quanto dos poderes, produzindo resistências, microrresistências. Tanto Foucault quanto Deleuze, filosoficamente nos ajudam a problematizar os modos de existir como arte de viver, como produção de novas subjetividades (VASCONCELLOS, 2013). E isso diz respeito às práticas revolucionárias que se constituem como fabulações criadoras de vida, sejam resistências, processos de fuga, devir-revolucionário etc.

Essas práticas revolucionárias de vida, dizem respeito a processos estéticos de construção de si e do outro como formas de resistências, como política radical de existência revolucionária. Grosso modo, pensar a vida como construção de processos que possam superar as relações de forças hegemônicas que controlam, que dominam, que organizam o sujeito cotidianamente. Logicamente, não se trata de impor um modelo. Essas lutas, muito menos se configuram como cartilhas revolucionárias, que orientam no sentido de fazer revolução (VASCONCELLOS, 2013). Não se trata de receitas sobre revolução, sobre macrorrevoluções. Aqui se opera a diferença, talvez micropolítica, dos desejos, das experimentações, dos afetos que se fazem por movimentos minoritários. Linhas de fuga, resistências que desestabilizam as organizações, as subjetividades impostas.

Um desafio ético-político que se coloca para nós hoje, não é procurar libertar o indivíduo do Estado e de suas instituições, e sim, nos libertar, libertar-nos do Estado e das suas formas de subjetivação (Branco, 2000; Ortega, 1999). Dessa maneira, é preciso promover diferentes formas de subjetividades, elaborar formas de vida mais autônomas em meio aos “sistemas sociopolíticos que trabalham incessantemente para submeter as subjetividades às práticas divisórias, disciplinares, individualizantes, normalizadoras” (BRANCO 2000, p. 319).

Ora, a partir de tais questões, tanto das vivências políticas do *crust punk*, quanto das reflexões problematizadas por Foucault, o que me parece interessante nisso tudo é pensar nas possíveis problematizações entre esse movimento e essa desconcertante relação política da subjetividade. Percebe-se uma intrigante relação entre esse movimento, o *crust punk*, e a introdução de novas formas de constituição de si mesmo como sujeitos éticos. Vidas outras? Resistências?

Percebo que, esses indivíduos promovem práticas que negam os padrões vigentes como os modos de pensar o espaço, o comportamento, a educação, o sujeito, enfim, a própria existência de si e do outro no interior da sociedade. Assim, o estilo de vida anárquico do *crust punk* propõe uma desconstrução de valores universais impostos, construindo uma relação diferenciada de existência, de subjetividades, em suma, modos de vida resistentes, revolucionários. A forma de vida dos *crusties*, pela sua radicalidade anárquica, incomoda, agride, abala subjetividades conservadoras; sua música e seu estilo de vida contestam padrões impostos.

Os *crusties*, de fato, experimentam a partir de suas ações de vivências, de suas práticas políticas radicais, como vimos, formas de vida resistentes. Mediante contra posicionamentos de vivências sociais que resultam no estabelecimento de hierarquias e subalternizações de cultura, eles trazem para o campo da política uma ética como resistência cotidiana, produzindo, com isso, formas plurais de subjetivação, de se produzirem como sujeitos singulares de forma cotidiana. A estética *crust punk* rompe com padrões predeterminados de vivências, com a massificação e imposição social, assumindo dessa forma, uma expressiva posição no mundo diferenciada das normas dominantes. Há de fato algo curioso nos modos de vida desses sujeitos que diretamente confrontam as normas sociais estabelecidas.

Guattari (1996, p. 54) refletindo sobre os punks, diz que mesmo sendo prisioneiros dos meios de expressão dominante, de numerosos modelos de modelização, eles exprimem um “vetor de revolução molecular”, pois subvertem a modelização da subjetividade.

Muitas questões podem ser potencializadas, logicamente, porém há algo de interessante na existência desses indivíduos que permitem serem problematizadas como forças de criação, de redes de luta, de produção de combate diário. Penso que o *crust punk* propõe explosões de forças como ativismo radical, político e social que nos levam a pensar questões relevantes, no que se refere às construções singulares de subjetividades no interior da sociedade. Vejo que eles propõem uma forma de existência, uma forma de vida radical, que busca uma recusa às formas de subjetivação normatizadoras impostas pela sociedade contemporânea, seja ela social, cultural, econômica, educacional etc. É fato que o *crust* tem suas políticas marcadas por territórios, representações, porém é fundamental refletir a respeito do que eles operam como pensamento de criação existencial (moradia, alimentação, vestimenta, lazer, comunicação, sexualidade, locomoção...) como espaços de fugas, produções de vidas outras. É preciso levar em conta as muitas maneiras de ser e de se fazer sujeitos nos múltiplos espaços e territórios que compõem nosso mundo cotidiano, juntamente com a extensão dos nossos corpos em constante processo de construção e de desconstrução.

Referências

ABRAMO, H. W. *Cenas Juvenis: Punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.

BERMAN, M. *Tudo o que sólido se desmancha no ar: a aventura da modernidade*. São Paulo: Schwarcz, 1986.

BIVAR, A. *O que é Punk*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

BRANCO, G. C. Considerações sobre ética e política. In: BRANCO, G. C.; PORTOCARRERO, V. (Org.). *Retratos de Foucault*. Rio de Janeiro: Nau, 2000. p. 310-327.

CANHÊTE, D. L. *Ecos do subterrâneo: a questão da juventude e do movimento punk como subcultura – a década de 80*. 2004. Dissertação (Mestrado) -Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2004.

CRUSTAS ORIGENS. Disponível em: <<http://www.revoluta.com/?p=245>>. Acesso em: 12 jun. 2011.

DELEUZE, G. *Anti-Édipo e outras reflexões – AULA de Gilles Deleuze [1980]* (legendado em PT/BR). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wtbLZaOpmDQ>>. Acesso em: 30 jan. 2019

DELEUZE, G. O devir revolucionário e as criações políticas: entrevista de Gilles Deleuze a Toni Negri. *Novos Estudos CEBRAP*, nº 28, outubro de 1999, p. 67-73.

DELEUZE, G. Gilles. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

DELEUZE, G.; GATTARI, F. *Mil Platôs - capitalismo e esquizofrenia*, vol. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G.; GATTARI, F. Ato de criação. Especial para a “Trafic”, tradução de José Marcos Macedo. *Folha de São Paulo*, São Paulo: jun. 27, 1999.

DELEUZE, G.; GATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*, vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 2012.

DINALI, W. *Pesquisar em educação: um passeio estéticoanarcoesquizonoisepunk*. Tese. 2020. (Doutorado em Educação) – Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2020.

DINALI, W. “*O que vocês fizeram está fora de um padrão aceitável para a escola*”: sujeição e práticas de liberdade no cotidiano escolar – da (in)disciplina ao cuidado de si. 2011. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade Federal de Juiz de Fora, Juiz de Fora, 2011.

GUATTARI, Felix; ROLNIK, Suely. *Micropolítica: cartografias do desejo*. Petrópolis: Vozes, 1996.

FANZINE ABDUÇÃO EXTREMA # 02, 1998.

FANZINE INSANITY CRUSTIES # 1, 2011.

FANZINE INSANITY CRUSTIES # 2, 2012.

FANZINE INSANITY CRUSTIES # 3, 2013.

FANZINE NÁUSE # 1, 2010.

FANZINE NECROFEELINGS # 4, 1999.

FERRARI, A.; ALMEIDA, M. A. A.; DINALI, W. Teoria e subjetividades queer: poder, resistência e corpo. In: CLARETO, S. M.; FERRARI, A. (Org.). *Foucault, Deleuze e Educação*. Juiz de Fora: Ed. da UFJF, 2010. p. 105-132.

FOUCAULT, M. *Vigiar e Punir: história das violências nas prisões*. 9. ed. Petrópolis: Vozes, 1991.

FOUCAULT, M. *A Hermenêutica do Sujeito*. São Paulo: Martins Fontes, 2006a.

FOUCAULT, M. *Ditos e escritos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b. v. 5 (Ética, Sexualidade, Política).

GALLO, I. C. D. Punk: cultura e arte. *Varia Historia*, Belo Horizonte, v. 24, n. 40, p.747-770, jul./dez. 2008.

- GALLO, S. Cuidar de si e cuidar do outro: implicações éticas para a educação dos últimos escritos de Foucault. In: GONDRA, J.; KOHAN, W. (Org.). *Foucault 80 Anos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 177-189.
- GONÇALVES, P. V. P. A. *Ser punk: a narrativa de uma identidade jovem centrada no estilo e sua trajetória*. 2005. Dissertação (Mestrado em Educação)-Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- LIMA, A. L. M. *Squat: espaço de sociabilidade e (re)invenção do social*. 2009. Disponível em: <<http://www.ram2009.unsam.edu.ar/GT/GT%2050%20%20E2%80%93%20Ciudad,%20Cultura%20y%20Procesos%20de%20Segregaci%C3%B3n%20Urbana/GT%2050-%20Ponencia%20%5BLima%5D.pdf>>. Acesso em: 26 fev. 2011.
- LUIZZETTO, F. *As utopias anarquistas*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.
- McNEIL, L.; McCAIN, G. *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk*. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2004a. v. 1.
- McNEIL, L.; McCAIN, G. *Mate-me por favor: uma história sem censura do punk* Porto Alegre: L&PM Pocket, 2004b. v. 2.
- MOVIMENTO ANARCO PUNK, *Informativo Aperiódico*, Rio de Janeiro, jun. 2000.
- OLIVEIRA, V. S. *O anarquismo no movimento punk: (cidade de São Paulo, 1980-1990)*. 2007. Dissertação (Mestrado)-Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.
- OLIVEIRA, A. C. *Os fanzines contam a história sobre os Punks*. Rio de Janeiro: Achiamé. 2006.
- OLIVEIRA, V. P. C. *O movimento Anarco-Punk (A identidade e a autonomia nas produções e nas vivências de uma tribo juvenil)*. 2003. Dissertação (Mestrado)-Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2003.
- ORTEGA, F. *Amizade e Estética da Existência em Foucault*. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

Pradeau, J-F. O sujeito antigo de uma ética moderna: acerca dos exercícios espirituais antigos na história da sexualidade de Michel Foucault. In: GROS, F. (Org.). *Foucault: a coragem da verdade*. São Paulo: Parábola, 2004. p. 131-153.

RAMONE, D. *Coração envenenado: minha vida com os Ramones*. São Paulo: Barracuda, 2004.

REVISTA METALHEAD, ano 4, n. 29, São Paulo: Escala [1999?].

RUDY, C. Nas entranhas da(s) cidade(s): Resistências à organização capitalista da vida urbana. *Historia agora: a revista de história do tempo presente*. 2010. Disponível em: <<http://www.historiagora.com/revistas-antiores/historia-agora-no8/40/143-nas-entranhas-das-cidades>>. Acesso em: 27 mar. 2011.

SANTOS, H. *Sid Vicius: o espetáculo punk*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

VASCONCELLOS, J. Autonomismo político e ativismo estético, o devir-revolucionário da anarcoarquitectura de Gordon Matta-Clark. In: GALLO, S. *et al* (Org.). *Conexões: Deleuze e política e resistência e...* Petrópolis; De Petrus et Alii, 2013. p.145-160.

VILELA, E. Resistência e acontecimento. As palavras sem centro. In: GONDRA, J.; KOHAN, W. (Org.). *Foucault 80 Anos*. Belo Horizonte: Autêntica, 2006. p. 107-127.

Sobre os autores (por eles mesmos)

1. Prefácio **Marcos Reigota**

2. Apresentação **Rodrigo Barchi**

3. **Cristiano dos Passos** - Formado em Letras (Português/Inglês) pela UFSC em 1995, curso escolhido por afinidade com o idioma inglês e a literatura, paixões construídas nos anos de cena underground, quando era vocalista de bandas como Necrobutter e SRMP (Subversive Reek Mute Perturbation), além de ter participado de diversos projetos paralelos na época, entre os anos de 1988 e 1993. Na década seguinte, acumulou diversas experiências como professor, primeiro de inglês e, posteriormente, língua portuguesa, com foco em redação e literatura, atuando paralelamente na área de revisão e tradução. Tornou-se baterista por volta de 2005 e passou a tocar na banda performática Dbregas Drama Band (2008) e no grupo metal/punk Antichrist Hooligans (2010), no qual fiquei até 2018, saindo deste direto para a banda Sengaya. Fez o mestrado na área de Literatura na UFSC entre 2007 e 2009 e, em 2018, entrou no doutorado na mesma instituição, agora na área de Estudos da Tradução, tendo como objeto de pesquisa o metal extremo e os processos tradutórios interartísticos. E-mail: cristianosteps@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5234076049616465>.

4. **Fabio Alexandre Tardelli Filho** - Professor de História da rede pública estadual, mestre em Educação pela UFSCar, militante e delegado da APEOESP, membro fundador do *podcast Prolecast* e fundador da web *zine* Resíduos Tóxicos. Membro do grupo de pesquisa do HISTEDBR da UFSCar Sorocaba. Desenvolve pesquisas nas áreas de Educação, História da Educação, História do Brasil, Haiti e África, Imprensa Operária, uso de jogos, cinema e literatura nas pedagogias críticas e Educação Popular. E-mail: f.a.tardelli@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0345122645229407>

5. **Lucas Martins Gama Khalil**, nascido em Porto Velho-RO, é professor do Departamento Acadêmico de Letras Vernáculas da Universidade Federal de Rondônia – UNIR. Nessa instituição, leciona disciplinas da área de Linguística na graduação e no mestrado, além de liderar o grupo de pesquisa Núcleo de Estudos em Análise do Discurso e Ethos – NEADE. É mestre e doutor em Estudos Linguísticos pela Universidade Federal de

Uberlândia – UFU, tendo realizado pesquisas que articularam o estudo do discurso a objetos do âmbito da música, em especial, ao rock e ao metal extremo. Em Uberlândia-MG, foi guitarrista (2008-2015) da banda de hardcore No Defeat. E-mail: lucas.khalil@unir.br

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5480323509113727>

6. **Moacir Oliveira de Alcântara** é mestre em História pela Universidade de Brasília (UnB). Desenvolve pesquisa que relaciona a História com as representações, identidades, processos de subjetivação, raça e racismo no âmbito das contraculturas, em especial o punk. Participa ativamente do underground da capital federal desde os anos 1990. É editor do zine Estiletos Na Mente, colaborador do espaço Casa Punk (São Paulo) e integrante da banda rawpunk Síndrome Letal. E-mail: moa7782@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9598423029267637>

7. **Roberto Scienza** é doutorando em filosofia na Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) e Mestre em comunicação pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Seu trabalho como pesquisador trata, principalmente, de ética, alteridade, crítica a moral e anarquismo. Também é músico. Suas bandas em atividade são a *Creatures*, banda de *Hard/Heavy* na qual é vocalista e a *Rope Bunny*, banda de *Doom Blues* na qual é compositor, guitarrista e vocalista. Também faz parte da produtora audiovisual *Flashbanger*, onde atua como roteirista, editor de vídeos e apresentador no canal de *YouTube*. E-mail: robcorreasc@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/2353678958794604>

8. **Rodrigo Barchi** é doutor em Filosofia e História da Educação pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Mestre em Educação pela Universidade de Sorocaba (UNISO), especialista em Educação Ambiental pela EESC-USP, e em Gestão da Educação Pública pela UNIFESP, licenciado em Pedagogia pela UNICID e em Geografia pela UNISO, e é atualmente pós-doutorando em Educação em Ciências pela FURG. Professor do Programa de Pós-Graduação em Educação pela Universidade Ibirapuera, na Linha de Pesquisa em Educação, Cultura e Subjetividade. Desenvolve e publica pesquisas ao redor da temática da Música Extrema e suas conexões com as educações ambientais. Foi baterista da banda de death metal Hippy Hunter, de Sorocaba, entre 2001 e 2003, e ainda tem esperança de fazer apresentações com uma banda de grindcore própria. E-mail: rodrigo.barchi@ibirapuera.edu.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/4330160748846226>

9. **Tadeu Rodrigues Iuama** é doutor em Comunicação (UNIP), integrante dos grupos de pesquisa Narrativas Midiáticas (UNISO/CNPq), Mídia e Estudos do Imaginário (UNIP/CNPq) e Mídias Lúdicas (UNISO/CNPq). Atualmente, é docente do Centro Universitário Belas Artes e pós-doutorando pela Universidade de Sorocaba. Perambula pelo subterrâneo da música desde a adolescência. Sob a alcunha de Prometeu, é integrante do Primordial Idol. Foi um dos idealizadores da coletânea *Raízes Ancestrais: Resistência Pagã*, projeto-irmão do *Manifesto Resistência Pagã: pela descolonização espiritual*, lançados pela Nyarlathotep Records em 2020. E-mail: tadeu.rodrigues.iuama@gmail.com

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/9843149945310666>

10. **Wesley Dinali** - Doutor em Educação pela Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF). Mestre em Educação pela UFJF. Graduado em Pedagogia pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Pesquisador associado ao Travessia Grupo de Pesquisa NEC/PPGE/UFJF, certificado pelo CNPq. Agitador (contra) cultural e zineiro de carteirinha. Autor do blog “Ocupa Guerrilha Noise Zine. Atuou nos projetos undergrounds: Genital Tumour (splatternoisegrinder) e Anarco Vomit Noise (harsh noise caos). Atualmente mantém vivo o micro selo Depressive Noise Records e as bandas: Alice Psicodélica (HNW) e Witching Crusties (black crust) juntamente com seu filho. E-mail: wesleydinali@yahoo.com.br.

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/5131927257149426>

Sobre os ilustradores (por eles mesmos)

Diego Anderson Sebold – natural da cidade de Florianópolis (SC), tem em sua trajetória várias participações artísticas dentro da cena underground da região. Admirador da Natureza e da Arte contestadora, segue o rumo do seu destino como um peregrino impaciente, colhendo sua inspiração pelo misterioso caminho da vida e da morte

Luis Felipe Loyola - “LF Voideath” é o pseudônimo de Luís Felipe Loyola, formado em Artes Visuais pela Universidade Federal de Uberlândia, no momento concluindo mestrado em História, também pela Universidade Federal de Uberlândia. Na música, atualmente encontra em processo de gravação de um EP com a Deadtrack, banda de Crust/Death Metal de Uberlândia que fundou em 2014. Também fez parte de bandas de metal e hardcore na cidade, bem como a realização de alguns eventos de metal e punk ao longo dos anos. Como Ilustrador, faz trabalhos como capas de discos, merch e cartazes para algumas bandas e marcas da cena de Uberlândia e também de outras localidades.

Márcio Destito – Ilustrador, ex-punk e coeditor do fanzine “Alice’s Dirty Head”. Autor de capas para álbuns de bandas (Execradores e Pós-Guerra), flyers (Discarga Violenta, Distúrbio Mental, Lisa Cane, Rotten Flies), cartazes de festivais (Wisconsin Old Barn Punk Fest ’98) e fanzines (Profane Existence, Outspoken, Ato Punk) durante a década de 1990.

Sobre o revisor

Davi Fernandes Costa - atua como psicanalista e como professor titular de Língua Portuguesa do Governo do Estado de São Paulo. Possui graduação em Pedagogia pela Universidade Nove de Julho (2019), graduação em Letras - Português / Inglês (2008), Graduação em Letras - Espanhol (2013) e Especialização em Literatura Contemporânea (2014) pela Universidade Camilo Castelo Branco. É mestrando em Educação pela Universidade Ibirapuera, além de já ter atuado como professor em cursos de formação docente na Universidade Brasil e nas Faculdades Metropolitanas Unidas.



One two three.
Four five six
Gotta do a dance.
And it goes like this
some little girl's gotta ho
e's only thirteen but oh so s
Got me down on my knees
Got a stranglehold on me.

Autor: Marcio Destito

A Editora Fi é especializada na editoração, publicação e divulgação de pesquisa acadêmica/científica das humanidades, sob acesso aberto, produzida em parceria das mais diversas instituições de ensino superior no Brasil. Conheça nosso catálogo e siga as páginas oficiais nas principais redes sociais para acompanhar novos lançamentos e eventos.



www.editorafi.org

contato@editorafi.org