



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**FACULDADE DE COMUNICAÇÃO**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO E CULTURA**  
**CONTEMPORÂNEAS**

**JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO**

**MÚSICA POPULAR MASSIVA NA PERSPECTIVA MEDIÁTICA:**  
**ESTRATÉGIAS DE AGENCIAMENTO E CONFIGURAÇÃO EMPREGADAS NO**  
**HEAVY METAL**

Salvador  
2006

**JORGE LUIZ CUNHA CARDOSO FILHO**

**MÚSICA POPULAR MASSIVA NA PERSPECTIVA MEDIÁTICA:  
ESTRATÉGIAS DE AGENCIAMENTO E CONFIGURAÇÃO EMPREGADAS NO  
HEAVY METAL**

Dissertação apresentada ao programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de mestre em Comunicação.

Orientador: Prof. Dr. Jeder Silveira Janotti Júnior

Salvador  
2006

## Biblioteca Central Reitor Macêdo Costa - UFBA

C268 Cardoso Filho, Jorge Luiz Cunha.

Música popular massiva na perspectiva mediática: estratégias de agenciamento e configuração

empregadas no heavy metal / Jorge Luiz Cunha Cardoso Filho. - 2006.

142 f. : il. + 1 CD-Rom.

Orientador: Prof. Dr. Jelder Silveira Janotti Júnior.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Comunicação, 2006.

1. Semântica. 2. Semiótica. 3. Rock. 4. Grupos de rock. 5. Música popular - Brasil. I. Janotti Júnior, Jelder Silveira. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Comunicação. III. Título.

Em memória de minha querida mãe,  
Edna do Espírito Santo.

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, pela infraestrutura oferecida, pela qualidade e atenção dos seus professores, generosidade e simpatia dos seus funcionários.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico, CNPq, que financiou essa investigação.

Ao grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva, ao professor doutor Jeder Janotti Júnior e aos colegas pesquisadores que discutiram pontos deste trabalho.

Aos meus amigos Dilvan Azevedo, pela revisão da dissertação, Luciana Sobral, pela versão final, e Pedro Fernandes Neto.

À minha família – Jorge Luiz Cunha Cardoso, Itatiaia do Espírito Santo Cardoso e Aiatia Espírito Santo de Souza – três gerações que, cada uma ao seu modo, colaboraram nessa etapa da minha formação.

“A receita simples para definir o heavy metal para os menos inteirados no lance é: pegue um bom *riff* de guitarra, adicione peso com baixo e bateria e acrescente um vocal forte ou gritado. Presto! Aí está uma banda de heavy metal básica”.

(Tom Leão, *Heavy Metal – Guitarras em Fúria*)

## RESUMO

Mediante o tratamento da performance mediatizada como um produto das indústrias do entretenimento, essa dissertação examina o modo como as canções de trabalho vinculadas ao gênero musical Heavy Metal e lançadas pelo selo independente *Maniac Records*, são estrategicamente confeccionadas a fim de produzir sentido. Esses sentidos são construídos a partir da manipulação de gramáticas de produção e reconhecimento, bem como respeito a condições de produção e reconhecimento específicas do Heavy Metal, que podem ser identificadas quando o analista compreende as particularidades do formato canção e do gênero musical. Ao manipular as regras de produção e reconhecimento, determinada estratégia de agenciamento é construída, ao passo que ao negociar quais condições de produção e reconhecimento serão respeitadas, originam-se às estratégias de configuração. A hipótese segundo a qual as canções de trabalho lançadas por um selo independente apresentariam repetições esquemáticas associadas ao gênero musical foi ponto de partida da investigação e, a partir de uma análise inspirada na semiótica, se buscou compreender como esses esquemas eram estrategicamente usados. O exame dessas estratégias se deu em sete performances mediatizadas lançadas entre os anos 2000 e 2003.

Palavras-chave: Semiótica, Performance Mediatizada, Canção, Gênero Musical.

## ABSTRACT

Through the comprehension of the mediatic performances as a product of the entertainment industries, this dissertation exams the way in wich the work songs associated to the musical genre Heavy Metal and distributed by the independet record company *Maniac Records* are strategicly constructed to produce meanings. These meanings are set through the manipulation of production and reception grammar rules, and the respect of certain production and reception condittions, that can be understood when the schollar knows the peculiarities of the musical genre and the popular songs. Manipulating the production and reception grammar rules, a specific agency strategy is produced and negotiating wich production and reception condittions are going to be respected, a specific configuration strategy is produced. Analyzing the work songs of an independent record company it is possible to identify squematic repetitons of the musical genre and, through a semiotics perspective, undestand the way these squematic strategies are used. The exam of these strategies in seven mediatic performances, from 2000 until 2003, is our contribution in this work.

Keywords: Semiotics, Mediatic Performance, Song, Musical Genre.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 – Capa de <i>Some Dreary Songs</i> .....	63
FIGURA 2 – Contracapa de <i>Some Dreary Songs</i> .....	63
FIGURA 3 – Capa de <i>Portrait of my Soul</i> .....	70
FIGURA 4 – Contracapa de <i>Portrait of my Soul</i> .....	70
FIGURA 5 – Capa de <i>Musickantiga... Prédicas do Vero Baratro</i> .....	83
FIGURA 6 – Contracapa de <i>Musickantiga... Prédicas do Vero Baratro</i> ....	83
FIGURA 7 – Capa de <i>Where the Gods Bleed</i> .....	94
FIGURA 8 – Contracapa de <i>Where the Gods Bleed</i> .....	94
FIGURA 9 – Capa de <i>Accept the New Order</i> .....	104
FIGURA 10 – Contracapa de <i>Accept the New Order</i> .....	104
FIGURA 11 – Capa de <i>Heliópolis</i> .....	114
FIGURA 12 – Contracapa de <i>Heliópolis</i> .....	114
FIGURA 13 – Capa de <i>Barbarian</i> .....	124
FIGURA 14 – Contracapa de <i>Barbarian</i> .....	124

## SUMÁRIO

RESUMO.....	viii
ABSTRACT.....	ix
LISTA DE FIGURAS.....	x
INTRODUÇÃO.....	12
1. O ESTADO DA ARTE: MEDIA E MÚSICA.....	19
1.1 Sobre a influência mediática na música: a trajetória da canção....	19
1.2 Heavy Metal: os estudos sobre um gênero musical.....	27
2. A ARTICULAÇÃO TEÓRICO-METODOLÓGICA.....	38
2.1 Dos conceitos às operações.....	39
2.2 Das operações aos dados empíricos.....	49
2.3 Dos dados às interpretações.....	57
3. O EXERCÍCIO INTERPRETATIVO.....	60
3.1 The Worst Enemy – Drearylands.....	62
3.2 I Won’t Ask – Tharsis.....	70
3.3 Isis Urânia... – Eternal Sacrifice.....	82
3.4 Sini’s Revenge – Carnified.....	93
3.5 Freedom of Expression – Doykod.....	103
3.6 The Greatest Show on Earth – Drearylands.....	113
3.7 Followers of the Fallen – Malefactor.....	122
CONCLUSÕES.....	131
REFERÊNCIAS.....	139

## **Introdução**

O estudo das relações que se estabelecem entre meios de comunicação de massa e dinâmica expressiva da música se constitui como um dos grandes desafios a serem enfrentados por profissionais e pesquisadores do campo comunicacional. As articulações entre os Media e os diversos agentes do meio musical (músicos, públicos e críticos) são bastante estreitas e complexas e ainda bastante recentes os estudos que focam essas inter-relações.

Em primeiro lugar, porque os Media já não se constituem exclusivamente como canais onde as músicas circulam, mas como empresas comerciais sujeitas a regras econômicas, regras de linguagem e práticas específicas que contribuem para a exploração das práticas musicais de uma maneira muito específica.

Além disso, porque boa parte das investigações feitas sobre a música privilegia, eminentemente, as suas estruturas formais ou a dimensão da apropriação dessa expressão musical por parte de determinados grupos. Nesses estudos, a condição contemporânea de expressões musicais atreladas à dinâmica dessas indústrias do entretenimento não se configura como uma questão a ser explorada.

A presente dissertação de mestrado teve sua origem no grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva, abrigado na linha de Análise de Linguagens e Produtos da Cultura Mediática do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea da UFBA. Sua preocupação em compreender a natureza da interface Media e Música, levou o grupo a desenvolver uma metodologia de investigação que permitisse a análise dos produtos que nela circulam – como canções e videoclipes.

Essa metodologia de investigação toma como aspecto fundante o fato de que, ao analisar produtos da indústria fonográfica uma necessária articulação entre elementos plásticos da manifestação expressiva (ritmo, distorção, voz etc.) e elementos da materialidade

mediática (suporte, circulação, formato) deve ser promovida a fim de que os produtos sejam interpretados tanto segundo suas especificidades genéricas como suas singularidades. O contato com esse método, ao longo dos três anos como pesquisador do grupo, parecia possibilitar a compreensão do fenômeno que havíamos nos proposto a investigar no projeto de mestrado: as performances mediatizadas de canções vinculadas ao gênero musical Heavy Metal. Segundo Sá:

A gravação em estúdio não é somente o registro de uma sonoridade anterior e igual (a da performance ao vivo); mas sim um processo de criação musical per se, com sua própria estética, valores e referências. Processo que, ao mesmo tempo, ressignifica o papel do produtor - que ganha destaque e trabalha em colaboração estreita com o músico, que também adquire conhecimentos técnicos para dialogar e intervir (Sá, 2006).

As performances mediatizadas se constituem como performances onde não há uma co-presença entre o *performer* e seu interlocutor, valendo-se de tecnologias mecânicas ou digitais de reprodução para ser executada. No caso do Heavy Metal, nos interessava compreender o modo como essas performances mediatizadas eram confeccionadas a partir do emprego de estratégias plásticas e mediáticas. Não seria em virtude do emprego dessas estratégias que esse gênero musical se caracterizou?

A nossa aproximação com esse fenômeno, em âmbito acadêmico, ocorreu durante a produção da monografia de conclusão de curso de Jornalismo na UFBA – *O sentido do Heavy Metal* (2004) – no qual analisávamos os traços estilísticos desenvolvidos por uma banda soteropolitana em três dos seus álbuns. Entretanto, o contato pessoal com o Heavy Metal é anterior a essa pesquisa, caracterizando-se como traço distintivo de gosto que originou uma reflexão mais profunda sobre os elementos estruturais daquela música que nos fascinava.

A identificação de um processo de segmentação no modo de organizar seus sentidos e produtos se constituiu como um ponto de partida para privilegiar o Heavy Metal

como estudo de caso desse trabalho. Esse é um gênero musical que não está definido apenas pelos aspectos internos da proposta poética mas também pela estratégias comerciais e apropriação da audiência, Walser (1993).

Assim, na tentativa de compreender mais sobre o fenômeno de produção de sentido de maneira segmentada, no qual ramos diferenciados da indústria do entretenimento se especializam na confecção de produtos de gêneros musicais específicos e adotam estratégias de distribuição e consumo característicos para esses produtos, decidimos examinar as estratégias empregadas num *corpus* de sete músicas que circularam no mercado fonográfico entre os anos de 2000 à 2003.

As sete músicas de trabalho selecionadas são as mais representativas de seis diferentes bandas. Elas circularam no mercado fonográfico no suporte CD, em forma de álbuns (com capas, nomes e encartes que compõem não só o projeto gráfico como também os elementos a disposição da produção de sentido). Essas características permitiram recorrer a informações presentes na dimensão visual do álbum, de maneira complementar, para compreender quais estratégias foram empregadas. São elas:

1 – *The Worst Enemy* – Drearylands (Some Dreary Songs) 2000

2 – *I wont ask* – Tharsis (Portrait of my Soul) 2000

3 – *Isis-Urânia agreed at Zahoris Pendulum spin her ring on the table at the star order and advertise the Neo Aron* – Eternal Sacrifice (Musickantiga... Prédicas do Vero Baratro) 2001

4 – *Sini's Revenge* – Carnified (Where the Gods Bleed) 2001

5 – *Freedom of Expression* – Doykod (Accept the New Order) 2001

6 – *The Greatest Show on Earth* – Drearylands (Heliópolis) 2003

7 – *Followers of the Fallen* – Malefactor (Barbarian) 2003

Esses álbuns s constituem como a totalidade de produtos distribuídos pelo selo independente *Maniac Records*, no intervalo de 2000 à 2003 (loja fundada em 1988 e que se especializou no comércio de produtos de Heavy Metal em Salvador), possuindo propostas estilísticas distintas dentro do gênero Heavy Metal. A construção do *corpus* analítico desse modo repousou na *hipótese de pesquisa* que ao examinarmos os produtos lançados por um selo independente, seríamos capazes de identificar as estratégias plásticas e mediáticas empregadas no mercado segmentado, bem como na inter-relação entre gênero e subgêneros, especificidade que não seria possível mediante a análise de produtos lançados por grandes gravadoras.

A partir dessa caracterização, optou-se pelo emprego da metodologia de caráter analítico-interpretativa que permitisse articular ferramentas do campo semiótico e contribuições dos estudos culturais às referidas manifestações expressivas, como vem sendo desenvolvida no grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva.

O suporte no qual a performance circula está inserido numa tradição bastante específica, de modo que é redutor considerá-lo em si mesmo capaz de alterar suas estruturas. De maneira similar, não nos parece razoável depositar todo esforço analítico no âmbito estrutural da canção, sob pena de obliterar aspectos superficiais do fenômeno que contribuem para a configuração plena do seu sentido.

Do modo como compreendemos, as canções performatizadas de maneira mecânica (gravadas e difundidas através dos meios de comunicação de massa) utilizam convenções genéricas e estruturais particulares e se adaptam a certas características técnicas dos suportes nos quais circulam, de modo tal que ao serem analisadas, recorre-se, necessariamente, a uma síntese desses aspectos. Daí a possibilidade de empreender uma investigação sobre o gênero Heavy Metal a partir da metodologia citada.

Essa investigação tem como *objeto de estudo*, portanto, com as performances mediatizadas de canções de Heavy Metal. Nosso *objetivo* é compreender o modo como elas são construídas mediante o emprego de estratégias de agenciamento e de configuração determinadas. Esta diz respeito ao modo como os elementos superficiais são organizados para fins de produção de sentido, àquela diz respeito ao modo como os elementos estruturais são empregados para a produção do sentido.

A análise dessas estratégias, que se constituem como fragmentos da semiose, possibilitam generalizações sobre, ao menos, duas questões, a saber: a) elementos que operam no âmbito das gramáticas de produção e reconhecimento da canção. Estruturas como, por exemplo, refrão, solos, e *backing vocals*. b) elementos que restringem condições de produção e reconhecimento da performance mediatizada<sup>1</sup>. Como, por exemplo, espaços de circulação privilegiados.

Com essa questão, acreditamos contribuir para o estudo das práticas culturais contemporâneas em dois sentidos: 1) fazendo avançar o conhecimento já produzido em outros estudos sobre música contemporânea, na medida em que seus conceitos são articulados e empregados na análise empírica dos produtos da indústria fonográfica, estabelecendo um vínculo entre o desenvolvimento de uma sociedade mediatizada e as dinâmicas culturais 2) delimitando um universo de atuação para pesquisadores cujas preocupações estejam situadas nas reflexões sobre o produto mediático ou sobre os modos como linguagem e dinâmicas mediáticas constróem sentidos.

Pesquisas que estudam o surgimento do Heavy Metal brasileiro a partir de determinada cidade ou enfocando a tensão entre a cena Heavy Metal e cena Reggae, por exemplo, explicam um pouco sobre as valorizações dos ouvintes para a produção musical

---

<sup>1</sup> Eliseo Veron (1996) caracteriza as gramáticas como modelos possíveis de criação e recepção de um material significante e as condições como manifestações materiais desses materiais em objetos.

com um sentido agressivo, pesado e que tenha como tema a descrença ou o conflito. O passo que se pretende dar adiante a partir do problema apresentado é o de identificar como essa performance mediatizada materializa a agressividade, o peso e esses temas de conflito e descrença a partir da modibilização de certas estratégias de agenciamento e configuração. A articulação entre a capa do álbum e a voz do cantor implicam agressividade? E a relação entre o nome do álbum e a letra da música? Materializam a descrença e o conflito?

Nossas *hipóteses heurísticas* apontam para a possibilidade de que as músicas analisadas empreguem estratégias distintas para a configuração de um mesmo sentido, bem como configurem sentidos diferenciados mediante o emprego de estratégias similares. Supondo que se pode obter pistas para a análise do mesmo fenômeno em canções de outros gêneros musicais, a partir desse estudo, espera-se que a pesquisa identifique elementos comuns e distintos nas estratégias empregadas e explicita as tensões que se estabelecem entre as convenções de gênero e a singularidade de cada canção contribuindo, assim, para uma interpretação mais eficiente sobre os processo de produção de sentido na música popular massiva.

Dessa maneira, pretendemos testar essas hipóteses de duas maneiras: analisando como as condições e gramáticas de produção e condições e gramáticas de reconhecimento estão materializadas nas músicas de trabalho selecionadas e aplicando empiricamente a metodologia de análise da música popular massiva, que vem sendo desenvolvida pelo grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva.

É importante, também, estabelecer alguns dos limites quando formulamos uma questão a partir do enfoque proposto. Em primeiro lugar, ele esclarece pouco sobre o modo como os ouvintes se apropriam das obras, cabendo um estudo desse âmbito a outra investigação tão ou mais longa que esta. Do mesmo modo, nossa pergunta até pode revelar

alguns valores cultivados pela comunidade de ouvintes, mas nosso objetivo é identificar como estes valores se materializam nos produtos.

A perspectiva aqui apresentada não permite compreender mais sobre o mundo no qual a música foi produzida ou é consumida – embora ela reconheça que essas instâncias se constituem como objetos interessantes de pesquisa – mas possibilita esclarecer como essa música determinada (fruto de uma instância produtiva e destinada à recepção pública) configura seus sentidos.

Com vistas à apresentação da pesquisa realizada, a presente dissertação é composta por três seções, além desta introdução e das conclusões. Na primeira seção, fizemos um mapeamento dos trabalhos realizados sobre as relações entre Media e Música, a partir dos conceitos de *canção* e *gênero musical* (páginas 19 à 39). A segunda seção apresenta a metodologia de análise que empregamos na interpretação das música de trabalho, bem como a articulação estabelecida entre os conceitos e a metodologia utilizada (páginas 40 à 59). A terceira seção contém a análise das faixas, item principal dessa investigação. A descrição, os procedimentos analíticos, interpretações e justificativas de cada uma delas se encontram nesta seção, (páginas 60 à 130).

## **1. O Estado da Arte: Media e Música**

Esta seção inicial tem como objetivo construir o recorte sobre o qual a investigação se debruçará a partir da apresentação dos conceitos que servem como horizonte conceitual desse trabalho: *canção*, *gênero musical* e *performance*. A seção está subdividida, portanto, em três tópicos: no primeiro definimos o que compreendemos por canção e procuramos explicitar o modo como esse formato se constitui fundamentado na cultura mediática. No segundo tópico, desenvolvemos um mapa exploratório dos estudos produzidos especificamente sobre o gênero musical Heavy Metal, os métodos de estudo empregados, bem como suas contribuições e limites para a compreensão das dinâmicas que se estabelecem entre os Media e a Música, dentro do nosso estudo de caso. No terceiro tópico, fazemos um resgate dos modos como o conceito de performance foi utilizado e definimos como ele será empregado nesse estudo. Esse percurso tem como objetivo explicitar o modo como o problema de pesquisa sobre o qual essa investigação se ocupa foi construído e, dessa maneira, justificar sua importância.

### **1.1 Sobre a influência mediática na música: a trajetória da canção**

A canção, formato musical constituído fundamentalmente por letra, canto, melodia, harmonia e ritmo e estruturado a partir de elementos como as estrofes, pontes e refrões, teve um papel fundamental na consolidação de uma cultura musical urbana e na explicitação do processo de influência exercida pelas chamadas “indústrias culturais” nos

processos de composição musicais. Essas afirmações podem ser comprovadas a partir dos estudos realizados por Napolitano (2002), nos quais o autor caracteriza a canção como um formato característico do século XX, com padrão de 32 compassos, adaptada ao *mercado urbano* (suas condições de armazenamento, circulação e consumo) e ligada a busca de um engajamento corporal e emocional. E de Tatit (2004), quando observa que as primeiras gravações fizeram apelo a uma repetição da letra e uma estruturação mais precisa da música<sup>2</sup>, a fim de possibilitar melhor compreensão por parte dos ouvintes e distribuição no mercado, chegando a canção a contribuir para a construção de uma certa identidade cultural musical, como no caso do samba no Brasil e do tango na Argentina.

Ou seja, se por um lado a canção inaugura uma espécie de expressão musical atrelada às dinâmicas e lógicas da indústria cultural<sup>3</sup>, por outro ela contribui para uma apropriação musical mais próxima do cotidiano, reforçando laços de identidade e contribuindo para a construção do imaginário sonoro popular contemporâneo. Embora seja possível afirmar que a produção musical sempre sofreu pressões de outros campos na confecção das suas manifestações expressivas (como a aristocracia e o clero que encomendavam as grandes obras musicais nos períodos clássico e barroco), é a partir da consolidação da cultura de massa e da estruturação da indústria fonográfica que a pressão desse campo passa a ser exercida a fim de que a música agrade a um público mais amplo e não somente um público específico e segmentado.

Tradicionalmente cultivada por pequenos grupos de apreciadores, o campo musical – que até então só precisava fazer concessões e dialogar com esses grupos que o patrocinava, mesmo que essas relações de poder entre o músico e seu patrocinador fossem

---

<sup>2</sup> Através de elementos como a ponte (*bridge*), que faz a preparação para um tema repetido da música (normalmente um refrão), e o refrão, tema musical de fácil assimilação que se caracteriza pela repetição.

<sup>3</sup> Esse termo, cunhado por Adorno e Horkheimer, aparece pela primeira vez em *Dialética do Esclarecimento* (1947). Trata-se de uma expressão empregada para designar o estágio de desenvolvimento técnico no qual as manifestações culturais são determinadas pelo próprio sistema produtivo.

desiguais – com a popularização de reprodutores mecânicos como o gramofone e com a própria configuração técnica que esse suporte impunha (sua capacidade de armazenamento das faixas, por exemplo) passou a dialogar, de maneira ampla, com os Media.

O principal ramo mediático de exploração da música é a indústria fonográfica<sup>4</sup> e, como uma indústria, ela está preocupada com o lucro e com o retorno simbólico que seus investimentos trarão. Do mesmo modo, ela possui uma lógica particular, que não se confunde com a lógica da produção do campo musical, nem com as dinâmicas sociais de determinados grupos de consumidores, embora ela leve em consideração esses dois aspectos ao gerir suas próprias lógicas de investimentos.

A expressão *música popular massiva* será empregada nesse trabalho para fazer referência a esse tipo de música que possui sua origem atrelada aos meios de comunicação de massa, ou melhor, a uma rede mediática cujo esforço é atingir a maior número de ouvintes possível. É uma música que valoriza não só os elementos técnicos da gravação (timbres e reverberação, por exemplo) como também os da circulação em diferentes meios de comunicação (como o cinema, rádio, TV ou Internet). Ou seja, as suas formas de produção, armazenamento e consumo estão condicionalmente vinculadas às redes mediáticas que permeiam a cultura contemporânea, de modo que suas regras normativas e constitutivas distinguem-na da música erudita e da música popular.

Para uma diferenciação básica das formas de produção, armazenamento e consumo de manifestações expressivas da música erudita, popular e popular massiva pode-se recorrer à discussão promovida pelo sociólogo Simon Frith (1996), que aponta três fases históricas a partir das quais aqueles processos se organizaram majoritariamente: o estágio *folk*, no qual a música é produzida e armazenada através do corpo (humano ou dos instrumentos) e

---

<sup>4</sup> Para detalhes mais profundos sobre a lógica produtiva da indústria fonográfica e suas repercussões no mercado brasileiro, recorrer ao interessante trabalho realizado por Márcia Tosta Dias, em *Os donos da voz* (2000).

executada mediante a co-presença, estágio fundamental para a chamada música popular. O estágio *artístico*, no qual a música pode ser armazenada através das notações e partituras (que concede uma produção e existência ideais à obra) e caracteriza as peças da música erudita. E, finalmente, um estágio *pop*, no qual a música é produzida mediante um diálogo com a indústria fonográfica, armazenada em fonogramas e executada mecanicamente ou eletronicamente para o consumo de um público extremamente amplo. Esses estágios indicam não apenas sistemas de produção, armazenamento e consumo diferenciados, mas também transformações na própria experiência material e social da música.

É perceptível que Frith insinua uma certa evolução nesses estágios, valorizando o estágio *pop* em detrimento do artístico e este em detrimento do *folk*, mas pretendemos chamar atenção para o fato de que um estágio não precisa, necessariamente, substituir o outro. Eles podem, inclusive, coexistir dentro de lógicas segmentadas construídas pela própria indústria fonográfica para orientar o consumo de ouvintes que preferem produtos com sonoridades mais *folk* ou outros de audição mais erudita. É importante, também, observar que tanto nos estágios *folk* quanto artístico há uma relação muito estreita entre produtores e consumidores. Enquanto em uma delas a aproximação se relaciona com o fato da co-presença no ato execução musical, o que faz do evento uma espécie de ritual coletivo partilhado e interativo, na outra essa aproximação ocorre pelo conhecimento de um código comum que é partilhado pelos apreciadores de música (as notações musicais) dispostos a contemplar de maneira atenta o desenvolvimento da peça em execução.

Queremos apontar com isso para o fato de que a própria condição de armazenamento característica desses estágios favorece uma proximidade entre produtores e consumidores, afinal, mesmo que a música esteja cifrada numa partitura é necessário que alguém a execute para que os sons produzam seu sentido. Essa aproximação não caracteriza as manifestações expressivas que se encontram no estágio *pop*. Produtores e consumidores se

encontram muito distantes no ato de execução da canção e, por esse mesmo motivo, os media desenvolvem estratégias particulares para a construção do laço de identificação dos ouvintes com a música.

Gostaríamos de fazer duas ressalvas antes de aprofundar as relações que se estabelecem entre os media e música a partir do formato canção: a primeira em relação à falta de termos precisos para traduzir expressões como *pop music* e *folk music*, o que tende a promover confusões no sentido adquirido pelo termo *música popular massiva*. O termo *música popular* é empregado por teóricos brasileiros, indiscriminadamente, para se referir tanto a uma manifestação expressiva específica – como a MPB urbana – quanto para as músicas de aceção mais folclórica – como o samba de raiz. Na Inglaterra e América do Norte, por exemplo, onde a força da cultura mediática se instaurou de uma maneira mais consistente, o termo *pop music* é usado para se referir às canções associadas à cultura mediática, usando a expressão *folk music* para as manifestações associadas a grupos sociais específicos. Desse modo, o termo *música popular massiva* é a alternativa que desenvolvemos nesse trabalho para estabelecer uma distinção entre aquelas duas formas de manifestação expressiva e uma outra, calcada nas formas de produção e consumo da cultura mediática.

A segunda ressalva, baseada em Roy Shuker (1999), é que qualquer definição mais precisa sobre a natureza da música popular massiva tende a ignorar uma ou outra questão a respeito da ênfase conferida num dos seus aspectos constitutivos (sua natureza popular, sua orientação mercadológica ou mesmo sua articulação como um produto da cultura de massa). Nesse sentido, não pretendemos apresentar um conceito que resolva de maneira definitiva o debate sobre o principal elemento que constitui os produtos da musica popular massiva, mas tão somente enfocar os desdobramentos que a esfera mediática possibilita no âmbito das estratégias de produção de sentido da canção.

Heloísa Valente indica algumas dessas estratégias ao construir sua tese sobre a *canção das mídias*. Uma delas seria a reaproximação mediante a disponibilização de imagens. “Mesmo quando a experiência da performance do cantor se dá pela audição mediatizada, a imagem visível – o corpo do intérprete – se faz presente, de algum modo por meio de signos de natureza estática ou cinética (retratos e filmes)” (VALENTE, 2003, pp. 111). A partir dessa operação, os media agregam novos valores ao sistema musical, tornando necessária a negociação entre os aspectos musicais e aspectos visuais do cantor. Além dessa, a autora aponta ainda para relação construída entre música e cinema, através de suas trilhas-sonoras e musicais, da relação com a TV (cujo emblema é o videoclipe) e com as tecnologias digitais e a Internet.

A própria concepção do álbum<sup>5</sup>, por exemplo, uma reunião de gravações heterogêneas ou de caráter narrativo, com uma seqüência de canções compostas sobre o mesmo tema e com desenvolvimento de capas e encartes, atesta em favor da argumentação da autora. Afinal, as imagens e fotografias que o compõem permite a identificação de relações com um gênero e com os aspectos mercadológicos associados.

Esse elemento visual contribui para o surgimento de dois importantes aspectos para a trajetória da música no campo mediático: o da produção de obras compiladas para serem consumidas e da construção de uma cultura visual associada ao consumo musical. Além de movimentar cifras consideráveis no mercado fonográfico, os álbuns se constituíam como moedas de troca para os ouvintes mais vinculados ao consumo segmentado, Shuker (2004). A soberania do álbum enquanto principal formato de distribuição só é abalada a partir da consolidação das tecnologias digitais de produção musical (como o formato MP3) e de

---

<sup>5</sup> Para Shuker (1999), as capas concederam uma idéia de artisticidade aos álbuns, como por exemplo, The Who, *Live at Leeds* ou The Small Faces, *Ogden's Nut Gone Flake*. Essas compilações, surgidas da década de 60, são importante aspecto de marketing para as bandas, na medida em que contribuem para posicioná-las em relação às instituições sociais.

circulação a partir da Internet e de *softwears* de partilha desses arquivos (cujo representante emblemático é o Napster).

A crítica especializada também se constitui como um campo privilegiado para agregação de valores e estabelecimento de limites para o formato canção. Como parte considerável da produção de sentido no âmbito da música popular massiva ocorre a partir do exercício de discussão sobre modos particulares de apropriação da canção e de ideologias de audição (como ouvir um som corretamente), o crítico se apresenta como aquele detentor de um repertório cultural privilegiado para estabelecer os parâmetros dessas discussões. Revistas especializadas como a *Rolling Stone*, principal revista de crítica musical contemporânea, costumam ter sua gênese em antigos fanzines e referendam a prática “pedagógica” de mostrar ao consumidor o que ouvir e como ouvir.

Finalmente, o *star system*, no qual estão inseridos os cantores e bandas de música popular massiva, funciona como o cenário para a construção de suas imagens públicas. Valente (2003) insinua que esse sistema articula noções estereotipadas aos artistas, atribuindo-lhes um caráter divino – seja pelo aspecto pródigo ou genialidade na manipulação dos elementos expressivos que lhes são característicos. Há um investimento maciço no que diz respeito à atitude e posturas desses sujeitos como estratégia de inserção no mercado fonográfico. A título de exemplo, as figuras do *gangsta*<sup>6</sup> rap ou da diva da música pop<sup>7</sup> funcionam como modos de se colocar perante a produção e o consumo musical que implicam determinadas atitudes e posturas na dimensão do *star system*.

Negar o envolvimento com esse sistema, bem como em se apropriar das convenções mediáticas de uma maneira debochada ou mesmo romper com essas convenções, também é uma estratégia amplamente empregada pelos atores do campo musical

---

<sup>6</sup> Literalmente “estrela de gangue”. Faz um trocadilho com a palavra *gangster*, uma vez que esse personagem da musicalidade Rap é visto como machista, rico e vinculado ao submundo do crime.

<sup>7</sup> Celine Dion, Sarah Brightman e Mariah Carey são exemplos de cantoras que possuem essa imagem pública.

contemporâneo. A não utilização de fotos promocionais das bandas, a não circulação em programas de auditório de TV, a distribuição das canções a partir da Internet ou de pequenos selos (contraposição as *majors* que dominam o mercado de distribuição fonográfico) indicam uma aposta na construção de uma imagem independente, mesmo que essa publicidade seja concedida pelos media.

“Longe das grandes gravadoras e de seu aparato de divulgação, o *underground* revitaliza a cadeia midiática dos *fanzines*, dos pequenos selos de distribuição e de bares especializados em música pesada” (JANOTTI JÚNIOR, 2004, pp. 26). Essa dinâmica particular da circulação *underground* retoma, de algum modo, aquela característica dos estágios *folk* e artístico de proximidade entre produtor e consumidor, não obstante ela ainda se valha dos recursos disponibilizados pela indústria fonográfica na confecção de seus produtos – a estratégia do *underground* ainda é atingir o maior número de pessoas possível, desde que elas possuam aquele determinado repertório cultural.

Todas essas operações subjacentes demonstram, de uma forma bastante clara, a pressão exercida pelos media no processo de configuração de sentido das canções. Não por acaso, um amplo campo de estudos começa a ser explorado por pesquisadores cuja preocupação fundamental é a repercussão da cultura mediática na música. Tendo percebido que essa rede reorganizou, de algum modo, suas estratégias de produção de sentido (mediante suas dinâmicas produtivas e de circulação particulares), um outro campo de investigação se delineia a fim de complementar os estudos mais vinculados às dinâmicas sociológicas (sejam da produção ou recepção) ou às análises imanentes das canções: um campo que enfoca as especificidades do produto e da linguagem mediática no processo de partilha de sentidos que se estabelece na relação entre canção e ouvinte. Esse posicionamento teórico distingue e caracteriza a preocupação de pesquisadores de Comunicação dos problemas apontados por musicólogos e / ou sociólogos.

Nesse sentido, o exame da dimensão mediática permite compreender uma série de questões referentes às dinâmicas específicas da cultura contemporânea nas suas inter-relações com a música (as novas tecnologias e seus impactos na experiência musical, a emergência de novas sensibilidades, a apropriação de elementos da linguagem mediática para construção de identidades sonoras etc<sup>8</sup>). Nesse trabalho, o problema de pesquisa foi construído tendo essa preocupação com o aspecto mediático como pólo norteador. A partir daí, a revisão de algumas questões propostas por autores que investigaram o gênero musical Heavy Metal foi desenvolvida e serviu de base para a construção do conjunto de objetivos e hipóteses de trabalho para serem averiguadas a partir da aplicação da metodologia que vem sendo construída no interior do Grupo de Pesquisa Mídia & Música Popular Massiva, do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas.

## **1.2 Heavy Metal: os estudos sobre um gênero musical**

Embora alguns artigos acadêmicos sobre o Heavy Metal já tivessem sido escritos por Epstein, Pratto e Skipper (1990), Breen (1990) ou mesmo Straw (cujo artigo republicado em 1993 já havia circulado em meados da década de 70), o primeiro estudo publicado em forma de livro sobre o gênero musical Heavy Metal data de 1991, *Heavy Metal: a cultural sociology*, e foi escrito pela socióloga norte-americana Deena Weinstein. Sua repercussão foi tão grande que o livro foi reeditado em 2000, com o título *Heavy Metal: the music and its culture*. Trata-se de um abrangente estudo realizado em Chicago a fim de compreender de que modo a sociologia cultural poderia contribuir na discussão sobre o Heavy Metal, gênero musical que consegue unir tanto os agentes políticos conservadores quanto os liberais contra

---

<sup>8</sup> Outros trabalhos sobre a relação entre música, novas tecnologias e sensibilidade podem ser encontrados em Gisela Castro (2005) e Simone Sá (2005). Quanto à apropriação dos elementos mediáticos na construção da identidade sonora, ver Heloísa Valente (2003).

si. De fato, a autora concede importância significativa para a discussão com entidades públicas norte-americanas (*Parents Music Resource Center*) sobre as possíveis conseqüências da audição do Heavy Metal no comportamento dos jovens, preocupação muito comum nos Estados Unidos da América<sup>9</sup>.

Essa preocupação que permeia a obra da autora reflete a década de 80, um período em que o Heavy Metal ocupava posição de visibilidade ampla nos media, permaneceu no topo das paradas de sucesso e atraiu grupos amplos de consumidores para um gênero que, a princípio, agradava exclusivamente alguns poucos ouvintes (devido às escolhas estético-ideológicas associadas ao *underground*). O significativo aumento no público consumidor e alguns casos de suicídio associados a shows ou letras das canções de Heavy Metal contribuíram para uma discussão pública da sociedade norte-americana sobre as mensagens e efeitos dessa música na juventude.

De maneira detalhada, Weinstein apresenta, então, os elementos pelos quais esse segmento da música popular massiva é composto e dedica atenção especial aos aspectos genéricos do Heavy Metal, seus produtores, consumidores e aos meios no qual a expressão circula. A envergadura analítica da autora proporcionou conclusões instigantes acerca do fenômeno, mas que, entretanto, não foram retomadas por outros acadêmicos que também possuíam esse gênero musical como objeto de análise. Uma dessas considerações é a identificação de um código não sistemático (composto por dimensões sonoras, visuais e verbais), que possui coerência na construção de sentidos específicos. Weinstein, inclusive, apresenta os componentes de cada uma dessas dimensões, como se oferecesse uma chave de desenvolvimento para o trabalho por ela iniciado. Desse modo, a dimensão sonora seria

---

<sup>9</sup> A questão da influência dos media sobre o comportamento da população, campo de pesquisa conhecido como *Media Effects*, é amplamente debatida por pesquisadores norte-americanos a fim de identificar possíveis relações de causa e conseqüência entre consumo de um produto e comportamento violento, por exemplo. Ver Arnett (1991), *Heavy Metal Music and Reckless Behavior Among Adolescents* ou Epstein, Pratto e Skipper (1990) *Teenagers, Behavioural Problems, and Preferences for Heavy Metal and Rap Music: A Case Study of a Southern Middle School*.

composta por elementos como a altura do som, os solos de guitarra, ritmo, taticidade da música e pelos vocais. A dimensão visual engloba roupas, fotos, logos das bandas e encartes dos álbuns além de suas cores dominantes. Por fim, a dimensão verbal é constituída pelos nomes das bandas, nomes dos álbuns e títulos das canções e as letras.

Outra consideração obteve maior aceitação nas pesquisas e tornou-se parâmetro para os novos trabalhos desenvolvidos. Para a autora:

Quando o Heavy Metal é chamado de gênero musical nesse estudo, o termo música é utilizado a fim de incluir não apenas arranjos sonoros, mas outros elementos estéticos e significativos que apóiam o som, como a arte visual e expressão verbal. O gênero é, nesse sentido, uma sensibilidade total baseada em padrões sonoros, mas que não se encerra nesses (WEINSTEIN, 2000, pp. 22).

Um gênero musical não pode ser definido unicamente por convenções sonoras determinantes, portanto, mas também por elementos práticos das suas condições sociológicas de produção e consumo, bem como de seus projetos poéticos e ideológicos. Não se constitui como uma categoria estática, mas como dotado de um aspecto prático que reorganiza, inclusive, seu grau de abertura interpretativa e inovações.

No caso do Heavy Metal, uma relação tensiva com o consumo amplo e com a cultura *underground* demarcará toda sua trajetória enquanto gênero, isso porque alguns de seus subgêneros herdam a ambição *underground* de música não-comercial, de músicas independentes, cuja função é proporcionar prazer para um segmento específico de público e não ao grande público de maneira ampla, enquanto outros mobilizam elementos mais vinculados à sonoridade da música pop. Herdam uma proposta poética do grotesco e do excesso e o ideal de música autêntica em contraposição às músicas cooptadas, que se constituem como elementos determinantes no processo de construção e consumo dos produtos.

Isso significa que a própria proposta expressiva de um gênero musical como o Heavy Metal pode se fundamentar num repertório hipercodificado, cujos sentidos só serão

experimentados e apreciados por um ouvinte muito específico. As metáforas utilizadas em letras, as texturas e intensidades sonoras e o volume musical, por exemplo, são empregados segundo convenções que, muitas vezes, se contrapõe aos da música popular massiva *mainstream*, o que provoca a sensação de estranhamento nos ouvintes acostumados a esse estilo de canção. Esse repertório hipercodificado bem como a contraposição à música pop retira a maioria das bandas de Heavy Metal do foco das estratégias de ampla distribuição mediática, por outro lado, inserem-nas nas estratégias de distribuição alternativas para públicos segmentados.

Para demonstrar essa tensão, o caso da banda inglesa *Iron Maiden* é emblemático: embora tenha o respaldo de uma grande gravadora (a EMI), empregue boa parte das estratégias tradicionais de identificação com os ouvintes (videoclipes, amplo merchandising, souvenirs etc.), utilize a estrutura padrão da canção popular massiva (estrofe> ponte> refrão> estrofe> refrão> solo> refrão) e agrade um público extremamente amplo, ela continua sendo considerada como uma autêntica representante do gênero musical Heavy Metal. Esse contraponto é importante porque indica a existência de outro tipo de estratégia desenvolvida a fim de materializar as convenções genéricas. Estratégias que não se associam aos elementos que apóiam a sonoridade (como a arte visual ou circulação do produto), mas à própria plasticidade e agenciamento da canção, revelando a necessidade de uma observação sobre articulação interna da obra a partir dos conhecimentos que o ouvinte médio (aquele sem educação musical formal) possui.

Robert Walser, musicólogo norte-americano, apresenta, logo após o estudo de Weinstein, as bases para uma abordagem do Heavy Metal como um discurso em *Running With the Devil* (1993). Embora oriundo de um campo em que a análise imanente se constitui como uma tradição, o autor estabelece um diálogo promissor com o sociólogo Simon Frith e o semiólogo Jean-Jacques Nattiez, acentuando o caráter contextual de sua obra. O ponto de

partida do autor é a inter-relação estabelecida entre os conceitos de gênero e discurso, no qual estes “são constituídos por convenções de prática e interpretação” (WALSER, 1993, pp. 28) e aqueles:

Funcionam como horizontes de expectativas para leitores (ou ouvintes) e como modelos de composição para autores (ou músicos). Mais importante Todorov argumenta que gêneros existem porque as sociedades coletivamente escolhem e codificam os atos que correspondem as suas ideologias. Discursos são formados, mantidos e transformados pelo diálogo; falantes aprendem e respondem para outros, o significado das reiteraões nunca são permanentemente fixos, não pode ser encontrado num dicionário (WALSER, 1993, pp. 28).

Todas as análises formuladas pelo autor, nesse sentido, são feitas a partir da “lente” das práticas discursivas e como Walser crê ser possível identificar marcas das práticas e interpretações nos discursos sua perspectiva oscila, de maneira sensata, entre a obra e o seu contexto de produção. Sua análise do Heavy Metal enquanto discurso se inicia com uma discussão sobre a origem do termo e importância dos meios de comunicação de massa na sedimentação do gênero, além de fazer uma espécie de mapeamento do ouvinte desse gênero musical – análise de contexto. A seguir, ele propõe que se identifique os elementos fundamentais desse discurso e concede importância aos timbres de guitarra e voz, ao volume da música, aos modos e harmonia, ritmo, melodia e solos de guitarra, bem como das *power chords*<sup>10</sup> – fazendo uma análise interna do fenômeno. O modo como o Heavy Metal se apropria da música erudita também é focado pelo autor e se enquadra numa análise interna. Finalmente, Walser demonstra como ocorre a construção da identidade masculina no interior do gênero e a maneira como os temas místicos e de horror foram empregados, ambos numa perspectiva contextual.

Os temas enfocados pelo autor nessa ampla investigação revelam a ambição de compreender um pouco mais sobre a comunidade de ouvintes de Heavy Metal a partir das suas expressões musicais ou, dito de outro modo, revela um pressuposto de que, para Walser,

---

<sup>10</sup> São acordes formados por duas notas, tocados em alturas graves, que mediante a amplificação permitem marcações distorcidas. A nota fundamental é a quinta.

os objetos dirão algo a respeito da comunidade que as produziu. Esta é, evidentemente, uma preocupação importante do autor em relação ao problema de pesquisa e explorado com sucesso no decorrer de seu livro, sobretudo porque Walser não entende essa manifestação expressiva como um mero reflexo da comunidade que a produziu, mas como dotada de potencial para reconfigurar a comunidade e os padrões do gênero musical, o que concede elasticidade a sua abordagem.

Duas considerações feitas pelo autor interessam para a investigação do fenômeno proposto nesse trabalho. A primeira é a aproximação entre os gêneros musicais e a noção de discurso (constituídos por convenções de prática e interpretação) que possibilita a análise integrada dos aspectos musicais e sociais da música popular massiva. Esse é um aspecto importante porque não é possível identificar grau de motivação entre notas musicais e sentidos determinados, mas apenas uma relação convencional, “qualquer padrão formal ou sintático que o analista reconheça deve ser interpretado como abstrações de reiterações ou atos de fala que só podem ter seu sentido conferido por modos sociais particulares” (WALSER, 1993, pp. 29).

A segunda consideração é a apresentação de uma perspectiva que busca encontrar os sentidos, mesmo que provisórios, produzidos na interação entre música e ouvintes no seu aspecto material, e não nas estruturas mais profundas e inerentes da obra. Essa atitude confere significativa importância às dinâmicas poéticas<sup>11</sup> das manifestações expressivas da música popular massiva, privilegiando seu apelo ao corpo e os aspectos ritualísticos envolvidos no consumo musical.

---

<sup>11</sup> Usamos esse termo para nos referir aos elementos poéticos e éticos envolvidos no consumo da canção. Ao privilegiar a produção de certos tipos de efeitos (poética) e associar a música a um determinado tipo de uso (ética), a canção mobiliza um argumento valorativo que vislumbra ambos os aspectos. Ver Shusterman (1998).

Partindo de um posicionamento diferenciado, o etnomusicólogo Harris Berger (1999) investiga as cenas<sup>12</sup> musicais de Rock, Blues e Heavy Metal na pequena cidade de Akron, EUA, em seu livro, *Heavy Metal, Rock and Jazz: perception and the phenomenology of musical experience*. Não se trata de fazer determinadas generalizações sobre a comunidade a partir da identificação de padrões nos seus produtos expressivos, como feito por Robert Walser, mas de entender porque as obras são construídas de determinada maneira a partir da convivência com os membros da comunidade. O autor parte do pressuposto de que a prática musical se caracteriza por possuir um aspecto pessoal e um aspecto originário da cena como um grupo social, devido a isso, toda sua investigação vai ser produzida a partir do método etnográfico e de entrevistas realizadas com membros das cenas de cada cidade.

O ponto forte da abordagem feita por Berger é que ela possibilita uma descrição pormenorizada da cena e do local onde esta se expressa, a urbe. Além disso, possibilita fazer determinadas generalizações sobre os produtos expressivos do Heavy Metal a partir do estudo de caso de uma cena específica – como vem sendo feito sistematicamente por pesquisadores como Janotti Júnior (2004), Baulsh (2003), Avelar (2001) ou Kahn-Harris (2000).

Berger constrói seu problema de pesquisa vinculado às práticas perceptivas e produtivas dos *headbangers*<sup>13</sup> dentro de determinados espaços contemporâneos. Tal construção orientará sua investigação para uma abordagem nitidamente contextual, tratando o fenômeno como a expressão material de uma cultura juvenil, ou seja, como um produto social motivado por narrativas históricas. Inclusive quando o autor parte para a análise das partituras das músicas, sua maior preocupação é demonstrar como aquelas estruturas harmônicas ou texturas são fruto do contexto no qual a cena está inserida.

---

<sup>12</sup> O conceito de cena é discutido de maneira profunda pelo pesquisador canadense Will Straw (1991), em *Systems of Articulation, Logics of Change*. A cena se constitui através de práticas musicais coexistentes dentro de um espaço cultural determinado, que tradicionalmente é uma cidade.

<sup>13</sup> Uma das gírias utilizadas para se referir aos fãs de Heavy Metal. Significa “batedor de cabeça”.

Não podemos falar sobre padrões de prática independente de seus praticantes. A conduta concreta dos atores reais é que constituem todos os amplos padrões, a cultura é mais bem entendida como uma descrição parcial da relativa estabilidade e sistematicidade dos padrões de prática (BERGER, 1999, pp. 172)

Interessa explorar esses “padrões de prática” a que se refere Berger, na dinâmica específica do gênero musical Heavy Metal. Fúria, agressividade, morte, depressão, além de uma busca progressiva por canções “pesadas” são apontados pelo autor como características recorrentes, “um conceito rico e complexo diferentemente interpretada pelas cenas, *pesado* refere-se a uma variedade de textura, estrutura e aspectos afetivos do som musical e é crucial para a compreensão do Heavy Metal” (BERGER, 1999, pp. 58). Desse modo, parece importante investigar de que modo aqueles elementos sonoros, visuais e verbais, bem como as características mediáticas que constituem o gênero Heavy Metal e seu respectivo discurso se articulam para a produção desses sentidos.

Essas se constituem como as três principais obras de circulação internacional sobre Heavy Metal publicadas até o momento de redação dessa pesquisa. Investigações promissoras vêm sendo realizadas e publicadas em revistas acadêmicas, sobretudo nas revistas *Popular Music* e *Popular Music and Society*. No âmbito nacional, duas obras sobre esse gênero musical merecem destaque: *Heavy Metal: guitarras em fúria*, de 1997, de Tom Leão, e *Heavy Metal com Dendê*, de Jeder Janotti Júnior.

Tom Leão faz um pequeno registro histórico-crítico do Heavy Metal. Parece constituir o projeto do autor uma reconstrução de sua genealogia através das bandas canônicas e a indicação de tendências no âmbito de suas poéticas de produção a partir da perspectiva de um ouvinte bem informado e com amplo conhecimento do gênero. Suas observações se tornam extremamente interessantes na medida em que revelam as narrativas que os *headbangers* constroem para a própria identificação, além de algumas das convenções que

compõe o imaginário dos ouvintes (a respeito das características dos diversos subgêneros<sup>14</sup>, por exemplo). Ao tentar explicar o elemento essencial do Heavy Metal, Leão afirma:

Mas o que caracteriza o heavy metal além de seu visual, sua atitude, os instrumentos? Sua essência primitiva. O rock em si não necessita mais do que três ou quatro pessoas com guitarras e bateria para tirar um som. Daí seu grande apelo entre as camadas mais pobres. O rock, e o heavy metal, por conseguinte, sempre foi basicamente a música dos jovens proletários e suburbanos, que não precisavam de muitos atributos musicais além da fúria juvenil para se expressar (LEÃO, 1997, pp. 18)

Nesse pequeno relato, o autor dá uma informação acerca da natureza dos consumidores desse gênero musical: seu cultivo por uma faixa etária específica, de uma determinada classe social e com ideais bastante delimitados para a manifestação expressiva. Para o autor, o Heavy Metal é sinônimo de fúria juvenil em estado bruto, materializada por guitarras, bateria, visual e muita atitude. Suas afirmações nos interessam, portanto, na medida em que ilustram as demandas da comunidade consumidora do gênero a partir da perspectiva do fã.

*Heavy Metal com Dendê* (2004) é um estudo de maior ambição no panorama dos estudos sobre música popular massiva. Nela, Janotti Júnior indica uma preocupação em compreender como um gênero musical que se propõe global pode apresentar traços locais a partir do estudo da cena de Salvador. Vinculando-se, em certa medida, aos estudos contextuais já realizados sobre a música, mas empregando alguns elementos metodológicos da semiótica, que privilegia a análise dos álbuns das bandas locais, o autor tenta explorar o modo como a dimensão mediática do Heavy Metal contribui para seus processos de produção de sentido. Os *webzines*, a crítica especializada e as revistas vão apresentar, então, um rico material para a identificação dos vestígios das convenções normativas do gênero, que para o autor podem ser classificadas de três modos:

---

<sup>14</sup> Na mesma década de 80, quando o Heavy Metal ocupou o topo das paradas de sucesso, seus elementos poéticos privilegiados foram incorporados em expressões musicais da cultura pop, como a distorção de guitarra e intensidade sonoras. Daí resultou uma segmentação do gênero em subgêneros com propostas estilísticas mais radicais, que buscavam se diferenciar da grande produção fonográfica da cultura pop – como o *Speed/Thrash Metal*, o *Death Metal* ou o *Black Metal*.

Regras econômicas (direcionamento e apropriações culturais), regras semióticas (estratégias de produção de sentido inscritas nos produtos musicais) e regras técnicas e formais (que envolvem a produção e a recepção musical em sentido estrito). (JÁNOTTI JÚNIOR, 2003, pp. 58)

O que o autor faz, na verdade, é investigar os modos como os produtos mediáticos apresentam determinados valores, gostos e afetos característicos do Heavy Metal, a partir de uma análise *texto-contexto* de dois álbuns de bandas soteropolitanas: *Where the gods bleed*, da banda Carnified, e *Some dreary songs*, da banda Drearylands. A hipótese de fundo, na qual repousa essa investigação de Janotti Júnior, é que as obras apresentam vestígios das operações que as constituíram bem como dos repertórios exigidos para reconhecê-la. Esse objetivo de compreender os fenômenos da música popular massiva a partir das suas peculiaridades mediáticas remonta ao estudo desenvolvido pelo próprio autor em *Heavy Metal e Mídias*<sup>15</sup>.

Certamente, o tipo de investigação realizado por este último pesquisador guarda algumas similaridades com estudo realizado por Robert Walser, mas que, entretanto, não se confunde com o objetivo deste. Janotti Júnior enfoca nos processos mediáticos de produção de sentido que perpassam a comunidade de ouvintes, enquanto Walser pretende falar sobre a comunidade de ouvintes a partir do estudo de sua manifestação expressiva. O próprio autor afirma que:

A mediação de massa é tipicamente assumida como uma barreira que fica entre o artista e a audiência e tem poder para corromper ambos. Mas mesmo sendo crucial reconhecer que a mediação de massa funciona como uma ruptura do senso de história e comunidade, é importante ver como ela pode disponibilizar novas fontes em que outras comunidades são construídas (WALSER, 1993, pp. 21).

Harris Berger encara essa questão de uma maneira negativa, quando afirma que “o que um CD ou mesmo um vídeo não conseguem replicar é a experiência do evento inteiro com todo o retorno da performance da audiência” (BERGER, 1999, pp. 158) e embora tenha constituído como objeto de análise apenas as cenas de cada cidade (e não álbuns ou vídeos),

---

<sup>15</sup> Este trabalho, de 2002, visava identificar de que maneira as comunidades de sentido se materializavam em certos grupamentos urbanos no consumo de uma manifestação musical como o Heavy Metal. Para o autor, os media são responsáveis pela articulação de uma enciclopédia de sentidos partilhada pelos ouvintes de Heavy Metal em qualquer parte do mundo, não obstante sua manifestação local nas urbes contemporâneas.

não há qualquer posicionamento do autor contra a análise desses produtos. Nesse sentido, a preocupação de Janotti Júnior é legítima e vale questionar, portanto, que tipo de experiência é mesmo esta que a canção ou videoclipe consegue replicar para os ouvintes / espectadores, a fim de contribuir para a discussão sobre a produção de sentido na música popular massiva explorando um nicho de investigação reconhecido como importante, mas ainda pouco privilegiado nas pesquisas acadêmicas.

É essa especificidade de cada canção e o modo particular como elas materializam ou não sentidos relacionados ao Heavy Metal que interessa explorar em profundidade nessa pesquisa, a materialização do formato canção, numa faixa específica, dentro de um álbum, parece se constituir como um importante objeto de estudo para pesquisadores da música popular massiva.

## 2. Articulação Teórico-Metodológica

Na seção anterior, descrevemos o estado atual dos estudos sobre canção e gênero musical – articulado ao nosso problema de pesquisa – e delimitamos o horizonte conceitual do trabalho. Nossa meta atual consiste em apresentar a metodologia de análise mediática da música, desenvolvida pelo grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva, a partir da articulação teórico-metodológica entre estudos culturais e semiótica. Nossa hipótese é que as ferramentas interpretativas oriundas do campo semiótico possibilitam uma compreensão específica e material das configurações musicais nem sempre obtida quando esta é analisada pelo viés exclusivamente culturalista. De maneira similar, o próprio “lugar de fala” dos estudos culturais permite uma ampliação do que se compreende por estratégias de produção de sentido, aspecto tradicionalmente negligenciado nas análises imanentes da musicologia<sup>16</sup>.

Entretanto, consideramos conveniente ressaltar que essa metodologia não se constitui como uma síntese das abordagens anteriores, tampouco como uma alternativa oferecida para solucionar questões apontadas por esses tipos de investigação. Seu objetivo consiste em identificar os elos existentes entre o aparato mediático (que constrange e contribui para a produção da canção) e os elementos plásticos e estruturais da música (refrões, timbres, ritmo) a fim de compreender como esses elos constroem o sentido da canção. Estamos convencidos de que uma abordagem interdisciplinar de um fenômeno como a música, nas dinâmicas da cultura contemporânea, permitiria uma compreensão diferenciada dos enlaces estabelecidos entre manifestações expressivas e sentidos socialmente construídos, de modo tal

---

<sup>16</sup> As análises culturais e musicológicas são as mais tradicionais no âmbito dos estudos sobre música. Durante o século XX, essas duas grandes abordagens se revezaram no empenho de compreender melhor essa manifestação expressiva, privilegiando o aspecto social ou formal do fenômeno (CARDOSO FILHO, 2005).

que as análises oriundas dos estudos culturais, da musicologia e do que chamamos aqui de “análise mediática” se complementassem.

Buscamos, entretanto, pelos próprios limites de uma pesquisa de mestrado, descrever, identificar e interpretar uma dimensão específica da música popular massiva que é seu aspecto mediático. Motivada por uma perspectiva relativamente recente de análise – as denominadas por Richard Middleton (2000) teorias da mediação e teorias do dialogismo – a metodologia aqui apresentada é uma das alternativas propostas para pesquisadores do campo da Comunicação que se debruçam sobre a interface Media e Música.

A análise dialógica dos textos, insistindo em certo sentido que o processo de mediação é carregado no interior da estrutura dos próprios textos, deve constantemente relembrar-se das diversas outras camadas de mediação que tanto produzem o texto quanto organizam a circulação, formas histórico-socialmente variáveis. Por outro lado, teorias da mediação quase sempre acabam num “mundo artístico”, no qual as formas específicas de agenciamento sedimentados nos eventos musicais são metodologicamente secundárias frente aos dados institucionais e relações discursivas (MIDDLETON, 2000, pp. 14).

Nessa seção, apresentamos de maneira detalhada a metodologia analítica e demonstramos a partir de quais matrizes teóricas ela foi construída, a fim de legitimar a relevância do estudo da dimensão mediática da canção, apontar limites e questionamentos sobre os processos de produção de sentido na cultura contemporânea.

## **2.1 Dos conceitos às operações**

Os conceitos empregados para a construção do problema de pesquisa, de algum modo, já indicam a partir de qual perspectiva teórica a música popular massiva será investigada. Por esse motivo, é importante definir e justificar as categorias utilizadas durante a análise empírica e a articulação metodológica a fim de estabelecer as interdefinições necessárias entre nível teórico-conceitual e nível analítico-metodológico. De cada conceito

empregado para a construção do nosso problema de pesquisa, extraímos uma operação através da qual é possível obter dados e evidências empíricas das estratégias empregadas na performance mediatizada para a produção de sentido.

É do conceito de canção que devemos explorar as primeiras conseqüências metodológicas para construção do modelo analítico dessa investigação, isso não apenas por este se constituir como a forma predominante da música popular massiva do século XX, mas fundamentalmente porque as estruturas dinâmicas da forma mudam mais lentamente que os seus modos de apropriação. O trabalho aqui desenvolvido não poderia, de outro modo, negligenciar o diálogo com um dos pesquisadores mais influentes da forma canção no Brasil que é Luiz Tatit.

O autor dedicou grande parte de suas obras (1997, 1999, 2001) a esse cerne expressivo da canção, realizando análises imanentes a partir da perspectiva semiótica de A. J. Greimas chegando a afirmar que:

Compreendendo um componente lingüístico e um componente melódico – além da instrumentação de base – de algum modo compatibilizados para expressar uma significação homogênea, a canção popular ilustra com desenvoltura os mecanismos básicos da concentração e extensão, além de fornecer importantes aquisições para se estabelecer um percurso gerativo no plano da expressão (TATIT, 1997, pp. 22)

A partir dessa formulação inicial, o autor estabelece uma série de inter-relações entre o modelo semiótico greimasiano e suas aplicações na canção popular que permitem visualizar uma certa gramaticalidade específica da forma, evidência que o leva a considerar “(...) daí a sensação de que um pouco de cada nova obra já existia no imaginário do povo, senão como mensagem final ao menos na maneira de dizer” (TATIT, 1997, pp. 87). No momento em que o autor parece saturar uma dimensão específica do processo de produção de sentido na música é que um novo conjunto de problemas se apresentam para investigação. Esses problemas já se insinuam na segunda parte de *Musicando a Semiótica* (1997), justamente quando o autor parte para a análise das canções, mas só se constitui de fato numa

obra mais recente, *O Século da Canção* (2004), quando Tatit demonstra preocupação com as dimensões de circulação e apropriação da canção a partir do surgimento do samba, primeiro gênero da canção popular brasileira, e sua relação com o aparecimento do gramofone e das tecnologias de produção, armazenamento e consumo.

Tatit, que até então vinha conduzindo seus esforços investigativos a partir de uma análise extremamente imanente, parece compreender, sobretudo em *O Século da Canção*, que os processos de produção de sentido da música na sociedade contemporânea não podem ser entendidos sem uma reflexão sobre os meios de comunicação de massa, ou melhor, sobre o prisma da cultura mediática. Seguem-se, reflexões nesse mesmo âmbito produzidas por Janotti Júnior (2005a e 2005b), Heloísa Valente (2003) e Marcos Napolitano (2002).

Dotada de um cerne expressivo imprescindível e pouco maleável, a forma canção ganha também uma dimensão social, de modo tal que não podemos deixar de caracterizá-la a partir da perspectiva sócio-semiótica de Eliseo Veron. Na visão do autor, uma espécie de *teoria dos discursos sociais* deve ser desenvolvida, uma teoria que não oponha de maneira radical as análises imanentes às análises contextuais, mas que compreenda que:

Toda produção de sentido é necessariamente social: não se pode descrever nem explicar satisfatoriamente um processo significativo, sem explicar suas condições sociais produtivas. Todo fenômeno social é, em uma de suas partes constitutivas, um processo de produção de sentido, qualquer que seja o nível de análise (mais ou menos micro ou macroscópico) (VERON, 1996, pp. 125).

Veron não estava preocupado especificamente com as estruturas de produção de sentido da canção, mas com o trabalho de investigação de matérias significantes de maneira geral. Por isso, o autor constrói um modelo de investigação semiótica que mobiliza os aspectos sociais e materiais das produções de sentido de maneira ampla, sem reduzir esses fenômenos, antecipadamente, ao modelo lingüístico (dupla articulação). Emprega um modelo ternário de semiose (operações – discursos – representações) e recupera as reflexões sobre a

materialidade do sentido e papel do corpo na semiótica, na medida em que essa materialidade se constitui como ponto de partida para o estudo empírico dos objetos.

A exploração do conceito de canção permite um exame segundo o percurso teórico proposto, a partir da articulação entre dois aspectos: suas gramáticas de produção e reconhecimento (modelo de regras que caracteriza a produção e a leitura de uma classe de materiais significantes, delimitando seu campo de efeitos de sentido possível. Essas gramáticas estão operando durante a confecção das manifestações expressivas, entretanto, nem todas as possibilidades e regras são exploradas pela instância produtiva, o que leva ao agenciamento de umas e negligência de outras) e suas condições de produção e reconhecimento (aspectos materiais e práticos que restringem tanto a geração quanto a recepção da manifestação expressiva. Essas condições demonstram como as manifestações expressivas são acionadas de maneira determinada e produzem seus efeitos também sobre condições determinadas). Essa bifurcação a qual o conceito de canção nos conduz demanda a exploração de domínios distintos, todavia relacionados, para a compreensão da configuração de sentido da performance mediatizada.

Identificamos, desse modo, que a canção se estrutura de uma maneira específica (estrofe> ponte> refrão> estrofe> refrão> solo> refrão), com um tempo de duração variável entre três (3) e cinco (5) minutos, possui um eixo LETRA X MELODIA estabilizado e apelo fundamental à voz de quem canta. Esses são alguns elementos que caracterizam a gramaticalidade da canção. De maneira similar, a canção é dotada de uma historicidade (fim do século XIX, início do XX), dependente de uma cultura de mercado que pretende possuir a

música<sup>17</sup> e adaptada à urbe. Nesse sentido, ela de alguma maneira reflete demandas e anseios sociais que se materializam, entre outros fenômenos, nos gêneros musicais.

O segundo conceito com o qual trabalhamos é, justamente, o de gênero musical. Tendo sido integrado ao método do grupo Mídia & Música Popular Massiva a partir das reflexões de Simon Frith (1996), e debatido por Janotti Júnior (2005a) o conceito de gênero forneceu a flexibilidade necessária às análises realizadas sobre as canções. Justamente por esse motivo, preferimos desenvolvê-lo após as considerações sobre as gramáticas de produção e reconhecimento e condições de produção e reconhecimento da canção, pois a dinâmica de modificação dos gêneros possui maior velocidade que da forma a ele associada.

Embora Frith construa como tese de sua obra a existência de regras objetivas, que não podem ser ignoradas durante o estudo da música popular massiva, proveniente da associação entre canções e seus respectivos gêneros, ele não crê que tais regras sejam as últimas instâncias determinantes do sentido das canções. Sua perspectiva é muito mais sutil, e até mesmo por isso, mais pertinente para a análise do fenômeno. Trata-se de reconhecer que cada gênero implica uma “ideologia de audição”, um modo de apreciação que ajuda a compreender determinadas escolhas de confecção, rupturas, tensões ou fracassos no mercado musical.

Gêneros musicais são construídos – e devem ser entendidos – como processos culturais/comerciais; eles não são resultado da identificação das análises acadêmicas ou histórias formais musicológicas. Para as pessoas que *vivem* o gênero, há perguntas contínuas a serem respondidas sobre novas ações: isto se enquadra na minha lista? Nas minhas críticas? E na minha coleção? (FRITH, 1996, pp. 88-89).

O processo de classificação do gênero, como mostra o autor, implica pressões nos aspectos de produção, distribuição e a apropriação, de modo que não pode ser compreendido como consequência das ações de uma única dessas dimensões. Essas pressões dizem respeito

---

<sup>17</sup> Ver o instigante artigo de Simon Frith (2001), *The popular music industry*, no qual o autor mostra como a música popular massiva que conhecemos hoje é consequência de uma transformação de sensibilidade introduzida pelas tecnologias de comunicação e, principalmente, pela indústria fonográfica.

ao modo como o gênero é construído e modificado por esse trinômio, que é constituído, entre outros agentes, pela indústria fonográfica, as lojas especializadas, os críticos e fãs, e se apresentam como uma evidência para a compreensão do gênero como um processo dinâmico.

Isso significa que se o autor assume os gêneros como compostos por elementos textuais, culturais e comerciais ele está implicitamente assumindo a possibilidade de rastreamento das marcas das condições de produção e reconhecimento e gramáticas de produção e reconhecimento nos objetos a eles associados. Mais uma vez, estamos diante de uma operação na qual podemos distinguir duas dimensões das categorizações genéricas que se relacionam: um aspecto de circulação (direcionamento e apropriações culturais) e um aspecto técnico-formal (valores e elementos que o gênero privilegia).

Identificamos, desse modo, que os objetos associados a um gênero musical circulam em espaços delimitados, de modos específicos e por motivos determinados. Como se pode confirmar a partir da afirmação de Janotti Júnior, ao analisar a cena de Rock da cidade de Porto Alegre:

O fato das lojas especializadas serem localizadas em verdadeiros labirintos nas pequenas salas dos andares escondidos revela os aspectos tribais restritos aos conhecedores: ao contrário dos grandes shoppings, as passagens das galerias não são transparentes, só aos iniciados é permitido frequentar esses espaços (...) percorrer esse circuito é criar uma narrativa que é elemento integrante do processo midiático do Rock (JANOTTI JÚNIOR, 2000, pp. 257).

De maneira semelhante, gêneros musicais valorizam a produção de sentidos distintos, elementos musicais característicos e habilidades técnicas específicas.

Estas são as regras de uma forma musical (para ser considerada *punk* ou *country*, uma peça musical deve ter certas características auráticas) que incluem convenções na forma de tocar – que habilidade os músicos devem ter; quais instrumentos são usados; como são usados; se forem acústicos ou amplificadas; regras rítmicas, regras melódicas; qualidade de som do estúdio; a relação da voz com os instrumentos (se houver uma voz); a relação da letra com a música; entre outras (FRITH, 1996, pp. 91).

É a partir da articulação entre esses elementos que grande parte dos julgamentos sobre canções que se vinculam ou não a um gênero estão fundamentados e,

conseqüentemente, sobre o modo como elas frustram, ampliam ou ratificam o horizonte de expectativas<sup>18</sup> dos ouvintes. Nesse sentido, destacamos no aspecto da circulação a amplitude que o gênero possui nos meios de comunicação (cinema, TV, rádios), a estratégia de demarcação de público empregada. Já no aspecto técnico-formal, enfatizamos as qualidades técnicas que uma expressão daquele gênero deve possuir (distorção, virtuosismo, altura), o cenário musical a ele associado (paisagens sonoras<sup>19</sup> propícias), e as repetições performáticas dos interpretes (qual o personagem do (a) artista ou banda)?

Não por acaso os atos performáticos da música popular massiva estão diretamente conectados ao universo dos gêneros. Ser um astro do cenário *heavy metal* ou da música axé pressupõe relações com a audiência que seguem as especificidades mediáticas e textuais dessas expressões musicais. Do mesmo modo que uma canção é ao mesmo tempo a música e sua respectiva performance, a audiência não consome somente as sonoridades, mas também a performance virtual inscrita nos gêneros midiáticos (JANOTTI JÚNIOR, 2005a, pp 10).

O que significa dizer que em gêneros distintos cada elemento terá importância diferenciada. Se a distorção - muitas vezes considerada como um ruído - é fundamental para o Rock, por exemplo, ela é totalmente dispensável no Samba; e se a circulação em programas de TV é muito importante para a MPB urbana, para o Rap ela seria considerada um elemento de desvalorização - vide o caso de artistas como Marcelo D2 ou Gabriel, O Pensador, que embora se apropriem da sonoridade Rap, não são reconhecidos como artistas da comunidade Hip-Hop.

Finalmente, a própria dinâmica dos gêneros musicais demanda uma observação atenta sobre as possibilidades de exploração estilísticas inauguradas por certas músicas. Muitas vezes, algumas canções rompem os limites do gênero e criam novas rotulações, podendo ser incorporadas em outros gêneros ou, dialogando com as regras anteriores, criando sub-gêneros com projetos de circulação e regras técnico-formais mais específicas - como é o

---

<sup>18</sup> O próprio Robert Walser (1993), articula o conceito de horizontes de expectativas às análises de fenômenos musicais, demonstrando como gênero e canção se relacionam para a construção dessas expectativas.

<sup>19</sup> Janotti Júnior (2005c) explica que as canções evocam sensações conectadas a certas atmosferas, como os cenários épicos do Heavy Metal, o sertão do Baião ou a metrópole do Rap.

caso de um gênero complexo como o Heavy Metal ou a música eletrônica (ambos possuem diversos sub-gêneros que, de alguma forma, permitem o reconhecimento com seu antecessor). Essas músicas, embora evidenciem os limites instaurados por uma investigação que tenha como premissa a organização dos elementos de produção de sentido em determinados gêneros, por outro lado, servem como indícios das regras às quais estão submetidas grande parte da produção musical contemporânea.

Os dois conceitos que empregamos conduzem a investigação, portanto, para a exploração das condições produtivas e de reconhecimento da matéria significativa, nesse caso, canção e gênero musical, bem como dos vestígios das gramáticas de produção e reconhecimento que os normatizam. Logo, temos duas operações a serem executadas durante o percurso analítico das faixas: a) identificação das condições de produção e reconhecimento daquele material significativo<sup>20</sup>, b) identificação dos vestígios das gramáticas de produção e reconhecimento que operam naquele material significativo. Evidentemente, essas duas operações estão relacionadas e influenciam-se mutuamente, para fins analíticos, entretanto, consideramos apropriado fazer essa distinção de caráter esquemática.

Ao identificar nos produtos os vestígios de suas condições de produção e reconhecimento, bem como de suas gramáticas de produção e reconhecimento, estamos obtendo dados empíricos sobre o modo como os processos de produção de sentido se configura na música popular massiva. E podemos demonstrar, por exemplo, como algumas canções associadas a certos gêneros musicais estão mais amplamente consolidadas devido ao seu maior apelo à forma, e outras aos seus aspectos de circulação.

---

<sup>20</sup> O analista “trabalha sobre estados que são pequenos pedaços do tecido da semiose. A possibilidade de toda a análise de sentido repousa na hipótese de que o sistema produtivo deixa marcas nos produtos e que o primeiro pode ser (fragmentariamente) reconstruído a partir da manipulação dos segundos. Dito de outro modo: analisando produtos, apontamos processos” (VERON, 1996, pp. 124).

Entre a relativa estabilidade de um formato musical, a canção, e a possível maleabilidade das convenções de prática e apropriação, os gêneros musicais, o pesquisador de música popular massiva se depara com o que parece ser o cerne de suas reflexões: o ato de materializar as convenções da prática e as regras formais num ato específico. Essa ação, que consiste basicamente em “presentificar” a música a partir das inter-relações da canção com o gênero, é conhecida como *performance*. Termo empregado de maneira distinta por diferentes campos de estudos, apresentamos de forma sucinta a maneira como esse conceito torna-se pregnante para a discussão sobre a relação que se estabelece entre os media e a canção. Não faremos uma ampla revisão do conceito, nem pretendemos dar uma definição geral sobre o mesmo, mas deixar claro o modo como ele é incorporado a esse estudo<sup>21</sup>.

As diferentes aplicações do termo *performance* remontam ao período de delimitação do objeto de estudo de folcloristas e etnomusicólogos, no qual se debateu de maneira exaustiva sobre a abordagem textual ou contextual dos seus objetos. A variação ocorria a depender da filiação do investigador numa dessas grandes abordagens. Richard Bauman (1989), estabeleceu três maneiras de aplicação do termo: como oposto ao decreto – *performance* de uma peça e *script* da mesma – como uma atividade expressiva elevada – uma ação estética orientada para fins comunicacionais – ou como o oposto de competência para realizar um ato – uma habilidade que se desenvolve inconscientemente. No que diz respeito às investigações recentes o termo é empregado para se referir a todas as noções esboçadas por Bauman, o que demonstra que essa ação engloba, pelo menos, essas três dimensões bastante distintas. Parece sintomático que, num período em que se tem a possibilidade de reproduzir e gravar sons dos mais variados tipos, a compreensão do termo *performance* fique confusa, na medida em que a co-presença<sup>22</sup> entre executor do ato e ouvinte é prescindível.

---

<sup>21</sup> Trabalhos mais amplos, visando a construção de uma noção aplicável em contextos diversificados, vêm sendo desenvolvidos por autores como Thom (2003) e Shusterman (1998).

<sup>22</sup> Essa é a discussão que interessa para o estudo das relações que se estabelecem entre as dinâmicas da cultura mediática e as expressões musicais. Seguindo esse percurso, apontamos, outra vez, o trabalho desenvolvido por

Paul Zumthor (2000) compreende que a performance subentende a existência de produtos identificados como pertencentes a uma determinada tradição, sujeitos identificados como inseridos nessa mesma tradição e um público iniciado em suas convenções. Sua hipótese sobre esse conceito é que há uma performance completa, seguida de audição e visão do fenômeno, no qual o apreciador é convocado integralmente, e uma performance fraca, que corresponde a uma leitura solitária, na qual o apreciador emprega apenas uma de suas faculdades de sentido. Entre esses dois extremos, Zumthor apresenta a performance mediatizada, que se caracteriza pela falta de um dos elementos sensoriais (audição de um disco, por exemplo).

Ou seja, a performance mediatizada é uma operação específica que não deve se confundir como a performance de um show, por exemplo. Ela é a faixa gravada num determinado suporte (CD, LP ou K7) formatado segundo os princípios de um álbum e que, por isso mesmo, está sujeita a regras e pressões dos Media. Danilo Dantas (2005) amplia essa noção, afirmando que a performance deve ser compreendida como um ato envolvendo obra e público ao qual ela se destina, correspondendo àquele momento quando a canção “ganha corpo”<sup>23</sup>, em nossos termos, quando ela se materializa.

Como se pode observar, numa performance mediatizada é possível reconhecer tanto um sujeito que executa a canção, que canta e toca aqueles acordes, bem como um conjunto de estratégias empregadas para a materialização de uma determinada sonoridade, e um público que interage com aquele ritmo, refrões e solos, de maneira ordenada ou até mesmo ritualística. Chegamos, com isso, ao ponto onde é possível investigar as pressões a que a cultura mediática exerce sobre o campo musical a partir do exame de uma de suas manifestações expressivas (as performances mediatizadas). É examinando essa operação

---

Heloísa Valente (2003) e algumas apropriações do pensamento de Paul Zumthor que vêm sendo realizadas por pesquisadores do grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva.

<sup>23</sup> Metáfora do próprio Dantas, que desenvolve de maneira profunda o desdobramento do conceito de performance na análise de materiais mediáticos.

concreta que é possível identificar como os elementos característicos da música foram agenciados, bem como de quais estratégias mediáticas ela se valeu para a inserção num determinado gênero musical, produção de determinados sentidos ou até mesmo sobre o sucesso / fracasso da obra.

## 2.2 Das operações aos dados empíricos

Os conceitos que balizam a investigação sobre o processo de produção de sentido no âmbito da música popular massiva a partir do enfoque mediático conduzem o investigador para a exploração de dois aspectos prementes: condições de produção e reconhecimento e gramáticas de produção e reconhecimento, tanto do gênero quanto da canção. Identificar, então, quais as condições e regras imprescindíveis de cada gênero na sua relação com a canção torna-se etapa fundamental para a análise mediática da canção.

Para identificar os vestígios das gramáticas de produção e reconhecimento que operam na forma canção, propomos que o analista se debruce sobre os aspectos expressivos evidenciados no canto – que revelam as estratégias de estabilização do eixo LETRA X MELODIA empregadas pelo intérprete<sup>24</sup> – bem como os desenvolvimentos melódicos – estruturas de repetição (refrão e *backing vocals*, por exemplo) que concedem um padrão de memorização aos ouvintes. Afinal, “a canção popular é produzida na interseção da música com a língua natural. Valendo-se de leis musicais para sua estabilização sonora, a canção não pode, de outra parte, prescindir do modo de produção da linguagem oral” (TATIT, 2004). Geralmente, as canções são confeccionadas privilegiando uma daquelas estratégias de

---

<sup>24</sup> Tatit (1997) denomina essas estratégias de *dicção* e distingue, ao menos, três operações recorrentes nos intérpretes da MPB urbana: a figurativização, a tematização e a passionalização.

estabilização ou desenvolvimento melódico, mas nada impede que haja uma alternância desses elementos em trechos distintos da mesma.

Ao analisar como duas canções do gênero Rap (*Traficando Informação*, do consagrado rapper brasileiro MV Bill, e *Vai Vendo*, do Marcelo D2) empregam dicções diferenciadas associadas à própria gramaticalidade da forma, Janotti Júnior (2005c), demonstra como é possível configurar sentidos distintos no interior de um mesmo gênero musical, desde que os elementos plásticos privilegiados variem. De maneira similar, Cardoso Filho (2004) analisando três canções do gênero Heavy Metal da banda Malefactor (*Under the Law of the Sword*, *The Darkest Throne* e *Followers of the Fallen*), aponta para a possibilidade de que estruturas de repetição diferenciadas sirvam para configurar os mesmos sentidos.

A partir dessa operação, podemos retirar conclusões mais amplas sobre as gramáticas de produção e reconhecimento agenciadas nas diferentes canções: a) articulação entre LETRA X MELODIA vai ser promovida mediante o emprego de estratégias reconhecidas pelas dinâmicas expressivas da música. Isso implica que uma atenção fundamental deve ser dada à voz que canta aquela canção, pois a hierarquização nos usos de cada uma das dicções recai sobre o sentido final da manifestação expressiva, b) as estruturas de repetição melódicas, embora expressivamente diferentes, geralmente promovem uma desaceleração da canção, o que implica que suas funções são extremamente semelhantes (por isso chamamos de “estruturas de repetição”).

A identificação das condições de produção e reconhecimento de uma canção depende de uma competência do analista em compreender a genealogia da forma e as dinâmicas específicas com que ela negocia. Nesse sentido, é necessário que ele se debruce sobre o suporte no qual a canção foi distribuída (*Long-Play*, *Compact Disc*, *Web*) bem como ao formato característico no que ela foi produzida para se adequar aquele suporte (álbum

temático<sup>25</sup>? Ao vivo<sup>26</sup>? Acústico<sup>27</sup>?). O próprio Frith (1996) indica que a gravação é somente mais um aspecto da longa tradição da qual a música faz parte, mas que essa organização sócio-tecnológica específica nos mostra detalhes para serem ouvidos, nos pede concentração para identificar certos aspectos da música e retira ruídos do som. De modo que a experiência da remasterização e da regravação implicam novos valores sonoros, uma recodificação.

Uma mesma canção submetida a adequações de suporte distintas, configura sentidos diferenciados, por exemplo. O chiado característico da reprodução de um *Long-Play* se constitui como uma condição especial para produção de sonoridades denominadas “sujas” em canções associadas ao Punk, por exemplo, de modo tal que a gravação e distribuição a partir dos CDs conferiu outros valores às canções (Stratton, 2005). Do mesmo modo, avaliar o significativo sucesso do Heavy Metal durante a década de 80, significa atentar para a popularização do álbum como principal formato de consumo.

Assim, ao identificar condições de produção e reconhecimento das canções, podemos fazer considerações mais amplas acerca do processo de produção de sentido: a) a alteração dos contornos mediáticos influencia na configuração final de sentido da canção, o que indica que o analista de música popular massiva deve empreender esforço analítico sobre esse aspecto do estudo; b) ao variar os formatos de distribuição, os sentidos produzidos pelas canções também variam em parte, de modo que a investigação sobre o sentido produzido por uma canção tome como referência o formato no qual sua distribuição foi inserida.

Partiremos agora para a descrição da operação realizada sobre o conceito de gênero. Nossa meta consiste em apresentar de que modo o analista pode identificar as marcas das gramáticas de produção e reconhecimento associadas a ele. A observação dos elementos

---

<sup>25</sup> Segundo Shuker (1999), estes álbuns são unificados por um tema instrumental, compositivo, narrativo ou lírico. Considera-se o álbum *Tommy* (1969), da banda inglesa *The Who*, pioneiro na exploração desse formato.

<sup>26</sup> De status mais elevado na hierarquia das performances mediatizadas, os álbuns ao vivo incorporam as ações dos ouvintes, concedendo um sentido de maior autenticidade ao produto.

<sup>27</sup> Os álbuns acústicos simulam uma atmosfera de intimidade com a banda, a partir do emprego de instrumentos não-eletrificados e canções que não costumam compor o *set* tradicional dos artistas.

da linguagem musical (harmonia, melodia, timbre, modos) privilegiados pelo gênero se constitui como ponto de partida. Gêneros musicais se consolidam mediante o emprego de uma base melódica característica (ou ausência dela), da exacerbação do timbre de um instrumento específico (como o caso da guitarra para o Rock e afins), ou de uma batida bem determinada (como a 2/4 do samba) etc, que são imprescindíveis para o reconhecimento do gênero. Como afirma Tatit:

É comum alguém dizer que ouviu um samba de Tom Jobim, um *rock* dos Titãs ou mais uma canção romântica do Roberto Carlos. Todas essas designações de gênero denotam a compreensão global de uma gramática. Significa que o ouvinte conseguiu integrar inúmeras unidades sonoras numa seqüência com outras do mesmo paradigma. Sambas, boleros, marchas... são ordenações rítmicas gerais que servem de ponto de partida para uma investigação mais detalhada da composição popular (TATIT, 1997, pp. 101).

Cada uma dessas ordenações rítmicas é composta por elementos musicais estratégicos e que servem para a configuração de sentidos específicos. Por exemplo, a melodia, que é um elemento essencial na confecção das canções românticas, é quase sempre colocada em segundo plano quando se trata da confecção de um Rap. Por isso, consideramos que um dos principais aspectos a serem observados pelo analista é o ritmo<sup>28</sup>. Para Frith (1996), o ritmo é a maneira mais fácil de convocar os ouvintes para a música, porque ele possibilita uma resposta ativa, tanto física quanto mental, para a experiência musical. É preciso deixar claro, entretanto, que ritmo não é sinônimo de batida. Por ritmo, compreendemos o modo particular como um gênero articula os elementos da linguagem musical por ele privilegiado – sendo a batida apenas um desses elementos.

Outro elemento musical sobre o qual o analista deve depositar sua atenção é a função que a voz exerce naquele gênero. Isso porque a voz revela atributos de uma personalidade que executa a performance mediatizada e tanto a acentuação quanto o sotaque revelam características do vocalista e dos ouvintes que serão fundamentais para o processo de

---

<sup>28</sup> Subdivisão do tempo em partes perceptíveis e mensuráveis, ou seja a organização do tempo segundo a periodicidade dos sons (Dourado, 2004, pp. 282).

produção de sentido da música. É muito comum, por exemplo, que palavras sejam escolhidas para compor determinada letra pelo seu som e não pelo significado que possui, além de revelar uma “identidade sonora” que permite identificar vozes masculinas e femininas, expressões de desejo e de fúria, sussurros, lamentos etc. A própria língua utilizada pelo gênero musical é um elemento das convenções sonoras que favorece o respeito a uma métrica específica, de modo tal que cantar Heavy Metal em alemão (*Ramstein*) ou português (algumas músicas da banda *Sepultura*) significa dialogar com as regras de acentuação e métrica do gênero musical.

Por fim, os sentidos peculiares que cada gênero pretende configurar se constituem como elementos determinantes das gramáticas que os normatizam. Afirmamos isso com base na proposição de Frith (1996), na qual gêneros musicais podem ser identificados de acordo com os efeitos ideológicos da música e dos modos como são vendidos como arte, identidade ou emoção. Não é por acaso que grande parte dos estudos realizados sobre música popular massiva enfocavam os efeitos produzidos nos ouvintes a partir de uma comparação entre proposta estética do gênero e atitudes dos consumidores.

Para o método de análise que desenvolvemos, a questão comportamental não é tão relevante (uma vez que já apresentamos os aspectos mediáticos como nosso foco). Mas as propostas dos gêneros, o modo como eles se apresentam insinuando experiências de sentido determinadas, estes sim se constituem como importante aspecto a ser analisado. Afirmamos isso pelos seguintes motivos: a) essa promessa inicial do gênero constrói o horizonte de expectativas dos ouvintes, b) os objetos associados ao gênero, em seu aspecto mediático, dialogam com essa proposta estética.

O Jazz tradicional, por exemplo, se constitui fundamentalmente a partir do sentido de constante improvisação construído pela banda, de tal maneira que os ouvintes não esperam uma estrutura rígida que regule a ordem, acordes ou solos executados, Berger (1999). O apelo

sensorial característico do samba, de modo a oferecer uma experiência de sentido calcada no corpo e no movimento – que se materializa no ato de “sambar” – demonstra uma proposta estética distinta, que privilegia outra disposição do ouvinte para a interação com performance que ali se configura. Daí surge a possibilidade de supor o gosto de um indivíduo a partir do tipo de música que ele prefere ouvir e, conseqüentemente, dos tipos de emoção que prefere experimentar ao ouvir as canções daquele gênero.

O caminho feito pelo analista, portanto, será o de identificar como aquelas características técnico-formais estão sendo empregadas na dinâmica do gênero, de uma maneira ampla, e naquela performance mediatizada singular. Bem como identificar como os elementos plásticos e mediáticos se articulam para expressar a proposta estética do gênero (os sentidos privilegiados por cada um) de maneira ampla, e especificamente na performance. Esses dados revelam os elementos das gramáticas de produção e reconhecimento daquele gênero musical dentro do qual a música foi confeccionada.

Para ter acesso às condições de produção e reconhecimento dos gêneros musicais, o primeiro passo consiste em observar a distância que separa o pólo da produção do pólo do reconhecimento a fim de ter acesso à dimensão de circulação no qual o gênero musical se desenvolve. Essa é uma atitude fundamental, pois a identificação dessas marcas na superfície dos produtos associados a um gênero musical permitirá que o analista faça inferências sobre as condições nas quais os produtos são confeccionados e apreendidos. Essa operação, portanto, é motivada pelo produto, porém remete o analista para uma rede semiótica de relações que o circunscrevem.

Assim, o analista deve traçar uma sucinta genealogia do gênero associado àquela performance a fim de descrever o nível de distância que separa suas condições de produção de suas condições de reconhecimento:

“As condições de produção de um conjunto significativo não são nunca as mesmas que as de reconhecimento. A distância entre produção e reconhecimento é extremamente variável, segundo o nível de funcionamento da semiose em que cada uma se coloca, assim como segundo o tipo de conjunto significativo estudado” (VERON, 1996, pp. 129).

E, a partir dessa descrição, identificar se sua circulação é *mainstream* ou *underground*. Esses dois termos, de origem inglesa, implicam modos diferenciados de confeccionar música. O denominado *mainstream* (que pode ser traduzido como “fluxo principal”) abriga escolhas de produção reconhecidamente eficientes, dialogando com elementos de músicas consagradas e com sucesso relativamente garantido. Ele também implica uma circulação associada a outros meios de comunicação de massa, como a TV (através de videoclipes), o cinema (as trilhas sonoras) ou mesmo a Internet (recursos de imagem, *plug ins* e *wallpapers*). Conseqüentemente, o repertório necessário para o consumo de produtos *mainstream* está disponível de maneira ampla aos ouvintes. As condições de produção e reconhecimento desses produtos são bem diferenciadas, fator que explica o processo de circulação em dimensão ampla e não segmentada.

O *underground*,<sup>29</sup> por outro lado, segue um conjunto de princípios de confecção de produto que requer um repertório mais delimitado para o consumo. Os produtos “subterrâneos” possuem uma organização de produção e circulação particulares e se firmam, quase invariavelmente, a partir da negação do seu “outro” (o *mainstream*). Trata-se de um posicionamento valorativo oposicional no qual o positivo corresponde a uma partilha segmentada, que se contrapõe ao amplo consumo. Um produto *underground* é quase sempre definido como “obra autêntica”, “longe do esquemão”, “produto não-comercial”. Sua circulação está associada a pequenos fanzines, divulgação alternativa, gravadoras

---

<sup>29</sup> Essa metáfora espacial serve, no geral, para se referir a uma competência *subcultural* empregada para negociar prestígio e reconhecimento entre determinados grupos sociais. O *underground* não é exclusivamente do campo musical, havendo inclusive movimentos cinematográficos e literários *underground*. Tais obras exploram seus elementos plásticos característicos de modo a não atrair a grande audiência, mas somente aqueles com a devida competência subcultural. Ver Kahn-Harris (2001) e Solomon (2005).

independentes etc. Essa relativa proximidade entre condições de produção e reconhecimento implica um processo de circulação que privilegia o consumo segmentado.

Ao identificar a estratégia de circulação adotada pelo gênero musical, o analista é capaz de descrever de maneira mais detalhada, também, a ideologia de audição privilegiada por aquele gênero, indícios do tipo de interação com o ouvinte e momentos da negociação entre as demandas do campo musical e pressões da indústria da informação e entretenimento. Esses elementos que caracterizam as condições de produção e reconhecimento de um gênero musical vão surgindo na medida em que o analista identifica a parte da tradição da cultura mediática no qual aquela manifestação expressiva se insere e a fundamentação dos argumentos sobre sucesso ou fracasso de determinada banda no contexto do gênero musical em questão.

Por exemplo, Thiago Soares (2005), ao analisar os mecanismos de produção de sentido acionados pelo videoclipe *Joga*, da cantora Bjork, faz referência aos constrangimentos sofridos em virtude da circulação *mainstream*. A imprescindibilidade de um refrão, por exemplo, e o apelo ao visual da cantora são marcas da estratégia de amplo consumo adotadas nessa performance mediatizada. Soares consegue identificar essas marcas a partir da descrição do plano imagético e do plano sonoro que compõe o videoclipe bem, como da organização de circulação no qual ele se insere (divulgado amplamente na MTV, distribuído em DVD etc.). Desse modo, os termos de julgamento para o que pode ser considerado bem ou mal sucedido naquela performance mediatizada será oferecido pelas próprias condições de produção e reconhecimento do gênero musical a ela associada, ou seja, pela própria estratégia de circulação adotada.

As operações de identificação das condições de produção e reconhecimento e dos vestígios das gramáticas de produção e reconhecimento derivadas do emprego dos conceitos de canção e gênero musical, portanto, revelam dados acerca dos sentidos privilegiados pelas

performances mediatizadas. Esses dados servirão como base para as interpretações sobre o valor da obra, suas repercussões sobre o gênero ou o formato, seu grau de intertextualidade e abertura. Daí inicia-se o processo de valoração característico da música popular massiva, no qual a produção de sentido está estritamente associada ao juízo.

Chamaremos, então, de **estratégias de agenciamento** qualquer organização formal da performance mediatizada que tenha sido empregada para fins de produção de sentido. Essas estratégias de agenciamento estão relacionadas às gramáticas de produção e reconhecimento dos produtos, caracterizando-se como seus limites formais. Vale recordar, entretanto, a afirmação de Veron (1996) segundo a qual não é possível analisar um discurso “em geral” nem “em si mesmo”, mas sempre em relação a um determinado ponto de vista ou um determinado nível de pertinência. Esse ponto de vista pode ser estabelecido pelo analista a partir das **estratégias de configuração** – qualquer organização social atrelada àquela performance mediatizada que contribua para a determinação do seu sentido final – materializadas na superfície da performance mediatizada. A relação construída pelas estratégias de configuração é, portanto, com as condições de produção e reconhecimento daquele produto.

### **2.3 Dos dados às interpretações**

Munido de uma impressão geral acerca da performance mediatizada, a princípio, o estudioso da música popular massiva realiza uma série de operações analíticas a fim de reunir evidências que ratifiquem ou frustrem essa impressão inicial em relação à mesma. Esses dados surgem como consequência de uma investigação sobre estratégias de agenciamento e configuração empregadas na manifestação expressiva e revelam os mecanismos de produção

de sentido sobre os quais ela se apóia. É mister dizer que grande parte dos trabalhos de análise semiótica da música encontram, nesse ponto, seu limite de atuação. Expostas as estratégias que possibilitam a produção daquele sentido pelo texto, a investigação semiótica se retira, com um forte alibi: entender as repercussões do texto no tecido social é tarefa de outros campos do conhecimento (como a etnomusicologia, por exemplo).

O método que apresentamos não possui um alibi como esse, ao contrário, ele se fundamenta numa articulação necessária entre processos de produção de sentido e organização social, de modo que uma instância influencia a outra e vice-versa. O estágio no qual se apresentam os mecanismos de funcionamento da performance mediatizada não se constitui como fim do estudo, mas como uma etapa na qual o analista pode fazer interpretações sobre as conseqüências daquelas estratégias nas condições de produção e reconhecimento daquele gênero musical, por exemplo. Os dados sobre a performance mediatizada coletados pelo analista servirão para legitimar uma posição interpretativa.

Essa etapa de investigação que propomos tem como objetivo produzir um tipo de conhecimento sobre o objeto que não seja apenas de caráter descritivo, mas com repercussões sobre o fenômeno, sobre suas dinâmicas produtivas e de apropriação. Por exemplo, se o analista ou crítico cultural é capaz de descrever o modo como funciona uma performance mediatizada e em quais estratégias de produção de sentido ela se fundamenta ele cumpre um importante papel na dinâmica cultural contemporânea. Se, além disso, ele é capaz de demonstrar como aquela canção, clipe, ou álbum altera condições de produção e reconhecimento no gênero musical ele está, também, contribuindo materialmente para que o consumo cultural de canções, videoclipes e álbuns sejam efetivados de maneira mais criteriosa.

Na medida em que a canção só exerce sua plena função quando é executada, toda interpretação e juízo do crítico cultural dependerão de uma cooperação inicial que se

estabelece com a música sendo imprescindível, portanto, avaliá-las apenas pelos efeitos que pretendem produzir. Esse percurso também contribui para uma interpretação mais segura, uma vez que os dados coletados são evidências do parâmetro de avaliação do analista.

O método de análise da música popular massiva que apresentamos deixa possibilidade para o crítico construir uma interpretação sobre o valor daquela performance mediatizada em sua relação com o formato canção e o gênero musical. Isso significa que as demandas da manifestação expressiva são respeitadas pelo crítico – que reconhece ali uma alteridade a ser analisada. A hipótese, como vem sendo demonstrada, é que é necessário identificar a articulação das regras do gênero e da canção e suas dinâmicas de circulação e daí extrair o parâmetro para o julgamento.

### 3. O Exercício Interpretativo

O objetivo nesta terceira seção é desenvolver um trabalho de interpretação de sete performances mediatizadas do gênero musical Heavy Metal que dialogam com a forma canção a fim de apontar quais estratégias de agenciamento bem como de configuração foram empregadas para a produção de sentido. Ela está subdividida, portanto, em sete pontos relativos a cada uma das performances mediatizadas analisadas. Já nos intertítulos, apresentamos o nome da faixa, nome da banda que a gravou, data de lançamento no mercado fonográfico e nome do álbum no qual circulou, além de um pequeno quadro descritivo dos integrantes das bandas que participaram da confecção do produto.

Os elementos que compõem o Heavy Metal (dimensões sonoras, visuais e verbais) apontadas por Weinstein (2001), os traços de manifestações discursivas nos seus produtos, Walser (1993), bem como os aspectos relacionados à sua dinâmica mediática, Janotti Júnior (2004), foram o local privilegiado para identificação dessas estratégias. Seguimos os passos analíticos expostos anteriormente a fim de deixar claro como construímos a argumentação em torno do mecanismo de funcionamento das performances e das razões que nos levam a avaliá-las de determinado modo.

É importante destacar a homogeneidade na composição do *corpus* analítico em questão, no que diz respeito a seu selo de distribuição: a *Maniac Records*. Pequena loja de comercialização de artigos musicais especializada em Heavy Metal fundada em Salvador em 1988, a *Maniac*, em 1999, começou a investir em lançamentos das bandas da cena da cidade,

de modo que, em 2000, lançou o primeiro álbum com a marca *Maniac Records, Some Dreary Songs*, da banda Drearylands.

O percurso, que vai de loja a selo independente (também conhecido como *indie*), feito pela *Maniac Records* pode ser considerado como o usual no âmbito da estruturação de uma pequena gravadora. Tosta Dias (2000), aponta que uma das únicas alternativas para que esses selos sobrevivam na dinâmica das indústrias culturais é a atuação em segmentos específicos da música. Desse modo, é possível identificar selos especializados no segmento Rock (Tinitus), Jazz e Música Brasileira (Baratos Afins), ou Heavy Metal (*Rock Brigade Records*). “A indie deixa seu valor agregado de símbolo de qualidade musical e de veículo de críticas e inovações para, igualmente, desenvolver fórmulas previsíveis e consagradas” (TOSTA DIAS, 2000, pp. 130).

Tratando-se de um selo cuja especialidade são álbuns de Heavy Metal, destacamos o modo como ele irá confeccionar os produtos mediante estratégias de configuração associadas à dinâmica desse gênero. A adoção de uma circulação no circuito alternativo de consumo musical parece se constituir como um fundamento, principalmente pela pouca força de barganha que eles possuem no mercado fonográfico.

Difícilmente seu catálogo estará disponível à venda numa grande loja de departamentos (como as Lojas Americanas), é possível ter acesso a ele em grandes lojas especializadas em música (como a Flashpoint), numa seção como a de Heavy Metal ou Rock / Pop Nacional, por exemplo, e muito mais provável encontrá-lo nas pequenas lojas especializadas em Heavy Metal em todo o país (como as inúmeras da Galeria do Rock, em São Paulo, ou a própria *Maniac Rock Shop*, em Salvador). Este plano de distribuição está sintonia com a ideologia de audição *underground* e assegura, de alguma forma, que só ouvintes iniciados tenham acesso aos produtos.

Mesmo que a *Maniac Records* não possua a penetração e poderio no mercado fonográfico que uma *Rock Brigade Records* ou *Nuclear Blast* possuem, por exemplo, ela partilha das convenções do processo de circulação característicos do gênero musical, o que faz movimentar a cadeia mediática dos pequenos fanzines, revistas e programas de consumo segmentado. Além disso, ela concede aos produtos uma espécie de “padrão de qualidade” e a marca de um selo que entende de Heavy Metal e que não promoveria uma banda qualquer.

Desse modo, nos cabe identificar quais estratégias são empregadas para promover uma assimetria menor no âmbito das condições e produção e reconhecimento dos produtos com o selo *Maniac Records*, afinal o objetivo de segmentar é que produtos e consumidores se reconheçam como pertencentes a uma mesma tradição expressiva.

### 3.1 *The Worst Enemy – Drearylands – 2000 (Some Dreary Songs)*

Lion – Vocaís

Patrick Amarin – Guitarras

Rick Iglesias – Baixo

Luis Bear – Bateria e vocais

Jason Bittencourt – Guitarras

Letra: Leo Lion Leão

Música e arranjos: Jason Bittencourt e Drearylands

*The Worst Enemy* (O pior inimigo) é a primeira faixa do álbum *Some Dreary Songs and other tunes from the shadows*, da banda *Drearylands*<sup>30</sup>. Com seus cinco minutos e vinte e três segundos de duração, ela circulou também na coletânea *Darkness Sets In*<sup>31</sup>, se constituindo como música de trabalho da banda durante os preparativos para lançamento do álbum. Trata-se do primeiro produto lançado pelo selo soteropolitano *Maniac Records* e, por esse motivo, se constitui como um marco na história tanto da cena da cidade, de uma maneira mais geral, quanto da banda. A partir desse álbum, seria possível afirmar que Salvador é

<sup>30</sup> Esse álbum foi objeto de análise de Janotti Júnior (2004) a partir das interpretações das canções *Colors of Bifrost* e *Story of a Hero*. O diálogo com as afirmações do autor faz parte da análise empreendida.

<sup>31</sup> Álbum de coletânea com bandas de Salvador organizada pela *Black Order Productions* e distribuída pela *Maniac Records*. Divulgar a faixa em outro álbum independente se caracteriza como uma estratégia de circulação *underground*, uma vez que atesta o envolvimento da banda em projetos dos membros da comunidade de ouvintes. A função dessa estratégia é atingir um público mais amplo dentro do Heavy Metal.

possível produzir seus próprios artistas de Heavy Metal, sem recorrer a gravadoras ou selos do sul do Brasil – como foi feito pela banda soteropolitana *Malefactor*<sup>32</sup>.

*Some Dreary Songs...* teve o apoio do selo *Na Mosca Records* para sua gravação e distribuição, além da *Maniac Records*, bem como o suporte das empresas *Mandragora Comunicação e Artes* e da *Grifo Comunicação*. Todas esses selos e empresas se caracterizam como “alternativos”, tendo pequeno porte financeiro e pequena inserção no mercado fonográfico. A produção musical foi feita pela própria banda e a gravação num estúdio de Salvador (o *Virtual Studio*). *Some Dreary Songs* é um álbum distribuído no suporte *compact disc*, cujas canções não se articulam sobre um mesmo tema musical ou narrativo, não podendo, por isso, ser caracterizado como um álbum conceitual. Trata-se da tradicional compilação de canções organizadas e unificadas pelo título do álbum, encarte e projeto gráfico.

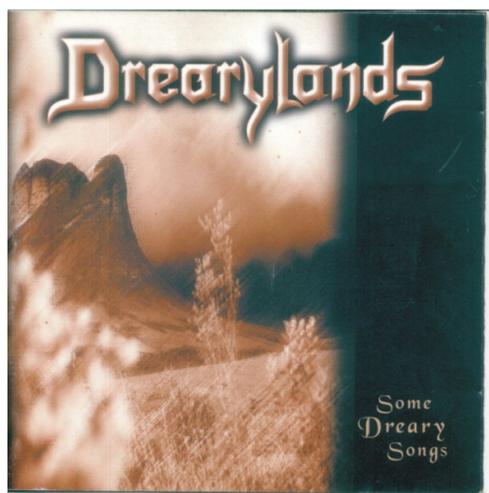


Figura 1: Capa de *Some Dreary Songs*



Figura 2: Contracapa de *Some Dreary Songs*

Ocupando pouco mais de 2/3 da capa de *Some Dreary songs*, é possível ver uma paisagem montanhosa, arbustos e o céu numa tonalidade amarronzada que segue o mesmo

<sup>32</sup> Essa banda lançou seus primeiros trabalhos pelos selos *Megahard Records* e *Demise Records*.

padrão do logotipo da banda. O 1/3 final da capa é preenchido com a cor preta. Centralizado na parte superior está o logotipo da banda em degrade marrom e no canto inferior direito o nome do álbum.

A contracapa mantém o degrade marrom como unidade visual e traz o subtítulo do álbum *...and other tunes from the shadows* gravado em tonalidade ocre, centralizada na parte superior. Bem no centro da contracapa estão dispostas o nome das músicas que compõem o álbum: *The Worst Enemy, Sailors of The Argo, Boring Life, Colors of Bifrost, Story of a Hero, Learn to Fly, Lady Light e Blindfold Eyes*. Além desses elementos, compõem a contracapa os logotipos dos selos que apoiaram a gravação e distribuição do álbum e o aviso padrão de fabricação da indústria brasileira. Todos eles se encontram na parte inferior da contracapa.

No interior do encarte, a cor preta predomina com as letras das canções reproduzidas integralmente em fonte branca. Duas fotos dos integrantes da banda podem ser vistas: uma de corpo inteiro, na qual os integrantes usam calças pretas e camisa branca (alguns usam cintos pretos, outro um colete acima da camisa a fim de fazer uma diferenciação), entretanto um deles traça vestes totalmente pretas. E uma segunda foto, em plano americano, no qual o integrante de traje preto aponta para o espectador. A cor das duas fotos está de acordo com a tonalidade amarronzada empregada na capa e contracapa.

Encontram-se, ainda no encarte, informações referentes ao contato com os selos de distribuição, agradecimentos dos membros da banda e informações relativas aos outros profissionais que participaram da confecção do produto.

Essa relativa pobreza na composição visual do álbum (uso de poucas cores, poucas fotos da banda etc.) vai configurar uma não associação direta ao gênero Heavy Metal.

A paisagem montanhosa<sup>33</sup> lembra algo bucólico que não condiz com os cenários mitológicos no qual batalhas se desenvolvem, por exemplo, mas sim um retiro, um local para repouso e descanso que está tomado por nuvens carregadas. No momento em que se estabelece o vínculo entre o nome da banda “Terras Lúgubres” e a paisagem que se apresenta na capa, é possível chegar a conclusão que a referência é a esta terra.

A não associação aos elementos mais comuns ao gênero, portanto, aparece como uma estratégia de configuração do produto de modo a caracterizá-lo singularmente. *Some dreary songs* “algumas canções lúgubres” possuem como cenário propício uma paisagem pastoril com nuvens carregadas no céu e não o caos ou os seres fantásticos que são comuns dentro do campo de sentido do Heavy Metal. Desse modo, identifica-se o emprego de um cenário que não está intimamente vinculado ao gênero, tentando promover uma ampliação no horizonte de expectativas dos ouvintes. Por outro lado, essa aposta provoca um “embotamento” dos signos distintivos, gerando confusão nos consumidores (que não conseguem reconhecer ali vestígios do Heavy Metal).

Abaixo, destacamos a letra que preenche o tempo musical de *The Worst Enemy*:

Please listen closer to this song, my friend  
 It tells about a former time  
 An age when our crowd was so proud, peace ruled this land  
 An age when fire was all men would be afraid  
 Welcome to our land, be our guest  
 Welcome to our home, enjoy the best  
 Midnight, tidings show me they are coming  
 Strangers, arriviving from the raging seas  
 Bright mirror, I saw a face of a happy man  
 I thank you, take my gold and all that you want from my land  
 Take a look in the mirror and heed – tell me what you see  
 Face to face with destiny – the worst enemy  
 See your life decaying in front of your eyes  
 Don’t believe in a better day if you refuse to fight  
 Welcome to our land, be our guest  
 Welcome to our home, enjoy the best  
 For all time, I’ll feel ashamed, I’ve played the fool

---

<sup>33</sup> Janotti Júnior (2004), em entrevista com um dos membros da banda, revela que a paisagem se trata da Chapada Diamantina, região da Bahia. Para o autor, o investimento nessa paisagem “local” se constitui como um diferencial construído pela banda para o produto.

Strangers, they came from the raging seas  
 Bright mirror, I see a face of a sick man  
 I hate you, you broke my soul, my heart, my faith  
 You took my land  
 (Drearylands, 2000)

Trata-se da narração de uma estória em que um povo pacífico acolhe estranhos que chegaram do mar e que posteriormente têm sua terra roubada por esses mesmos estranhos a quem eles acolheram. É interessante o modo como o cantor se dirige ao ouvinte, logo na primeira frase da performance, ao enunciar *Please listen closer to this song, my friend* (por favor, ouça com mais atenção a esta canção, meu amigo) indicando uma espécie de segredo que será revelado a partir do início da estória.

Janotti Júnior (2004), a partir de entrevistas realizadas com os músicos, afirma que a letra dessa canção fala da traição que os colonizadores impuseram aos indígenas na América e embora não haja qualquer referência direta que permita tirar essa conclusão através da análise do produto, o conteúdo da estória é bastante similar ao que ocorreu durante a colonização das Américas.

É, contudo, interessante perceber como essa narrativa é construída de modo a caracterizar a forma como um povo qualquer pode trair o outro, e não um povo específico. Ao falar de algo singular, a canção é agenciada para expressar algo universal, bem ao estilo das convenções de gênero do Heavy Metal.

No início há confiança nos estranhos por parte do povo nativo (característica que pode ser comprovada a partir do apelo vocal concedido à frase *welcome to our land*), que chega a oferecer todas as riquezas da própria terra. Entretanto, o povo nativo percebe-se traído pelos estrangeiros e sente-se envergonhado pela própria ingenuidade. Identificamos, nesse ponto, que o agenciamento da canção pode funcionar de modo a ratificar as proposições do gênero Heavy Metal e de ampliar seus temas, a partir da inserção de questões históricas locais.

Nada impede, por exemplo, que *The Worst Enemy* adquira uma significação clara sobre o processo de colonização nas Américas para *headbangers* que possuem esse repertório, concedendo ao produto uma autenticidade maior (fala de questões locais sem fugir às regras do gênero). Para os ouvintes que não partilham do repertório proposto pela letra, é possível identificá-la como uma estória em que um povo é traído por outro e nada mais (típica estória de Heavy Metal).

O início da faixa é marcado pelo *riff*<sup>34</sup> pesado da guitarra e a marcação lenta e arrastada da bateria nos seus vinte segundos iniciais. Nesse ponto, surge o vocal num volume mais elevado que esses instrumentos enunciando as primeiras frases da letra da canção. O *riff* pesado e marcação arrastada continuam sendo prolongados e é possível perceber o acompanhamento do timbre vocal do cantor a essa melodia. Uma nova estrutura rítmica tem início pouco depois dos cinquenta segundos da faixa, quando as guitarras silenciam por um instante e um coro reforça a linha vocal. Daí a marcação lenta e arrastada dá lugar a uma batida mais veloz e as guitarras reassumem a posição de destaque, junto com a voz principal.

O vocal que se ouve tem um destaque privilegiado. Bem articulado e com volume acima dos outros instrumentos, é perceptível a valorização que ele possui na estrutura da canção. A voz é de Leo “Lion” Leão, mas há também a exploração de um coro composto por Jason Bittencourt e Rick Iglesias, que concede uma maior densidade na linha vocal e possibilita um jogo entre a voz principal e a resposta do coro em boa parte da música. Uma prolongação de vogais, nos finais das frases, é possível de ser constatada pelo ouvinte, caracterizando uma estratégia de estabilização entre os eixos LETRA X MELODIA muito próxima do que se chama passionalização da expressão<sup>35</sup>.

---

<sup>34</sup> Segundo Shuker (1999) o *riff* é o padrão rítmico ou melódico curto repetido muitas vezes. A seção rítmica é o conjunto de instrumentos musicais, compostos por bateria, baixo, guitarra e teclados, que mantém a batida e a harmonia de um trecho da música.

<sup>35</sup> Para Tatit (1997), essa estratégia se caracteriza pela tensividade do próprio contorno e ampliação do campo melódico, das durações vocálicas e das pausas entre as frases.

Voz e guitarras cumprem a função de destaque em *The Worst Enemy*. O primeiro elemento é exacerbado a partir do volume da faixa, voz gravada acima do volume dos outros instrumentos, e da linha vocal de fundo, que faz a função de coro reiteradamente na canção. As guitarras ganham destaque mediante a exploração do timbre distorcido e da produção das *power chords*, bem como do emprego de um solo com cerca de vinte segundos após o primeiro refrão. São esses elementos, do mesmo modo, que se articulam para a produção da sensação de música pesada, na medida em que a linha vocal e o timbre distorcido das guitarras aumentam a densidade sonora da música.

Grande parte da apropriação do formato canção e do emprego dos elementos tradicionais, como a ponte (*bridge*), o refrão ou mesmo os *backing vocals* que há na faixa, tem função de captar ouvintes adaptados ao reconhecido formato da canção de consumo. Entretanto, a própria duração da faixa sai dos padrões de canção popular de três / cinco minutos que se estabeleceu durante o século XX, o que indica uma tensão entre proposta poética e o tempo padrão de duração de um certo formato. Essa proposta poética que não se enquadra nos limites estritos do mercado fonográfico caracteriza, idealmente, os produtos confeccionados como “alternativos”.

A dicção passionalizada empregada pelo vocalista favorece a configuração de um sentimento de profunda tristeza, que se ratifica a partir do *riff* lento e arrastado feito pela instrumentação de base. O lamento do personagem que narra a estória ganha uma força expressiva tremenda mediante a inserção do coro, como *backing vocals*, que predomina na faixa. O primeiro momento no qual o coro surge, *welcome to our land, be our guest*, marca uma transição daquele *riff* lento para uma batida mais cadenciada.

Essa batida cadenciada leva até a ponte (*bridge*) da canção, elemento que conduz ao ápice expressivo da faixa: o refrão. Nele, o *backing vocals* retorna para ampliar a força dramática do que será enunciado e conceder maior densidade sonora. *Take a look in the*

*mirror and heed – Tell me what you see. Face to face with destiny – The worst enemy* é nesse ponto também, que o título da faixa será entoado pela primeira vez.

No âmbito da economia interna da música, pode-se perceber que a estratégia de agenciamento empregada é conceder ao ouvinte a informação principal no momento mais dramático. É justamente no refrão que o título da canção vai aparecer, o que leva os outros elementos estruturais da canção a adquirirem a função de preparação para esse clímax expressivo.

O solo de guitarra aparece após o primeiro refrão, e possui cerca de vinte e cinco segundos de duração, ele é quem vai reiniciar a preparação dos elementos para o segundo refrão, seguido da segunda estrofe e da ponte. Com isso, *The Worst Enemy* adquire um agenciamento que conduz o ouvinte a um estado de tristeza profunda, pois, ao entoar o refrão a articulação LETRA X MELODIA caracteriza de maneira exacerbada a passionalização. Esse estado, entretanto, é minimizado pelo engajamento corporal proposto ao ouvinte pelas estruturas de repetição da faixa: coro e refrão, fundamentalmente.

Nesse ponto, é possível perceber que as estratégias de agenciamento empregadas seguem os princípios de confecção do Heavy Metal clássico. O *riff* lento e arrastado, o vocal passionalizado e expressivo (simulando o lamento) e a valorização do estado de tristeza caracterizaram, por exemplo, o estilo de uma banda canônica como a inglesa *Black Sabbath*.

Se por um lado, a estratégia de configuração identificada demonstrou uma não associação direta ao gênero Heavy Metal, sobretudo pela composição visual bucólica e aposta numa paisagem natural, as estratégias de agenciamento empregadas na faixa demonstraram haver uma aposta em temas vinculados ao universo cultural da banda (colonização nas Américas), apropriação em nível elevado de elementos estruturais das canções de consumo, mas sem abrir mão da métrica, sensações e sentimentos valorizados pelo Heavy Metal clássico.

Se *Some Dreary Songs* parece não seguir as indicações do gênero nas suas estratégias de configuração, o agenciamento da canção soube articular de maneira pertinente uma proposta inovadora ao tradicional repertório suposto pelo Heavy Metal. Tal característica permite afirmar que a proposta de uma faixa como *The Worst Enemy* se situa no âmbito muito mais do agenciamento plástico que da configuração mediática, se firmando pela estruturação expressiva no aspecto musical e menos pelos aspectos visuais.

### 3.2 I Won't Ask – Tharsis – 2000 (Portrait of my Soul)

Ricardo Rilo – Vocaís e guitarras

Jos Lago – Guitarras

Lucas Fiori – Baixo

Thiago Nogueira – Bateria

Letra: Ricardo Rilo

Música e arranjos: Tharsis

*I Won't Ask* (Eu não pedirei) possui três minutos e cinquenta e oito segundos de duração, foi distribuída no suporte *compact disc* e formatado segundo os parâmetros do álbum *Portrait of my Soul* (embora também tenha circulado na coletânea *Darkness Sets In*). Sua instrumentação de base é composta por duas guitarras, bateria, baixo e voz. Sua letra foi escrita por Ricardo Rilo, guitarrista e vocalista da banda, e os arranjos musicais desenvolvidos pela própria Tharsis.



Figura 3: capa *Portrait of my Soul*



Figura 4: contracapa *portrait of my Soul*

As cores escuras e frias, como o preto e o azul, predominam na capa e encarte, o que indica a valorização de uma certa homogeneidade visual e sobriedade. O título do álbum é grafado em branco e encontra-se na parte superior da capa, já o logotipo da banda é preto com detalhes brancos e encontra-se no canto inferior esquerdo. Um rosto etéreo é a imagem que estampa a maior parte da capa do álbum, sendo seu contorno branco (semelhante a fumaça) e fundo negro. Pode-se afirmar que essa imagem seria o “retrato da minha alma” a que se refere o título do álbum (lembrando que, tradicionalmente, almas são descritas como sendo substâncias etéreas, o que permitiria ver a cor do ambiente no qual ela está localizada).

Na contracapa, os nomes das canções estão numerados e grafados em branco, bem como os respectivos registros ao lado, no canto superior esquerdo, são elas: *And Then, A Memory, Portrait of my Soul, Red Mantle, I Won't Ask, Search of Essence, After All, The Eyes that Roam in the Dark II, Mutation*. É possível visualizar também os logotipos da *Mandrahgora* e da *Maniac Records*, nos cantos inferiores, além do aviso padrão de fabricação da indústria brasileira, lado direito.

A capa do álbum, assim como ocorreu com em *Some Dreary Songs*, não permite uma associação direta com o Heavy Metal ou qualquer um de seus subgêneros. O traço distintivo que opera nesse produto, portanto, não se vincula a uma maestria no domínio do visual ou signos concernentes ao gênero Heavy Metal. *Portrait of my Soul* pode, até mesmo, ser tomado como um álbum de Rock Progressivo ou Psicodélico, por exemplo – dado sua desarticulação às convenções genéricas. O próprio nome da banda, *Tharsis*, não contribui de maneira significativa para inseri-la dentro do gênero, não empregando as auto-referências tradicionais à sonoridade ou aos significados do Heavy Metal (como em *Metallica, Sepultura* ou *Megadeth*). *Tharsis* é o nome de uma cadeia de morros encontrados na superfície do planeta Marte durante uma exploração científica.

As fotos que acompanham o encarte apresentam os músicos da banda numa espécie de estúdio, por vezes juntos, outras individualmente, mas sempre vinculadas a um profissionalismo. Parecem se constituir enquanto fotos dos bastidores da gravação do álbum, que retratam a banda numa situação focada e de concentração na confecção do produto. No geral, todas as fotos possuem tamanho reduzido, há uma maior, visualizada assim que o consumidor abre o encarte, na qual todos os integrantes da Tharsis podem ser vistos num plano americano. As cores escuras e frias da capa continuam sendo empregadas no interior do encarte, onde podem ser vistas todas as letras das canções que compõem o produto, bem como agradecimentos da banda e demais créditos aos profissionais que participaram da confecção.

Esse sentido de profissionalismo parece se constituir como fundamental estratégia de configuração do álbum, tanto que o próprio design gráfico da capa não faz uso de excessos em cores, nem em imagens (comum nos produtos do Heavy Metal). Aliás, há mesmo um “vazio” perpassando a capa. No interior do encarte, um indício mais forte dessa imagem de profissionalismo pode ser encontrado: as fotos da banda. Embora pequenas, elas estão todas bem compostas, de modo a deixar claro que os integrantes estão ocupados no ensaio. Não está explícito que se trata dos bastidores da confecção do álbum, mas está claro que eles não estão ali por entretenimento ou diversão, mas sim a trabalho. Músicos tocando, cantando, afinando o instrumento ou no ensaio da seção de fotos. Essas são as imagens escolhidas para compor o repertório visual da Tharsis. Nenhum excesso (bocas demasiadamente abertas, corpos suados, *spykes*<sup>36</sup> ou pinturas de rosto), somente um grupo de quatro rapazes que realizam seu trabalho de músicos. A sobriedade, o equilíbrio e a uniformidade são características do profissional e são elementos empregados na confecção das imagens no encarte do álbum.

A construção dessa imagem de profissionalismo implica uma determinada escolha de posicionamento do ouvinte frente às faixas que ele encontrará. É como se o produto já

---

<sup>36</sup> São braceletes que possuem espinhos ou pregos, utilizados por algumas bandas de Heavy Metal, sobretudo as de subgêneros extremos.

estivesse convidando o consumidor a ouvir aquelas canções a partir do ponto de vista do “profissional”, do sujeito que realiza a ação com a competência e habilidade, mas que não se envolve emocionalmente com ela. Como se o produto declarasse aos consumidores: “você não encontrarão excessos, somente um trabalho feito com dedicação e habilidade”.

A figura do produtor musical, aquele que media as expectativas em relação ao som da banda, centrada no baterista Thiago Nogueira<sup>37</sup>, cujo nome aparece com um certo destaque na contracapa do álbum, concede uma sofisticação ao produto, na medida em que o próprio músico da banda é dotado da perícia necessária para a confecção, atendendo às demandas dos consumidores, bem como as exigências da Tharsis.

Reunimos essas informações como evidências para sustentação da seguinte afirmação: as estratégias de configuração mediática aplicadas em *Portrait of my Soul* tendem a ampliar a distância entre condições de produção e condições de reconhecimento do produto. Elemento de fundamental importância para a produção de sentido num gênero musical como o Heavy Metal, o visual da Tharsis indica uma não-comunhão com os padrões de práticas legitimados e, por conseqüência, promove uma quebra na ideologia de audição do *underground*.

Abaixo, a letra de *I Won't Ask* como encontrada no encarte:

I won't look at the sky to ask you rain  
 I'll make rain, I'll be rain and I'll water the land  
 And thus I'll make my paradise a fruit of faith  
 Faith in my strength, the miracle is in me  
 The destiny of life belongs to me  
 I won't wait for you because the solution is in me  
 Before the altars, I lose my time  
 I'll defeat my despair without mystifying  
 And when I succeed, I don't want to be sanctified  
 I won't ask you to cure me anymore  
 I'll make the cure, I'll be the cure, I'll stand straight  
 And thus I'll make my paradise a fruit of faith  
 Faith in my strength, the miracle is in me

---

<sup>37</sup> Músico profissional que já trabalhou com importantes bandas da cidade, como a *Mistifyer*, além de outras fora da cena Heavy Metal.

(Tharsis, 2000)

Sua principal característica parece ser uma mensagem existencial que fundamenta a construção da letra da canção e não qualquer figura estilística de confecção de versos (como as aliteraões ou metáforas) com funções de embelezamento. *I Won't Ask* (Eu não pedirei) é uma afirmação de autocontrole e de valorização do *eu* em detrimento a qualquer valor transcendental. Ao declarar, nos seguidos versos da letra, a própria força e a capacidade de assumir os próprios atos, percebe-se uma posição ideológica em relação à vida que será desenvolvida em versos posteriores: *fé na minha força, o destino da vida pertence a mim*, bem como *eu não esperarei por você porque a solução está em mim* e, finalmente, *eu não pedirei que você me cure nunca mais, eu farei a cura, eu serei a cura, eu continuarei*.

O primeiro verso da letra, *eu não olharei para o céu para te pedir chuva, eu farei chuva, eu serei chuva e molharei a terra*, indicam valorização do “fazer” sobre “ser”, uma valorização da ação sobre a palavra, do verbo sobre o substantivo. Parece indicativo dessa negação ao transcendental o fato de não olhar para o céu, que tradicionalmente é onde os seres sagrados se encontram, e não recorrer a esses seres para pedir uma Graça (a chuva). Do mesmo modo, a afirmação de que o próprio “enunciador” fará a chuva, será a chuva e molhará a terra indica uma confiança nos atos e ações dos homens.

Destaca-se na expressividade de *I Won't Ask* o seguinte verso, *perante os altares, eu perco meu tempo, eu derrotarei meu desespero sem mistificar e quando eu vencer, eu não quero ser santificado*, devido a este ser o único elemento repetido pelo vocalista na performance da canção.

Um objeto reconhecido de uma tradição que se fundamenta na necessidade de re- ligação entre homem (profano) e deuses (sagrados) aparece no início do verso: os altares. Este, entretanto, é considerado inútil na medida em que se pretende vencer as dificuldades mediante a própria força e as próprias ações. Ainda mais importante é a declaração final, pois

o fato de não querer ser santificado implica o desejo de ser reconhecido como apenas um homem e não como um ser sobrenatural (como é bastante comum nas letras associadas ao Heavy Metal).

Entretanto, essa mensagem não se constitui como principal chave de leitura porque não é possível compreender o que o vocalista está dizendo ao cantar aqueles versos, fundamentalmente, devido à deliberada desarticulação expressiva do cantor. Se a letra compõe o encarte do álbum, contudo, significa que de algum modo ele contribuirá para a construção da autenticidade da banda.

Dá a possibilidade de diferenciar-se de outras bandas de Heavy Metal. Além de bem executadas, as composições da Tharsis possuem uma mensagem a ser partilhada com o ouvinte. Encarando dessa forma, a instabilidade no agenciamento da canção não implica uma incoerência, mas ratifica a estratégia que vinha sendo desenvolvida na sua dinâmica interna: exigir atenção e concentração do ouvinte na sua relação com a canção. Primeiro uma atenção aos aspectos técnicos e formais e, posteriormente, ao aspecto verbal e a mensagem veiculada pela sua letra.

Ao ouvir essa faixa, é possível identificar que ela apresenta, no primeiro arranjo, toda a seção de instrumentos que comporão o seu *riff* básico. As guitarras são os primeiros instrumentos a serem ouvidos, seguidos pela bateria, que faz uma batida sincopada constante, e o baixo que marca o tempo da batida. Esse primeiro acorde dura seis segundos, quando é possível ouvir uma nova batida produzida pela bateria e uma nova marcação de tempo do baixo, cedendo lugar a nova dinâmica musical da canção.

Esse segundo acorde se caracteriza por um andamento mais cadenciado que o apresentado no primeiro momento, a batida produzida já não é constante, mas apresenta uma variação regular, somente a marcação de tempo não muda. Além disso, ela marca também a entrada dos vocais urrados como elemento plástico de composição da performance. A

característica do vocal urrado, em contraposição ao vocal gutural, é que ele privilegia um som menos grave, na medida em que projeta a voz para fora da garganta. É muito mais similar ao grito, portanto, que o vocal gutural.

Esses dois acordes se revezam durante os primeiros vinte e oito (28) segundos iniciais da canção, estabelecendo para o ouvinte os dois principais temas sobre os quais os desenvolvimentos musicais posteriores da canção irão ocorrer. Logo após a passagem de um acorde para o outro, o tema apresentado inicialmente na primeira frase é desenvolvido e uma das guitarras prolonga a *power chord* que já havia aparecido. Em seguida é a vez do desenvolvimento da segunda frase apresentada pela canção. A estrutura musical vai variar, então, em função desses dois temas básicos.

Elementos como as pontes (*bridges*), *backing vocals* ou o refrão, entretanto, são inexistentes em *I Won't Ask*, de modo que a canção apresenta um agenciamento muito particular, recorrendo à repetição de dois versos da letra, apenas, para promover a reiteração tradicional das canções. Mesmo esse verso não ganha acentuação ou destaque expressivo (como sussurro, grito ou lamento), sendo declarado de maneira similar ao inicial.

Sua economia interna parece complexa e afirmamos isso porque o espaço de tempo no qual a canção se desenvolve (seus quase quatro minutos) mobiliza desdobramentos melódicos e harmônicos bem diversificados, que permitem visualizar uma certa estruturação narrativa da canção (apresentação de um tema, desdobramento, retomada, encerramento). Ao mencionarmos uma “estruturação narrativa” não estamos querendo afirmar que a canção é uma narrativa, mas indicar um elemento comum entre essas duas manifestações expressivas, que é justamente a estruturação baseada em um tema, que é posteriormente desenvolvido e complexificado, seguido de uma re-estabilização e finalização.

Como os desdobramentos de *I Won't Ask* vão aparecendo paulatinamente, há uma certa intenção em manter o ouvinte atento à apreciação da faixa o tempo todo. Isso indica uma

valorização da atenção e concentração para a percepção do surgimento dos novos timbres inseridos pelas guitarras, bem como das novas batidas imprimidas pela bateria. Há, nessa faixa, uma aposta no prolongamento da expectativa dos ouvintes em relação ao clímax, que somente será atingido após as viradas de bateria e os acordes de guitarra prepararem um solo com cerca de cinquenta segundos de duração (tempo considerável para uma música de quatro minutos).

Percebemos, então, que é mediante um prolongamento dos desenvolvimentos dos temas musicais e de um conseqüente retardo do auge emocional, que *I Won't Ask* fundamenta sua estratégia de agenciamento. Afirmamos isso por, pelo menos, dois motivos: a) ela não possui qualquer dos elementos de reiteração tradicionais da música popular massiva o que, conseqüentemente, indica a valorização de um outro modo de acesso à obra diferente do “cantar junto” que caracteriza a maioria das canções e b) os desenvolvimentos paulatinos das acordes, que exigem atenção e concentração por parte do ouvinte para perceber as sutilezas inseridas na dinâmica da canção.

Esse solo de guitarra, que identificamos como sendo consideravelmente grande para uma canção com cerca de quatro minutos e que afirmamos se constituir como seu clímax, surge após dois minutos e dezoito segundos de desenvolvimento musical (após a metade da faixa, portanto) e cumpre uma função que até então não se manifestava em *I Won't Ask*: a de indicar um engajamento corporal mais explícito. Ou seja, a canção que até então vinha investindo num posicionamento de audição concentrada e atenta, propõe uma participação corporal no momento do solo de guitarra.

E como o jogo de prolongação e retardamento empregado foi amplo, o tempo dedicado a essa participação corporal deve ser diretamente proporcional. Tão logo o solo acabe, o regime de concentração e atenção é restabelecido e o ouvinte tem acesso ao encerramento da canção.

Além disso, o uso que a banda faz de outros recursos musicais diferentes das pontes, refrões e *backing vocals* para prender a atenção e concentração do público complexifica sua economia interna. O virtuosismo da guitarra é um desses recursos. Mediante a exploração do timbre desse instrumento e de desdobramentos melódicos construídos a partir dele, a faixa propõe um regime de interação com a canção. Entretanto, o conhecimento formal dos modos e timbres é um conteúdo acessível a um público muito pequeno (fundamentalmente àqueles que tiveram educação musical) que não faria efeito sobre grande parte do público que consome a canção em sentido estrito. Nesse ponto, podemos afirmar que *I Won't Ask* tem como cerne expressivo a técnica e a forma da canção.

Por outro lado, um solo de guitarra extenso ocupa  $\frac{1}{4}$  do tempo da canção. Elemento básico das composições associadas ao Rock e seus subgêneros de maneira geral, o solo é a peça que possibilita que a *I Won't Ask* mude o regime de interação com o público e atraia àqueles que ouvem música cotidianamente, mas nunca freqüentaram escolas de música. O modo de acesso à canção, nesse ponto, investe numa competência muito mais geral, que é o engajamento corporal proposto pelo solo de guitarra, a partir da internalização das convenções de movimento corporal associadas ao Heavy Metal.

Descrevendo de maneira mais detalhada a voz que canta em *I Won't Ask*, é possível afirmar que a técnica vocal empregada deriva do chamado “vocal gutural” e consiste em explorar a reverberação sonora da voz a fim de produzir um efeito estridente e agressivo. Essa voz encontra-se numa altura similar a da instrumentação de base presente na canção, fator que revela uma igual valorização das dimensões sonoras (melodia e voz). Ela também se caracteriza por ser uma técnica vocal mais próxima do grito que da fala ordinária, elemento que complica o entendimento da dimensão semântica da letra (só é possível apreender o significado da letra se o ouvinte acompanhá-la com o encarte) e tensiona as tradicionais estratégias de estabilização da dicção empregadas na música popular massiva.

Pode-se afirmar que o vocal urrado dificulta a estabilização entre fala e música que é essencial para a produção de sentido na música popular massiva. Na verdade, é mais provável que a estratégia aqui seja promover uma desestabilização dos eixos LETRA X MELODIA a fim de constituir uma tensão entre voz e ritmo, levando o ouvinte a privilegiar um ou outro elemento. O vocalista não é dono de um timbre vocal poderoso, nem sua voz possui uma extensão ampla que permita a exploração de tons diferenciados. Por isso mesmo, há uma homogeneidade vocal perpassando toda a canção e este parece ser o único elemento de estabilização dos eixos LETRA X MELODIA (o vocalista não emprega nenhum sotaque específico ou prolongamento de sílabas nos versos).

Como as estratégias de estabilização da dicção construídas por Luiz Tatit (1997) não apontam para essa possibilidade, sugerimos a ampliação dessas estratégias de dicção de modo a englobar um caso como esse. Chamaremos de *unissonização* a estratégia pela qual o vocalista emprega sons inarticulados em tons uniformes a fim de manter um cadenciamento estável entre a voz e o ritmo.

É essa unissonização, simulando a sonoridade de um instrumento harmônico, associada à altura dos instrumentos que concedem unidade para a canção, de modo que melodia e letra não sejam tomadas por elementos absolutamente distintos e esse é um fator fundamental no agenciamento de *I Won't Ask*. A voz é o elemento que, tradicionalmente, revela mais profundamente os sentidos envolvidos na canção, seja por atuar como o indício de um corpo ou por permitir nuances expressivas do artista, mas nessa faixa o que se observa é um deslocamento da revelação desses sentidos do âmbito da voz para os instrumentos que compõem a canção.

O próprio Frith (1996) afirma que a voz pode ser abordada de, pelo menos, quatro modos: como um instrumento musical, um corpo, uma pessoa ou um personagem e em *I Won't Ask* temos a expressão máxima da primeira opção. A técnica vocal empregada, bem

como a altura na qual foi gravada implicam a intenção de fazê-la funcionar como outro instrumento musical e não como o veículo de expressão de uma letra.

Ela é uma voz distorcida (da mesma maneira que uma guitarra), urrada e que, conseqüentemente, dificulta a compreensão das palavras pronunciadas. Por outro lado, a partir de sua dimensão expressiva ela constrói um forte sentido de corporeidade masculina que se associa aos instrumentos de base na produção do peso característico das canções de Heavy Metal. Esse vocal é indicativo do engajamento corporal do próprio artista, que projeta sua voz de modo a fazê-la adquirir a sonoridade de um instrumento musical, com sua distorção e peso característicos.

A voz materializa em *I Won't Ask* tanto uma interação atenta quanto participativa. No âmbito da atenção apontamos para o modo como ela preenche o ritmo complexo da canção e sua economia interna, bem como o emprego da unissonização para estabilizar o eixo LETRA X MELODIA. A faixa sugere uma relação de atenção em primeiro lugar e requisita a participação apenas em ocasiões raras (como na repetição de dois versos da letra e no longo solo de guitarra). Podemos afirmar desse modo que o auge expressivo de agenciamento dessa canção não é a voz, mas os instrumentos de base que a constituem (e a voz surge como um desses instrumentos, apenas). Não havendo qualquer prolongação de sílabas ou rupturas rítmicas que captem a atenção do ouvinte, a voz se mistura aos outros instrumentos da canção, a partir da estratégia de unissonização, e prepara o *headbanger* para o solo de guitarra.

Identificamos, desse modo, algumas estratégias empregadas em *I Won't Ask* para materialização de sentidos. Desde a nossa descrição, é possível perceber que não há uma homogeneidade nessas estratégias e sim uma espécie de justaposição de elementos variados que contribuem para a constituição de características diferenciadas. No âmbito do agenciamento da canção, ritmo musical e voz, identificamos uma sintonia entre padrões de prática *underground* e sua materialização em *I Won't Ask* – relativa anti-estruturação,

estratégia de dicção não-reconhecível, apelo aos timbres vocais e das guitarras para produção da sensação de peso.

Quando nos ocupamos das estratégias de configuração mediática, reconhecemos o investimento numa outra porção de repertório cultural, principalmente no que se refere ao visual da banda. A Tharsis aposta num sentido de “profissionalismo” e distanciamento em relação ao *underground*.

Finalmente, na dimensão verbal a banda segue mais um princípio de confecção que foge das práticas associadas ao gênero musical Heavy Metal tradicional, sem mobilização de qualquer dos elementos místicos comuns ao gênero (como os guerreiros indo ao Valhala ou os deuses pagãos). O emprego de uma mensagem existencial, numa sonoridade pesada e tecnicamente bem executada, revela indícios de filiação ao Death Metal<sup>38</sup>, sobretudo de bandas canônicas como o *Death*.

É somente após a reunião dessas estratégias de agenciamento que é possível identificar a filiação genérica de *I Won't Ask*, portanto. As letras do Death Metal, segundo Harris Berger (1999), enfatizam o pensamento individual e não dogmático, falando de sentimentos como fúria e vingança ou temas mais profundos como a vida e a morte. Além disso, a preocupação formal da Tharsis com a canção revela o agenciamento de um princípio de confecção também característico desse subgênero. Nesse sentido, o álbum pode não se configurar como um produto Death Metal, mas *I Won't Ask* é agenciada segundo esses princípios.

A proposta parece ser de um produto com requintes de profissionalismo. A favor dessa afirmação apresentamos o modo como os integrantes da banda são apresentados nas

---

<sup>38</sup> Um dos principais pontos para diferenciar uma banda de death das demais bandas de metal, no início, era o estilo vocal. Quanto mais assustador, gutural e cavernoso fosse, mais estava garantida a diferença. Some-se a esse tipo de vocal algumas letras bem téticas, melodias (?) estranhas e ritmo acelerado, mais capas de discos com símbolos satânicos – como cruz de cinco pontas, cabeças de bode e cruces viradas de cabeça para baixo – e está pronto uma legítima e apavorante banda de death metal. Pelo menos para quem vê (LEÃO, 1997, pp. 144).

fotos que compõem o álbum, o apelo muito mais técnico que ritualístico sugerido pela faixa, bem como sua antiestruturação no que diz respeito à forma e sua letra. Ou seja, a estratégia adotada aqui é confeccionar a canção para um público mais ligado aos aspectos formais e menos aos ritos do ato de ouvir Heavy Metal. Aliás, o próprio nome do álbum já contribui para a manifestação de um sentido como esse (*Retrato da Minha Alma* parece um título ambicioso). As canções seriam materializações das características mais profundas da banda: profissionalismo, técnica e virtuosismo.

### **3.3 Isis-Urânia agreed at Zahoris Pendulum spin her ring on the table at the star order and advertise the Neo Aron – Eternal Sacrifice – 2001 (Musikantiga... Prédicas do Vero Baratro)**

Magister Templi Lhorde Haadaas Naberius – vocais

Frater Deo Sórora Comitê Ferro – bateria

Charles Luexor Persponne – guitarras

Okkutus Sênior Há-Hoor Khuit – baixo e guitarras

Grim Abra-Melin Offilatrus – Teclados

Letra: Magister Templi Lhorde Haadaas Naberius

Música e arranjos: Charles Luexor Persponne & Magister Templi Lhorde Haadaas Naberius

*Isis-Urânia...*, com seus nove minutos e vinte e um segundos de duração, é um trecho da “cantata lúgubre” confeccionada pela banda Eternal Sacrifice no álbum *Musickantiga... Prédicas do Vero Baratro (The Revive Rapture of the Shadows Cult)*, uma espécie de ópera que busca simular, a partir de um produto mediático, experiências tradicionalmente associadas à música erudita.

Confeccionada como um trecho de uma “cantata lúgubre”, *Isis-Urânia* circula num álbum temático que apresenta uma obra mais ampla, cujo título é *The Revive Rapture of the Shadows Cult*. Ela está, inclusive, subdividida em atos, como nas tradicionais operas e operetas, se inserindo como sexto movimento do primeiro ato. O suporte escolhido para a distribuição dessa obra foi o *compact disc* – inclusive pela própria duração do álbum, setenta e dois minutos de performance. O nome da obra conceitual não deve se confundir, entretanto, com o nome do álbum: *Musickantiga... prédicas do vero baratro*.

Figura 5: capa *Musickantiga*Figura 6: contracapa *Musickantiga*

Em sua capa, o álbum traz as cores vermelha e amarela como predominantes. Um céu avermelhado, simulando o crepúsculo, preenche boa parte do espaço gráfico. As figuras que se destacam, entretanto, estão numa espécie de colina, voltadas para uma estátua. Trata-se de quatro mulheres seminuas, deitadas ou ajoelhadas em reverência ao símbolo de adoração. Essa estátua, que ocupa o cento da capa, também é de uma figura feminina, com asas e segurando um prato com fogo em cada mão. Por fim, há a figura de um sátiro<sup>39</sup> que toca flauta, na parte direita da capa. O logotipo da banda se encontra no canto superior esquerdo e é praticamente incompreensível. Os títulos do álbum e da cantata estão centralizados na parte inferior. Tanto logotipo quanto títulos estão grafados em amarelo.

A contracapa traz o logotipo da *Maniac Records* estilizado, na mesma fonte empregada na capa do álbum. Há também a mesma figura que o espectador vê na capa, mas de maneira ampliada. Desse modo, é possível identificar melhor os contornos da estátua e da mulher que a reverencia em primeiro plano. Os tons de vermelho e amarelo, aqui, ganham

<sup>39</sup> Figura das lendas gregas que possuía pernas de bode e corpo de homem. Constantemente considerado uma divindade brincalhona e cujos domínios se baseavam no prazer pela dança, bebida e sexo.

uma tonalidade mais escura. No centro da contracapa está a disposição dos movimentos da cantata e as subdivisões em seus respectivos atos:

*Ato I – Paganus Douctrina (opus I: the Sexuality Viper Tybor Gift the Archane Orchard of Grey Eyes an Ebony Skin) introiro, The Golden Serpent Kundaline on the Bows of Stone of the Water and Sun Into the Temple of Solomon... (poetic rhapsody), Paganus Douctrina (opus II: Rustic Places of Eternal God from Ancient Phoenician Civilization... (Newborn Child Sacrifice), The Mortal in the Valley of the Beltion of Fire and the the Mystic Sword of Arkannum Baal Iblis Misteriis at Regency of Moutain Poet... the Great Magician! (Musickantiga... II Trata), Ignis Mallus, a Tale of Lullabies (prelude), Isis-Urânia Agrred at Zahoris Pendulum Spin Her Ring on the Table of the Star Order and Advertise the Neo Aron), Rex Infernus Trilogy: Impetuoso Rei da Lascíbia (atto I) – New Rites on the Misteries' Temple of Eleusis, a Nest of Serpentes Wing... (atto II) – Dogmatic Rites of High Magick in the Eleusies Filds, The Aradia Revelations (atto III), La Toyson D'or... Barathrum Lapidem et Zos Ria Culta – Atto I The Immortal Master's Light, art and Poetry! Atto II The Immortal Master's Shadow, Part With Wise e The last Dance of Nymphs on the Fountain of Thelemas Garden.*

Essa organização em forma de movimentos de uma sinfonia é um aspecto que ganha destaque sobre os demais (sendo utilizado, inclusive, títulos em latim) não só pelo tamanho dos títulos escolhidos para nomear cada composição, mas também pela tipologia utilizada na escrita (letras góticas). Desde o nome do álbum (*Musickantiga...*), passando pela imagem de capa (ritual de adoração a uma estátua) e até mesmo o modo como os títulos das faixas são grafados, o sentido de antiguidade é privilegiado pelo produto.

Essa valorização ocorrerá de modo que nas estratégias de configuração ela apareça nos mais diversos aspectos. Essa relação com o passado caracterizou o Heavy Metal de uma maneira geral, seja através das temáticas pagãs (mitologias nórdica ou grega), das

simulações de sonoridades típicas da música medieval (coro gótico, órgão de igreja etc.) ou das próprias temáticas que compuseram a história do cristianismo (bruxaria, cavaleiros, idade das trevas).

Esse sentido vai se configurar em *Musickantiga...* a partir dos títulos do álbum e das faixas, da tipologia empregada para grafá-las e do conjunto de personagens que compõem a capa. A fim de não romper com essa homogeneidade de sentido do passado, o próprio logotipo do selo *Maniac Records* se apresenta com a tipografia do produto.

A associação com uma manifestação expressiva canônica, a ópera, é uma estratégia de configuração clara, tentando buscar legitimidade na tradição musical erudita para diferenciar o álbum dos demais. Essa se constitui como uma das mais acionadas formas de valorização dos produtos da cultura mediática, sobretudo do Rock, Baugh (1994). Ela se desenvolveu como uma forma de resposta às críticas que afirmavam não haver qualquer possibilidade de experiência artística na música Rock.

O movimento, então, feito pelos músicos foi o de demonstrar como o Rock podia ser empregado na formulação de peças complexas, similares às da música erudita, a fim de que fossem tratados como produtores de arte (movimento que ficou conhecido como *Rock Art* ou *Opera-Rock*).

Essa é estratégia de configuração que se destaca em *Musickantiga...*, o produto aqui não é apresentado como apenas um álbum de Heavy Metal, mas como um álbum de Heavy Metal que se apropria das convenções da música erudita (tanto no aspecto formal quanto no temático) e ganha, por assimilação, a artisticidade de suas peças. A estratégia empregada simula uma espécie de maior repertório por parte daqueles que consomem o produto, uma forma de distinção entre os que consomem canções e os que consomem arte.

O encarte simula o formato de um libreto, com o qual o ouvinte pode acompanhar as declamações e cantos. A seguir, a letra de *Isis-Urânia*:

Look at the star dawn in horizon and shine with your dazzle light  
 In your eyes, break the sound of the Gods and fall in the infinite darkness  
 Look at the Dalva´ star tear the shroud and succumb the soul in his funebre rite  
 Cut hope of reborn on the golden dawn and write his saga in the postlife book  
 The points of the star in your chest mark the points of his energy...  
 Ignis... Aeres...Aquae...Terrae...  
 And everybody whom you are and open, under the look at simple  
 Of the Perdurabo, the portal to aurora  
 Pan blow out his flute and advertise the near of the new age domination  
 The Kingdom coming of the star order and the moon doutrinators... black!!!  
 The golden aurora appear with his force send omens of revelations to minds gifted know  
 Bring come to light the book of our laws and loose-living and harmful law  
 Oh silvery star! The sacred talisma touch the offiltras soul  
 Count Aliester Vladmir Svarref McGregor, the frater perdurabo!  
 Listen to the opera of the silvery star...  
 Listen to the opera of the silvery star  
 The silvery star: Dalva  
 The golden star: Sun  
 An ardour virile and stormy... stormy!  
 The opulent fog of the forest that drunk the travel of the wizards  
 Establisheeds man prophets imerses in magick links with the ardour  
 The silvery star: Dalva  
 The golden star: Sun  
 An ardour virile and stormy... stormy!  
 The aurora of times his coming on forgotten garden of Thelema  
 Take place on the death petal in more dawn art  
 At eyes of angel that fall  
 And tearfull the blood of defeat  
 Shine the silver star and the fire star... the sun  
 That in all thy kingdom will renew the nature completely  
 “The perdurabo talk: every man every woman is a star”  
 The silvery star: Dalva  
 The golden star: Sun  
 An ardour virile and stormy... stormy!  
 Dalva... Sun...  
 An ardour virile and stormy... stormy!  
 (Eternal Sacrifice, 2001)

A letra faz referência a uma espécie de profecia: uma nova ordem, liderada pelo conde Aliester Vladmir Svarref McGregor, virá estabelecer seu reino na terra, é a Ordem da Estrela. Segundo a canção, a horda do conde ira impor a escuridão como elemento de adoração e tudo irá ter início quando as estrelas dourada e prateada estiverem no céu. Observa-se, então, a composição de uma trama na letra de *Isis-Urânia* que segue o modelo clássico de apresentar personagens, envoltos em certos problemas, num determinado cenário.

Encontram-se também no encarte as figuras femininas da capa, de maneira ampliada, os agradecimentos e créditos, que oscilam entre o uso do inglês e do português e demonstra indecisão no tipo de público a quem o produto se volta, além de quatro fotos dos integrantes da banda. Essas fotos trazem Lhorde Naberius e Frater Ferro vestidos de preto, usando *corpse paint* e *spykes*, segurando crânios de bode e com expressões furiosas no rosto.

Fica claro que esses não são profissionais (do modo como era composto o visual da Tharsis, por exemplo), mas são amantes do Heavy Metal extremo e que deixam explícito no produto as marcas dessa partilha com os valores do subgênero. Esse é uma estratégia empregada para deixar indícios das condições de produção e reconhecimento no produto de modo que os consumidores se reconheçam como pertencentes àquela manifestação expressiva. É como se os músicos fossem tão fiéis às convenções que não pudessem deixar de lado o visual a ele associado. A escolha de pseudônimos para identificar os membros da banda também se configura como uma dessas estratégias.

O que a organização do produto indica é a operacionalização de regras oriundas do subgênero Black Metal. Tendo sido inicialmente vinculado a filiações com satanismo, o Black Metal traça suas origens a partir da canção *Black Metal*, da banda *Venon*. Sua sonoridade similar a do Death Metal garantia uma proposta de música extrema e as letras que compunham as faixas traziam mensagens explicitamente relacionadas ao demônio. O uso do *corpse paint* (pintura corporal usada no rosto para conferir uma imagem mais assustadora) popularizada pela banda de Rock Kiss, foi re-significada pelas propostas do subgênero e se tornou signo de sua autenticidade<sup>40</sup>.

Esse subgênero ganhou maior visibilidade mediática após o assassinato do músico norueguês Euronymous (que tocava na banda *Mayhem*) pelo também músico Varg Vikernes

---

<sup>40</sup> Atualmente, o Black Metal não pode ser considerado, simplesmente, como um subgênero ligado aos temas satânicos. Novas pesquisas apontam para um vínculo maior com a sonoridade das bandas do norte europeu como Darkthrone, Enslaved e Emperor, por exemplo. Ver Weinstein (2001) e Kahn-Harris (2004).

(da banda *Burzum*) e pelos casos de incêndio de igrejas envolvendo integrantes de outras bandas, como a *Emperor*, por exemplo. Deliberadamente, um subgênero extremo do Heavy Metal, o Black Metal se apropria do *corpse paint*, dos *spykes* e de símbolos associados ao demônio para compor sua unidade<sup>41</sup>.

*Musickantiga...* se apropria de maneira tão clara desses elementos que é possível identificá-lo como um álbum de Heavy Metal extremo pelas estratégias de configuração empregadas. Os elementos visuais que compõe o álbum, o título das faixas, a tipografia empregada e as fotos dos integrantes da banda são elementos que sustentam essa afirmação. Sua estratégia de configuração se baseia, quase que exclusivamente, nos princípios do *underground*.

Todos os elementos que se destacam na configuração do produto revelam uma tentativa de aproximar condições de produção e condições de reconhecimento. Fica explícita a proposta ser um produto *underground*, que segue os princípios de confecção *underground*, como todos os méritos e defeitos que se relacionam com isso. O primeiro elemento a ser apagado, com esse fim, são os traços locais. Sequer o logotipo da *Maniac Records* é poupado para que os sentidos de antiguidade e universalidade sejam desarticulados.

Num segundo momento, são destacados os parceiros que apoiaram a confecção do álbum. Eles estão todos relacionados, de algum modo, à produção alternativa ou “satânica”. São eles: *Naberius Black Art Design*, *Clã Studio*, *Typhon Satanic Art Design*, *André Laws Art & Photo* e *Rosa Negra Studio*.

Finalmente, há uma adesão total aos princípios de composição do visual ligado ao Heavy Metal extremo, o que indica que o produto pretende se diferenciar pela sua “fidelidade cega” aos projetos poéticos do Black Metal, segmentado ainda mais seu público.

---

<sup>41</sup> Kahn-Harris (2004), afirma que o subgênero Black Metal é uma das maiores responsáveis pela construção de cenas de Metal extremo que desenvolvem respostas fundamentalistas ao excesso de popularidade adquirida pelo Heavy Metal, na década de 80.

*Musickantiga...* não é um álbum para todos os *headbangers*, mas apenas para um nicho muito específico de ouvintes de Heavy Metal. Identifica-se, então, que a estratégia diferencial empregada pelo selo de distribuição consiste em segmentar o que já era segmentado.

A faixa *Isis-Urânia...* tem início com o som dos teclados, simulando o timbre de um piano, dando as notas principais seguido por uma linha melódica de sintetizadores e a marcação de uma bateria, ao fundo. Eles preparam o clima para o surgimento de uma voz que declama o seguinte verso:

“Será a hora  
quando o véu do tempo for rasgado  
quando a escuridão começar a envolver o mundo  
quando os altares caírem  
quando a estrela chamada miséria se precipitar sobre a terra  
quando a estrela flamejante for eclipsada  
quando o sagrado for manchado com sangue e água  
quando o desespero e a atribulação nos visitarem  
e a palavra se perder”

Após essa espécie de prelúdio, a base que vinha sendo feita pelos teclados ganha destaque em relação ao timbre de piano e prepara o ouvinte para o estabelecimento de uma nova linha melódica. Teclados são ouvidos isoladamente e após cerca de um minuto e dez segundos de preparação as guitarras podem ser ouvidas, trazendo seu timbre distorcido característico. Esse *riff*, construído pelo teclado e seguido pelas guitarras, é lento e pesado e prende a atenção do ouvinte por mais dez segundos, quando uma voz esganiçada e inarticulada pode ser ouvida, indicando o surgimento do último elemento de composição da performance.

Essa base inicial dará unidade à faixa até o início do segundo minuto, quando, após ser ouvido de maneira isolada, o teclado se recolhe e as guitarras assumem a função de conduzir o ritmo musical. O que se estabelece aqui é um *riff* ainda lento e pesado, mas o timbre da guitarra proporciona uma agressividade que a suavidade dos teclados obliterava, além disso, ouve-se o badalar de um sino em intervalos regulares nesse trecho. Nova mudança

na estrutura melódica de *Isis-Urânia* vai acontecer no terceiro minuto, quando as guitarras imprimem um *riff* mais veloz e a bateria segue esse ritmo. O retorno para o primeiro tema estabelecido pelas guitarras ocorre, bem como o badalar do sino, aos três minutos e quarenta segundos.

Aos quatro minutos e trinta segundos da performance, após o retorno à lenta cadência, um novo *riff* é impresso pelas guitarras e badaladas de sino, que será seguido pelos demais instrumentos na construção do tema de repetição na estrutura musical de *Isis-Urânia*. Esse tema se repete ao oitavo minuto da peça e conduzirá todo o restante da música. Durante o intervalo de repetição desse tema, predomina uma batida veloz e o timbre da guitarra sendo exacerbado em detrimento ao teclado.

Basicamente, duas vozes podem ser ouvidas nessa peça. A primeira, que declama o verso em português, é clara, bem articulada e gravada numa altura acima da dos instrumentos que compõem a performance, o que permite que o ouvinte compreenda o que se está cantando. Já segunda voz emprega a técnica do vocal gutural e é gravada numa altura inferior a dos instrumentos. Entretanto, é essa voz inarticulada e que mal pode ser ouvida na sua relação com a linha melódica dos instrumentos que conduzirá a peça, concedendo um lugar acessório ao vocal lírico.

O vocal gutural não se preocupa em seguir a métrica da canção, o que faz com que haja prolongamento de palavras para se adequar ao tempo. Além disso, parece haver um privilégio pelas palavras cujo som marcam uma ruptura (sobretudo as consoantes). Já o vocal lírico, nos momentos em que é requisitado, emprega uma tematização constante, valorizando a distensão vocálica e apelando para estruturas de fácil memorização.

Nesse sentido, identificamos como estratégia de agenciamento o emprego do jogo de vocais lírico e gutural. A maior parte da faixa é conduzida pelo vocal de Lhorde Naberius, que marca uma desestabilização no eixo LETRA X MELODIA, e se confunde com o som de

outros instrumentos. Há uma forte acentuação de certas palavras por parte desse vocalista (na primeira estrofe as palavras *eyes* e *darkness*, por exemplo) a partir da duplicação de sua voz<sup>42</sup>. O vocal lírico, entretanto, indica uma tentativa de estabilização dos eixos, mesmo que rara, empregando uma tematização a partir da extensão das vogais e da sua altura destacada em relação aos outros instrumentos.

Gargalhadas maquiavélicas e gritos de horror também podem ser reconhecidos pela expressividade do vocal gutural, mediante o uso dessa técnica, esses gritos e gargalhadas ganham um sentido tenebroso que é característico do Black Metal.

Nem pontes, nem solos. A única estrutura de repetição característica do formato canção que se pode encontrar em *Isis-Urânia* é o refrão. Mesmo assim, este não é empregado segundo a tradicional estruturação da canção, só aparecendo no meio da faixa, após cerca de cinco minutos de desenvolvimento, e no fim da mesma. Nele, vocais líricos e guturais dialogam ao entoarem o verso *the silver star: Dalva, the golden star: Sun*. O badalar do sino anuncia a entrada desse verso que será repetido.

A aproximação entre refrão e um coro ritualístico pode ser constatada pelo ouvinte. Nesse trecho da faixa, a repetição demarca a possibilidade de um engajamento maior dos ouvintes com a música, tanto a partir de suas estruturas melódicas quanto da inserção do vocal lírico no jogo com o vocal gutural. Esse é o único elemento das convenções *mainstream* que a Eternal Sacrifice agencia na confecção de *Isis-Urânia*.

Não há destaque especial para qualquer instrumento nessa faixa. Embora eles ganhem importância nas diferentes passagens da música, nenhum deles é exacerbado de modo a obliterar a importância dos outros. A própria voz principal, que está mais baixa em termos de altura, adquire sua função quando acentua com maior força determinadas palavras. A

---

<sup>42</sup> Trata-se de um recurso técnico no qual a voz é re-inserida de maneira secundária na canção e gera um efeito de profundidade sonora. Esse recurso será frequentemente retomado em momentos posteriores de *Isis-Urânia*.

estratégia de agenciamento principal de *Isis-Urânia* consiste em apresentar uma orquestração entre os integrantes da banda e seus respectivos instrumentos, uma coerência interna que a faixa desfruta (como se todos cumprissem seu papel no ritual).

A sensação de música pesada, portanto, não vai ser construída mediante a exploração de *power chords* das guitarras ou dos teclados, mas dessa orquestração existente entre os instrumentos da música. Na verdade, o peso, em *Isis-Urânia* está mais vinculado ao sentimento de horror e diabólico que a uma sensação provocada pelo timbre de um instrumento particular. A atmosfera de terror criada pela orquestração da banda é que é pesada (recorrendo ao badalar de sinos, gargalhadas e gemidos inclusive).

Não se trata de afirmar que as guitarras e teclados não são explorados de maneira a produzir os timbres distorcidos, pois eles de fato são, mas de perceber que o modo como eles são acionados retira a carga expressiva desses instrumentos e coloca-os como alguns dos elementos da “macabra cantata”.

Esses elementos, tomados conjuntamente, permitem afirmar que a *Eternal Sacrifice* se apropria de um formato musical diferente da canção para produzir uma experiência ritualística. Isso porque a faixa não está de acordo com princípios que regem o formato (como a estruturação fundamentada em repetição) e nem com suas condições produtivas (como a duração entre três e cinco minutos).

A economia interna da faixa precisa manter o ouvinte atento durante um período significativo de tempo (pouco mais de nove minutos), por isso as alterações rítmicas frequentes. Não há dúvidas, entretanto, que o auge da expressividade de *Isis-Urânia* se encontra no refrão, no jogo de vozes gutural X lírico. Esse vocal é apresentado logo nos segundos iniciais da faixa, a partir da declamação do verso em português, aparecendo outra vez aos dois minutos e vinte segundos entoando as palavras em latim *Ignis, Aeres, Aquae, Terrae*. Isso indica que já há preparação do ouvinte para outras inserções desse vocal

posteriormente na faixa. Decorre daí a conclusão de que ele se constitui como principal elemento expressivo de sua economia interna.

Confeccionada segundo princípios extremamente radicais, *Isis-Urânia* não busca construir uma identificação com o público ouvinte de Heavy Metal de maneira geral, mas com o ouvinte de Heavy Metal extremo especificamente, o ouvinte de Black Metal. Tanta as estratégias de configuração empregadas no produto quanto as estratégias de agenciamento da faixa revelam a ambição em circular num espaço totalmente *underground*, na verdade, um espaço segmentado na própria circulação *underground*.

A apropriação que o produto faz dessas convenções, entretanto, é tão pretensiosa que compromete o funcionamento da proposta e se torna uma justaposição de elementos do subgênero Black Metal, sem produzir a sensação de orquestração que parecia tão importante na faixa.

### 3.4 Sini's Revenge – Carnified – 2001 (Where the Gods Bleed)

Serafin Vila – Vocais e teclados  
 Rafael Pires – Guitarras  
 Ricardo Sobrinho – Baixo  
 Vicente Azevêdo – Bateria e vocais  
 Ricardo Sanct – Guitarras  
 Saulo Andrade – teclados e vocais  
 Letra: Carnified e Adriana Dibby  
 Música e arranjos: Carnified

*Sini's Revenge* (Vingança de Sini) é uma das músicas promocionais<sup>43</sup> confeccionadas pela Carnified para seu álbum de estréia, *Where the Gods Bleed*. Possui quatro minutos e trinta e sete segundos de duração e instrumentação composta por duas guitarras, dois teclados, bateria, baixo e linha vocal com três vozes. É uma composição da

---

<sup>43</sup> A outra música promocional desse álbum foi *On the Komenom's Way*, analisada por Janotti Júnior no seu estudo de 2004. O autor também analisou *The Cry of a Witch* e aspectos gerais do álbum sem, entretanto, empregar a metodologia de análise que apresentamos. O diálogo com o estudo do autor é elemento constitutivo de nossa interpretação e servirá para tensionar e complementar nossas conclusões.

própria *Carnified* e sua letra foi desenvolvida em colaboração com Adriana Dibby, responsável pelo antigo webzine *Words of Metal*.

Essa faixa foi distribuída em *Compact Disc* (CD) a partir das tecnologias *Hi-Fi* e do processo de digitalização característico do final do século XX. Também circulou na coletânea da *Black Order Productions*, *Darkness Sets In* e esteve disponível no site oficial da banda, no período que antecedeu o lançamento do álbum *Where the Gods Bleed*, cuja formatação é a de uma obra temática que narra a estória de *Morgafesh* e seus filhos numa terra conhecida como *Askardem*.

Trechos da narrativa sobre o qual o álbum foi construído se encontram no encarte, a fim de possibilitar ao ouvinte que conheça os temas que originaram aquelas performances. A escolha temática está de acordo com os parâmetros estabelecidos pelo gênero (guerreiros, conflitos e deuses), indicando que há respeito aos princípios de confecção tradicionalmente bem sucedidos no âmbito da circulação *underground*.

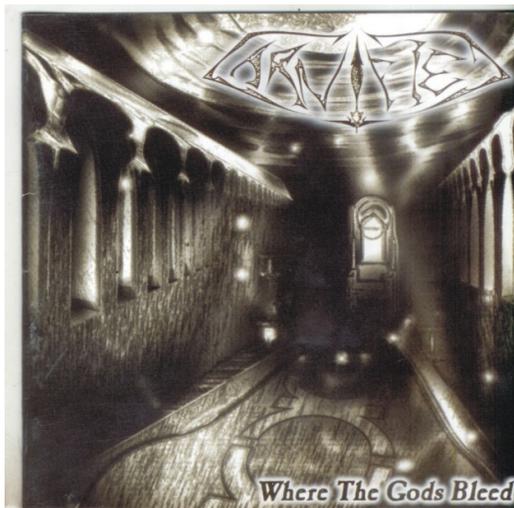


Figura 7: capa *Where the Gods Bleed*



Figura 8: contracapa *Where the Gods Bleed*

Apenas uma foto da banda pode ser encontrada no interior desse encarte, que está preenchido com imagens e símbolos da fictícia *Askardem*. A cor preta predomina, bem como

o branco e os tons de cinza. Há ainda tons de azul e marrom. Um salão amplo com um trono vazio ao fundo é a imagem de capa de *Where the Gods Bleed*. O título do álbum é grafado em preto e sombreamento branco, no canto inferior direito, ao passo que o logotipo da banda está no canto superior direito.

A contracapa mantém a cor preta e as tonalidades de cinza como predominantes. No canto superior esquerdo, encontra-se, mais uma vez, o logotipo da banda e no canto inferior direito o logotipo da *Maniac Records*, além dos dados para contato com o selo. Aqui, também se encontra a disposição das faixas no álbum, seus respectivos tempo de duração e registro. São elas: *On the Komenom's Way*, *Black Legacy*, *By the Eyes of the Guardian*, *Sini's Revenge*, *Simphony for Sohram*, *The Black Moon of Ol-Huas*, *The Cry of a Witch* e *Impaled Knights from the Third Moon*.

No interior do encarte, não é possível ter acesso a todo o conjunto de letras das composições da *Carnified* – como é comum nos encartes dos álbuns de Heavy Metal – mas somente a um pequeno trecho de cada uma delas. No caso de *Sini's Revenge*, esta é a parcela que se pode acessar:

The matrix of my soul  
 Repose in your eyes  
 Raise up Akaled  
 Enjoy the blood  
 On my venter  
 Sometimes forgotten  
 Reborn and show your revenge  
 To those who betrayed you  
 (Carnified, 2001)

Uma única e discreta foto da banda, em preto e branco, se encontra na terceira página do encarte. Os símbolos místicos e fotos das paisagens de *Askardem*, entretanto, ocupam desde a segunda até a quinta página do encarte, em seguida, um pequeno trecho da

narrativa<sup>44</sup> está disponível. Essa disposição dos elementos para compor o visual do álbum apontam para uma estratégia de valorizar o produto em detrimento da imagem da banda. Essa exploração de aspectos do produto, e não dos ídolos, é traço distintivo das estratégias de configuração do *underground*.

Ao focar o formato álbum temático, (inserindo fotos do mundo de *Askardem*, figuras mitológicas e lendas) a banda torna-se fundo para a trama que o produto traz consigo, uma personagem secundária, em virtude da trama que se materializa no ato de ouvir as faixas. Essa é uma estratégia diferencial dentro do Heavy Metal, pois o visual dos músicos é quase sempre “embalado” junto com o produto. Nesse sentido, identificamos que *Where The Gods Bleed*, é um álbum que segue a estratégia de se apresentar como uma obra fechada. Estratégia canônica no âmbito da circulação *underground*, apresentar o álbum como dotado de uma unidade temática, seja ele um tema musical ou narrativo, significa, outra vez, construir uma espécie de marca estilística que irá diferenciar a Carnified de outras bandas.

A confecção de um álbum temático, que narra a saga de um personagem ou o desenvolvimento de determinada trama é uma das estratégias de circulação mais bem sucedida no campo musical<sup>45</sup>. O principal objetivo dessa estratégia é conceder ao produto algum grau de artisticidade (tal qual feito pela Eternal Sacrifice) na medida em que se apropria de elementos das manifestações expressivas mais clássicas.

Um aspecto curioso nas estratégias de configuração é uma indecisão no que diz respeito ao público ouvinte desse álbum. Os agradecimentos dos membros da banda, que compõem o encarte, variam entre a língua Inglesa e a Portuguesa. Janotti Júnior (2004), chama atenção para o fato de que essa indecisão se constitua como uma tentativa de

---

<sup>44</sup> “A saga relata caos, agonia e dor: sentimentos envoltos nos aspectos sombrios configurados na guerra, na falta de paz, na vingança e na cobiça. Há constantes alusões à escuridão e a batalha pelo poder” (JANOTTI JÚNIOR, 2004, pp. 78).

<sup>45</sup> A obra *2112*, da banda Rush, ou *Nightfall in Middle Earth*, da banda Blind Guardian, são exemplos de álbuns temáticos que marcaram a história do Rock e do Heavy Metal, respectivamente.

apagamento dos traços locais (fazer Heavy Metal em Salvador), embora se reconheça a dificuldade em circular no âmbito internacional<sup>46</sup>. É possível inferir também que esse elemento indica uma estratégia de construção de autenticidade, na medida em que a banda não negaria sua língua materna.

A vinculação à *Maniac Records* é a segunda estratégia de configuração que exploramos. Segundo Janotti Júnior (2004), esse álbum foi apenas distribuído pelo selo, cabendo a produção e a gravação à própria banda. Essa informação nos permite apontar que num gênero musical como o Heavy Metal, embora a idéia de independência das grandes indústrias fonográficas seja valorizada, a associação, mesmo que institucionalizada, ao consumo segmentado é importante.

Mesmo com o álbum já confeccionado, *Where The Gods Bleed* passa pelo crivo de um selo independente especializado no gênero e reconhecido pela comunidade de apreciadores. O prestígio do selo é incorporado ao produto e este entra na lógica de circulação das *indies*. Aqui, retornamos a um ponto central na interpretação das performances mediáticas: os constrangimentos e limites impostos pela indústria fonográfica na configuração das manifestações expressivas. Nesse sentido, é preciso haver uma negociação na qual irá ceder o que possuir menor reconhecimento por parte do público.

A estratégia de configuração empregada demonstra o respeito pelos princípios de confecção do Heavy Metal, ficando, realmente, dentro dos limites desse gênero musical. Usando uma metáfora espacial, é possível afirmar que nesse produto há uma estratégia de configuração que o posiciona no cerne das performances de Heavy Metal, sem uma tensão com outros gêneros ou formatos da música.

---

<sup>46</sup> O autor recorre a dados relativos a tiragem do álbum *Where the Gods Bleed* para fundamentar sua interpretação, que corresponde a 500 exemplares.

A faixa *Sini's Revenge* tem início com o som dos teclados fazendo um acorde contínuo por um intervalo de quatro segundos, simulando o timbre de um coro gótico. Pode-se ouvir entrada da bateria a partir do som dos pratos e dos bumbos, a altura dos teclados desce. Após o silêncio da bateria, os teclados retomam o acorde inicial, o som da bateria outra vez surge a partir do toque no prato, mas desta vez para preparar a entrada do vocal urrado e do conjunto de instrumentos que compõem a faixa em questão, após treze segundos de preparação.

As primeiras *power chords* são produzidas pelos teclados, que vão marcar o *riff* inicial de *Sini's Revenge* durante os primeiros cinquenta segundos de performance. Desta vez, o timbre de coro gótico dá lugar à sonoridade de um órgão de igreja. Guitarras apenas fazem a base sobre a qual os teclados desenvolvem esse tema, tornando-se centro da atenção do ouvinte posteriormente, quando os teclados silenciam. O desenvolvimento do *riff* pelas guitarras marca a entrada do baixo e bateria, numa batida mais cadenciada, quando os teclados surgem outra vez, junto com os vocais de Serafin Vila.

O ouvinte pode reconhecer a estruturação tradicional do formato canção nessa faixa, embora não seja possível encontrar o elemento *ponte*. Há uma primeira estrofe, que antecede o refrão e este é seguido por um solo de teclado. Nova estrofe, refrão, desenvolvimento e encerramento da música.

A voz que se pode ouvir é distorcida, inarticulada e grave. O ouvinte é apresentado a ela logo nos quinze segundos iniciais da faixa, pouco depois da entrada dos outros instrumentos de composição de *Sini's Revenge*, a partir de um urro proferido pelo vocalista. É possível perceber que a métrica que opera nessa composição consiste em prolongar a sílaba final das últimas palavras, estendendo a duração das frases. Além disso, a peça conta com mais duas vozes fazendo *backing vocals*, que empregam uma técnica vocal

similar a do vocalista principal, elemento que destaca a função da voz a dimensão expressiva dessa faixa.

A primeira estratégia de agenciamento que destacamos é a exploração do timbre dos teclados para a associação com o universo genérico do Heavy Metal de valorização melódica. Robert Walser (1993) já afirmava que esse é o único instrumento, além da guitarra, capaz de produzir um *power chord*, o que implica que em *Sini's Revenge* há uma aposta expressiva no timbre dos teclados para se diferenciar de outras performances Heavy Metal, especificamente do subgênero Death Metal. Os teclados ganham destaque em detrimento à distorção das guitarras, uma vez que são eles que criam a base melódica sobre a qual toda a performance se desenvolverá. Com isso, a banda tenta produzir uma marca estilística que irá contribuir para a sua singularidade no universo do Heavy Metal.

Na faixa em questão, é o teclado quem, primeiramente, vai explorar a regra genérica de valorização do timbre e do volume musical característica do Heavy Metal, simulando a sonoridade do coro gótico e do órgão de igreja e valorizando uma espécie de nostalgia e de sagrado. Ele é o primeiro instrumento a ser ouvido e a base por ele criada concede densidade musical à performance, sua relevância pode ser percebida no decorrer de toda a composição. Nesse sentido, a melodia se torna o elemento musical privilegiado em *Sini's Revenge*, seguida da batida, na medida em que exacerba os timbres soturnos e duradouros, que cumprem função de estender a sensação tenebrosa produzida pela linha melódica.

O vocal está em inglês – seguindo os padrões tradicionais do Heavy Metal – mas há pequenos trechos em português, entoados como *backing vocals*. Os urros de fúria e gritos também são empregados pelo vocalista, sobretudo ao pronunciar a palavra *die* – que significa “morrer”. A linha com três vocais (Serafin Vila, Vicente Azevedo e Saulo Andrade) contribui para a densidade sonora já anunciada pelo teclado e o timbre distorcido da técnica gutural

realça o clima sombrio da composição. O gutural impossibilita a identificação de sotaque, bem como a ação do ouvinte de cantar junto e indicia a figura masculina tipicamente associada ao gênero Heavy Metal.

O ideal de música pesada associado ao gênero vai ganhar um toque de leveza proveniente da primazia concedida aos teclados como instrumento de condução. O solo executado por esse instrumento, por cerca de quinze segundos, se constitui com uma espécie de ponto de relaxamento, fornecendo a sensação de leveza logo após a conclusão do refrão. Por outro lado, a densidade vocal (três vozes) e a técnica gutural que marcam a condução de *Sini's Revenge* são as responsáveis primordiais pela sensação de peso privilegiado pelo gênero musical.

No agenciamento da faixa, opera regras do Death Metal. A distorção das sonoridades dos instrumentos e dos vocais são exacerbados de modo a obliterar o elemento melódico presente na performance. Vocais e guitarras, aqui, cumprem a função de ratificar os vínculos com o Death Metal (construindo essa sonoridade distorcida), embora os teclados mantenham uma relação tensiva ao privilegiarem a construção de uma linha melódica sombria.

Essa inserção dos teclados como elemento fundamental da canção extrapola os limites formais do Death Metal, levando-o a se tornar outra coisa: Death Metal melódico. Uma espécie de ramificação, o Death Metal melódico mantém grande parte dos elementos que normatizam o Death Metal, mas concede um foco muito maior a linha melódica construída por sintetizadores. Bandas reconhecidas mundialmente pelos *headbangers*, como *Children of Bodom* (Finlândia) e *In Flames* (Suécia) empregam esses recursos estilísticos no agenciamento das faixas.

Assim, percebe-se que o álbum *Where the Gods Bleed* se configura como um produto de Heavy Metal tradicional enquanto a faixa *Sini's Revenge* é agenciada segundo princípios do Death Metal melódico.

Ao nos ocuparmos da economia interna da música e dos elementos estruturais que compõe a canção encontramos elementos que reforçam nossa constatação, bem como empregos infelizes de recursos estilísticos. Os quatro minutos e trinta e sete segundos nos quais a faixa se desenvolve são compostos de tal maneira que apresentam gastos e elementos excessivamente desperdiçados. Afirmamos isso com base nos seguintes argumentos: a) grande número de viradas rítmicas que não chegam a ser desenvolvidas integralmente – o que favorece a produção de um sentido de descontinuidade musical – e b) emprego de dois teclados para a construção da linha melódica condutora da performance – que indica um preciosismo em relação à construção da atmosfera sombria.

O ouvinte só pode compreender o desenvolvimento musical da faixa após o término do primeiro refrão, dado o número de viradas rítmicas existentes. O resultado disso é que por cerca de dois minutos (aproximadamente metade do tempo total da performance) o ouvinte ainda está sendo apresentado aos elementos musicais que compõe a peça. Isso compromete a economia interna de *Sini's Revenge*, uma vez que resta apenas a outra metade da canção para desenvolver e encerrar os temas musicais apresentados na primeira metade – provocando a sensação de que não há uma unidade musical.

O solo feito pelo teclado mantém a proposta de valorização deste em detrimento à guitarra, contribuindo, de maneira ainda mais evidente, para a instauração da atmosfera sombria da performance. Este solo é inserido após o refrão e dura cerca de quinze segundos, o suficiente para reforçar o elemento melódico como o principal da peça em questão. O contraponto à melodia, como detectamos, é a densidade e distorção da técnica vocal

empregada. Observa-se, portanto, a tentativa de um desenvolvimento melódico paralelo a construção de uma sonoridade distorcida, que serão tensionadas durante toda a performance.

Mais um elemento atesta em favor de um cerne melódico na estratégia de agenciamento de *Sini's Revenge*: o seu título. A concepção de um ato de vingança está associada a um desejo de Sini (personagem da trama) em concretizar esse ato. O personagem ainda se encontra distante do seu objeto de desejo – como se pode perceber pela letra *reborn and show your revenge to those who betrayed you* – de modo que a conjunção só ocorra quando o ato se concretizar. Nesse sentido, a vingança é agenciada de maneira eufórica, do modo como é tradicionalmente utilizada nas convenções genéricas do Heavy Metal.

Nesse ponto, a extensão das vogais durante a performance é outro sintoma dessa tentativa de valorizar a melodia. Apenas na primeira estrofe, justamente a que está acessível no encarte do álbum, se pode constatar que as vogais das palavras *soul, eyes, blood* e *you* são todas prolongadas a fim de produzir o sentido de distância entre sujeito e objeto. Isso implica que mesmo que não haja uma proposta poética explícita de estabilizar os eixos LETRA X MELODIA, os urros e gritos distorcidos não escapam a um sentido convencionalizado, até mesmo porque não seria possível prolongar as consoantes.

Mais uma estratégia de agenciamento empregada é o uso da estrutura do formato canção, com seus elementos de repetição tradicionais. Nesse âmbito, estrofe, refrão e solo estão presentes, a fim de conceder o prazer do reconhecimento àquele que ouve a performance. A escolha pelo emprego do formato, quase sem nenhuma apropriação particular da banda, é indício da própria influência do mercado fonográfico na confecção dos produtos, uma vez que essa estrutura musical é de domínio do público amplo. Ao agenciar a performance seguindo esse modelo, *Sini's Revenge* adquire elementos da sonoridade *mainstream*.

Entretanto, o refrão não possui a função de integrar o ouvinte ao canto – não querendo fazê-lo cantar junto com a banda – e isso porque é praticamente impossível compreender o que está sendo dito pelo vocalista. Esse elemento de repetição da canção retarda o encontro do sujeito com seu objeto de desejo (a vingança), favorecendo a construção de um sentido de caos e de não-comunhão. Sua função é, portanto, tensiva na estrutura da canção e mais um elemento de complexificação da economia interna.

Muitas vezes confusa, poucas vezes desenvolvendo sua proposta de maneira coerente, a composição analisada se constitui como uma faixa que reproduz a proposta expressiva do Death Metal melódico de uma maneira caricatural. Empregando elementos reconhecidamente funcionais no universo de confecção do Heavy Metal, bem como os planos de circulação típicos, sua ambição parece não ser muito maior que a de oferecer ao ouvinte aqueles sentidos que ele já esperava partilhar.

O emprego excessivo dos elementos que compõem o Death Metal melódico, entretanto, compromete o sentido da canção, na medida em que não há uma decisão por qual tipo de ouvinte ela foi construída. Sua incapacidade em desenvolver os temas musicais que apresenta e preciosismo na construção de uma sonoridade sombria também compromete seu funcionamento.

### **3.5 Freedom of Expression – Doykod – 2001 (Accept the New Order)**

Leo Mattos – bateria  
 Victor Mattos – guitarras  
 Alex Marx – guitarras  
 Erik Souza – baixo e vocal  
 Marcelo Pompeu – *backing vocals*  
 Letra: Doykod  
 Música e arranjos: Doykod

*Freedom of Expression* (Liberdade de Expressão) é a terceira faixa do álbum *Accept the New Order*, da banda Doykod. Possui dois minutos e onze segundos de duração, tanto letra quanto arranjos foram compostos pela própria banda e possui a participação

especial de Marcelo Pompeu, da banda paulista *Korzus*, fazendo *backing vocals*. Essa participação concedeu *status* à performance, uma vez que a *Korzus* é uma banda de prestígio nacional, reconhecida como uma das principais representantes do Heavy Metal brasileiro. Ela tocou num dos maiores festivais de Heavy Metal do Brasil – o *Phillip Monsters of Rock*, SP – ao lado de bandas de prestígio internacional como *Manowar*, *Slayer* e *Megadeth*. Além disso, todas as faixas do álbum foram gravadas num estúdio em São Paulo, o que contribuiu para a concepção de uma produção de primeira linha. Essa música também serviu para fins de distribuição na coletânea *Darkness Sets In*.

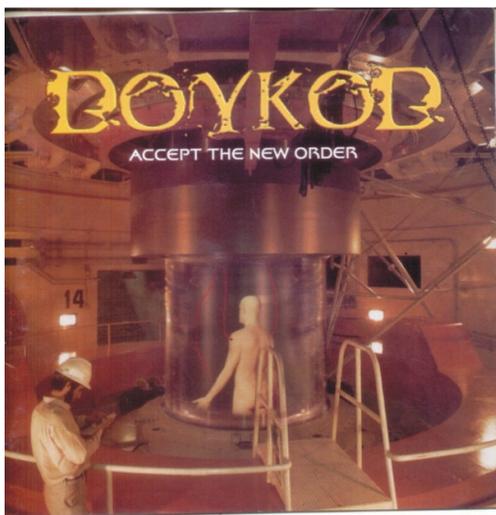


Figura 9: capa *Accept the New Order*

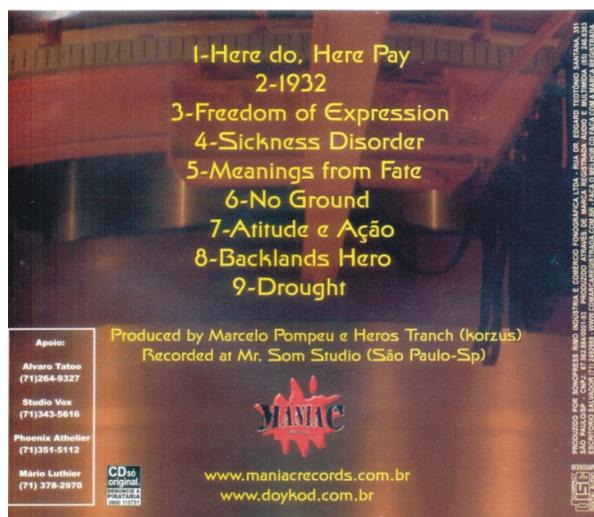


Figura 10: contracapa *Accept the New Order*

*Accept the New Order* foi distribuída pela *Maniac Records* no suporte *Compact Disc*, mas não se constitui como um álbum temático. Aqui, o álbum dá unidade às canções pelos seus elementos visuais e pelo fato de estarem reunidas no mesmo produto. A capa de *Accept the New Order* é preenchida com uma espécie de linha de montagem de andróides e um operário, que faz determinada inspeção. Uma cor amarronzada e suas respectivas gradações predominam na capa e contracapa do álbum. O nome da banda está grafado em

amarelo, centralizado na parte superior. Logo abaixo, em letras brancas, está o título do mesmo.

Na contracapa é possível visualizar as canções, o logotipo da *Maniac Records*, o contato das entidades que apoiaram (estúdios de tatuagem e de gravação), além dos websites da banda e do selo. A seguir, o título das canções que acompanham o álbum: *Here do, Here pay, 1932, Freedom of Expression, Sickness Disorder, Meanings from Fate, No Ground, Atitude e Ação, Backlands Hero e Drought*.

O encarte traz uma única foto com os quatro integrantes da banda, fitando o vazio. Dois usam óculos escuros, todos usam cabelos longos (de acordo com o estereótipo do roqueiro tradicional). Traz também as letras de todas as canções de uma maneira estilizada (manuscritas em folhas de caderno, retiradas de recortes de revistas etc). No caso de *Freedom of Expression*, a letra foi reproduzida numa folha de caderno, manuscrita e com correções e rabiscos feitos durante a produção.

AI-5 law of torture  
 To keep moral and good behavior  
 A wrong way way to see a country in line  
 Censorship squad to make rebels die  
 Anyone, even artists against  
 Military government  
 Tortured, missed, some that will never been  
 Seen again  
 Terror, invade homes, soldiers taking gong  
 To beat, eletric shock, after, don ´t speak  
 Nevermore  
 Torture nevermore  
 Group created to solve, the cases, and find out  
 What happened where are the true  
 Blames?  
 Freedom  
 Freedom of expression  
 (Doykod, 2001)

A letra da canção faz referência ao período da ditadura militar no Brasil e as táticas do governo para impedir a liberdade criativa de artistas. Entretanto, não é possível compreender claramente as palavras durante a execução da performance. Há inserção de toda

a letra no encarte, o que significa que a banda aposta que o ouvinte acompanhará posteriormente, de posse do significado das palavras proferidas pelo vocalista.

O modo como as letras estão reproduzidas no encarte é uma citação explícita a um dos mais importantes álbuns de Heavy Metal mundial, *Roots*, da banda mineira *Sepultura*. Nele, o *Sepultura* gravou faixas com Carlinhos Brown, com os índios Xavantes e com a Timbalada, utilizando as sonoridades típicas da música afro-baiana e rituais indígenas junto aos elementos tradicionais do Heavy Metal.

*Accept The New Order* tem um diferencial fundamental na sua estratégia de circulação: a associação com a metrópole São Paulo e com uma produção realizada por uma banda reconhecida no cenário de Heavy Metal nacional, a *Korzus*. A gravação do álbum na cidade de São Paulo oferece uma marca da circulação diferencial, fornecendo ao produto da Doykod um profissionalismo comparável aos produtos de amplo consumo. Por outro lado, a figura dos produtores como músicos vinculados ao gênero Heavy Metal reafirma a pequena distância entre condições de produção e reconhecimento que caracteriza o *underground*. Esse elemento revela a ambição de fazer o produto circular no âmbito mais amplo que o “local”, uma estratégia de configuração que direciona o produto para o consumo nacional e internacional.

Como estratégia básica de configuração, destacamos a produção do álbum *Accept The New Order* como um produto refinado em seu aspecto técnico. A cidade de São Paulo, onde o álbum foi gravado, é o maior pólo de produção musical do Brasil, onde o profissionalismo impera sobre os trabalhos menos elaborados de uma cidade que não possui tanta tradição no cenário de Heavy Metal como Salvador, por exemplo.

Mais um elemento que contribui para esse refinamento técnico são as figuras de Marcelo Pompeu e Heros Tranch, da banda *Korzus*, como produtores do álbum. O profissionalismo surge aqui vinculado às imagens de dois reconhecidos músicos do Heavy

Metal nacional e, por isso, rompe a distância entre condições de produção e reconhecimento estabelecido pela gravação na cidade de São Paulo. Se o primeiro elemento que destacamos caracteriza uma circulação ampla, devido às qualidades técnicas do produto, essa inserção de produtores especializados em um gênero segmentado é fundamental para garantir sua circulação *underground*.

Outra marca importante de configuração dessa performance é o despojamento associado ao modo como a letra da canção se apresenta no encarte. O rabisco, o manuscrito e as folhas de caderno indicam a valorização do ordinário, do cotidiano, sem a tentativa de apagamento dos erros característicos do processo composicional. Isso implica que há uma aposta numa experiência mais próxima do modo real como se compõe possível, a fim de conceder maior autenticidade à banda.

A estratégia de configuração elaborada, portanto, visa situar a atenção do ouvinte no âmbito dos aspectos técnicos do produto (qualidade da gravação, produtores, estúdio) de modo a situá-lo como um produto autenticamente vinculado ao Heavy Metal, feito por sujeitos de competência atestada e com material técnico de primeira qualidade. A imagem que compõe sua capa revela um sentido do tempo presente, bem como da indústria e das inovações tecnológicas. Tradicionalmente, o subgênero do Heavy Metal que emprega esses signos é o Thrash Metal.

O Thrash Metal foi um dos subgêneros do Heavy Metal que maior visibilidade mediática ganhou durante a década de 80, elemento que contribui para a adoção de estratégias de circulação associadas ao amplo consumo<sup>47</sup>. Ao mesmo tempo em que delimita novos projetos poético-estilísticos, se apropria de elementos da cultura *mainstream* com a qual

---

<sup>47</sup> Ele trouxe de volta a postura agressiva e desafiadora dos primeiros anos do gênero, proporcionou mudanças estéticas e musicais, e também puxou de volta ao chão um estilo que já começava a virar piada (LEÃO, 1997, pp. 153).

tensionava, evidenciando uma espécie de jogo intertextual estabelecido pelos subgêneros do Heavy Metal com outros gêneros musicais.

O despojamento era uma característica das bandas, bem como os acordes simples, pesados e rápidos. O visual relacionado ao Thrash Metal era o *jeans* e a camisa preta. Suas letras tratavam da vida cotidiana, caos industrial, guerras tecnológicas etc. Muito comuns foram os temas vinculados à desindustrialização das grandes cidades, aos problemas relacionados às guerras e racismo, Berger (1999).

Obtém-se uma pista, a partir da visualização desses aspectos, acerca da configuração do produto vinculada ao subgênero Thrash Metal. A letra da canção se vincula de maneira direta a essas convenções, ao retratar a vida cotidiana, seus problemas e a falta de perspectivas. Em *Freedom of Expression*, trata-se de denunciar as práticas de um governo repressor que atuou no Brasil a partir da década de 60.

Nesse sentido a condição atual, o presente, se configura de maneira eufórica. *Accept the New Order* (aceite a nova ordem). Trata-se de um título imperativo que já demarca a novidade como elemento da ordem. Não se trata de um lamento em relação ao período ditatorial enfrentado pelo Brasil, tampouco de uma nostalgia, mas uma valorização do estado atual das coisas. Um valor eufórico atribuído à liberdade de expressão (não por acaso, título da canção).

A linha instrumental de *Freedom of Expression* é composta por duas guitarras, baixo, bateria e voz e a abertura da faixa conta com bateria e guitarras fazendo um *riff* rápido durante os cinco segundos iniciais da peça. As guitarras apresentam novo tema por mais cinco segundos e em seguida todo o conjunto de instrumentos surge. Por mais dez segundos, essa batida imprimida por bateria, baixo e guitarras mantém a unidade musical quando o vocal pode ser ouvido.

No âmbito da descrição dos aspectos genéricos ligados a essa performance é possível perceber uma valorização do elemento rítmico da canção através da inserção de um conjunto de elementos musicais estável e sem apelo à melodia ou harmonia. As duas guitarras, produzindo *power chords* bastante distorcidas, são os instrumentos musicais mais importantes, mas baixo e bateria também contribuem para a valorização do ritmo.

Esse ritmo privilegiado é veloz, característico dos subgêneros do Heavy Metal cujos esforços se concentram em afetar o corpo do *headbanger* a fim de fazê-lo dançar. A performance explora os timbres musicais de três instrumentos (guitarra, bateria e baixo) visando um empenho corporal que materialize o ato de *bangear*<sup>48</sup>. É a possibilidade de reconhecimento do modo como a batida vai variar em função desses instrumentos apenas, que indica a expressão corporal tipicamente associada ao Heavy Metal.

Ao privilegiar uma batida veloz e constante e não utilizar integralmente o formato canção, essa faixa valoriza um efeito de não-repetição. O refrão, elemento que promove reiteração importante na dinâmica desse formato, não pode ser encontrado nessa faixa, o que confirma a constatação de que a valorização se encontra sobre o aspecto da velocidade da batida, um privilégio sobre o desenvolvimento rítmico. O próprio nome da faixa, só será enunciado como frase final da composição, sendo repetido por quatro vezes, caracterizando uma aposta nos elementos de produção do sentido através da estruturas de repetição da canção.

Um solo de guitarra está presente na estrutura melódica e é executado em timbres diferentes, o que significa que as duas guitarras têm oportunidade de explorar a distorção. Esse um elemento das composições que normalmente possui função de desaceleração no ritmo da performance. Entretanto esse solo, que dura cerca de trinta segundos, está inserido,

---

<sup>48</sup> Dança característica do Heavy Metal que consiste em movimentar a parte superior do tronco e balançar a cabeça.

justamente, de modo a anteceder a última frase e título da canção, funcionando como uma preparação, como ponte, para a enunciação da frase *Freedom of Expression*, que vai ser repetida quatro vezes e acaba se tornando o auge expressivo.

O *backing vocal* de Marcelo Pompeu vai surgir com maior evidência nesse ponto da música e se constitui como um elemento de repetição que vai indicar a possibilidade do ouvinte de cantar junto com a banda e reforçar a importância expressiva desse momento da composição.

O timbre das guitarras é o principal elemento de produção da sensação de peso, enquanto a letra se torna cerne do tom de protesto da performance. Já a sensação de velocidade, elemento fundamental para o Thrash Metal, vai ser construída a partir da valorização rítmica da relação entre estrutura musical da canção e técnica vocal empregada. A escolha pela instrumentação básica, sem privilégio exacerbado para qualquer um dos instrumentos, é uma estratégia de agenciamento que revela o modo como a simplicidade se materializa na performance. São as guitarras que fazem as *power chords* e que exploram o elemento timbrístico valorizado no gênero, assim como a batida é produzida a partir do bumbo duplo da bateria e do *slap*<sup>49</sup> do baixo.

No que diz respeito à voz, pode-se dizer que o canto nessa faixa se aproxima bastante da fala ordinária. A técnica de estabilização do eixo LETRA X MELODIA que mais se aproxima desse tipo de canto é a figurativização, na medida em que o emprego das consoantes quebrando a estrutura melódica favorece uma aceleração, Tatit (1997). No entanto, há ainda uma falta de articulação deliberada do cantor que impossibilita a compreensão perfeita da letra. Além da fala, a voz do interprete se aproxima também do grito, havendo emprego de onomatopéias de maneira ampla, a fim de simular agressividade, um estado de descontrole emocional ou sensações de dor.

---

<sup>49</sup> Técnica que consiste em beliscar cordas agudas enquanto o polegar bate numa corda mais grave.

A voz é um elemento que marca a filiação dessa performance com o universo do Thrash Metal praticado por bandas consagradas como *Slayer*, *Kreator* e *Sodom*. Diferente das técnicas de vocal gutural e derivações, que operavam nas faixas analisadas anteriormente, sua característica é ser uma espécie de canto-falado, com forte marcação das consoantes, além de uma valorização de sua expressividade, mediante a gravação em volume equivalente ou acima da instrumentação de base. Com isso, a voz se destaca no âmbito da performance, podendo ser explorada em sua materialidade específica.

Percebe-se, como uma estratégia de agenciamento, por exemplo, que a enunciação do vocalista acompanha o ritmo veloz estabelecido pela dimensão musical e, desse modo, forma um conjunto coerente com a proposta expressiva do Thrash Metal (acordes velozes, simples e pesados). O despojamento, contudo, que marcou o estilo vocal das primeiras bandas desse subgênero, como o *Metallica*, não se encontram em *Freedom of Expression*. De fato, o que se percebe é mesmo um refinamento na linha vocal, com inserção de *backing vocals*, para acentuar o auge expressivo da composição.

As escolhas no agenciamento e configuração de *Freedom of Expression* passam por uma tentativa em materializar, de maneira direta e sem alterações, as convenções do Thrash Metal. Destacamos, a seguir, alguns elementos que justificam nossa interpretação.

Primeiro ponto relevante é o emprego da formação básica do Rock e do Heavy Metal de quatro rapazes tocando guitarras, baixo e bateria. Não há qualquer proposta de romper com as expectativas em relação à sonoridade ou ao visual da banda, mas uma proposta de associação direta com esse repertório roqueiro. Essa estratégia combina com a simplicidade estilística das bandas do Thrash Metal, que nunca privilegiaram excessos na sonoridade ou no visual. Daí a construção de uma performance vinculada aos padrões *underground* e a possibilidade de se diferenciar pela fidelidade às convenções genéricas, e não pela inserção de elementos oriundos de outros gêneros musicais.

A Doykod busca agenciar essa performance de maneira que se mantenha fiel aos padrões do Thrash Metal, mas que esteja atenta às questões locais (brasileiros, especificamente). Afinal, a temática com que a banda trabalha é controversa e desde o título da canção (Liberdade de Expressão) já é possível perceber que há uma mensagem sendo transmitida. Daí a sensação de que além de agressiva como uma boa performance de Thrash Metal deve ser, ela é também inteligente e engajada, pois fala dos problemas políticos que o Brasil passou durante um período de sua história.

De fato, esse é um traço distintivo, pois raramente problemas locais específicos são tratados por bandas de Heavy Metal de uma maneira explícita. Mesmo quando problemas reais são tematizados, eles aparecem numa amplitude global (como as guerras ou miséria desastrosa, por exemplo). Essa estratégia empregada pela Doykod dialoga, mais uma vez, com a estratégia empregada pelo *Sepultura* na faixa *Roots Bloody Roots*, música de trabalho do álbum *Roots*, e que tratava das heranças étnicas do povo brasileiro. Nela, aspectos da herança sangrenta de um povo são apresentados a fim de explicitar os motivos da fúria expressada na canção, fazendo referência aos escravos negros da Bahia, por exemplo.

O próprio nome, Doykod, faz referência a um grupo de repressão do governo militar brasileiro denominado DOI-CODI (Departamento e Operação e Investigação) que praticava técnicas de tortura. Um nome que sintetiza engajamento com as questões locais e uma sensação fundamental para o gênero Heavy Metal: a dor. Escolher, portanto, *Freedom of Expression* como música de trabalho, significa apostar na proposta feita no batismo da banda, buscando demonstrar uma coerência que norteia suas composições.

No âmbito de sua economia interna, o mesmo princípio de simplicidade é seguido. Com uma duração de dois minutos e onze segundos (inferior, portanto, ao tempo médio de uma canção de consumo), *Freedom of Expression* já apresenta os elementos que a compõem

nos dez segundos iniciais e passa a desenvolvê-los no decorrer da performance. Há valorização rítmica decorrente da articulação entre dinâmica musical e da dicção agressiva.

Observamos, desse modo, que *Freedom of Expression* organiza seus elementos musicais de modo a privilegiar o ritmo durante cerca de 2/3 de sua execução e no terço final um engajamento do ouvinte mediante o emprego do solo de guitarra, da repetição do título da canção e do uso do *backing vocal*. Os 2/3 iniciais da performance, portanto, prepara o ouvinte para o clímax final.

Articulando elementos de maneira coerente com as convenções genéricas e com estrutura da canção, *Freedom of Expression* reúne as características necessárias para ser considerada uma performance bem sucedida. Seu mérito não é a inserção de elementos novos que ampliem o horizonte de expectativas dos ouvintes, mas o de cumprir as promessas que faz no seu interior, a partir do diálogo com um álbum reconhecidamente bem sucedido no gênero Heavy Metal que é o *Roots*.

### 3.6 **The Greatest Show on Earth – Drearylands – 2003 (Heliópolis)**

Leo Lion Leão – Vocaís

Rafael Syade – Guitarras

Marcos Cazé – Baixo

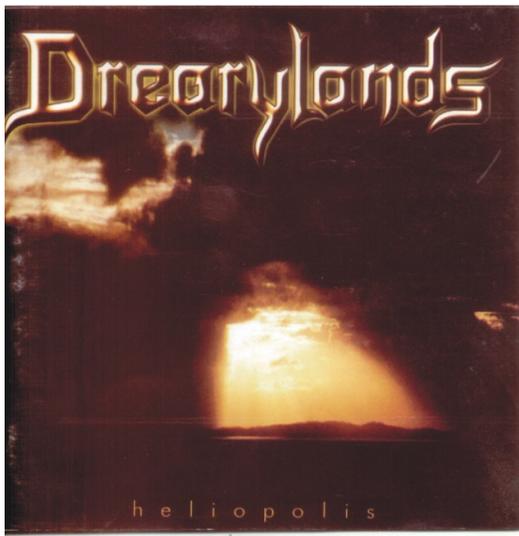
Louis – Bateria

Paris Menescal – Guitarras

Letra: Leo Lion Leão

Música e arranjos: Drearylands

O álbum *Heliópolis... or just another dreary season*, é o produto no qual a faixa *The Greatest Show on Earth* (O Maior Show na Terra) circulou. Tratando-se do segundo trabalho lançado pela *Maniac Records*, *Heliópolis* pode ser comparado com o álbum anterior da Drearylands a fim de enriquecer a interpretação proposta. Essa comparação é importante na medida em que o horizonte de expectativas dos ouvintes já está construído em relação aos trabalhos da banda lançados pela *Maniac*.

Figura 11: capa *Heliópolis*Figura 12: contracapa *Heliópolis*

Trata-se de um álbum de compilação de canções, sendo que duas delas foram tiradas do EP<sup>50</sup> *From the Ashes* (EPs ainda são produtos comuns para os consumidores do gênero musical Heavy Metal). A capa é composta por um céu bastante escuro, com nuvens carregadas que tomam quase todo o espaço disponível. No centro, contudo, há uma clareira na qual os raios de Sol rompem a escuridão do céu e oferece calor e claridade a terra. Na parte superior da capa está o logotipo da banda e na parte inferior o nome do álbum.

A contracapa mantém a cor escura do céu em segundo plano e um tom alaranjado na parte inferior direita, onde aparecem os logotipos da *Maniac Records* e da *Mandrahgora Comunicação e Arte*. Também encontra-se nesse espaço a disposição das canções, são elas: *New Old Dalliance*, *The Greatest Show On Earth*, *Thrash Man*, *Em Frente Ao Espelho*, *Addiction To War*, *Year Of The Monkey*, *My Sweetest Love*, *Someone To Lay Flowers*, *Another Stormy Night* e *The Temple Of The Sun*.

<sup>50</sup> Produto da indústria fonográfica que serve para dinamizar o consumo da música antes do lançamento do álbum. No geral, os EPs dão uma prévia do que o público irá encontrar no próximo lançamento de uma banda.

*Heliópolis* significa “cidade do Sol”, já *or just another dreary season* quer dizer “ou apenas outra estação lúgubre”. O título do álbum sustenta um trocadilho que questiona a possibilidade de haver uma estação lúgubre na cidade do Sol. Ao abrir a embalagem do produto e retirar o CD, é possível visualizar um retrato tradicional da cidade de Salvador – um cartão postal da cidade, na verdade – que é a vista aérea a partir do Farol da Barra. O que leva a crença de que a cidade do Sol a qual o álbum se refere é Salvador.

Tradicionalmente conhecida como a “cidade da magia e alegria”, Salvador abriga também uma estação lúgubre, segundo a metáfora sustentada pelo álbum. Na parte interna da capa é possível ver uma foto dos cinco integrantes da banda, posicionados contra o Sol, o que restringe a visualização apenas a suas respectivas silhuetas. A partir dessa foto, pode-se afirmar que àqueles que revelam o lado sombrio da cidade resta a escuridão, o anonimato. São sombras, cujos rostos e expressões não devem ser vistos.

A construção da imagem da banda associada a um aspecto marginal é uma estratégia de configuração que a vincula ao *underground*. Tal qual os consumidores de produtos do Heavy Metal, a imagem da banda está construída com base numa marginalidade deliberada. Pessoas que circulam longe das paisagens iluminadas do *mainstream* e de suas grandes redes de distribuição, por possuírem a proposta de uma expressividade sombria e para um grupo segmentado de pessoas. Essa identificação se contrapõe ao modo como a cidade é tradicionalmente representada como vinculada ao verão, ao carnaval e ao Sol.

A partir dessas observações, é possível concluir que o álbum aposta num o jogo tensivo entre o que é oferecido pelo produto e o que é oferecido pela cidade do Sol: melancolia X alegria, obscuridade X claridade. Ele privilegia um diálogo entre as convenções do gênero Heavy Metal e as propostas específicas da Drearylands.

Para que o álbum configure tal sentido, a estratégia empregada é apostar na capacidade de reconhecimento dos consumidores em estabelecer a relação entre “cidade do

Sol” e Salvador – por isso o uso do cartão postal, que é uma paisagem tradicional do local – além dos elementos mais comuns no gênero Heavy Metal – que tratam a melancolia e a escuridão como aspectos eufóricos e repetitivos no álbum. Aqui, pode-se falar numa estratégia de configuração que valoriza o “local”, que insere os elementos da cidade no produto de maneira a fazê-los funcionar na expressividade.

Abaixo, a letra de *The Greatest Show on Earth* do modo como ela se apresenta no interior do encarte:

Be welcome to the show tonight, we're glad to have you here.  
 Just pay attention, please my lord, and see what's coming for you: jugglers,  
 acrobats, tamers, magicians, dancing on the rope, daring the death.  
 We play with poverty and crime, the starving misery.  
 Don't try to do this in your home. I know your mind would not stand the  
 pain.  
 In my world, behind all the makeup there's a face of sad.  
 See the clown laughing at the ruin. Now, see how we dance and play  
 braving the threats and dangers, avoinding the final day, deceiving until the  
 end.  
 Now we'll close the act, it's time to applaud.  
 I hope you have enjoyed the our show: The Greatest Show On Earth.  
 Sempre és bem vindo para ver nossa aventura que é o viver.  
 Meu senhor, atrás do meu sorriso guardo apenas dor.  
 Sou um palhaço, rir é minha sina. Não, nunca vou desistir. Se o sonho me  
 leva a chorar, melhor saber fingir, rir de mim afinal.  
 Now, see how we dance and pray, braving the streets and dangers, awaiting  
 the final day, enduring until the end.  
 (Drearylands, 2003)

A letra narra o modo como se desenvolve o maior show da terra, as dificuldades e tristezas pelos quais passam os artistas desse espetáculo. É interessante observar a existência de toda uma estrofe em língua portuguesa na composição, elemento praticamente inexistente nas faixas analisadas anteriormente. Aqui, a estrofe em português tem uma importância fundamental no desenvolvimento da história narrada na composição e não se constitui como um elemento acessório de *backing vocals* ou declamações em prelúdios, como aparecem nas faixas da *Carnified* ou *Eternal Sacrifice*.

Essa estrofe ratifica a proposta de configuração do produto num âmbito local, fundamentalmente porque o emprego do português não é característico do gênero Heavy

Metal. Nesse sentido, a distância que separa as condições de produção das condições de reconhecimento é pequena, o que permite aos ouvintes se reconhecerem como pertencentes ao mesmo grupo daqueles que confeccionaram o produto. Na configuração de *Heliópolis* não há apenas partilha de valores referentes ao gênero musical, mas também referentes à cidade e a língua onde se comunga desses valores. Esse se constitui como principal aspecto diferencial nas estratégias de configuração do produto.

*The Greatest Show On Earth* é executada com duas guitarras, bateria, baixo e vocais e possui cinco minutos e dez segundos de duração. Ela tem início com uma batida de bateria que se repete uma vez e em seguida há uma virada nas batidas. Após a terceira repetição da marcação da bateria é possível ouvir a voz do cantor enunciando “respeitável público” e a partir desse momento as guitarras dão o *riff* temático que conduzirá a canção até o seu final.

O uso da tradicional expressão das apresentações circenses permite inferir que o grande show ao qual se faz referência é um espetáculo de circo. Além disso, usar a expressão em idioma português causa estranhamento no típico ouvinte de Heavy Metal, acostumado a ter a língua inglesa como principal recurso expressivo, mas já prepara para possíveis inserções de expressões em língua portuguesa em outras estrofes da canção.

A estrutura musical de *The Greatest Show On Earth* revela uma não adoção das convenções do Heavy Metal clássico. As passagens de ponte /refrão/ solo, que abundam grande parte dessas canções, por exemplo, não estão presentes aqui. Já o *riff* tema da faixa valoriza a desaceleração e o cadenciamento a fim de criar uma atmosfera de tristeza e solidão, característica marcante desse Heavy Metal clássico, entretanto<sup>51</sup>.

---

<sup>51</sup> Principal representante é a banda inglesa *Black Sabbath*, cujos *riffs*, temáticas e vocais configuravam esses sentidos de maneira eficiente.

A não utilização do refrão é um aspecto a se ressaltar, pois, numa faixa onde a voz tem uma significativa importância (sendo gravada, inclusive, de maneira a se destacar dos outros instrumentos mediante sua altura), não agenciá-lo implica frustrar as expectativas do ouvinte, não conceder ao mesmo a chance de comungar dos sentidos propostos pelo formato canção. Na maior parte das composições, o refrão serve como uma chave de acesso para o público, sendo o espaço privilegiado para a participação da maioria dos ouvintes – que cantam junto com a banda, justamente, no momento do refrão.

Há nessa faixa, entretanto, o emprego de outra estrutura de repetição da canção para cumprir o papel do refrão: o *backing vocal*. As passagens nas quais a faixa demanda uma participação mais efetiva do ouvinte estão acentuadas com o uso de outros vocais, o que produz o mesmo efeito do refrão. Para se contrapor a atmosfera de tristeza e solidão construída pelo *riff* musical, *The Greatest Show On Earth* aposta na simulação da experiência de cantar junto a partir do uso desse *backing vocal*.

Além desse elemento, o próprio fato de um trecho da faixa ser cantado em português indica que há um público muito específico para o qual essa música é agenciada. Não por acaso, no mesmo momento em que a primeira declaração em língua portuguesa surge na canção, o *backing vocal* é utilizado para acentuar a expressividade, o que favorece a interpretação de que os ouvintes que compreendem esse idioma podem extrair prazer tanto do componente musical – através da simulação do “cantar junto” – quanto do conteúdo do que está sendo dito – por compreender um idioma não convencional no gênero musical. Para o público que não fala português, o aspecto musical continua mantendo sua força.

A expressividade utilizada pelo vocal acentua os termos *jugglers* – malabaristas, *acrobats* – acrobatas e *daring the death* – destemor à morte, sobretudo com o uso do *backing vocal*, o que permite inferir a valorização do afronto, o desafio diário daqueles que fazem o espetáculo. Evidentemente, a valorização do desafio implica, por exclusão direta, a não

valorização do temor e da covardia, desistir é o que os artistas não podem fazer. Quando o vocalista passa a empregar a língua portuguesa, a primeira afirmação deixa explícito esse sentido: *sempre és bem vindo para ver nossa aventura que é o viver*. Se viver é uma aventura e, desse modo, um desafio constante, não se aventurar, não aceitar o desafio significa não viver, significa a morte. Covardia, temor e desistência são sinônimos de morte, são ações desvalorizadas.

Aqui, se identifica um componente tensivo no agenciamento da faixa. A linha melódica produzida pelas guitarras é lenta e de marcação cadenciada, o que produz um sentido de melancolia. A técnica de dicção empregada pelo vocalista se assemelha a uma expressão passionalizada, uma espécie de lamento em relação ao modo como o show é construído. Desse modo, o sentido que as estrofes adquirem no âmbito da métrica da composição é o de uma ironia – mesmo que seu conteúdo seja de alegria, o modo como se materializa na faixa sugere tristeza.

O mesmo princípio estratégico de configuração do álbum é seguido no agenciamento da canção, portanto. Do mesmo modo que há uma contraposição entre os temas escuridão X claridade, alegria X tristeza no repertório visual do produto, há uma contraposição entre mensagem em prol do desafio e da aventura de viver X base melódica que produz o sentido de solidão e tristeza.

No que diz respeito a economia interna da faixa destaca-se o solo de guitarra, que é um recurso reiterado pela canção em âmbito estrutural e serve para demarcar diretamente o gênero musical ao qual ela está associada. Robert Walser (1993) chega a firmar que o timbre de uma guitarra distorcida é suficiente para indicar a filiação de determinada música a um gênero. Nessa faixa, é esse timbre distorcido da guitarra que vai favorecer a produção da

sensação de peso, ele também se constitui como o momento no qual a música suscita um engajamento corporal através do ato de *bangear* e no uso da *air guitar*<sup>52</sup>.

O solo de guitarra dessa faixa não se caracteriza, como de costume, como uma improvisação sobre o *riff* principal da composição. Trata-se de acelerar o desenvolvimento desse *riff* justamente quando o volume da guitarra é ampliado, de modo a ganhar maior destaque dentro da expressividade de *The Greatest Show on Earth*. Esse tema musical, que já é conhecido pelo ouvinte, é agora desenvolvido por um instrumento específico, em volume ampliado e com toda a preparação feita pela instrumentação de base, sugerindo, desse modo, o engajamento corporal e não atenção ao modo como os músicos são dotados de habilidade para produzir aqueles sons.

A sensação de peso vai ser construída a partir da exploração do timbre distorcido dessas guitarras, enquanto que o sentimento melancólico está relacionado ao andamento desacelerado da faixa e à dicção empregada pelo vocalista. O cerne estrutural da canção está na sua desaceleração, por isso o sentimento de melancolia torna-se primordial no agenciamento da composição.

Há uma tentativa dessa faixa em apresentar inovações na musicalidade Heavy Metal: a estrofe em português. No entanto, a inserção dessa estrofe não significa abrir mão das convenções musicais do gênero, uma vez que ela segue a métrica característica dessa expressão musical. A extensão das vogais, por exemplo, nas frases *aventura que é o viver* ou *não, nunca vou desistir*, o vocalista valoriza a continuidade e privilegia a melodia em detrimento ao ritmo, do mesmo modo que vinha investida na dicção passionalizada.

Com o início cadenciado, o ritmo musical de *The Greatest Show on Earth* sugere a configuração de um sentimento de tristeza. Quando as guitarras surgem, fazendo uma linha

---

<sup>52</sup> Prática comum dos fãs de Rock e dos seus subgêneros. Consiste em imitar o guitarrista do palco, fingindo executar os solos com uma espécie de “guitarra imaginária”.

melódica mais pesada, é possível falar de uma transição da tristeza para a satisfação, na medida em que é essa linha melódica de guitarra que produz o ritmo propício para o ato de “bater cabeça”.

Aqui, há dois sentidos distintos que a canção instaura: o primeiro *riff*, mais cadenciado e que suscita tristeza, não possui um forte apelo ao ritmo, as notas se estendem valorizando a duração e a continuidade. O objetivo desse recurso é chamar atenção da audiência para o que vai ser cantado e dificultar uma interação corporal maior com a música. Desse modo, pode-se afirmar que o sentido privilegiado é nostálgico, um posicionamento que coloca o ouvinte como arrebatado pela tristeza. O segundo *riff*, mais pesado e veloz demarcado pelas guitarras, recorre a valorização do ritmo de maneira direta através das paradas, valorizando as rupturas e descontinuidade. Esse recurso favorece a resposta corporal dos ouvintes através da dança, o que indica um engajamento. Nesse sentido, a nostalgia e tristeza foram superadas, e a faixa, através de um ritmo enérgico, integra o ouvinte corporalmente à performance.

Combinado com o uso dos *backing vocals*, a Drearylands procura variar na intensidade de interação, ora requerida ora negada pela estrutura. A disposição corporal que a canção deseja instaurar no ouvinte é uma que alterne entre o uso do corpo (através da dança), o uso da visão (assistindo ao espetáculo) e o uso da própria voz (para cantar juntamente com a banda), às vezes arrebatando todas essas ações, outras privilegiando uma delas.

Estratégias de configuração e estratégias de agenciamento empregadas se complementam de maneira coerente. Constata-se que o álbum indicava a valorização dos jogos tensivos e do conflito, que também será agenciado na faixa mediante a valorização do desafio e da alternância de dois *riffs* diferenciados. Todo jogo tem um desafio implícito e, nesse sentido, álbum e canção se reiteram mutuamente. Há uma aposta em conhecimentos específicos além dos conhecimentos da genealogia do gênero musical, tanto no âmbito de

configuração do álbum (paisagem aérea de Salvador), quanto na faixa (utilizando a língua portuguesa como estrofe expressivamente importante na canção). A reiteração mútua ocorre também nesse âmbito.

Pela própria coerência no desenvolvimento interno da faixa, bem como pelo emprego de inovações estilísticas, é possível afirmar que *The Greatest Show On Earth* reúne elementos para ser avaliada como uma composição bem sucedida. Apostando de maneira decidida em elementos locais e negociando com as temáticas convencionais do Heavy Metal, o produto chega até mesmo a propor uma ampliação no horizonte de expectativas dos ouvintes (em concordância com o que havia sido proposto pela banda no seu primeiro trabalho *Some Dreary Songs*).

É possível constatar, portanto, uma lógica que opera na confecção dos produtos da Drearylands e que são lançados pela *Maniac Records*. Há uma proposição de temáticas locais, sobretudo nas estratégias de configuração, mas sem abrir mão das convenções do gênero, no âmbito do agenciamento.

### **3.7 Followers of the Fallen – Malefactor – 2003 (Barbarian)**

Lord Vlad – Vocais  
 Danilo Coimbra – Guitarras  
 Jafet Amoêdo – Guitarras  
 Alexandre Deminco – Bateria  
 Roberto Souza – Baixo  
 Luciano Veiga – teclados  
 Letra: Lord Vlad  
 Música e arranjos: Malefactor

Música de trabalho da banda Malefactor, *Followers of the Fallen* (Seguidores do Decaído) possui cinco minutos e vinte e seis segundos de duração, uma instrumentação composta por duas guitarras, teclados, bateria, baixo e voz. Sua circulação foi feita em CD, no álbum *Barbarian* (terceiro trabalho da banda), que se caracteriza por ser um álbum de

compilação de canções. Sua letra foi escrita pelo vocalista Lord Vlad e música e arranjos compostos pela Malefactor.

Um videoclipe dessa faixa foi confeccionado para servir como produto de divulgação do álbum. Ele pode ser visualizado em computador, a partir da execução do arquivo de *MPEG* que acompanha o CD. Produto da indústria fonográfica que tem como principal função dinamizar o consumo musical, Frith (1996), construir um videoclipe para a música promocional se constitui como uma estratégia de configuração distintiva empregada no produto.

Um pequeno selo de distribuição, como a *Maniac Records*, possui pouco capital de giro para investir na produção de um videoclipe, de modo que se foi possível distribuí-lo no álbum, significa que a própria banda contribui para a confecção. Isso indica uma apropriação de uma das principais estratégias de circulação *mainstream* para promover uma distinção do produto no que diz respeito ao Heavy Metal – somente bandas que possuem contrato com grandes gravadoras confeccionam videoclipes. Esse elemento, portanto, concede maior refinamento ao álbum.

Sua importância consiste em apresentar aos consumidores a banda em ação, em fazê-los ver o modo como aquela música é performatizada. Com isso, percebe-se que embora o produto videoclipe seja eminentemente vinculado ao grande mercado fonográfico, isso não impede que ele se configure de uma maneira *underground* – afinal, o videoclipe de *Followers of the Fallen* continua circulando em espaços limitados e para um público muito específico (fundamentalmente, os que adquiriram o CD).



Figura 13: capa *Barbarian*



Figura 14: contracapa *Barbarian*

O álbum *Barbarian* possui como trabalho gráfico de capa o destaque para a figura de um bárbaro segurando uma espada e um machado. Seguindo o estereótipo associado a figura do ouvinte de Heavy Metal, o bárbaro está de peito nu, usa cabelos longos e tem uma expressão de fúria na face. Como elemento secundário de composição da capa, é possível visualizar um pentagrama. Os tons dourados predominam, o logotipo da banda está centralizado na parte superior da capa, enquanto que o nome do álbum encontra-se na extremidade inferior da capa.

Na contracapa, os tons dourados perdem o brilho e ganham uma textura mais rude. O logotipo da *Maniac Records* ocupa o canto inferior esquerdo e as seguintes faixas estão dispostas, com respectivos números e tempo de duração: *Intro*, *Echoes of Lemuria*, *The Pit*, *Barbarian Wrath*, *Nightfall*, *Followers of the Fallen*, *Returning...*, *...to Unholy Graves*, *Forgotten Idol*, *300 from Sparta* e *Summoning the Braves*.

O encarte do álbum contém a letra de todas as composições, bem como a imagem do rosto de cada um dos membros da banda de uma maneira estilizada (a maioria tem o rosto marcado com cicatrizes, um deles usa os próprios dedos para arrancar a pele da face e outro tem um pentagrama gravado na própria testa).

Esse tipo de imagem que compõe o encarte serve para indicar a qual tipo de público o produto se destina, na medida em que os integrantes da banda se apresentam como as figuras “bárbaras” ao qual o título do álbum se refere. Trata-se da personificação do bárbaro em cada um dos músicos.

Personagem comum nas convenções genéricas do Heavy Metal, utilizado por diversas bandas consagradas (como *Manowar* e *Virgin Steele*) inserir o bárbaro como peça expressiva é dialogar com toda a tradição numinosa em que o Heavy Metal está fundamentado. Ou seja, utilizar esse personagem implica configurar o produto de uma maneira distintiva para o público ligado aos temas clássicos do Heavy Metal.

O pentagrama se vincula a outro segmento do Heavy Metal: o Death Metal. Como demonstramos em análises anteriores (como *Sini's Revenge*), os temas desse subgênero se ligam a morte e aos mortos e ao emprego de símbolos como as cabeças de bode, cruzes invertidas e cruzes de cinco pontas na identificação visual. Assim, há também um investimento em outra porção do conhecimento sobre o gênero a partir da inserção do pentagrama como símbolo distintivo do produto – destaca-se que esse símbolo aparece no encarte, gravado na testa de um dos membros da banda.

Esse é mais um dos elementos construídos de modo a atestar uma marca de autenticidade para a banda em questão. Além de personificarem uma figura tradicional do Heavy Metal (o bárbaro), o produto ainda dialoga com um subgênero mais radical no interior do gênero, a ponto de ser empregado como marca no corpo de um dos integrantes da banda. Ratificando-o desse modo, é possível constatar uma preocupação em captar a atenção desse segmento de consumo dentro das próprias convenções genéricas.

Não é possível identificar outras marcas de distinção do produto no âmbito de suas estratégias de configuração. Abaixo, a letra de *Followers of the Fallen*, da maneira como se apresenta no encarte:

When moon and sun collide  
 they pray at the veil of the night, they'll increase their steps  
 somebody eyes in their necks, living in a hiding place  
 workshoping the beast of disgrace like the wind in the sand  
 there are blood on their hands  
 Those unlight betrayers of the sky  
 in the silence lives the hardest loliness and the pain  
 sons of the night betrayers of sunrise  
 in the morning they'll wash their faces in the rain  
 For a horned king they pray tonight the right words they will say followers  
 of the fallen, guardians of the truth  
 decayed souls will hear, no more sins and faults, no more tears  
 black words of the past advertising the guest  
 Those unlight betrayers of the sky  
 in the silence lives the hardest loliness and the pain  
 sons of the night betrayers of sunrise  
 in the morning they'll wash their faces in the rain  
 They will burn the scarlet dawn  
 (Malefactor, 2003)

Essa é uma narração sobre o modo como vivem os “seguidores do decaído”, suas práticas e seus desejos, pessoas que se escondem do dia e possuem uma vida secreta. A esses seguidores, segundo a canção, é negada a dádiva de andar sob a luz do Sol – “*sons of the night, betrayers of sunrise*” – estando restritos a viverem sob o manto das sombras e da escuridão. Embora não haja referência direta ao ser “decaído” na letra da canção, as mitologias judaico-cristãs (muito vinculadas ao subgênero Black Metal) afirmam que o anjo Lúcifer foi banido do Paraíso e taxado como decaído pelas hordas celestiais.

O ser sobrenatural entra aqui, como um vestígio de uma gramática de operação do Black Metal, subgênero mais radical do Heavy Metal que associa suas letras aos temas da mitologia judaico-cristã e posicionam sempre as manifestações demoníacas de maneira eufórica. A sua sonoridade se assemelha, na maior parte das vezes, as sonoridades Death Metal, como já descrito durante a análise de *Isis-Urânia*.

Entretanto, o “decaído” não é caracterizado na letra de maneira eufórica, tampouco seus seguidores. Identifica-se uma espécie de cumplicidade às práticas desses seguidores nas passagens do refrão, por exemplo, *in the silence lives the hardest loliness and*

*the pain* que sugere uma compaixão, um sentimento de pena por essas criaturas. É o emprego de uma temática de Black Metal fazendo-a adquirir um sentido menos radical.

*Followers of the Fallen* inicia com um *riff* principal de guitarra acompanhado pela marcação da bateria, estrutura que se repete uma segunda vez, quando a bateria imprime um ritmo mais veloz, e o *riff* de guitarra se repete por mais duas vezes, um terceiro ritmo é impresso pela bateria, mais cadenciado que o anterior, que se repete por mais duas vezes. Uma base de teclados pode ser ouvida durante todas as mudanças rítmicas, concedendo uma atmosfera melódica e pesada através do seu timbre característico.

Essa base melódica é contraponto para o timbre distorcido das guitarras, preparando o ouvinte para as mudanças no clima propostas pela música. A primazia no agenciamento se deposita sobre as guitarras, caracterizando os teclados como elemento secundário na dinâmica rítmica da faixa.

A entrada dos vocais em *Followers of the Fallen* ocorre após a sexta repetição do *riff* temático, com a frase “*when moon and the sun collide*” e se caracteriza pelo emprego da técnica de vocal gutural. A desarticulação marca toda a estrofe inicial, impedindo a compreensão do conteúdo do canto e desestabilizando o eixo LETRA X MELODIA. Entretanto, a voz não se encontra na mesma altura dos outros instrumentos (como se buscasse se confundir com eles), mas ganha um destaque especial, volume acima. Ela é indicativa de uma estratégia de agenciamento que valoriza a voz numa dimensão plástica expressiva, manifestando sentimentos de fúria e lamentos, além da própria instabilidade.

A técnica gutural não é a única, entretanto, utilizada na composição dos vocais de *Followers of the Fallen*. O vocal limpo, de Heavy Metal clássico, também se manifesta na música, justamente para destacar o refrão *those unlight, betrayers of the sky In the silence lives the hardest loneliness and the pain Sons of the night, betrayers of sunrise In the morning they'll wash their faces in the rain*. Nesse ponto da composição, há uma estabilização dos

eixos LETRA X MELODIA baseada na dicção tematizada<sup>53</sup>, que é característica do Rock, de uma maneira geral. A estratégia aqui é de reiterar a função de memorização e repetição que o refrão possui, a fim de fazer com que o engajamento do ouvinte se dê tanto no âmbito da letra quanto da melodia. Isso implica que as estratégias de agenciamento empregadas na faixa dialogam de maneira substancial com estruturas musicais de mais fácil acesso ao público e, conseqüentemente, indicam a confecção de uma música menos segmentada.

O elemento estrutural que antecede o refrão nessa faixa é uma ponte, explorada de maneira a se tornar *backing vocal*. Ela se caracteriza pela sua função de preparação, de indicar ao ouvinte que o clímax da música está se aproximando, posicionando-o de modo cantar. Essa mesma estrutura rítmica se repete durante a segunda estrofe e após o segundo refrão dois solos de guitarra são executados pela banda.

Os solos são feitos pelos dois guitarristas da banda, elemento que indica uma valorização ampla da sonoridade da guitarra para produzir os sentidos dessa música. Os solos iniciam no terceiro minuto de desenvolvimento da faixa e duram cerca de vinte e cinco segundos. Eles aparecem após o segundo refrão da canção, ou seja, após o clímax expressivo. Sua função não é de preparação para um elemento da canção, mas de demonstração de filiação ao Heavy Metal clássico.

A partir desses solos, o *riff* inicial da faixa será retomado de maneira a finalizar a música. O teclado se sobrepõe ao volume das guitarras, marcando o sentido de um encerramento solene. A economia interna da obra oferece os elementos que serão desenvolvidos já inicialmente, fazendo com que a estrutura de sentido dessa faixa se fundamente na repetição de um formato já estabelecido, que é a canção. Em *Followers of the Fallen*, ele é empregado em sua totalidade (estruturação em estrofe / ponte / refrão), uso de vocais limpos e solos de guitarra.

---

<sup>53</sup> Progressão de elementos quase idênticos tende a demarcar uma regularidade de pulsação e de tem forte. A importância atribuída aos ataques rítmicos repercute na escolha dos componentes fonológicos da face lingüística (TATIT, 1997, pp. 119).

A estratégia de agenciamento é construir a faixa de modo tal que os ouvintes antecipem o elemento musical a ser ouvido, dado a sua estruturação tradicional. O prazer está depositado no reconhecimento dessas estruturas.

O ritmo de *Followers of the Fallen* apresenta uma batida diversificada, que varia entre a velocidade e o cadenciamento. Essa variedade proporciona estímulos à produção de sentidos diferentes. A velocidade implica um engajamento corporal através da dança, já o cadenciamento um sentido de retardo frente às propostas da faixa e a dinâmica vocal imprimida pelo próprio cantor mobiliza a participação dos ouvintes a partir do canto. A estratégia de agenciamento é, portanto, apropriar-se de elementos diversos no âmbito dos subgêneros do Heavy Metal a fim de agradar ao maior número de ouvintes possível.

*Followers of the Fallen* constrói, gradualmente, uma identificação com as sonoridades Death e Black Metal, o que facilita a penetração da banda em segmentos do gênero. Por outro lado, a música possibilita interação com o ouvinte de maneira eficiente, conquistando outros públicos. A utilização do jogo de vocais líricos e guturais acrescenta expressividade às composições, possibilitando ao apreciador perceber as nuances do sentimento do artista ou personagem das músicas.

Esse conjunto de estratégias empregadas no produto favorece uma potencial ampliação do seu ouvinte. Isso porque, como não opera apenas com elementos de um subgênero do Heavy Metal, *Followers of the Fallen* possui capacidade de circular em outros nichos do mercado, inclusive o *mainstream*. Seu agenciamento dialoga de maneira substancial com o formato canção de consumo e possui, até mesmo, um videoclipe que fundamenta essa circulação.

Pode-se afirmar, então, que esse produto se configura de modo a conceder à Malefactor o *status* de grande banda lançada pelo selo *Maniac Records*. Uma banda tão bem estabelecida que pode se apropriar de convenções da circulação *mainstream* sem prejuízos

para o seu prestígio no âmbito *underground*. Em *Followers of the Fallen*, uma música que poderia ser veiculada pela mídia não segmentada, a Malefactor investe em sonoridades mistas, que mesclam a melodia e os *riffs* de Heavy Metal e seus subgêneros às estratégias de circulação *mainstream*.

## Conclusões

A presente dissertação partiu de uma hipótese de trabalho que consistia em analisar performances mediatizadas a partir de suas inter-relações com o formato canção e com os gêneros musicais. O objetivo consistia em a partir de uma análise como esta, compreender um tipo específico de fenômeno mediático contemporâneo, a música popular massiva.

Dessa forma, o objeto empírico da análise realizada constitui-se como sete músicas de trabalho lançadas pelo selo independente *Maniac Records*, inscritas no gênero Heavy Metal. Como já se disse, as músicas de trabalho são as mais relevantes para as bandas, pois ganham destaque de divulgação alavancando vendas de produtos e concedendo visibilidade. Essas músicas, então, são modos específicos de materializar sentidos, manifestadas no nível da performance mediatizada.

Ao longo do desenvolvimento deste trabalho constatou-se que não se pode reduzir os processos de produção de sentido desses materiais expressivos a seus aspectos mercadológicos e/ou sociais. Na verdade, há uma relação que envolve modos específicos de articulação de demandas mercadológicas, sociais e internas da música que se manifestam em estratégias de configuração e agenciamento.

Respondendo à necessidade de generalização pressuposta por qualquer exercício analítico, tecemos considerações sobre as interpretações realizadas na seção anterior e extraímos as conclusões da investigação. Elas podem ser divididas em dois conjuntos de questões: o primeiro, e mais extenso, se refere ao fenômeno proposto a ser analisado

(performances mediatizadas de canções vinculadas ao Heavy Metal) e o segundo se refere a metodologia de análise empregada. Esses dois conjuntos de questões estão relacionados, de modo que algumas informações sobre o fenômeno específico aqui investigado contribuem de maneira significativa para o aprimoramento da metodologia de análise empregada. Essa divisão visa, apenas, oferecer uma melhor visualização dos conhecimentos produzidos a partir das análises.

Além disso, fazemos uma reflexão sobre o percurso de confecção da dissertação no interior do grupo Mídia & Música Popular Massiva a fim de retribuir com os conhecimentos adquiridos na pesquisa para o desenvolvimento do grupo de pesquisa.

A análise criteriosa das faixas permitiu constatar que, a despeito das diferentes propostas poéticas dos subgêneros aos quais se vinculam, as estratégias de agenciamento e de configuração são empregadas, na maioria das faixas, a partir da apropriação das convenções genéricas. A música Heavy Metal lançada pelo selo *Maniac Records* segue os princípios de confecção genéricos, por excelência. Esse elemento contribui, por exemplo, para legitimar as afirmações de Tosta Dias (2000) acerca do papel desempenhado pelas *indies* de testar “fatias” do mercado segmentado a partir da especialização em determinado gênero.

Os álbuns lançados pela *Maniac Records*, nos quais circulam as faixas analisadas, se constituem como produtos fiéis aos gêneros e/ou subgêneros, servindo como uma espécie de vitrine para as grandes gravadoras. Se as estratégias de agenciamento e configuração empregadas são eficientes, as chances de uma grande gravadora se interessar pelo produto são maiores e há a possível migração para um selo maior e menos segmentado. Isso indicaria a função no mercado fonográfico adquirida pelas *indies* na sua relação com os grandes selos.

Das sete faixas analisadas, duas possuem estratégias de configuração que não se apropriam diretamente dessas convenções genéricas: *The Worst Enemy* e *I Won't Ask*. Nos dois casos constatou-se uma impossibilidade em vincular os produtos a um determinado

gênero a partir dos elementos visuais e verbais apontados por Weinstein (2000) como característicos do Heavy Metal. Por outro lado, as estratégias de agenciamento empregadas nas duas faixas são condizentes com as convenções dos respectivos subgêneros (utilizando os elementos musicais do Heavy Metal como a distorção de guitarra e os solos, os temas característicos, além de estruturas de repetição da canção como refrão e ponte).

As cinco faixas nas quais estratégias de agenciamento e configuração seguem uma certa homogeneidade *Isis-Urânia...*, *Sini's Revenge*, *Freedom of Expression*, *The Greatest Show on Earth* e *Followers of the Fallen* possibilitaram a identificação não só das convenções internas do gênero a partir das dimensões visuais e verbais, mas também comparar o modo como elas se articulavam com o agenciamento da faixa. Esse exercício comparativo possibilitou perceber se existia coerência na lógica de confecção do produto.

Em nenhuma das faixas analisadas foi possível identificar o emprego de estratégias de agenciamento que não se vinculassem, de algum modo, às convenções do Heavy Metal. Nesse sentido, mesmo naquelas músicas onde há a inserção do vocal em português ou de temáticas locais (ditadura militar no Brasil ou colonização dos portugueses na América), esses elementos surgem condicionados às regras do gênero ou como exercício intertextual com bandas já reconhecidas no âmbito do Heavy Metal.

Nesse sentido, é possível afirmar que as músicas de trabalho das bandas Heavy Metal lançadas pela *Maniac Records* entre os anos de 2000 e 2003 possuem como principal proposta seguir os princípios de confecção do gênero de maneira tradicional. Todas empregaram estratégias de agenciamento reconhecidas, garantindo com isso, uma sonoridade Heavy Metal ou de um certo subgênero. A seguir, vem a proposta de confecção de produtos cujas estratégias de agenciamento e configuração se articulem de maneira coerente. Cinco faixas analisadas (*Isis-Urânia...*, *Sini's Revenge*, *Freedom of Expression*, *The Greatest Show on Earth* e *Followers of the Fallen*) servem como demonstração para essa afirmação.

Finalmente, a proposta de confecção de faixas que respeitem as convenções genéricas, mas que não empreguem estratégias de configuração condizentes (deixando o ouvinte sem pistas do tipo de sentido que deverá encontrar no produto). Duas faixas seguiram esse princípio, *The Worst Enemy* e *I Won't Ask*.

Seguir qualquer uma dessas estratégias não implica obter maior valor no julgamento dos produtos. Elas se constituem, apenas, como modos de organizar os elementos expressivos e mediáticos para fins de produção de sentido. Por exemplo, nas duas faixas onde as estratégias de configuração não seguem regras genéricas é possível falar de uma maior apropriação dos elementos expressivos e uma relativa “prescindibilidade” dos aspectos mediáticos. Como se aquelas faixas se firmassem, fundamentalmente, por sua estrutura formal. As cinco músicas que investem maciçamente em estratégias de configuração e agenciamento genéricas, por outro lado, permitem falar de uma apropriação simétrica dos elementos expressivos e mediáticos. Como se para essas faixas o sentido configurado dependesse tanto dos vestígios superficiais do produto, quanto da sua estrutura formal.

Desses pontos, extraímos, portanto, dados para a comprovação da primeira hipótese apresentada pela investigação: a mesma estratégia de agenciamento pode ser empregada por canções distintas, mas configurar sentidos diferenciados a depender das estratégias de configuração empregadas.

Nas faixas *Sini's Revenge* e *Isis-Urânia...*, por exemplo, o refrão não caracteriza o ato de “cantar junto” já em *Followers of the Fallen* e *The Worst Enemy* é essa sua função. Em *I Won't Ask* o solo de guitarra caracteriza o aspecto expressivo central, enquanto que em *Accept the New Order* ele se constitui como elemento de preparação para o clímax. Na medida em que os distintos subgêneros do Heavy Metal valorizam elementos estruturais da música específicos, sua importância na faixa irá variar também em função dessas valorizações.

Com a confirmação dessa hipótese, podemos reforçar a idéia de que os processos de produção de sentido no âmbito da canção não estão pré-determinados pelas estruturas formais nas quais essa forma se baseia, mas que depende de uma determinada competência do ouvinte em perceber as relações entre estas estruturas e suas condições de produção e reconhecimento.

Essa hipótese confirmada nos remete à formulação de questões específicas para serem investigadas por pesquisadores do campo da Comunicação, que se relaciona ao modo como cada um subgênero aciona elementos expressivos e mediáticos para produzir seus sentidos e efeitos particulares. Por exemplo, a relação do vocal gutural com os teclados, no Death Metal melódico, ou das imagens da banda e sua sonoridade extrema, no Black Metal.

Essa é uma questão que apareceu em todas as análises empreendidas. A valorização de elementos nacionais (seja nos temas das canções, uso da língua portuguesa ou imagens associadas ao produto) em *The Worst Enemy*, *Freedom of Expression*, *Isis-Urânia...*, *Sini's Revenge* e *The Greatest Show on Earth*, de temas diferentes (épico, em *Sini's Revenge* antiguidade em *Isis-Urânia*, presente em *Freedom of Expression*) do visual da banda (profissional da Tharsis, engajado da Eternal Sacrifice e Malefactor) revelam modos de articular elementos expressivos e mediáticos diferentes dentro do próprio gênero.

Nossa análise revelou, também, que muitas vezes a idéia de música pesada se confunde com o sentimento de horror, medo ou fúria e a produção de uma atmosfera sombria, que não se relaciona com os aspectos timbrísticos do som ou sua altura. Esse dado confirma a suposição de Weinstein (2000) sobre as convenções genéricas do Heavy Metal e sua não sistematicidade. A sugestão que oferecemos é que cada um dos subgêneros seja tratado como um subsistema, articulado ao Heavy Metal, mas com regras de confecção próprias.

A segunda hipótese formulada pela pesquisa não pode ser confirmada. Nossa suposição era que um mesmo sentido poderia ser produzido mediante o emprego de

estratégias de agenciamento diferenciadas, a depender da estrutura formal da canção analisada. Em *The Greatest Show on Earth*, por exemplo, o “cantar junto” é construído pelo uso do *backing vocal* e não do refrão. Em *Sini’s Revenge*, a sensação de distorção sonora é produzida pelo timbre dos teclados, fundamentalmente, e não da guitarra. Entretanto, somente essas duas faixas apresentaram elementos diferentes sendo agenciados para a produção do mesmo sentido. No restante das faixas, percebemos que os solos, refrões e pontes eram empregados, quase que invariavelmente, com os mesmo objetivos.

Em âmbito mais geral, é possível afirmar que as faixas analisadas apresentam organização dos produtos de Heavy Metal como uma bricolagem de elementos oriundos de gêneros como o Rock, música pop, música erudita, filmes de terror, mitologias nórdica e pagã ou mesmo cristã. Essa apropriação, como dissemos, não é sistemática, o que revela as próprias tensões dentro dos limites do gênero. Em maior ou menor grau, as faixas analisadas apresentaram essa bricolagem de elementos. Apontamos, numa escala que vai do maior ao menor grau de bricolagem, que as faixas analisadas podem ser assim classificadas: *Followers of the Fallen*, *The Greatest Show on Earth*, *The Worst Enemy*, *Isis-Urânia...*, *Sini’s Revenge*, *I Won’t Ask* e *Freedom of Expression*.

No que diz respeito ao emprego da metodologia de análise, o teste empírico se mostrou eficiente para a análise do fenômeno proposto. Sobretudo pela tradição no qual o Heavy Metal está inserido, a metodologia de análise possibilitou que se compreendesse os processos de produção de sentido nos seus produtos a partir de suas relações com outras faixas e bandas representativas do gênero.

Um gênero cujas condições de produção e reconhecimento estão estritamente vinculadas ao consumo dos álbuns, por exemplo, e aos seus espaços de circulação parece muito promissor para a metodologia proposta. Assim, ela possibilita que o produto “revele”

certas características importantes na relação entre os media e a música que seriam negligenciados por métodos da musicologia ou etnomusicologia, por exemplo.

Esse fator primordial para a análise do Heavy Metal, que pode ser considerado uma contribuição para os estudos realizados em cultura mediática e música, também permite a aplicação em gêneros como a música eletrônica, cujas características estão associadas ao consumo de música na Internet ou ao Rap e suas ligações com o movimento Hip-Hop.

Nesse sentido, pode-se afirmar que a articulação metodológica com os conceitos de canção, gênero musical e performance funciona bem para a compreensão das relações entre os media e expressões musicais. Encontramos limites no que diz respeito a operacionalização dos elementos característicos da canção, fundamentalmente no que diz respeito as estratégias de estabilização vocais. Os estudos realizados por Tatit (1997) apresentam apenas três estratégias possíveis (figurativização, tematização e passionalização) que não poderiam ser aplicadas integralmente ao fenômeno analisado. Estudos mais profundos no que diz respeito à relação entre voz e música devem ser feitos para aprimorar esse âmbito da metodologia.

Além disso, a metodologia se demonstrou funcional para identificar estratégias tanto de caráter mediático quanto plásticas utilizadas nas faixas para a produção de sentido. Esses fatores estão bastante relacionados quando tratamos de um fenômeno como o Heavy Metal, por exemplo, entretanto é necessário atentar para a especificidade de cada gênero bem como as próprias estratégias de agenciamento e configuração empregadas em cada manifestação expressiva.

Uma ampliação, decorrente dos objetivos dessa investigação, pode ser incorporada às preocupações da metodologia de análise desenvolvida pelo grupo Mídia & Música Popular Massiva. Trata-se de explorar os limites de uma análise descritiva do processo de produção de sentido na música e promover uma avaliação sobre o sucesso ou

fracasso do seu funcionamento. Esse alargamento nas preocupações do grupo permite abarcar pesquisas cujas preocupações girem em torno dos julgamentos de valor feitos sobre os produtos da música popular massiva, quais princípios os regem e para qual público ele se destina, por exemplo.

Finalmente, apresentamos o percurso de construção da dissertação no interior do grupo de pesquisa Mídia & Música Popular Massiva. O primeiro capítulo, no qual discutíamos o modo como as investigações oriundas dos estudos culturais e musicologia se apropriaram o fenômeno Heavy Metal, foi decisivo para elencar as questões que deveríamos enfocar no nosso estudo.

Boa parte do desenvolvimento do segundo capítulo se deveu à apropriação da produção de pesquisadores do próprio grupo Mídia & Música Popular Massiva, Soares (2005) e Dantas (2005), além de discussões no interior das disciplinas cursadas na linha de Análise de Produtos e Linguagens da Cultura Mediática. As análises das faixas, que corresponde ao terceiro capítulo, foram confeccionadas em períodos distintos, o que possibilitou o aprofundamento em questões não esclarecidas e retorno ao produto final para refinamento.

Esse trabalho se dá por concluído com a certeza de que ainda há questões por serem exploradas nas dinâmicas de um gênero como o Heavy Metal, mas que contribuimos em alguns pontos para a compreensão das articulações plásticas e mediáticas empregadas nas faixas lançadas pela *Maniac Records*. Esperamos que essas questões sirvam como diálogo para as pesquisas atualmente desenvolvidas e pontos de partida para pesquisas futuras.

## Referências

- ADORNO, T. & HORKHEIMER, M.. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991.
- ARNETT, J.. **Metalheads**: heavy metal music and adolescent alienation. Boulder: Westview Press, 1996.
- \_\_\_\_\_. Heavy Metal Music and Reckless Behavior Among Adolescents. **Journal of Youth and Adolescence**. Volume 20, n. 06, pp. 573 – 592, 1991.
- AVELAR, I.. Defeated Rallies, Mournful Anthems, and the origins of Brazilian Heavy Metal. In: **Brazilian popular music & globalization**. Gainesville: University of Florida Press, 2001.
- \_\_\_\_\_. De Milton ao Metal: política e música em Minas. In: **Anais do V Congresso Latino-americano da Associação para o Estudo da Música Popular – IASPM-LA**. Rio de Janeiro, 2004.
- \_\_\_\_\_. Heavy Metal Music in Postdictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound. **Journal of Latin American Cultural Studies**. Volume 12, n. 03, pp. 329 – 346, 2003.
- BAUGH, Bruce. Prolegômenos a uma Estética do Rock. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo: CEBRAP, n. 38, 1994.
- BAULSH, Emma. Gesturing elsewhere: the identity politics of the Balinese Death/Thrash Metal scene. **Popular Music**. Volume 22, n. 02, pp. 195 – 215, 2003.
- BERGER, Harris M.. **Metal, Rock and Jazz**: Perception and the Phenomenology of Musical Experience. Hannover: University Press of New England, 1999.
- BRACKETT, David. **Interpreting Popular Music**. Berkeley / Los Angeles / London: University of California Press, 1995.
- BREEN, Marcus. A Stairway to Heaven or a Highway to Hell? Heavy Metal Rock Music in the 1990s. **Cultural Studies**. Volume 05, n.02, pp. 191 – 203, 1990.
- CARDOSO FILHO, J.L.C.. **O sentido do Heavy Metal**: por uma análise material da música da banda soteropolitana Malefactor. 2004. 63 f. Monografia (Graduação em Comunicação) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, Bahia.
- \_\_\_\_\_. Caos, peso e celebração: uma abordagem do Heavy Metal a partir da noção de gênero mediático. In: **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 2005.

CARNIFIED. **Where The Gods Bleed**. Salvador: Maniac Records, 2001. 1 CD (43 min).

CASTRO, Gisela. As tribos de ciberouvintes. In: **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 2005.

DANTAS, Danilo. A dança invisível: sugestões para tratar a performance nos meios auditivos. In: **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 2005.

DOURADO, Henrique. **Dicionário de termos e expressões musicais**. São Paulo: Editora 34, 2004.

DOYKOD. **Accept the New Order**. Salvador: Maniac Records, 2001. 1 CD (26 min).

DREARYLANDS. **Heliópolis... or just another dreary season**. Salvador: Maniac Records, 2003. 1 CD (47 min).

\_\_\_\_\_. **Some dreary songs and other tunes from the shadows**. Salvador: Maniac records, 2000. 1 CD (51min).

ECO, Umberto. **Como se faz uma tese**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.

EPSTEIN, J. S., PRATTO, D. J., SKIPPER, J. K. Teenagers, Behavioural Problems, and Preferences for Heavy Metal and Rap Music: A Case Study of a Southern Middle School. **Deviant Behaviour**. Volume 11, pp. 381–394, 1990.

ETERNAL SACRIFICE. **Musickantiga... prédicas do vero baratro**. Salvador: Maniac Records, 2001. 1 CD (72 min)

FRIESEN, B., EPSTEIN, J.. Rock'n'Roll Ain't Noise Pollution: artistic conventions and tensions in the major subgenres of Heavy Metal music. **Popular Music and Society**. Volume 18, n. 03, pp. 01 – 17, 1994.

FRITH, Simon. **Performing rites: on the value of popular music**. Cambridge: Harvard University Press, 1996.

\_\_\_\_\_. The popular music industry. **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. FRITH, S.; STRAW, W.; STREET, J.. Edinburg: Cambridge University Press, 2001.

GROSSBERG, Lawrence. **Dancing in Spite of Myself: essays on popular culture**. Durham/London: Duke University Press, 1997.

HEBDIGE, Dick. **Subculture: the meaning of style**. New York: Routledge, 1979.

JANOTTI JÚNIOR, Jeder. Dos gêneros textuais, dos discursos e das canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero midiático. In: **XIV COMPOS**. Rio de Janeiro: UFF. Anais da COMPOS. 2005a.

\_\_\_\_\_. Por uma abordagem mediática da canção popular massiva. **E-compós**. Agosto, 2005b. Acesso em 22 de agosto de 2005

\_\_\_\_\_. Dos gêneros musicais aos cenários musicais: uma viagem da Cidade de Deus à Lapa a partir das canções de MV Bill e Marcelo D2. In: **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 2005c.

\_\_\_\_\_. **Heavy Metal com Dendê**: rock pesado e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro: E-papers, 2004.

\_\_\_\_\_. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll**: mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

\_\_\_\_\_. **Heavy Metal e Mídias**: das comunidades de sentido aos grupamentos urbanos. 2002. 367 f. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) - Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, Rio Grande do Sul.

KAHN-HARRIS, K.. The Failure of Youth Culture: Music, Politics and Reflexivity in the Black Metal Scene. **European Journal of Cultural Studies**. Volume 07, n. 01, pp. 95 – 111, 2004.

\_\_\_\_\_. Roots?: The Relationship Between the Global and the Local Within the Global Extreme Metal Scene. **Popular Music**. Volume 19, n. 01, pp. 13 – 30, 2000.

\_\_\_\_\_. *Transgression and mudanity*: the global extreme metal music scene. 2001. 260 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – GoldsmithsCollege, University of London, London.

LEÃO, Tom. **Heavy Metal** – guitarras em fúria. São Paulo: Editora 34, 1997.

LUBISCO, Nídia & VIEIRA, Sônia. **Manual de estilo acadêmico**: monografias, dissertações e teses. Salvador: Edufba, 2003.

MALEFACTOR. **Barbarian**. Salvador: Maniac Records, 2003. 1 CD (49 min).

MIDDLETON, Richard. **Reading Pop**: approaches to textual analysis in popular music. Oxford: USA Professional, 2000.

\_\_\_\_\_. **Studying Popular Music**. Philadelphia: Open University Press, 1990.

NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SÁ, Simone. Mediações musicais através do telefone celular. In: **Anais do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, 2005.

\_\_\_\_\_. Quem media a cultura do shuffle? Cibercultura, mídias e cenas musicais. In: **Anais do ALAIC**, UFRGS, Porto Alegre, 2006.

SHUKER, Roy. **Vocabulário de Música Pop**. São Paulo: Hedra, 1999.

\_\_\_\_\_. Beyond the “high-fidelity” stereotype: defining the (contemporary) record collector. **Popular Music**. Volume 23, n. 03, pp. 311 – 330, 2004.

SHUSTERMAN, Richard. **Vivendo a Arte**: o pensamento pragmatista e a estética popular. São Paulo: Editora 34, 1998.

SOARES, Thiago. **O Videoclipe no Horizonte de Expectativas do Gênero Musical**. Revista E-Compós, 2005. Acesso em 25 de dezembro de 2005.

SOLOMON, Thomas. “Living underground is tough”: authenticity and locality in the hip-hop community in Istanbul, Turkey. **Popular Music**. Volume 04, n. 01, pp. 01 – 20, 2005.

STRATTON, Jon. Jews, punk and the Holocaust: from the Velvet Underground to the Ramones – the Jewish-American story. **Popular music**. Volume 24, n. 01, pp. 79 – 105, 2005.

STRAW, William. Systems of Articulation, Logics of Change: communities and scenes e popular music. **The Cultural Studies Reader**. London: Routledge, volume 05, n. 03, 1991.

\_\_\_\_\_. Consumption. In: **The Cambridge Companion to Pop and Rock**. FRITH, S.; STRAW, W.; STREET, J.. Edinburg: Cambridge University Press, 2001.

\_\_\_\_\_. Characterizing rock music culture: the case of heavy metal. In: **The Cultural Studies Reader**. London: Routledge, 1993.

TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica**: ensaios. São Paulo: Annablume, 1997.

\_\_\_\_\_. **Semiótica da Canção**. São Paulo: Editora Escuta, 1999.

\_\_\_\_\_. **Análise Semiótica Através das Letras**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

\_\_\_\_\_. **O Século da Canção**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

THARSIS. **Portrait of my Soul**. Salvador: Maniac Records, 2000. 1 CD (39 min)

THOM, Paul. The interpretation of music in performance. **British Journal of Aesthetics**. Volume 43, n. 02, pp. 126 – 137, 2003.

TOSTA DIAS, Márcia. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

VALENTE, Heloísa Duarte. **As vozes da canção na mídia**. São Paulo: Via Lettera/Fapesp, 2003.

VERON, Eliseo. **La Semiosis Social**: fragmentos de uma teoria da la discursividad. Barcelona: Gedisa 1996.

WALSER, Robert. **Running with the devil**: power, gender and madness in Heavy Metal music. Hannover/London: Wesleyan University Press, 1993.

WEINSTEIN, Deena. **Heavy Metal**: the music and its culture. New York: De Capo, 1991/2000.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção e leitura**. São Paulo: EDUC, 2000.