

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicações e Artes Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo

Cultura Material e Consumo: perspectivas semiopsicanalíticas

THALES REIS ALECRIM

**THE DAY OF DOOM HAS COME: A REPRESENTAÇÃO DO MAL, A INDÚSTRIA  
CULTURAL E A CULTURA DA PARTICIPAÇÃO NA PRODUÇÃO DO  
SEPULTURA (1984-1987)**

São Paulo

2021

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Escola de Comunicações e Artes Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo

Cultura Material e Consumo: perspectivas semiopsicanalíticas

THALES REIS ALECRIM

**THE DAY OF DOOM HAS COME: A REPRESENTAÇÃO DO MAL, A INDÚSTRIA  
CULTURAL E A CULTURA DA PARTICIPAÇÃO NA PRODUÇÃO DO  
SEPULTURA (1984-1987)**

Monografia apresentada ao Departamento de Relações Públicas, Propaganda e Turismo da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, em cumprimento parcial às exigências do Curso de Pós-Graduação-Especialização, para obtenção do título de especialista em “Cultura Material e Consumo: perspectivas semiopsicanalíticas”, sob orientação do Prof. Dr. Eneus Trindade.

São Paulo

2021

**THE DAY OF DOOM HAS COME: A REPRESENTAÇÃO DO MAL, A INDÚSTRIA  
CULTURAL E A CULTURA DA PARTICIPAÇÃO NA PRODUÇÃO DO  
SEPULTURA (1984-1987)**

THALES REIS ALECRIM

Aprovado em: \_\_/\_\_/2021.

BANCA EXAMINADORA

---

---

---

*Quanto mais contemplo o espectáculo do mundo,  
e o fluxo e refluxo da mutação das coisas, mais  
profundamente me compenetro da ficção ingénita  
de tudo, do prestígio falso da pompa de todas as  
realidades. E nesta contemplação, que a todos,  
que reflectem, uma ou outra vez terá sucedido, a  
marcha multicolor dos costumes e das modas, o  
caminho complexo dos progressos e das  
civilizações, a confusão grandiosa dos impérios e  
das culturas — tudo isso me aparece como um  
mito e uma ficção, sonhado entre sombras e  
esquecimentos. Mas não sei se a definição  
suprema de todos esses propósitos mortos, até  
quando conseguidos, deva estar na abdicação  
extática do Buda, que, ao compreender a  
vacuidade das coisas, se ergueu do seu êxtase  
dizendo «Já sei tudo», ou na indiferença  
demasiado experiente do imperador Severo:  
«omnia fui, nihil expedit — fui tudo, nada vale a  
pena».*

(Bernardo Soares) Fernando Pessoa

## RESUMO

No presente trabalho analisamos as representações do mal presentes na produção do Sepultura realizada no Brasil, nomeadamente, nos discos *Bestial Devastation*, *Morbid Visions* e *Schizophrenia* lançados entre 1984 e 1987. A partir disso, examinamos como os signos que encarnavam essas representações do mal se apresentaram historicamente na arte e, posteriormente, como foram interpretadas no interior do movimento musical do *heavy metal*. Constatamos que o mal se apresentava como um símbolo que marcava o pertencimento a uma cultura da participação e como um signo que foi mobilizado com o intuito de marcar uma transgressão ao padrão estabelecido pela estética do liso e pela indústria cultural. Dessa forma, consideramos que existia uma dialética entre aquilo que era standardizado e as liberdades criativas ocorridas no interior da cultura da participação do *heavy metal*. Assim, sustentamos a existência de um circuito entre produção e consumo que interliga esses dois polos, pois aquilo que é produzido, somente é dotado de sentido quanto está em contato com as demandas histórico-sociais de seu período.

**Palavras-chave:** mal; heavy metal; indústria cultural; cultura da participação; representação.

## ABSTRACT

In the present work, we analyze the representations of evil present in the production of Sepultura in Brazil, namely, in the *Bestial Devastation*, *Morbid Visions* and *Schizophrenia* albums released between 1984 and 1987. From this, we examine how the signs that embodied these representations of evil presented themselves historically in art and, later, how they were interpreted within the heavy metal musical movement. We found that evil was presented as a symbol that marked belonging to a culture of participation and as a sign that was mobilized in order to mark a transgression to the pattern established by the aesthetics of the smooth and by the cultural industry. Thus, we believe that there was a dialectic between what was standardized and the creative freedoms that took place within the culture of heavy metal participation. Thus, we support the existence of a circuit between production and consumption that connects these two poles, as what is produced is only endowed with meaning when it is in contact with the historical-social demands of its period.

**Keywords:** evil; heavy metal; cultural industry; culture of participation; representation.

## LISTA DE FIGURAS

<u>Figura 1: Hans Memling - Tríptico com o Juízo Universal (1467-1471).....</u>	<u>15</u>
<u>Figura 2: Inferno, Canto XXXIV - Gustave Doré .....</u>	<u>16</u>
<u>Figura 3: Direita – Bestial Devastation (1984) / Morbid Visions (1986).....</u>	<u>17</u>
<u>Figura 4: Schizophrenia (1987) .....</u>	<u>20</u>
<u>Figura 5: Venom - Black Metal (1982).....</u>	<u>22</u>
<u>Figura 6: Slayer - Show no Mercy (1983).....</u>	<u>22</u>
<u>Figura 7: Scorpions – Blackout (1982).....</u>	<u>23</u>
<u>Figura 8: Sepultura e Ratos de Porão .....</u>	<u>33</u>
<u>Figura 9: Partitura "Troops of Doom" .....</u>	<u>35</u>
<u>Figura 10: Letra "Troops of Doom" - Morbid Visions .....</u>	<u>37</u>

## SUMÁRIO

Introdução	1
Capítulo 1 – Breves considerações para uma genealogia da iconografia do mal na arte e no <i>heavy metal</i>	13
Capítulo 2 – Música popular, indústria cultural e cultura da participação no <i>heavy metal</i> do Sepultura	25
Considerações Finais	40



## Introdução

“Não está morto aquele que jaz na eternidade,  
E em incomuns éons até a morte pode morrer”  
(LOVECRAFT, 2018, p. 44)

Fundado pelos irmãos Max (vocalista e guitarrista) e Igor Cavalera (baterista), o Sepultura emergiu em Belo Horizonte, Minas Gerais em 1984. Nascidos em uma família de classe média-baixa chefiada por uma mãe solteira, nesse primeiro momento os fundadores contavam com, respectivamente, 15 e 13 anos idade (BARCISKI; GOMES, 1999). No mesmo ano, o baixista Paulo Xisto e o guitarrista Jairo Guedez, também na mesma faixa etária, passaram a integrar a formação da banda. Assim, em 1985, junto à Cogumelo Records, selo belo-horizontino independente, eles lançaram o EP *Bestial Devastation*.

Na década de 1980, Belo Horizonte já era uma metrópole com todas as vantagens e desvantagens decorrentes da expansão urbana e industrial e de um amplo contingente migracional que se estabelecia na cidade (CANO, 1989, p. 68). Isso se relaciona com a ideia de Leonardo Campoy (2008, p. 126) para quem os movimentos do *heavy metal* acontecem predominantemente em ambientes urbanos compostos por indivíduos que visam se inserir e se reconhecer dentro deste espaço de intensas disputas e exclusão social.<sup>1</sup>

A expansão urbana e industrial ocorrida em Belo Horizonte estava em consonância com o plano de governo nacional. O Brasil passava por um intenso processo de modernização durante o período do regime militar (1964-1985) que ao mesmo tempo tanto empreendia um processo de racionalização burocrática como cerceava as liberdades individuais sob a sombra da censura e da tortura (NAPOLITANO, 2014, 43-47). A partir de 1974, iniciava-se a pavimentação de uma gradual transição para a democracia que terminaria em 1985, processo que, aliás, foi aquecido pelo movimento das Diretas Já (1983-1985) que exigiam a retomada das eleições com participação cidadã. Em 1988, foi elaborada a Constituição que, como afirma Daniel Aarão Reis (2014, p. 108-109) “consagrou direitos políticos e sociais e as tradições corporativas e nacional-estatistas”, paradoxalmente em plena ascensão do neoliberalismo no ocidente.

De toda maneira, Renato Ortiz (1988, p. 115) argumenta que o processo de modernização empreendido durante o regime militar permitiu que surgisse no Brasil um

---

<sup>1</sup> Para um retrato interessante desse período que conta com diversas entrevistas e visitas às espaços importantes para a sociabilidade do *metal* em Belo Horizonte, ver o documentário “Ruído das Minas: a origem do *heavy metal* em Belo Horizonte” realizado por Filipe Sartoreto como trabalho de conclusão do curso de Comunicação Social na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Acesso em 02 ago. 2021. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=8EEGZUz2jI0&list=WL&index=51&ab\\_channel=ClaudioDavid](https://www.youtube.com/watch?v=8EEGZUz2jI0&list=WL&index=51&ab_channel=ClaudioDavid)

mercado de bens simbólicos bem estruturado. Marcia Tosta Dias (2000, p. 51-52), no tocante ao desenvolvimento da indústria fonográfica, afirma que essa situação possibilitou o desenvolvimento e a importação de um aparato tecnológico consistente para a gravação e distribuição de fonogramas.

Assim, gravadoras independentes e especializadas em gêneros específicos, tal como a Cogumelo Records, ganharam espaço de produção e circulação dentro da indústria cultural brasileira. Para Dias, define-se como gravadora independente aquela que não detém todo o processo de produção (2000, p. 128-129). Na produção Cogumelo Records, as gravações eram realizadas em estúdios terceirizados e os discos prensados em parceria com outros selos da cidade (SILVA, 2019).

Com esse selo, o Sepultura gravou, além do *Bestial Devastation*, mais dois discos, dessa vez no formato de *long-play* e sem dividir espaço com outras bandas: *Morbid Visions* (1986) e *Schizophrenia* (1988). O guitarrista Jairo Guedez saiu da banda após a gravação do disco de 1986, cedendo lugar para Andreas Kisser que a partir de 1987 tornou-se, junto com Max, um dos principais compositores do Sepultura. O disco *Schizophrenia* foi amplamente divulgado internacionalmente e alcançou sucesso entre consumidores do gênero (BARCISKI; GOMES, 1999), abrindo as portas para o contrato com o selo holandês especializado em *metal*, Roadrunner Records.

Em 1989 os membros da banda migraram para os Estados Unidos, onde nasceram os discos *Beneath the Remains* (1989), *Arise* (1991), *Chaos A.D.* (1993) e *Roots* (1996). Foram durante esses anos que o Sepultura atingiu o ápice de sua popularidade, tanto no Brasil como internacionalmente, período em que também realizaram turnês globais junto de outras bandas consagradas. Porém, em 1996 o vocalista e guitarrista Max Cavalera saiu da banda. Assim, sob a liderança de Andreas Kisser e com a entrada do vocalista Derick Green, o Sepultura continuou conquistando espaço dentro do cenário internacional, lançando mais nove discos entre 1998 e 2020.

Diante do exposto, algumas questões surgem: como uma banda formada por rapazes com menos de 18 anos de idade conseguiu alcançar sucesso global em menos de cinco anos? Pode-se afirmar que esses jovens lograram em mobilizar os principais signos estéticos do *heavy metal* que eram, nomeadamente, a valorização das ideias de mal e violência, inserindo-se, assim, num campo estético globalizado e fazendo-se presente nos principais meios de comunicação. Porém, outras dúvidas emergem. O que realmente significa o “mal”, trata-se de uma categoria ontológica ou historicamente situada? O *heavy metal* era um gênero musical que mobilizava esses signos somente com fins mercadológicos sob o desígnio da indústria cultural?

Tomando essas questões como norte, no presente trabalho analisamos com insistência as representações do mal nos discos do Sepultura com o intuito de compreender como a proposta estético-ideológica da banda se alinhava com determinadas tensões culturais no interior de um conturbado período histórico (1984-1987). Assim, focamos somente nos três primeiros discos, aqueles que foram produzidos no Brasil: *Bestial Devastation*, *Morbid Visions* e *Schizophrenia*. Ao mesmo tempo que examinamos o processo de construção simbólica do mal, também investigamos a historicidade desses signos e a sua utilização nas décadas finais do século XX, período atravessado tanto pela ascensão do neoliberalismo como pela crescente crise dos grandes relatos estruturantes da vida social.

Nesse sentido, sustentamos que a cultura, em especial a música e a construção imagética são capazes postular uma inteligibilidade às tensões que marcam os campos culturais, políticos e econômicos. Assim, através das disputas entre as representações, podemos acessar como em determinadas épocas a realidade era entendida e dada a entender, paralelamente construindo e entendendo o mundo social e as problemáticas da cultura (CHARTIER, 2001, p. 56).

Observamos no nosso objeto de pesquisa o deslindar de um processo de conjugação de símbolos historicamente estabelecidos do que era entendido como o mal com uma percepção específica, matizada pelo período histórico em que a banda estava situada. Traçamos, por conseguinte, uma linha direta entre a indústria cultural, os símbolos do feio, do grotesco, da morte, do mal e do apocalipse e as mudanças na subjetividade e na cultura postuladas pelo avanço do neoliberalismo em todas as áreas da vida social.

Conforme demonstraremos com o avanço do trabalho, o Sepultura, nos três discos aqui analisados, sintetizou o estado de um imaginário, de um momento da cultura, onde o mal surgia não como a destruição, mas sim enquanto resistência à padronização da experiência estética. Dessa maneira, podemos argumentar que o *metal* tem uma relação dupla com o romantismo do século XIX, tanto de ruptura como de continuidade. Ruptura porque estava dada uma nova conjuntura onde os signos do mal que eram reinterpretados dentro de uma outra época histórica, sendo propagados, majoritariamente sob o imperativo do capital e por meio da indústria cultural. Continuidade porque ainda há uma perspectiva de crítica ao avanço da modernidade (SALIBA, 2003), mesmo que essa se apresente sob uma nova roupagem, nomeadamente, no campo estético do gênero musical denominado de *heavy metal*.

Contudo, antes de iniciarmos diretamente com nossa hipótese, vale propor algumas limitações, esboçar o nosso percurso investigativo e delinear o instrumental teórico-metodológico. Em primeiro lugar, consideramos que o Sepultura se insere dentro de um gênero musical que apresenta características estético-ideológicas bem definidas e de abrangência

global, trata-se do *heavy metal* ou *metal music*. De maneira simples, podemos definir essa vertente musical como um gênero derivado do rock que intensificou alguns elementos, em especial a distorção, o andamento e o ritmo (HICKAM; WALLACH, 2010).

Porém, aqui surge outro questionamento: o que é um gênero musical? Para responder essa questão, buscamos o referencial da comunicação, especialmente nas propostas de Jesus Martín-Barbero (2015, p. 301-305). De acordo com o autor, antes de abordar as produções específicas, devemos tratar esse conceito de forma geral, isto é, enquanto gênero midiático que, por sua vez, refere-se às lógicas e construções de sentido para um determinado conjunto de obras no interior de uma sociedade.

Jeder Janotti Junior (2006, p. 39-40), tomando emprestado essa definição de Martín-Barbero, afirma que o gênero musical é um campo de associações onde interligam-se estratégias de produção e de leitura. Dessa maneira, determinados elementos são acentuados com o intuito de produzir identificação com outras obras. Isso significa que para melhor definir o que seja o *heavy metal*, deve-se observar o processo de construção e negociação simbólica desses elementos, observando como estes foram se constituindo em cânones do gênero, algo que será feito ao longo de nosso texto.

Em relação à historicidade do *metal*, dentro das comunidades de fãs convencionalmente afirma-se que os pioneiros do gênero foram os britânicos do Black Sabbath (mesmo que estes não se afirmem enquanto uma banda de *metal*) em 1970 com o lançamento do primeiro LP da banda (CHRISTE, 2004). Assim como argumenta Brett Barnet (2016), o conjunto Black Sabbath postulou as bases essenciais e temáticas do que se tornou o *heavy metal*. Guitarras distorcidas, melodias em tonalidade menor, valorização do ritmo e do pulso, letras que relatam situações de violência, horror e guerra a partir de uma perspectiva cínica e niilista, povoaram a produção discográfica do Black Sabbath. Até mesmo a performance de palco, as vestimentas e a iconografia que caracterizam o *metal* foram impulsionadas pelo conjunto britânico. Portanto, assim como Laura Taylor (2006, p. 16) afirma, sugerimos que se o Black Sabbath não fundou o gênero, eles pelo menos ajudaram a definir uma forma que persiste até os dias de hoje.

A partir desse ponto, vale observarmos um pouco das formas musicais que antecederam o *metal*. Após os anos 1960 e 70 – décadas marcadas pelo sucesso global do rock encarnado na figura dos *The Beatles* –, surgiram conjuntos musicais que abraçaram essa fragmentação identitária (SIMONELI, 2012). A própria contracultura, irmanada com a Nova Esquerda, já postulava o imperativo da afirmação individual em detrimento de um ideal coletivo (DINIZ, 2017).

Nos finais dos anos 1970, ainda se valendo do rock, os *punks* postulavam uma relação diferente com a sociedade e uma outra forma de narrativa identitária. Caracterizava-se por uma estética visual agressiva, combinada com músicas simples – arranjos com três acordes em tom maior ou menor, por exemplo – e letras carregadas de críticas ao sistema estabelecido. Também havia um sentimento de impotência frente aos grupos hegemônicos, visto a impossibilidade de transformar a sociedade dominada por figuras autoritárias e conservadoras (ROHRER, 2014).

Como vimos acima, na década de 1980 surgiram bandas de *metal* que mesclavam os elementos agressivos do *punk* com estratégias musicais mais complexas, expressando o seu descontentamento de uma maneira mais violenta. Nesta linha, o *metal*, no momento em que se alinhou ao *punk*, ratificou uma narrativa que se prostrava contra valores basilares das sociedades ocidentais, negando, em especial, o cristianismo, representante de um tempo unidirecional que rumava para um futuro pré-determinado (UNGER, 2016).

Na bibliografia dos *Metal Studies*, existem abordagens ricas que traçam um paralelo riquíssimo entre a percepção de aceleração do tempo histórico com a velocidade e a agressividade das canções de *metal* (KENNEDY, 2018). Dessa maneira, a experiência musical metaforizava o estado de um imaginário em relação às representações do passado e do futuro. O tempo histórico que, outrora, era percebido como uma linha acumulativa, organizada de acordo com a metanarrativa estruturante da ciência e do progresso (CHARKRABARTY, 2000), no século XX sofreu um duro golpe devido às tragédias das guerras mundiais e da sombra das bombas nucleares como promessas de aniquilamento da existência (HOBSBAWM, 1995).

Tal como sugere Bauman (2007, p. 33-60), o mundo pós bomba atômica deixou de considerar o tempo como algo sucessivo e linear, passando a interpretá-lo como um amontoado de experiências fragmentadas. Assim, na ausência de uma grande narrativa capaz de organizar a existência, passam a emergir “pequenas narrativas” capazes de impor certas representações que dotariam sentido às vidas de certo grupo ou indivíduo (LYOTARD, 1988).

Com a perda do protagonismo político-ideológico da Guerra Fria, a partir do final da década de 1970, emergia uma nova ordem econômica e cultural denominada de neoliberalismo (CLAVAL; DARDOT, 2016, p. 21). O primeiro a se interessar por esses desdobramentos foi Michel Foucault que, em 1978 e 1979, ministrou dois cursos que operavam uma genealogia das ideias que alimentavam essa ruptura. O momento foi contundente, pois o modelo neoliberal já estava em voga no Chile pós-golpe (1973), sendo que a ascensão de Margareth Thatcher no Reino Unido (1979) e Ronald Reagan (1981) nos EUA – assim como o desmantelamento progressivo do Estado de Bem-estar social na Europa e a abertura da China Popular para o comércio capitalista (1976) – intensificaram e proliferaram essas ideias.

O neoliberalismo ascendeu na mesma medida em que o Estado era fragilizado em função da economia de mercado. Ressalta-se que no plano político, essas medidas eram aplicadas sob uma retórica autoritária e conservadora (CLAVAL; DARDOT, 2016, p. 157-166). Assim, junto com a financeirização do capital, o neoliberalismo tornou-se uma tendência global desde meados dos anos 1970. Zygmunt Bauman (2000, p. 36) argumenta que essa tendência está intimamente relacionada com a globalização, processo que é definido por ele como uma interligação dos mercados financeiros.

Para Bauman, esse processo fragilizou as conquistas institucionais de seguridade social mantidas pelo Estado. O que estava em primeiro plano era o trânsito de mercadorias, conseqüentemente, os indivíduos perderam garantias e direitos em função da economia. Ao mesmo tempo, o Estado-nação deixou de operar um monopólio sobre as representações identitárias. Stuart Hall (2006, p. 37-45) denominou esse processo de “descentramento do sujeito”, portanto, não havia mais a representação de uma identidade única, integral, mas sim uma profusão de percepções sobre si e sobre o outro.

Por conseguinte, o *metal* emergiu em um mundo assaltado pela financeirização do capital, pela ascensão de governos conservadores de tendência autoritária alinhados com o neoliberalismo, paralelamente, a um processo de fragilização das identidades nacionais e políticas de afirmação identitária de minorias. Deste modo, o referido gênero musical que alimentou uma comunidade global de aficionados surge como um objeto de análise instigante para o estudo do período e para compreensão de como as transformações políticas e econômicas se manifestam nos movimentos culturais.

O Sepultura nasceu afinado com o *heavy metal*, porém, tal como destaca Will Straw (1984) – um dos pioneiros no estudo dessa vertente musical –, em meados dos anos 1980 o gênero passou por uma transformação. A partir desse momento, o rótulo virou um adjetivo e por *metal* passou-se a englobar uma miríade de ramificações musicais que se distinguiam através de mecanismos específicos, tais como velocidade, peso, distorção e temática lírica: *thrash metal*, *death metal*, *black metal* e *speed metal*. O Sepultura, dentro dessas classificações, era definido como algo situado entre o *death* e o *thrash metal*, pois eram incorporados elementos do *punk* como simplicidade melódica e andamento acelerado, além de serem utilizadas afinações na clave de F e vocais guturais.

Essa insistência na sonoridade que transitava entre o *thrash* e o *death metal* se manteve até 1991 com o álbum *Arise*. A partir de 1993, com o lançamento do *Chaos A.D.* e posteriormente com o *Roots* (1996), o Sepultura passou a integrar elementos de brasilidade, por exemplo, ao utilizar tambores afro-baianos em algumas canções. Especificamente no disco de

1996 a banda realizou um trabalho temático de retomada da sonoridade indígena, coletando produções sonoras da tribo dos Xavantes e utilizando este material como base de improvisos para guitarra, baixo e bateria. Isso é um paradoxo interessante de ser observado, pois as suas gravações que buscaram elementos de brasilidade são, justamente, as que foram produzidas fora do Brasil.

Neste trabalho, focamos especificamente nos primeiros discos produzidos no Brasil, pois eles foram lançados em um período em que as bases estéticas do *heavy metal* ainda estavam em formação e negociação, exibindo, assim, um alto grau de amadorismo e afeto. Com o avanço dessas bandas pioneiras, publicações impressas independentes e institucionais, assim como programas radiológicos e televisivos focados em *metal* povoavam os meios de comunicação do período, compondo-se em o que Henry Jenkins (1992) denomina de “cultura da participação”, pois os fãs também produziam aparatos culturais para se inserir nesse campo estético.

Nesse sentido, partimos das propostas teóricas de Theodor Adorno e Max Horkheimer (1985), pois consideramos que a indústria cultural é um processo integrador, uma extensão da progressiva racionalização técnica postulada pelo esclarecimento. Assim, a cultura propagada pelos meios de comunicação de massa tende a assumir uma forma de mercadoria preestabelecida e estandardizada. Porém, junto com Henry Jenkins (1992), postulamos que ocorre uma dialética entre aquilo que é padronizado e a liberdade criativa dos sujeitos que consomem essas produções culturais. Por isso, consideramos a existência de uma “cultura da participação” do *heavy metal*. Ao mesmo tempo que os músicos se inserem na forma estandardizada porque querem participar desse movimento, não podemos negar que existe um fundo de criatividade que tensiona aquilo que é preestabelecido. Dessa forma, emergem novos amalgamas culturais com variados fundos de significação que dialogam com os aspectos mais diversos da cultura.

Por conseguinte, partindo das características postas por nosso objeto, buscamos no referencial de Umberto Eco (1991, p. 28) o auxílio da semiótica para compreender as camadas de sentido evocadas por essa condensação de signos disponibilizados por meio da indústria cultural. Evidentemente, não se trata de esgotar as possibilidades de sentido, até porque, tal como o próprio intelectual italiano destaca, há um limite para a interpretação. Nosso objetivo consiste somente em historicizar o uso desses signos e compreender quais estratégias estão em ação quando estes são mobilizados dentro de uma proposta estética.

Consideramos que Eco opera uma dialética da presença e da ausência, isto é, um jogo de contradições que possibilita a emergência de sua proposta semiótica. Logo, esta seria uma teoria da mentira:

A semiótica tem muito a ver com o que quer que possa ser ASSUMIDO como signo. É signo tudo quanto possa ser assumido como um substituto significante de outra coisa qualquer. Esta outra coisa qualquer não precisa necessariamente existir, nem substituir de fato no momento em que o signo ocupa seu lugar. Nesse sentido, a semiótica é, em princípio, a disciplina que estuda tudo quanto possa ser usado para mentir. Se algo não pode ser usado para mentir, então não pode também ser usado para dizer a verdade: de fato, não pode ser usado para dizer nada. A definição de 'teoria da mentira' poderia constituir um programa satisfatório para uma semiótica geral (ECO, 1979, p. 4).

O signo age como um substituto, uma representação, algo se faz presente no lugar de um ausente, porém, não há necessidade de uma equivalência total com aquilo que está sendo representado. Nesse sentido, as oposições são necessárias para definir a natureza e a potência desses signos, logo, as possibilidades de sentido existem, justamente, nas fraturas, na distância entre aquilo que se pretende representar e o que de fato se faz presente.

A partir dessas considerações, operamos uma análise das representações do mal nesses discos do Sepultura, entretanto, ressalta-se que esta não é uma característica isolada dessa banda. De acordo com Matthew Unger (2016), a estetização do mal é algo fundamental para o discurso do *metal* em plano transnacional. Ocorre, assim, a construção de um discurso canônico que recupera as imagens do que ele, inspirado na teoria de Paul Ricoeur, denomina de “profanação”.<sup>2</sup> Nessa perspectiva, o mal não possui uma essência, uma definição em si, pois ele existe somente enquanto um princípio de corrupção, nódoa, mácula que age sob a existência com o intuito de marcá-la, evidenciando o sentimento de falta e incompletude.

A profanação age como uma forma de despertar as potencialidades de sentido, pois, em sua corrupção da existência, surgem novas formas e padrões simbólicos. Assim, trata-se de um tema recorrente na cultura ocidental que durante a modernidade sofreu um duro golpe devido à valorização estrita do trinômio “bom, belo e verdadeiro” como discursos norteadores da produção artística.

Unger (2016) afirma ainda que o *metal*, ao recuperar e mobilizar os signos que remetem ao mal e sua relação com a profanação, acaba por postular um posicionamento crítico frente a um processo de achatamento estético que visa apagar as imperfeições da vida. Em especial, o discurso evocado pela indústria cultural que valoriza o belo e o liso. O *metal*, utilizando os

---

<sup>2</sup> No original em francês consta “souillure”, algo similar à “mancha”. Optamos por traduzir por profanação porque exprime o sentido de que o mal é algo que corrompe a criação e afastando-a do divino por meio do sentimento de incompletude. SOUILLURE. In: Larouse. Paris: Larouse, 2021. Disponível em: <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/souillure/73660>. Acesso em 15 set. 2021.



mesmos meios tecnológicos, postula uma crítica a esse padrão, evocando um teatro apocalíptico que estetiza a morte e o sofrimento como forma de retomar a certeza da finitude da vida.

Nesse sentido, o *metal* agiu e age como um ingrediente transgressor no seio da indústria cultural, pois ataca frontalmente o paradigma estético estabelecido, nomeadamente, confronta a estética do liso. Sendo a forma de representação do belo mais difundida na contemporaneidade, o liso caracteriza-se pela ausência de perturbações, deformidades, agressões, sujeiras ou máculas. Byung-Chul Han (2019, p. 29) afirma que o “liso é, portanto, uma superfície otimizada sem negatividade”. Ora, o *metal* é justamente o oposto. Trata-se de todo um gênero musical que evoca o conflito, a violência e a morte, tudo aquilo que é subtraído pelo paradigma do liso.

Esse argumento vai de encontro com o que Umberto Eco (2007, p. 62) propõe em sua “História da Feiura”, quando ele analisa a insistência da arte medieval em representar o triunfo da morte, algo que em nossa época é lateral, assim, antes ela aparecia:

[...] muito mais do que acontece em nossos dias, quando vendendo modelos de juventude e formosura, fazemos todos os esforços para esquecê-la, ocultá-la, relegá-la aos cemitérios, nomeá-la apenas através de perífrases ou exorcizá-la reduzindo-a a um simples elemento de espetáculo, graças ao qual é possível esquecer a própria morte para divertir-se com a dos outros.

Por conseguinte, compreendemos que a insistência no uso desses signos que remetem ao mal é ao mesmo tempo uma estratégia de inserção em determinado rol estético e uma continuidade/ruptura com os padrões de representação da feiura no mundo ocidental. Do mesmo modo, a presença do mal e da feiura, tal como as suas representações, evocam, necessariamente o seu oposto, o bom e o belo, pois o mal somente surge enquanto corrupção destes últimos. Porém, pensando que o achatamento estético proposto pela estética do liso postula uma redução da potencialidade sógnica da cultura, o *metal* surgiu apontando para a finitude da vida, em total alinhamento com a profanação.

Embora a indústria cultural, tal como definida por Adorno e Horkheimer (1985), exista enquanto um projeto integrador e racionalizador, ainda consideramos a possibilidade de se produzir discursos críticos e transgressores dentro de sua forma mercadoria. Em sua proposta de filosofia e interpretação da música popular, Adorno (1988) argumenta que a mera submissão da produção musical à forma mercadoria realmente expressa os ditames da indústria cultural. Trata-se de um produto cujo objetivo é a distração e a veiculação dos modos de comportamento

requeridos pelo capitalismo, assim, não se postula nenhuma crítica, pois o seu ideal é conformista que ecoa com as demais propostas integradoras.

Entretanto, o mesmo Adorno também sugere que a música contundente com o seu tempo realiza um processo dialético de compreensão das demandas histórico-sociais do período em que está inserida. A visão de Adorno, de fato, era um tanto preconceituosa em relação à música popular, conceito que englobava toda música que era produzida através de fórmulas preestabelecidas, convertendo-se em mercadoria. Porém, o seu repertório teórico referente à música que ele denominava de “séria” é altamente progressista.

Nesse sentido, para não dissolver todo um aparato teórico sofisticado como o de Adorno, Giacomo Fronzi (2019) sugere converter o instrumental de análise da “música séria” para compreender a música popular. Portanto, para Fronzi, a música popular também pode realizar a dialética de inserção crítica em resposta às tensões impostas pelas demandas histórico-sociais. Isso não está condicionado ao fato de estar ou não inserido na indústria cultural, aqui nos distanciamos um pouco de Adorno nem Horkheimer que denotavam muitos poderes à instância integradora (por mais que ela se mostrasse bem sucedida e lograsse em atingir um grande número de indivíduos).

Junto com Jenkins (1992) e Martin-Barbero (2015) argumentamos que existe um processo de apropriação realizado pelos indivíduos que, munidos de aparatos criativos, podem ressignificar essas produções difundidas pelos meios de comunicação. Nesse processo, pode ocorrer o que denominamos de transgressão, a produção musical, assim, assimila as condições em que está inserida e desfere uma crítica por meio do não-alinhamento ao conformismo. Assim, mesmo dentro da indústria, pode-se tensionar a forma mercadoria provocando um discurso contraventor e transgressor.

Essa transgressão somente pode ocorrer por meio da recepção, isto é, ainda com Martin-Barbero (2015, p. 96), consideramos que o mercado de ofertas culturais somente existe na medida em que há uma demanda que precisa ser suprida, demanda que parte do público. Assim, em determinadas condições de produção dentro da estrutura capitalista da indústria cultural, o mercado pode aceitar um discurso transgressor justamente porque no nível da sociedade, existe uma receptividade crítica.

Dessa maneira, estamos propondo, a partir do conceito de cultura da participação, que há uma circularidade entre os polos de produção e recepção. No limite, os próprios autores são consumidores de determinados produtos e, além disso, estão em diálogo com determinado público. No caso do *metal*, no momento em que se postulavam críticas à forma da estética do

liso, significa que existia uma receptividade crítica e transgressora que não se alinhava aos padrões do neoliberalismo ascendente.

Contudo, não estamos sugerindo que todo o gênero do *heavy metal* logra em atingir essa condição transgressora, mas sim que algumas produções em determinados períodos conseguem provocar tal discurso que rompe com o conformismo. Assim, nesse primeiro momento em que existia uma cultura da participação do *metal* que ainda era incipiente e que não estava totalmente assimilada pela forma mercadoria, existiam possibilidades para que indivíduos, armados de suas funções criativas e inconformismo latente, colocassem seus discursos em circulação de forma crítica, mesmo quando produzidos sem tal intenção.

No caso aqui analisado, consideramos a estética do liso como uma instância da indústria cultural devido às suas dimensões integradoras e totalizantes, além de uma clara expressão da racionalidade neoliberal (HAN, 2019, p. 38-39). Sendo que em algumas canções do Sepultura existia um ideal de transgressão que evocava o demoníaco e o sujo como forma de inconformismo, resistência e não alinhamento. Assim, ocorre uma dialética intensa entre a cultura da participação e a indústria cultural. Valendo-se de uma forma preestabelecida de como fazer determinado tipo de música popular, os indivíduos participantes respeitam as regras estéticas convencionais ao mesmo tempo em que estão munidos de suas liberdades criativas que fazem circular discursos transgressores.

Aqui a epígrafe da introdução, cunhada pelo escritor estadunidense H.P. Lovecraft (2018, p. 44) ganha sentido. “Não está morto aquele que jaz na eternidade”, isto é, as representações do mal são temas recorrentes na cultura ocidental, surgindo sob o signo do que Unger (2016), junto com Ricoeur, definem como a ideia da mácula e da profanação que remetem à experiência de finitude e incompletude da condição humana. Porém, “em incomuns éons até a morte pode morrer”, isto é, essas representações sofrem variações e transformações em cada período histórico, são moldadas pelos indivíduos e ganham novos contornos e, no caso do nosso objeto, assume um matiz transgressor.

Dessa forma, essa tensão reflete uma especificidade de dado momento da cultura. Para melhor analisar essas dinâmicas históricas, recuperamos as bases da História Cultural tal como ela é entendida e praticada por Roger Chartier (2001). Esse historiador francês compreende que o papel dessa metodologia é realizar a captura do social através das formas culturais. Assim, utiliza-se o conceito de representação, pois, através dele, pode-se observar o jogo entre ausência e presença, um objeto que se faz presente enquanto portador de determinada significação que pode estar ausente. Logo, por meio de objetos constituídos culturalmente, isto é, nossas fontes

de análise, podemos acessar como a sociedade de um determinado período entendia e fazia entender os dilemas que constituíam sua realidade.

O conceito de representação surge como um ferramental que propõem, justamente, operar a análise do sinal através do exame atento da cultura, assim, esse presente-ausente, age de maneira muito semelhante ao signo de Umberto Eco. Por esse motivo, observamos um paralelismo interessante entre o historiador francês e o intelectual italiano, pois ambos atentam para como a cultura é tanto constituinte como constituída, como ela cala e faz falar, como ocorrem processos de significação e negociações de sentido.

Para dar conta da análise musical, consideramos tantos os aspectos estéticos da canção – compasso, ritmos, acordes, harmonia, melodia, performance, análise da letra –, como os aspectos socioculturais e técnicos – relação com determinada corrente ideológica ou tradição, processos de concepção e produção, meios de circulação e sentido social da obra.

Logo, não podemos perder de vista que estamos trabalhando com fontes musicais, mais especificamente, com canções. Dentre as possibilidades metodológicas, consideramos as recomendações de Tânia Garcia. Neste aspecto, para a historiadora, o estudo da canção popular urbana: “Veiculada pelos meios de comunicação de massa, presente intensamente no nosso cotidiano, ao expressar visões de mundo as mais diversas e mobilizar diferentes tipos de escuta, constitui-se numa fonte privilegiada para o estudo das sociedades modernas” (GARCIA, 2013, 207).

A partir dessas propostas, dividimos nossa análise em dois capítulos. No primeiro realizamos breves considerações sobre uma genealogia do desenvolvimento das representações do mal na arte e na iconografia ocidental. Assim, observamos como esses elementos relacionam tanto representações mais amplas e distantes no tempo quanto mecanismo e signos estéticos de inserção na cultura da participação do *heavy metal*. Em seguida, no Capítulo 2, analisamos a produção musical do Sepultura e desenvolvemos com mais insistência a questão do mal e como ela também se insinua nas formas musicais, ao mesmo tempo que desenvolvemos com mais profundidade a questão da dialética entre a indústria cultural e a cultura da participação do *heavy metal*.

Por questão de concisão e espaço, torna-se inviável analisar os três discos faixa por faixa, assim, realizamos uma apreciação musical em especial da canção “Troops of Doom” que está presente tanto no *Morbid Visions* como no *Schizophrenia*. Desse modo, podemos observar com mais atenção como a representação do mal se insinua na música, na indústria cultural e nessa cultura da participação como um discurso transgressor frente à estética do belo e ao neoliberalismo.

## Capítulo 1 – Breves considerações para uma genealogia da iconografia do mal na arte e no *heavy metal*

Assim como Umberto Eco enfatiza em a “História da Feiura”, a arte medieval preocupou-se em definir a iconografia do mal, pautando-se, para tanto, no discurso cristão. Nesse sentido, o mal e a feiura estariam, a partir desse momento, indissolúvelmente ligados, pois se a criação é bela e boa, o mal deve ser, portanto, feio. Os demônios e anjos caídos, em especial Satã, o principal adversário de Deus, deveriam ser representados como seres desfigurados. Tais imagens conotavam que essas presenças eram uma corrupção da ordem natural que era, por sua vez, boa, pois havia sido desenhada pelo criador.

Uma das principais obsessões desses artistas medievais era a representação do inferno. No entanto, Eco (2007, p. 82) atenta para o fato de que não foi a cultura cristã que introduziu tal ideia no repertório cultural do Ocidente. Trata-se de uma ressignificação do Hades pagão, do mundo dos mortos e do abismo do Antigo Testamento, em suma, algo que se desenvolveu pelo contato intracultural. Porém, o inferno enquanto um local de punição que arde em infinitas chamas foi melhor definido nos Evangelhos. Obcecados com a ideia do tormento eterno, os artistas medievais buscaram representá-lo das mais diversas maneiras. Eco, como um bom italiano, credita a Dante Alighieri (1265-1321) a representação mais bem sucedida do inferno, tanto que diversos artistas balizaram as suas produções a partir dos versos de “A Divina Comédia”.

Os seguintes versos retirados do “Canto III” são bem ilustrativos quando ao caráter pernicioso, maligno e mortal que o inferno assumia perante a sensibilidade medieval de Dante:

Gritos, suspiros, prantos lá encontrei  
que ecoavam no espaço sem estrelas,  
pelo que no começo até chorei.

Diversas línguas, hórridas querelas,  
brados de mágoa, irrupções de ira  
com estalar de mãos em suas sequelas,

formavam um tumulto que regira,  
no intemporal negrume, sem para,  
qual turbilhão de areia em torno atira (ALIGHIERI, 1998, p. 38).

Aqui Dante descreve o que testemunhou, assim, adentrou na profundidade do inferno após passar por seus portões sombrios que guardavam a sinistra inscrição “DEIXAI TODA

ESPERANÇA, Ó VÓS QUE ENTRAIS” (idem, p. 37). As demonstrações de sofrimento, dor e tormento que povoavam esse local de escuridão foram divulgadas pelo poeta nessa obra que se tornou um cânone da literatura ocidental. A partir deles, popularizou-se uma série de signos que seriam constantemente remetidos ao inferno.

Por exemplo, observe-se a pintura de Hans Memling “Juízo Final (1467-1471), o inferno é representado como um lugar povoado por demônios que têm como único objetivo atormentar as pobres almas deformadas que cometeram faltas contra Deus. A predominância de cores quentes e tons avermelhados conotam a presença do sangue, da dor física e das chamas que queimam pela eternidade, assim como as faces distorcidas e em desespero dos pecadores que caem no abismo.

**Figura 1: Hans Memling - Tríptico com o Juízo Universal (1467-1471)**



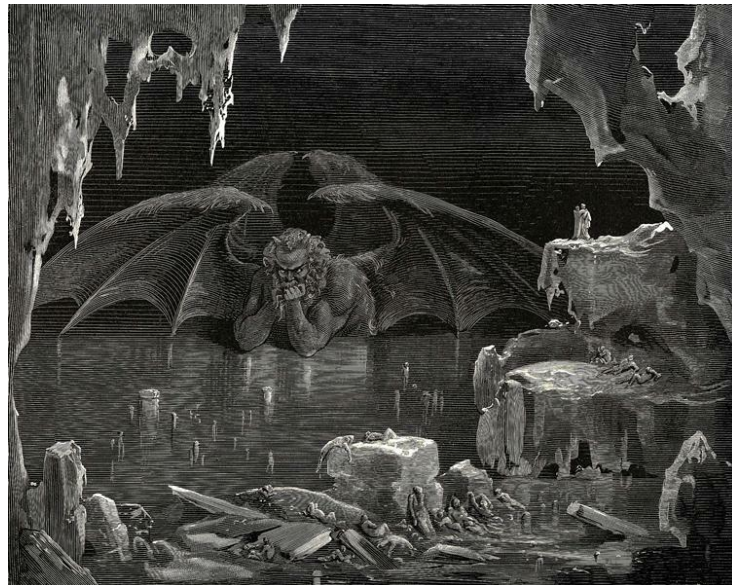
Fonte: ECO, Umberto. História da Feiura. São Paulo: Editora Record, 2007, p. 82.

Mesmo que o renascimento e a arte moderna tenham subvertido essa lógica em alguma medida, esse repertório de ideias continuou repercutindo ao longo dos séculos, por exemplo, o mal emergia nas obras seiscentistas como algo cômico e risível (ECO, 2007, p. 142-151).

Contudo, no romantismo do século XIX observa-se uma retomada dos temas noturnos e religiosos com nítida inspiração na arte medieval e com a manifesta ambição de apresentar o mal e a feiura enquanto um discurso crítico. Assim, deve-se ao romantismo a moderna iconografia de demônios e anjos que povoam os modernos meios de comunicação. Tanto que, ainda na esfera de influência da potência signífica do inferno dantesco, Gustave Doré (1832-1883) realizou uma série de ilustrações que representavam os cantos de “A Divina Comédia”.

Na ilustração abaixo observamos a representação de Lúcifer preso em sua cela congelante no ciclo mais profundo do inferno. As representações demoníacas encontram seu devido lugar, pois o anjo caído apresenta asas sombrias, chifres e um rosto faminto e colérico. Ao mesmo tempo, todo o ambiente remete à feiura e ao desolamento proposto pelo mal, tratando-se de um lugar escuro povoado por seres miseráveis que experimentam um constante sofrimento.

**Figura 2: Inferno, Canto XXXIV - Gustave Doré**



Fonte: ALIGHIERI, Dante. Divine Comedy: Hell - Purgatory - Paradise. London: Arcturus Books, 2007

Apesar do tom amadorístico, encontramos ecos dessas representações do mal e do demoníaco de matriz cristã nas capas do discos do Sepultura, em especial nos dois primeiros, *Bestial Devastation* e *Morbid Visions*. Como pode-se observar a seguir, essas imagens apresentam uma recorrência de signos que remetem ao mal, ao profano, ao apocalipse cristão. Na capa desses discos existe a predominância do vermelho, do preto e do cinza, enquanto



figuram-se imagens de demônios que atacam símbolos do cristianismo, no primeiro caso, uma igreja e no segundo, pessoas crucificadas.

**Figura 3: Direita – Capa Bestial Devastation (1984) / Esquerda – Capa Morbid Visions (1986)**



Fonte: SEPULTURA. Bestial Devastation + Morbid Visions. Cogumelo Produções/ Roadrunner Records, 1986  
(digitalização realizada pelo autor).

Os desenhos podem ser definidos como toscos e rudimentares, inscrevem-se em uma representação popular do demônio, como uma entidade que carrega chifres e dedica sua existência a atrapalhar os planos de Deus e afastar a humanidade da fé. Na capa do *Bestial Devastation* o demônio está pronto para destruir uma igreja, local sagrado do cristianismo, enquanto o fundo cinzento marca o início do apocalipse. Curiosamente, o que surge em primeiro plano não é o símbolo do mal, mas sim o do sagrado. O mesmo ocorre em *Morbid Visions*, no primeiro plano está Cristo crucificado ao lado dos dois bandidos e o diabo aparece atrás da imagem sacra, como algo que inspira terror e sofrimento.

Isso denota a conectividade e interdependência desses dois discursos, o mal e o demoníaco somente existem em relação ao bom e ao sagrado. Interessante destacar que essa evolução da potência sígnica do diabo (palavra originária do latim *diabolus*, isto é, “aquilo que separa”) está intrinsecamente relacionada com o avanço do cristianismo. A partir do século XII, o demônio deixou de ser representado como um ser que poderia ser enganado para se tornar um ser aterrador, tal como destaca O’Graddy (1991, p. 55):



[...] o poder do Diabo no sentido de manifestar-se numa forma corporal achava-se vinculado, nos tempos primitivos, ao propósito de enganar e ludibriar, e não como era interpretado nos tempos posteriores, de que teria a finalidade de provocar terror. No entanto, as descrições do dragão, no Apocalipse, formam um quadro do Maligno como um monstro assustador. E isso causou uma profunda e duradoura impressão na imaginação popular.

Assim como vimos nas produções artísticas destacadas no começo desse capítulo, a imagem do diabo passa a ser mais intensamente difundida enquanto algo capaz de inspirar terror em oposição ao sagrado. Assim, o Satã (palavra de raiz hebraica que significa “opor”) se apresenta como aquele que impede a conclusão dos planos de Deus que é necessariamente bom, logo, aquele que atrapalha é, por sua vez, mal.

Na imaginação popular essa imagem aterrorizante do diabo foi endossada pela imprensa nos séculos XVIII e XIX. Entretanto, no romantismo, ao invés de inspirar o medo, a imagem do Maligno passou a ser associada em uma perspectiva transgressora. O satã agora era “o símbolo do espírito livre, da vida alegre, não contra uma lei moral, mas segundo uma lei natural, contrária à aversão por este mundo pregada pela Igreja” (NOGUEIRA, 2002, p. 104).

Essa chave de interpretação pode ser observada nas capas do *Bestial Devastation* e do *Morbid Visions*. O diabo aparece como o destruidor, o adversário, o atravessador, um ser que veio aniquilar os signos do sagrado não com a perspectiva que inspirar terror, mas sim como um ato de transgressão e libertação do legado cristão. Tanto que mesmo em segundo plano, as imagens dos demônios ocupam lugares centrais nessas capas. Destacados em cor vermelha, os seres malignos são os sujeitos da ação, isto é, enquanto os signos cristãos são estáticos, os demoníacos são dinâmicos.

Como veremos, essa tensão não se limita à iconográfica, pois também se apresenta no material musical. Contudo, torna-se interessante observar a interdependência do o que Lucas Martins Gama Khalil (2018) denomina de *ethos* demoníaco e *ethos* sagrado. Mesmo na contemporaneidade, quando o diabo deixa de representar o terror absoluto, os ecos do discurso cristão ainda se fazem ouvir enquanto um fator constituinte do discurso sobre o demoníaco. Até mesmo essa imagem do diabo como um símbolo de transgressão e liberação dos desejos surge como oposição ao discurso cristão do controle das ações pecaminosas. Muchembled (2001) afirma, assim, que a imagem do diabo agora é consumida enquanto signo de liberdade e prazer.

Matthew Unger (2016) argumenta que o *heavy metal* se insere em uma continuidade histórica de representações do mal que se fundamentam pelo estigma da profanação, algo que ganha contornos mais claros a partir das discussões teológicas cristãs. Contudo, essas questões não ficavam trancafiadas nas portas das igrejas, as classes populares também eram atingidas

por esses debates e, dessa maneira, fundaram-se convenções, signos que passaram a representar a profanação, a mácula, o mal.

Dentre esses signos, a marca do feio e do demoníaco assumiram as representações da profanação. Partindo das bases de Paul Ricoeur, Unger argumenta que a profanação é, na verdade, uma necessidade da cultura de produzir o seu outro, de representar os limites de sua própria existência. Dessa forma:

O metal extremo explora o abjeto em sua reação a amplos valores sociais para os quais é crítico, ao mesmo tempo que impregna as mesmíssimas estruturas de valor. Os simbólicos de pureza, autenticidade e a expiação que ameaça uma identidade estável são motivos predominantes que motivam a natureza transgressiva do metal extremo (UNGER, 2016, p. 111).<sup>3</sup>

Portanto, não se trata de afirmar que os signos do mal existem em uma dimensão a-histórica ou transcendental, mas sim de perceber como eles são apropriados em diferentes momentos históricos e em diferentes contextos. Assim, tais representações assumem significados díspares justamente porque são retomados em constelações culturais que ressignificam a ordem de sentidos. Em nossa perspectiva, nos discos aqui analisados, o mal não é algo entendido em uma instância ontológica, mas age duplamente como um marcador de transgressão e como signo estético que insere as bandas no interior de determinado discurso.

Neste sentido, outra forma de representar o mal é sob a forma da loucura, da perversão e da influência externa. Dessa maneira, um ser exterior seria capaz de mudar a configuração do interior das almas humanas, levando-as ao sofrimento e à desorientação mental. Esse signo está presente no terceiro trabalho do Sepultura, o *Schizophrenia* (1987). Tal associação não é disparatada, visto que uma das formas de manifestação demoníaca é, tal como compreendida pelo imaginário cristão, através da possessão. Em consonância com a produção de Michel Foucault, Oliva (2007) afirma que os indivíduos considerados possuídos na Idade Média e começo da Moderna eram tratados da mesma forma que “os anormais”, isto é, como excluídos que apresentavam uma configuração que não se inseria no discurso hegemônico.

Além disso, ainda com Muchembled (2001, p. 238), podemos entender que a representação do diabo e do demoníaco sofreu alterações substanciais ao longo da história. De

---

<sup>3</sup> Tradução de nossa autoria, no original consta: “Extreme metal exploits the abject in its reaction to broad social values of which it is critical, while at the same time being redolent of the very same value structures. The symbolics of purity, authenticity, and the expiation of that which threatens a stable identity are prevalent motifs that motivate the transgressive nature of extreme metal”.

um ser individualizado (algo que ainda persiste fortemente na cultura, tal como vimos nas capas dos dois primeiros discos) a uma entidade interiorizada:

A imagem do diabo se transforma em profundidade, distanciando-se inelutavelmente da representação de um ser aterrorizante exterior à pessoa humana, para tornar-se, cada vez mais, uma figura do Mal que cada um traz dentro de si (MUCHEMBLED, 2001, p. 238).

Como podemos observar na capa abaixo, o mal passou a ser representado de uma maneira menos literal, passando a trazer um caráter mais subjetivo: não se apresenta mais pelo estereótipo do diabo, mas sim pela existência de um ser capaz de invadir a interioridade. A causa do sofrimento é tanto externa quanto interna.

**Figura 4: Schizophrenia (1987)**



Fonte: SEPULTURA. *Schizophrenia*. Cogumelo Produções, 1987 (digitalização realizada pelo autor).

Novamente, o mal está em segundo plano, o foco aqui está no sofrimento do indivíduo que grita enquanto está preso, constrangido por uma camisa de força, símbolo que alude à loucura. Mas essa mácula da loucura não é decorrente de um desenvolvimento interno do indivíduo e sim algo provocado por um exterior. Aqui já começamos a observar o processo em que o mal deixa de ser representado como um signo de transgressão somente em relação ao discurso religioso, passando a evocar o sentimento de que o indivíduo está oprimido por forças que não pode controlar no interior de uma sociedade. Aliás, essa é uma ideia-força central no discurso estético-ideológico do *heavy metal*: a individualidade é celebrada em todos os níveis,

por isso são mobilizados tantos signos que evocam a transgressão aos discursos que limitam a liberdade.

Além da clara inspiração na iconografia romântica e cristã, as capas desses discos também devem ser compreendidas como artefatos culturais produzidos no interior de um campo estético-ideológico e de cultura da participação, nomeadamente, no seio do *heavy metal*. De acordo com Henry Jenkins (1992), as produções artísticas difundidas pelos meios de comunicação na era da indústria cultural permitem que o receptor realize uma série de operações de apropriação. Assim, ele não é caracterizado pela passividade, pois esses ouvintes, leitores ou espectadores também querem participar da produção cultural daquilo que os fascina.

Assim, as capas dos dois primeiros discos também referenciam a iconografia de outras bandas de *metal* do período. Sendo que algumas delas, os próprios membros do Sepultura admitem que foram ouvidas como bases inspiracionais. Evidentemente, os conjuntos pioneiros e consagrados dentro do estilo como Black Sabbath, Iron Maiden, Judas Priest e Motorhead foram exaustivamente visitados pelos membros do Sepultura. O próprio nome da banda deriva de uma canção do Motorhead, “Dancing in your grave”. A tradução de “grave” para o português é Sepultura (BARCINSKI; GOMES, 1999). Porém, percebe-se que as principais consonâncias estético-ideológicas não estão com essas bandas iniciais, mas sim com uma outra onda de bandas surgidas nos anos 1980 que produziam um som mais pesado, sujo e agressivo.

Conforme discutimos na introdução, as variações dentro do gênero que são denominadas de *thrash metal*, *death metal* e *black metal* levam ao limite as características base do *metal*. Assim, o ritmo é mais acelerado, utilizam-se tonalidades e distorções mais graves, incluem-se elementos do *punk hardcore* como o uso da técnica *blast beat* na bateria que é, basicamente, o uso de semicolcheias tocadas em um compasso acelerado. Esse gênero de bandas foi incisivamente consumido pelos membros do Sepultura, em especial as europeias Venom, Hellhammer, Kreator, Sodom e Celtic Frost e as estadunidenses Slayer, Megadeth e Exodus (BARZINSKI; GOMES, 1998).

Como base de comparação, destacamos abaixo as capas de dois álbuns lançados entre 1982 e 1983, à direita observa-se o disco *Black Metal* (Inglaterra, 1982) do Venom e à esquerda está o *Show no Mercy* (Estados Unidos, 1983) do Slayer. Ambas figuram rostos demoníacos, seres antropomórficos com características caprinas, aludindo, assim às imagens do mal e do feio encarnado pelo diabo, tal como vimos anteriormente com Umberto Eco (2008).

**Figura 5: Venom - *Black Metal* (1982)**



Fonte: Spirit of Metal. Disponível em: [https://www.spirit-of-metal.com/en/album/Black\\_Metal/268](https://www.spirit-of-metal.com/en/album/Black_Metal/268). Acesso em 15 set. 2021.

**Figura 6: Slayer - *Show no Mercy* (1983)**



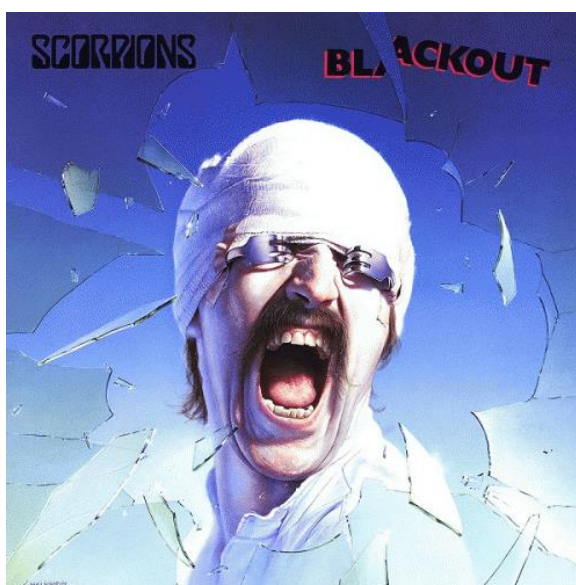
Fonte: Spirit of Metal. Disponível em: [https://www.spirit-of-metal.com/pt/album/Show\\_No\\_Mercy/1147](https://www.spirit-of-metal.com/pt/album/Show_No_Mercy/1147). Acesso em 15 set. 2021.

As semelhanças entre esses discos e o *Bestial Devastation* de 1984 não se encerram na mera alusão iconográfica. As produções musicais também ecoam de forma contundente na chave da representação do mal enquanto algo oposto ao bem proclamado pelo cristianismo. Contudo, antes de avançar na exposição, quero reforçar que não estamos inferindo que a obra do Sepultura foi simplesmente influenciada pelas produções estrangeiras. Não se trata disso,

não podemos reduzir o nosso objeto a uma mera questão de influência. Estamos argumentando que o *heavy metal* se constituiu como uma cultura da participação na conceitualização desenvolvida por Henry Jenkins (1992). Isto significa que devemos considerar os processos de produção e recepção dentro de um circuito, sendo que processo um não se concretiza sem o outro.

A capa do *Schizophrenia* apresenta uma diferença qualitativa em relação às outras, porém, ainda assim faz referência ao *Blackout* (1982), um importante disco do Scorpions, influente banda alemã de *metal*.

**Figura 7: Scorpions – *Blackout* (1982)**



Fonte: Spirit of Metal. Disponível em: <https://www.spirit-of-metal.com/en/album/Blackout/5248>. Acesso em 15 set. 2021.

Mesmo assim, ainda estamos dentro do mesmo tema: existe um intercâmbio constante de signos e padrões estéticos no interior de uma cultura da participação. Dessa forma, os atos de produzir e consumir estão interrelacionados. Os indivíduos integrantes desse campo musical, mesmo os consumidores, não recebem o material musical de forma passiva. Eles também querem participar e colocar suas produções dentro do circuito, seja por meio da música ou da imprensa, os *fanzines* de *metal*, por exemplo. Para participar dessa cultura, os sujeitos devem adaptar sua linguagem, mobilizar os signos já definidos, mostrar-se enquanto conhecedores daquele estilo (JENKINS, 1992).

Dessa forma, esses sujeitos passam a produzir artefatos culturais que se afinam com a chave desse discurso estético-ideológico, construindo assim o que Jesus Martin-Barbero (2015)

define como gênero midiático. Aproveitando o ensejo, destacamos que a cultura disseminada pelos meios de comunicação não deve ser considerada como uma mera instância produtora de ideologia e manipulação, pois isso nega completamente a autonomia dos receptores em recriar aquilo que foi estabelecido. Tanto Jenkins (1992) como Martin-Barbero (2015), apoiados nas considerações de Michel de Certeau, corroboram a argumentação de que os gêneros midiáticos não são consumidos verticalmente. O emissor não tem total domínio da mensagem, os consumidores podem, portanto, produzir significações e, por conta de mecanismos de identificação e autonomia, desenvolver interesse, isto é, vontade de produzir artefatos culturais em consonância com esse discurso estético-ideológico.

Em suma, valendo-se das argumentações mais ricas e progressistas sobre a arte moderna desenvolvidas por Theodor Adorno (2003), podemos traçar uma analogia. Não estamos afirmando que se trata do mesmo processo de criação artística, mas para participar de uma cultura, o indivíduo realiza uma dialética análoga entre construção e expressão. Construção, pois os artistas devem dialogar com as convenções já estabelecidas do estilo, com as formas historicamente sedimentadas que estabelecem e constroem determinado campo. Expressão refere-se à capacidade do criador tensionar o estilo e produzir algo novo dentro da linguagem que as convenções estabeleceram.

Por conseguinte, reduzir todo esse processo a uma questão de influência menospreza a capacidade criativa dos indivíduos e ainda reduz a atividade produtiva a uma mera questão de reprodução. Além disso, junto com Umberto Eco e Roger Chartier, devemos compreender que os processos de apropriação dos signos e das representações permitem a ressignificação dos objetos, pois, nesse caso, os significados apontavam para direções que não estavam necessariamente presentes nos pontos de emissão.

Neste sentido, consideramos que o *heavy metal* expressa um ideal transgressor em total oposição ao paradigma estético estabelecido desde o final dos anos 1960, nomeadamente, trata-se da estética do liso. Byung-Chul Han (2019, p. 7) estabelece logo no primeiro parágrafo de “A Salvação do Belo” que “O liso é a marca do presente. [...] Além do efeito estético, nele se reflete um imperativo social universal. Ele corporifica a sociedade da positividade atual. O liso não quebra. Também não opõem resistência”. Dessa maneira, trata-se de um paradigma que subtrai a negatividade, as arestas e imperfeições, pois, “Nada deve traumatizar, machucar ou assustar” (idem, p. 9).

Assim como observamos na iconografia acima, o *metal* evoca justamente o contrário. O liso perde a sua dominância no interior desse gênero, surgem imagens que evocam a dor, o sofrimento, a agressão e a imperfeição. Assim, recupera-se aquilo que Unger (2016), alicerçado

em Ricoeur, afirma: o *metal* recupera a experiência da profanação e por isso consegue propor um ideal transgressor em uma sociedade que nega as imperfeições. Assim, ultrapassam os limites do discurso estabelecido, impondo uma outra forma de percepção do mundo que abraça a negatividade e provoca sensações de desconforto.

Diante do exposto, mesmo considerando que as capas e os discos estejam afinados e apontem para diversas consonâncias, devemos entendê-los em sua historicidade. Assim, essa representação do mal refere-se a um estado do imaginário do período, um escopo permitido pelo repertório de ideias então definido ou, se ainda preferir, esbarram no limite da interpretação. Portanto, consideramos que as produções do Sepultura se inserem na cultura da participação do *heavy metal* ao mesmo tempo que estabelecem um ideal transgressor ao paradigma estético do liso. Como veremos no capítulo a seguir, essa transgressão também surge no nível musical, pois trata-se de uma música suja, rudimentar e agressiva que evoca o mal e o demoníaco.



## Capítulo 2 – Música popular, indústria cultural e cultura da participação no *heavy metal* do Sepultura

As canções que compõem o *Bestial Devastation* e o *Morbid Visions* podem ser paradoxalmente definidas de maneira geral como um prolongamento das convenções estéticas definidas pelo *metal* internacional e como uma proposta de afastamento crítico ao neoliberalismo. Tal como Barcinski e Gomes afirmam: “as letras ainda falavam de morte, trevas, e do tihoso em todas as suas variações. Musicalmente, as faixas eram estruturadas no tradicional esquema: parte lenta-pausa-grito-parte rápida-solo-fim apocalíptico” (1999, p. 31).

Mesmo que escrito em tom jocoso, essa definição da estrutura musical definida por Barcinski e Gomes encontra ressonância com a realidade musical das canções desses dois primeiros discos. A progressão musical era feita com o intuito de ressaltar a forma, afinal, tal como destaca Theodor Adorno (1988, p. 126), a música popular sob o signo da indústria cultural é produzida de acordo com fórmulas pré-estabelecidas. Isso ressalta o caráter de mercadoria paradoxal, pois “A gravadora quer uma peça musical que seja fundamentalmente idêntica a todos os *hits* correntes e, ao mesmo tempo, fundamentalmente distinta deles”. A peça musical deve ao mesmo tempo ser reconhecida pelos ouvintes, não deve ser algo que fuja do padrão, mas também deve inserir elementos novos.

O argumento de Adorno é envolvente, principalmente quando ele relaciona com a dinâmica da indústria cultural entendida enquanto um sistema integrador. Nesse ponto defendido por ele e Horkheimer (1985) na “Dialética do Esclarecimento”, está expressa a conceituação de que com a progressiva racionalização de todos os âmbitos da vida social, ocorre uma homogeneização com ambições totalizantes do modo de vida dos homens. As singularidades são apagadas em favor da funcionalização, sendo que a reprodutibilidade técnica somente intensifica esse processo, o que inseriu até mesmo a cultura e a experiência estética na dinâmica do capitalismo que visa a constante acumulação de capital.

Dessa forma, o movimento da indústria cultural retira a experiência estética do singular – algo que Adorno desenvolve como um ponto fundamental em seus ensaios sobre a arte moderna (ALMEIDA, 2007) – e insere-a no anonimato do mercado. Nesse mesmo processo, o valor de troca dessa forma de mercadoria é ressaltado, assim, ela existe abstratamente. Diferentemente do que Marx define, o valor de troca equivalente à quantidade trabalho socialmente necessário para a produção de determinada mercadoria, Adorno e Horkheimer

postulam que na indústria cultural o valor de troca equivale a valores abstratos, isto é, um valor de representação (juventude, família, amor, amizade e etc.).

Importante ressaltar que indústria cultural não se confunde com os meios de comunicação, pois esse conceito refere-se a um processo social integrador que ocorre com o desenrolar do esclarecimento. O que esse sistema visa é a integração dos consumidores dentro do capitalismo. Assim, propagam-se os valores que conformam os indivíduos no interior dessa ordem social. Uma mercadoria como um filme, uma canção, uma novela equivale por seu valor troca que representam valores que sedimentam a sua abstração no seio das relações sociais.

Vendem-se, dessa maneira, formas de se perceber e ser percebido, imagens de si e do outro, ideais de mundo e de realidade. Essa “venda” de abstrações ocorre por meio da imposição da forma mercadoria sob os produtos culturais. Essas abstrações, mascaradas sob o véu da escolha e da multiplicidade, revelam a padronização dos esquemas culturais e propagação de valores que integram o receptor no capitalismo.

No caso da música, logo, não somente a produção é matizada pela fórmula, mas também a recepção:

Qualquer ousada harmônica, qualquer acorde que não caia estritamente dentro do mais simples esquema harmônico, exige ser percebido como “falso”, isto é, como um estímulo que carrega consigo a clara prescrição de substituí-lo pelo detalhe correto, ou melhor, pelo puro esquema (ADORNO, 1988, p. 124).

Dessa forma, na perspectiva do ouvinte e receptor, “Entender música popular significa obedecer a tais comandos ao escutar”, por fim, Adorno ainda assevera que “A música popular impõe seus próprios hábitos de audição” (idem). Todos esses elementos são riquíssimos para compreender o circuito produção-circulação-recepção em torno da moderna canção popular urbana. Porém, devemos ressaltar que o argumento de Adorno se refere a um momento histórico datado, os anos 1930 e 1940, isto é, o caráter de mercadoria da música ainda se apresentava para ele como uma novidade que precisava ser melhor analisada.

Além disso, sustentamos que reduzir toda a obra de Adorno e de Horkheimer a um simples olhar apocalíptico para a cultura é demasiado ingênuo, tal como o próprio Umberto Eco apontou em “Apolíticos e Integrados”. Não é a argumentação deles que se apresenta como pessimista, mas sim as suas recepções. A própria leitura desses autores aponta que eles estavam tentando entender esse novo processo de estandardização da cultura que se impunha acriticamente. Observando a oferta cultural contemporânea, é impossível negar que a padronização da cultura é uma realidade.

Porém, realizando um movimento dialético de observação do nosso objeto, devemos situá-lo no âmbito da indústria cultural dos anos 1980. Assim, não negamos em momento algum o processo de padronização e estandardização proposto pela indústria cultural em seu ideal integrador tanto da produção como da recepção. Afinal, tal como o próprio Adorno (1988, p. 122) aponta em “Sobre a música popular”, essa dinâmica não é uma mera dominação horizontal imposta por empresários (mesmo que em algum nível ela de fato exista), pois “A atitude da audiência em relação à linguagem natural é reforçada pela produção estandardizada, que institucionaliza desejos talvez originalmente oriundos do público”.

Mesmo enquadrados pela ilusão da escolha do que querem consumir, o público ainda assim se engaja naquilo que “gosta”, pois os consumidores aprendem a distinguir dentro das segmentações propostas pelo mercado os valores e técnicas que lhes interessam. Por isso que o nosso objeto apresenta especificidades em relação ao processo que Adorno analisou nos anos 1930 e 40: nos anos 1980 a indústria cultural segmentou ainda mais o seu escopo de ação, produzindo diferentes valores e abstrações. Consequentemente, surgiram diferentes níveis de engajamento e diferentes formas de apropriação do o que foi produzido e consumido.

Dessa forma, mesmo perante a estandardização, ainda existe um fundo de criatividade que diversifica as formas de recepção. Por isso, junto com Henry Jenkins (1992) apontamos para a existência de uma cultura da participação, assim, mesmo valendo-se da forma institucionalizada e padronizada, o público consegue se engajar e criar justamente por conta da possibilidade de difundir valores, fazendo valer o seu modo de vida e percepção de si. Em outras palavras, mesmo que Adorno e Horkheimer façam projeções sobre as recepções no interior da indústria cultural, cujo objetivo é integrar os consumidores no capitalismo, eles não se preocuparam em definir as diferentes formas de apropriação e criação cultural dos produtos difundidos (afinal, não era esse o objetivo deles).

Portanto, dentro da cultura da participação do *heavy metal* é definida uma fórmula, uma forma mercadoria estandardizada da canção que é propagada pelos meios de comunicação. Porém, os consumidores realizam diferentes apropriações e recepções, corroborando ou não com essa fórmula, confirmando-a ou subvertendo-a no momento em que produzem novas músicas. Mesmo assim, essas subversões da fórmula não podem ser em demasiado, pois o caráter reconhecível desse gênero midiático se perderia. O que os consumidores-participantes devem realizar é uma dialética da produção, ao mesmo tempo que respeitam alguns aspectos da forma, modificam outros, dessa maneira, define-se um traço de personalidade enquanto mantém-se as convenções do gênero.

Esse processo de definição das convenções estéticas que delimitam o gênero é interessante de ser observado, pois ele cria o tom do o que Adorno (1988) definiu como o caráter paradoxal da música popular. Ao mesmo tempo que ela deve ser idêntica, ela deve inovar. Porém, assim como afirmamos acima, devemos levar em consideração nosso objeto e sua especificidade. Trata-se de um momento histórico em que a segmentação era mais variada, assim, a cada inovação, surgiam novas segmentações, outros gêneros midiáticos definidos por outras regras e convenções.

No *metal* esse é um processo importante, pois com a difusão massiva do gênero e com a participação de diferentes artistas ao redor do globo, a forma musical é tensionada, fazendo surgir diferentes subgêneros. Dessa forma, a inscrição dupla do *heavy metal* no interior da indústria cultural, entendida como um sistema integrador e como uma cultura da participação, permitiu a constante transformação dos preceitos estéticos que definem o gênero, permitindo o surgimento de diversas produções que realizam a dialética de manter o mesmo ao passo que produzem alguma inovação.

No entanto, essas inovações não são produzidas por um gênio criador individual, mas sim pela sedimentação histórica das formas, construindo signos e representações que se disseminam pela cultura. Por esse motivo, diferentes produções em diferentes lugares acabam convergindo, mesmo sem nunca terem entrado em contato. Trata-se de um desenvolvimento histórico que apresenta sincronias e diacronias, tal como demonstramos no capítulo anterior em relação à iconografia do mal. Contudo, além da construção das convenções estéticas definidas pela ação dupla da indústria cultural e de uma cultura da participação, ainda ocorrem as continuidades e rupturas dos signos que representam o mal no interior da música.

Definidas as contextualizações sobre o lugar da música popular na indústria cultural e na cultura da participação do *heavy metal*, vale lançar um olhar panorâmico nos discos aqui considerados. Em linha gerais, podemos dizer que as canções apresentam um som que se alinha com os subgêneros do *black metal*, *death metal* e *thrash metal*. Três nomenclaturas que, de acordo com Matthew Unger (2016) podem ser agrupadas pela definição de *extreme metal*, pois apresentam a intensificação dos elementos base do *heavy metal* tradicional. Abaixo segue um quadro comparativo desses subgêneros em seus elementos mais gerais como ritmo, melodia, timbre e letras.

**Tabela 1: Comparação entre os subgêneros de *metal***

	Ritmo	Melodia	Timbre	Letras	Bandas
--	-------	---------	--------	--------	--------

<b>Heavy metal</b>	Pode ser acelerado ou lento, apresenta baladas.	Ampla variação melódica com inspiração no classicismo dos séculos XVII e XVIII.	Guitarras distorcidas, sonoridade mais aguda e estridente. Aspecto também perceptível no vocal que utiliza vários falsetes, destacando as notas oitavas.	Poder, armas, temas mitológicos, históricos e de terror. Também pode apresentar temas românticos.	Black Sabbath, Iron Maiden, Judas Priest.
<b>Black metal</b>	Pode apresentar ritmos mais lentos, porém, apresenta maior incidência de ritmos acelerados marcados pelo quadruplo do tempo do <i>heavy metal</i> tradicional.	Melodias em tom menor, construção de uma ambiência melancólica e arrastada.	Guitarras distorcidas com ênfase em sonoridades mais graves. As gravações são realizadas sem reduzir os ruídos, o que produz uma sensação de sujeira no som. Os vocais são guturais e arrastados, transmite uma sensação de morbidez.	Temas mitológicos, satânicos e históricos. O black metal utiliza amplas referências anticristãs, assim como expressões culturais pagãs. Nesse gênero também	Mayhem, Burzum, Rotting Christ, Immortal, Darkthrone, Demoncy.
<b>Death metal</b>	Ritmo acelerado marcado pelo quadruplo do tempo do <i>heavy metal</i> tradicional. Uso constante do <i>blast beat</i> , técnica da bateria que consiste em tocar repetitivamente semicolcheias na bateria em um compasso acelerado.	Grande incidência de melodias em tom menor, porém, o death metal apresenta progressões harmônicas e melódicas mais sofisticadas o que ocasiona em uma pluralidade no uso da linguagem musical. Com destaque para experimentalismos e variação de timbres.	No death metal existe uma plêiade de timbres, tanto que, mesmo enfatizando as guitarras, ainda se destacam a bateria e o contrabaixo. Dessa forma, existe uma maior incidência de sonoridades graves que simulam temas agressivos e violentos. Nessa linha, os vocais também são guturais, porém, em um tom mais forte do que no <i>black metal</i> .	Presença constante de temas líricos anticristãos, assim como relatos que buscam chocar o ouvinte como histórias de terror e relatos fictícios de assassinatos. Também existe uma forte incidência de temas sociais e políticos.	Death, Possessed, Celtic Frost, Napalm Death, Cannibal Corpse

<b>Thrash metal</b>	Ritmo acelerado marcado pelo duplo do tempo do <i>heavy metal</i> tradicional.	Variação do <i>metal</i> com forte influência do <i>punk hardcore</i> . Assim, utilizam-se progressões melódicas mais simples e repetitivas com sonoridades que remetem a algo agressivo e áspero. Mesmo dentro desses limites, algumas bandas colocam esses padrões em tensão com outros gêneros e produzem variações harmônicas mais sofisticadas.	Forte predomínio das guitarras, o que gera uma forte sonoridade aguda. O uso constante da técnica do <i>palm mutting</i> (abafamento) nas guitarras cria um predomínio das características rítmicas da música.	Poder, armas, guerra, problemáticas sociais e temas de terror.	Metallica, Slayer, Megadeth, Anthrax, Testament, Kreator, Destruction.
---------------------	--	--	--	--	--

Em uma tese de doutorado de folego, Lewis F. Kennedy (2018) analisa as funções do gênero musical nas produções de *metal* e *hardcore*. Além da caracterização dos aspectos musicais de cada uma das variações, o autor sugere que essas classificações também obedecem a critérios cênicos e locais. Dessa forma, pode-se considerar que as segmentações de mercado não são onipotentes e não são um simples mecanismo da indústria cultural de projeção de consumidores, pois devemos destacar o elevado grau de insucesso comercial da maioria das bandas de *metal*.<sup>4</sup>

Evidentemente, se é uma ingenuidade sobrevalorizar o caráter de mercadoria desse gênero musical, também o é desconsiderá-lo ou ignorar que se trata da produção de músicas com base em fórmulas preestabelecidas. Assim, levamos em consideração todos os pontos levantados por Adorno e Horkheimer. Porém, destacamos que existe um genuíno engajamento dos músicos e dos ouvintes com o *heavy metal*, tanto que eles reivindicam as classificações em subgêneros como uma forma de distinguir sua prática musical das outras concomitantes.

Essa distinção, tal como Unger (2016), Berger (1999) e Kennedy (2018) endossam está mais ligada com a produção de identidades narrativas do que com a variação musical ou

<sup>4</sup> No documentário *Get thrashed: a história do thrash metal* o vocalista da banda Exodus, uma banda de expressiva repercussão em todo o mundo, reconhecida por todos os aficionados no gênero, demonstra que mesmo com tudo isso, ele ainda mora em um *trailer* num grande estacionamento na Califórnia. Dessa forma, o argumento conservador que essa música busca chocar a audiência com o objetivo de lucrar, esbarra nessa simples barreira. Deve-se, portanto, considerar o que realmente está em jogo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vjcdTZgUBb8>. Acesso em 05 ago. 2021.

mercadológica. Tal como Stuart Hall (2006) argumenta, com o processo de desessencialização e descentramento das identidades, ocorreu um deslocamento da produção narrativa desses discursos, partiram das instituições estabelecidas como as religiões e os Estados-nacionais, para as produções culturais veiculadas pelos meios de comunicação.

Assim, sugerimos aqui que se trata de uma relação dialética entre os processos integradores impostos pela indústria cultural e as liberdades criativas dos indivíduos que compõem as mais diversas culturas participativas. Dialética no sentido de existir uma dinâmica de supressão (*Aufhebung*), um exclui o outro sem que ambos deixem de existir. Dessa forma, valendo-se dos produtos, das mercadorias, difundidas pelos meios de comunicação sob os desígnios da indústria cultural, os consumidores realizam as mais diversas apropriações. Moldando as formas estabelecidas de acordo com seus interesses, mantendo ou subvertendo, criando ou destruindo. Assim, ocorrem processos que marcam esses produtos sob o signo do afeto, da genuína vontade de participar e produzir, o que conseqüentemente faz com que surjam diferentes maneiras de participação que alteram até mesmo a própria forma e convenções estéticas.

Isso explica os motivos que levam os indivíduos participantes do *heavy metal* a insistirem tanto nas classificações de gênero, pois elas expressam regras e modos de produzir, divulgar, ouvir e consumir música. Dentro das convenções de gênero estão inscritos diferentes discursos e identidades que podem convergir – o que não raro ocorre, pois, um sujeito que ouve *death metal*, pode muito bem consumir as variantes *black* ou *thrash*, aliás, até mesmo uma banda pode transitar entre diferentes estilos. Porém, não raro surgem divergências, pois alguns padrões talvez não se encaixem ou ressoem nas formas de comportamento do indivíduo ou na proposta musical assumida pela banda.

Diante do exposto, algumas características são ressaltadas na produção do Sepultura realizada no Brasil que nos fazem refletir sobre as características da cultura da participação do *heavy metal* em sua vertente específica no Brasil da década de 1980.

1. Ritmo e compasso acelerados;
2. Melodias simples em tonalidade menor;
3. Pouca variação de acordes, músicas com progressões de no máximo sete acordes;
4. Harmonia quase polifônica, pois não apresenta profundidade, geralmente todos os instrumentos tocam a mesma a nota ao mesmo tempo;
5. Vocais guturais e rasgados;
6. Letras simples em um inglês precário que evocam signos do mal de matriz religiosa;

## 7. Gravações sujas com ruídos e chiados.

Dentro desses quesitos, os discos do Sepultura produzidos no Brasil poderiam ser classificados dentro das convenções de gênero como algo intermitente entre *death* e *thrash metal*. Percebe-se que no Brasil não existiam preciosismos com relação às classificações de gêneros, as bandas geralmente transitavam entre os estilos. Inclusive existiam intensas trocas e convivências entre as cenas musicais do *metal* e do *punk hardcore*. Algo que pode ser testemunhado pela fotografia abaixo, onde está registrado um momento de convivência entre os membros da banda Ratos de Porão e do Sepultura.

**Figura 8: Sepultura e Ratos de Porão**



**Fonte:** BARCINSKI, André; GOMES, Silvio. *Sepultura: toda a história*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

Assim, no Brasil existia mais uma camaradagem, vínculos de amizade entre os músicos e entre os ouvintes, o que contribuía para uma maior disseminação dessa cultura da participação. Nesse período ainda não existiam muitos participantes dessas culturas, tanto que esse gênero musical tampouco era difundido pelos meios de comunicação. Dessa forma, existia ainda uma atmosfera intimista e amadora, logo, não existia uma preocupação definida com os gêneros, nem em obedecer às regras estéticas.

Mesmo considerando as especificidades do local, argumentamos que, na verdade, algumas características musicais eram paradigmas gerais difundidos globalmente, pois esses



agentes estavam em constante contato, seja ouvindo a música produzida por outras bandas ou escrevendo em *fanzines*. Justamente esse ponto é o que nos faz caracterizar o *metal* como uma cultura da participação: os aficionados legitimavam as formas e padrões estéticos, reproduzindo-os ou colocando-os em tensão. Alguns se apropriavam desses traços de maneira mais criativa, enquanto outros apenas reproduziam aquilo que já estava estabelecido. Assim, torna-se interessante perceber que os discos do Sepultura produzidos no Brasil foram muito bem recebidos tanto em âmbito nacional como no plano internacional.

De acordo com o que observamos, os *fanzines* voltados para a discussão sobre o *heavy metal*, demonstram uma manifesta preocupação em divulgar bandas de diversos países. Assim, a produção do Sepultura foi alvo de resenhas, debates e discussões. Nas palavras dos noruegueses do *fanzine* “Slayer” (1987, p. 37), a banda brasileira era classificada como “masters of death” e “real brutal product”. De acordo com o campo semântico dessas produções, quanto mais brutal e mortal fosse a banda, melhor era a sua sonoridade.

Por outro lado, na imprensa institucional europeia, como por exemplo nas revistas “Metal Hammer” (1993, p. 58) e “Metal Forces” (1991, p. 24) os membros do Sepultura foram apelidados de *jungle boys* (meninos da selva). Apesar de ambas revistas tecerem elogios ao som da banda, elas reforçam um estereótipo sobre o Brasil e os brasileiros, representando tanto a nação como os seus cidadãos enquanto primitivos. Vale lembrar que até mesmo Villa Lobos despontou na Europa como um músico selvagem na sua forma de compor e interpretar.

Em contrapartida, os argentinos das revistas “Madhouse” (1990, p. 15) e “Metal” (1996, p. 18) clamam pelo pertencimento latino-americano, quando se referem às produções do Sepultura. São utilizados jogos retóricos que denotam cumplicidade, alegando que as canções da banda colocam os sentimentos de todo o Terceiro Mundo no mapa do *metal* mundial. O mesmo acontece com os textos da revista brasileira “Rock Brigade” (1996, p. 10), em um deles afirma-se que as canções do Sepultura “são um verdadeiro patrimônio nacional, uma valorização das nossas raízes musicais e um *metal* de qualidade”.

Em outras palavras, durante os anos 1980 e 90 a produção do Sepultura foi divulgada, ouvida e aclamada em diversos países do mundo, constituindo-se, até os dias de hoje, como a banda brasileira mais ouvida em países estrangeiros.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> De acordo com o levantamento realizado em 2015 pelas plataformas de *streaming* Deezer e Spotify, o Sepultura é banda brasileira mais ouvida no mundo. No Deezer são mais de 500.000 ouvintes mensais, enquanto no Spotify esse número gira entorno de 950.000 e 1.000.000. Disponível em: <https://www.deezer-blog.com/press/brasil-para-exportacao-13-bandas-brasileiras-de-rock-mais-ouvidas-no-exterior/>. Acesso em 28 nov. 2020. Disponível em: <https://br.nacaodamusica.com/posts/spotify-divulga-lista-dos-artistas-brasileiros-mais-ouvidos-no-exterior/>. Acesso em 28 nov. 2020.

Em relação a forma musical, destacamos aqui o papel do padrão rítmico, pois, tal como infere Robert Walser (1993), um dos acadêmicos pioneiros no estudo do *heavy metal*, esse gênero musical define-se pelo foco no pulso. Nesse sentido, os padrões rítmicos são bem semelhantes dentro das canções de *metal*. Tanto que todas as canções do *Bestial Devastation* e do *Morbid Visions* apresentam os mesmos padrões rítmicos, as alterações ocorrem no nível do compasso, todos acelerados, mas apresentando variações entre si e nas progressões melódicas. Assim, existe uma profusão de semicolcheias intercaladas com algumas esparsas colcheias ou semínimas.

Por exemplo, observemos o caso da canção “Troops of Doom”, importante canção do Sepultura presente no *Morbid Visions* e adaptada para o *Schizophrenia* (somente uma leve alteração no andamento da canção e na configuração do vocal). Aqui encontramos alguns dos aspectos mais gerais da produção do Sepultura no Brasil: ritmo acelerado com abundantes semicolcheias, progressão harmônica que utiliza o trítono, vocais guturais e letras com temas apocalípticos e demoníacos.

A seguir observamos a notação musical da primeira metade da canção para guitarra elétrica. Vale ressaltar que é desnecessário reproduzir a partitura de todos os instrumentos, pois todos seguem a mesma progressão rítmica, harmônica e melódica. Dessa forma, não há uma complexidade ou variação de profundidade sonora. Podemos considerar “Troops of Doom” como uma canção simples, isto é, encontramos somente seis acordes que obedecem a intervalos não convencionais como trítonos não diatônicos e segundas menores (semitons) em sucessões repetitivas: ré sustenido, mi, fá, fá sustenido, sol, sendo a única exceção o si bemol.

**Figura 9: Partitura "Troops of Doom"**

**Fonte:** Partitura “Troops of Doom”. Disponível em:

[https://www.partitrademusica.com.br/partitura.php?banda=Sepultura&album=Morbid\\_Visions&musica=Troops\\_Of\\_Doom&instrumento=Guitarra&versao=2&partituras=partitura+de+musica+gratis+imprimir+pdf](https://www.partitrademusica.com.br/partitura.php?banda=Sepultura&album=Morbid_Visions&musica=Troops_Of_Doom&instrumento=Guitarra&versao=2&partituras=partitura+de+musica+gratis+imprimir+pdf). Acesso em 20 set. 2021.

O intervalo apresentado entre mi e si bemol (que também pode ser lido como lá sustenido dependendo da escala) trata-se de um intervalo de quarta aumentada, isto é, um trítono, um aspecto que merece a nossa atenção. Configura-se como um “intervalo de três tons que temos, por exemplo, entre o fá e o si ou o dó e o fá sustenido” que provoca de um som de “forte instabilidade” (WISNIK, 1989, p. 65). Considerando que na música produzida no ocidente existe um privilégio de acordes que produzem pulsos que ressoam simetricamente o que gera uma consonância de sons que visa a estabilidade, o trítono, por sua vez, produz um som instável e tensionado. Dessa maneira, na Idade Média os tomos medievais de música proibiram o uso desse intervalo, taxando-o de *diabolus in musica* (KHALIL, 2018, p. 109).

No *heavy metal* esse intervalo foi usado exaustivamente desde os primórdios, logo no primeiro disco do Black Sabbath de 1970, evidenciando esse ideal de provocar desconforto,

uma sensação de sujeira e desproporção que está instaurada na própria experiência da mácula (UNGER, 2016). Novamente, tal como vimos no capítulo anterior, o mal surge como algo que provoca tensão, sujeira, aspereza e desacordo no interior de algo que deveria visar a estabilidade, a limpeza, o liso e a concordância. Por isso consideramos que no *metal* existe um evidente desacordo com a estética do liso, tal como definida por Byung-Chul Han (2019), algo que se manifesta até mesmo no nível musical.

Essa negação da estética do liso também aparece no vocal de Max Cavalera. Na primeira versão do *Morbid Visions* o timbre da voz era ainda mais sujo e rasgado do que o que surge no *Schizophrenia*. A sonoridade evoca uma qualidade “demoníaca”, pois, assim como sugere Lucas Khalil (2018, p. 116), no *metal* evoca-se um estereótipo do diabo e do demônio que emerge através de uma voz com “aspecto grave e distorcido”, signo que foi cristalizado tanto pelos discursos religiosos como por meio dos meios de comunicação.

Nessa canção também existe algo que Khalil constatou com acuidade como uma generalidade do *death metal* (mas que podemos estender também para o *thrash metal*): os vocais e os instrumentos são mixados com o mesmo volume. Dessa forma, “O destaque à instrumentalização, em aliança com o caráter obscuro da voz gutural, constituiria um dos indícios de que a sonoridade torna-se mais importante do que o entendimento integral das letras da canção” (idem, p. 154).

O vocal é quase incompreensível para quem não está habituado com o gênero ou não acompanha as letras por meio do encarte. Isso está relacionado com outro aspecto do demoníaco ressaltado por Khalil: a voz gutural reflete a ausência de significantes, o que implica a obscuridade e a ininteligibilidade, em oposição a linguagem divina que seria transparente, sem dubiedade (ibidem, p. 119).

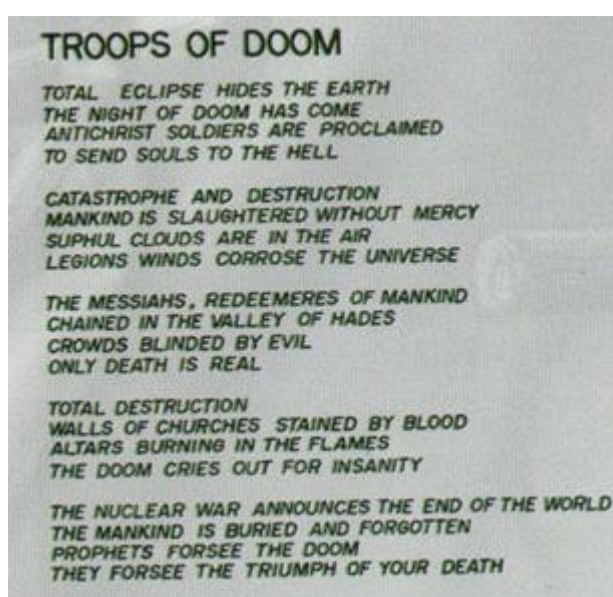
Deve-se destacar que no caso desses primeiros discos do Sepultura as letras são precárias justamente porque, tal como argumenta Idelber Avelar (2011, p. 119):

[...] fora do mundo anglófono, as bandas de heavy metal cuidadosamente criaram um vocabulário através da tradução. Apesar de que se encontra muito metal cantado em outras línguas europeias, o gênero, de forma desproporcional em comparação a outros, é cantado primordialmente em inglês, mesmo quando composto no Brasil, na Suécia ou na Alemanha. A tarefa de uma crítica latino-americana é entender essas operações de tradução em termos que vão além dos simples lamentos pela adoção de modelos estrangeiros, ou da fácil e cansativa celebração da hibridez, subversão ou da resistência. Não era aleatória a escolha do idioma pelas bandas brasileiras de metal.

As bandas de *metal* pioneiras no Brasil, como o Overdose, também de Minas Gerais, cantavam em português. Porém, tal como Avelar destaca, os primeiros discos do Sepultura foram paradigmáticos “para o gênero: um momentâneo desvio do português para permitir tanto a crítica da nação como a entrada no mercado internacional” (idem, p. 120).

Por conseguinte, em “Troops of Doom” as letras refletem uma situação típica no interior do imaginário do *metal*: o apocalipse causado simultaneamente por forças demoníacas em uma situação de guerra eterna que rumo ao catastrófico fim nuclear.

**Figura 10: Letra "Troops of Doom" - Morbid Visions**



Fonte: SEPULTURA. *Bestial Devastion + Morbid Visions*. Cogumelo Produções/ Roadrunner Records, 1986  
(digitalização realizada pelo autor).

Reproduzimos a letra da canção retirada diretamente do encarte do disco *Morbid Visions*. No *Schizophrenia* os versos não sofreram nenhuma alteração, somente os grunhidos do vocal foram retirados do início da canção e o andamento apresenta-se de forma mais lenta. Ainda em relação a letra, devemos destacar que não existe nenhuma palavra como “suphul” ou “corrose” na língua inglesa, presentes respectivamente no terceiro e quarto verso da segunda estrofe. Tal como Avelar destacou, aqui observamos um caso de tradução precária realizada do português para o inglês. Contudo, devido à mixagem da voz estar no mesmo volume dos instrumentos e de que muitas vezes a letra é ininteligível, percebe-se que o foco está na sonoridade e no timbre.

Assim, a musicalidade impõe-se como a parte mais importante dessa canção, algo que se estende para todos os três discos. Embora exista esse privilégio, devemos também considerar que os signos do mal mobilizados nos versos apresentam-se como adereços estéticos que refletem a inserção da banda no interior da cultura da participação do *metal*. A guisa de comparação, abaixo segue um quadro com alguns versos de importantes canções de bandas que foram expressivas influências para o Sepultura.

**Tabela 2: Comparação das letras das bandas Slayer, Hellhammer e Celtic Frost.**

<b>Slayer – “Evil Has No Boundaries” (<i>Show no Mercy</i>, 1983)</b>	<b>Hellhammer – “Messiah” (<i>Apocalyptic Raids</i>, 1984)</b>	<b>Celtic Frost – “Nocturnal Fear” (<i>The Morbid Tales</i>, 1984)</b>
Blasting our way through the boundaries of Hell No one can stop us tonight We take on the world with hatred inside Mayhem the reason we fight Surviving the slaughters and killing we've lost Then we return from the dead Attacking once more now with twice as much strength We conquer then move on ahead	This our way, we can not turn. We've reached our time, this world must burn.  Messiah  Judgement Day, no guilt Our task, let us pray six six six, in the works demon seed, invades the earth	Winds emerge from the east Deep dark water moves Even the cold moon eclipses When they adore the dog-faced-beast  Seven they are - Yeziti's Call Aeon of night - Eager to prevail  As they admit the infernal tide The eye on the throne derides The old gods and their tribes In chaos Tiamat laughs pride

Interessante perceber as fortes similaridades entre os léxicos utilizados. Até mesmo as bandas que não são de países de língua inglesa como o Hellhammer e o Celtic Frost (ambas da Suíça) utilizam palavras muito semelhantes. Além disso, percebe-se o manifesto caráter narrativo e descritivo de um cenário apocalíptico com fortes evocações de signos demoníacos de destruição e mácula. No caso do Slayer, a canção retrata a insurgência de guerreiros do inferno, enquanto o Hellhammer proclama o fim do mundo afirmando que “as sementes do demônio invadem a terra” e o Celtic Frost descreve o ritual de invocação de deuses pagãos em um cenário sombrio. No padrão musical essas canções também não se distanciam, até mesmo a configuração das bandas é a mesma (duas guitarras, baixo e bateria). Mantém-se o foco no pulso e no andamento acelerado, as progressões melódicas também se valem de intervalos não usuais como o trítone e as segundas menores.

Por conseguinte, pode-se perceber que junto com as tensões referentes a uma construção histórica do mal na música, também está presente o compartilhamento de padrões estéticos que configuram uma cultura da participação do *metal*. Assim, o Sepultura logrou que em realizar a produção dos seus primeiros discos em consonância com aquilo que já estava se estabelecendo enquanto um ideal de integração da indústria cultural ao mesmo tempo que realizou suas próprias adaptações. Por conta dessa dialética de produção, podemos perceber que existe um circuito, onde os próprios produtores são também consumidores: os músicos ouvem outros músicos. Assim, querem participar, seja por uma ressonância na identidade individual, seja pela simples adesão aos padrões comportamentais propagados pelas mídias.

No caso do Sepultura, essa dialética da produção musical, entre a indústria cultural e a cultura da participação, mostrou-se duradoura, visto que até hoje a banda demonstra grande sucesso comercial, além de ampla recepção no mundo todo, tal como destacado na introdução. Esses primeiros discos são casos interessantes de serem analisados porque foram produzidos de forma independente e mesmo assim alcançaram projeção e sucesso internacional, algo que demonstra a proficuidade da cultura da participação do *metal*.

## Considerações Finais

O presente trabalho não visa de forma alguma encerrar ou esgotar as possibilidades analíticas do objeto em questão. Muito pelo contrário, trata-se do primeiro passo em direção a uma pesquisa mais ampla. Uma única questão que não conseguimos abordar com mais vagar, mas que demanda especial atenção e que visamos elaborar com mais incisividade em próximos trabalhos, refere-se ao processo de circulação e recepção da produção musical do Sepultura. Infelizmente, por conta de questões de tempo e espaço, limitamo-nos a abordar o tema de forma mais limitada, isto é, dentro da proposta que era compreender as representações do mal, observando como elas apareciam tanto na iconografia como na forma musical.

Um outro aspecto que percebemos em nosso objeto, mas que também não abordamos, pois, consideramos que poderia fugir de nosso tema, seria uma outra banalização do mal, diferente daquela definida por Hannah Arendt (2013). Esse conceito foi cunhado no contexto de julgamento dos nazistas, em especial o de Adolf Eichmann ocorrido entre 1961 e 1962. Ao observar cuidadosamente as reações do réu em questão, a filósofa alemã de descendência judia constatou que não o mal não estava encarnada em um único indivíduo, pois, Eichmann demonstrava ser apenas um burocrata zeloso que não refletia sobre as suas ações.

Nesse sentido, a banalidade do mal não é um conceito que se refere a uma perspectiva ontológica do mal colocada em prática por arautos malévolos e demoníacos, mas sim uma percepção social criada pelo “não pensar”. Um estado de mediocridade onde não existe reflexão sobre as consequências das próprias ações que, por consequência, instaura-se nos meandros institucionais, apresentando-se como uma postura política e histórica. Assim, Arendt não via em Eichmann um homem detestável ou raivoso, o que estava lá, sentado no banco dos réus, era um ser que somente cumpria ordens sem questionar.

O mal que demonstramos ao longo do nosso trabalho não está associado com essa percepção social, política e histórica levantada por Hannah Arendt. Trata-se de uma outra banalização do mal que age de forma transgressora e não, tal como o apresentado pela filósofa, como um estado de conformismo e irreflexão. Se fosse para resumir em um único signo o que o mal representa em nosso trabalho, creio que seja pertinente citar a carta do Diabo no Tarot de Marselha.

Em uma análise das impressões evocadas por essa carta, Alejandro Jodorowsky (2016, p. 236) postula em uma seção denominada “E se o Diabo falasse...” que: “Sou Lúcifer, portador da luz. Meu dom magnífico à humanidade é a ausência absoluta de moral. Nada me limita.



Transgrido todas as leias, queimo as constituições e os livros sagrados. Nenhuma religião pode me conter. Destruo todas as teorias, faço explodir todos os dogmas”. Aqui fica explícito qual é o caráter do mal que estamos analisando, refere-se a uma força transgressora que não pode ser contida por nenhuma lei, a luz que surge na fresta das janelas fechadas, o inimigo insistente que continua atacando nas rachaduras das muralhas, ou melhor dizendo:

Sou a consciência assassina do efêmero perpétuo. Sou eu, encerrado no subterrâneo do mundo, quem faz tremer a catedral estúpida da fé. Sou eu quem, ajoelhado, morde e faz sangrar os pés crucificados. Quem apresenta ao mundo, sem pudor, minhas feridas abertas como vaginas famintas. Violo o ovo podre da santidade. Finco a ereção do meu pensamento no sonho mórbido dos hierofantes, para cuspir em seu simulacro de plenitude o esperma frio do meu desprezo (JODOROWSKI, 2016, p. 236).

Assim, ao analisar o objeto, compreendemos que essas formas de evocar a maldade propunham interpretações transgressoras que se distanciavam de tudo aquilo que encarnava o conformismo sedimentado pela indústria cultural sob a forma da estética do liso. Junto com isso, compreendemos que o processo de produção musical e consumo musical formam um circuito, pois, tal como demonstramos, no caso do *metal* desenvolveu-se uma cultura da participação que suscitava verdadeiras paixões, o que demonstra a ressonância que tais representações encontravam na sociedade.

Porém, tal como apontamos ao longo de todo o trabalho, o sentido desferido por essa produção somente se concretiza quando é interpretado pela sociedade. No caso desses discos, eles não só circularam pelo espaço brasileiro, como também internacionalmente e, muitas vezes, sem obedecer às lógicas de lucro, pois, também eram enviados via correspondência em forma de fitas cassetes. Evidentemente, o suporte que contém a música colabora com o processo de construção de sentido e isso, com toda a certeza, incide no nosso objeto que é, por sua vez, compreender as representações do mal e sua repercussão na sociedade contemporânea sob a égide do neoliberalismo. Dessa forma, consideramos esse um ponto fundamental que não conseguimos analisar com mais atenção, pois demandaria mais tempo e espaço, junto com uma maior série de documentação que evidenciasse ou possibilitasse a criação de hipótese sobre os caminhos dessa recepção.

Diante do o que foi exposto, consideramos que é fundamental uma maior apreciação do *heavy metal* e da música no geral na esfera dos estudos sobre consumo. Pois, tal como pudemos analisar, essa forma artística se apresenta como uma forma privilegiada de estudo das sociedades contemporâneas, pois nelas estão contidas diversas tensões que se desenrolam no

seio da cultura. A partir desse gênero de estudos, podemos compreender com mais atenção processos dialéticos que evidenciam as relações entre a sociedade, a história e arte.

## Referências bibliográficas

- ADORNO, T. W. *Sobre Música Popular*. In: Coleção Grandes Cientistas Sociais – Adorno, SP: Abril, 1988
- ADORNO, T. W. *Filosofia de la nueva música*. Madrid: Ediciones AKAL, 2003.
- ADORNO, T. W.; HORKHIMER, Max. *Dialética do Esclarecimento*. RJ: Zahar, 1985.
- ALMEIDA, Jorge de. *Crítica dialética em Theodor Adorno: música e verdade nos anos vinte*. SP: Ateliê, 2007
- ALIGHIERI, Dante. *Divine Comedy: Hell - Purgatory - Paradise*. London: Arcturus Books, 2007.
- ARENDT, Hannah. *Eichmann em Jerusalém - Um relato sobre a banalidade do mal*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- AZEVEDO, Cláudia Souza Nunes de. *É para ser escuro! - codificações do Black Metal como gênero audiovisual*. Tese (Doutorado) - Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. 2009.
- AVELAR, Idelber. *Heavy Metal Music in Post dictatorial Brazil: Sepultura and the Coding of Nationality in Sound*. Journal of Latin American Cultural Studies, Oxford, vol. 12, n.3, p. 329-346, 2003.
- \_\_\_\_\_. *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.
- \_\_\_\_\_. *Figuras da violência: Ensaio sobre narrativa, ética e música popular*. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 268p. – (Humanitas)
- BARCINSKI, André; GOMES, Silvio. *Sepultura: toda a história*. São Paulo: Ed. 34, 1999.
- BARNET, Brett. *Black Sabbath's pioneering lyrical rethoric: Tragic structure and cathartic potential in song narratives*. Metal Music Studies, Vol. 3. No 1, 2017
- BAUMAN, Zygmunt. *Modernidade Líquida*. São Paulo: Jorge Zahar, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Tempos Líquidos*. São Paulo: Jorge Zahar, 2007.
- BECKER, Howard S. *Os mundos da arte*. Lisboa: Livros Horizonte, 2010.
- BERGER, Harris M. *Death Metal tonality and the act of listening*. Popular Music, Vol. 18, No 2, 1999.
- BROWN, Andy. *Heavy Genealogy: mapping the currents, contraflows and conflicts of the emergent field of Metal Studies*. Journal for Cultural Research 15 (3), 2011.

- CAMPOY, Leonardo Carbonieri. *Trevas sobre a luz: o underground do heavy metal extremo no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2010.
- CANCLINI, Néstor G. *Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP. 1998. p. XXIII.
- CANO, Wilson. *Urbanização: sua crise e revisão de seu planejamento*. Brazilian Journal of Political Economy, Vol. 9 No. 1, 1989.
- CASTORIADIS, Cornelius. *A instituição imaginária da sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- CERTEAU, Michel. *A Invenção do Cotidiano 1: As artes do fazer*. São Paulo: Vozes, 2017.
- CHARTIER, Roger. *Á beira da falésia: entre incertezas e inquietude*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.
- CHAKRABARTY, Dipesh. *Provincializing Europe: postcolonial thought and historical difference*. New Jersey: Princeton University Press, 2000.
- CHRISTE, Ian. *Heavy metal: a história completa*. São Paulo: Arx, Saraiva, 2010.
- DARDOT, Pierre; LAVAL, Christian. *A nova razão do mundo: ensaio sobre a sociedade neoliberal*. 2. ed. São Paulo: Boitempo, 2016.
- DELEUZE, Gilles. *Conversações (1972-1990)*. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1992.
- DIAS, Marcia Tosta. *Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. São Paulo: Boitempo, 2000.
- ECO, Umberto. *A História da Feiura*. São Paulo: Record, 2007.
- \_\_\_\_\_. *Semiótica e filosofia da linguagem*. São Paulo: Ática, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Tratado geral de semiótica*. São Paulo: Perspectiva, 1979.
- FRONZI, G. T. W. *Adorno defender of Pop Music, malgré lui*. In: CAMPBELL, COLLIN J. (org.) *Adorno and Popular Music: a constellation of perspectives*. Milano: Mimesis International, 2019
- FOUCAULT, Michel. *Nascimento da biopolítica: curso dado no Collège de France (1978-1979)*. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- FRITZ, Simon. *Hacia una estética de la música popular*. In: CRUCES, Francisco et al. (org.) *Las culturas musicales. Lecturas en etnomusicología*. Madrid: Ed. Trotta, 2001, p. 413-435.
- GARCIA, Tânia da Costa. *História e Música: consenso, polêmicas e desafios*. In: FRANÇA, Susani Silveira Lemos (org.). *Questões que incomodam o historiador*. São Paulo, Alameda, 2013
- GUERRA, Paula; QUINTELA, Pedro. *Punk, Fanzines and DIY Cultures in a Global World: Fast, Furious and Xerox*. Cham: Palgrave Macmillan, 2020.

- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- HAN, Byung-Chul. *A estética do liso*. São Paulo: Vozes, 2019.
- HARRELL, Jack. *The poetics of destruction: Death metal rock*. Popular Music and Society. Vol. 18. No 1, 2008.
- HERBEST, Jan-Peter. *Historical development, sound aesthetics and production techniques of the distorted electric guitar in metal music*. Metal Music Studies, 2017, p. 23-46.
- HICKAM, B. WALLACH, J. *Female Authority and Dominion: Discourse and Distinctions of Heavy Metal Scholarship*. Journal for Cultural Research, 15(3), 2011, p.255–277.
- HILLIER, Benjamin. *Musical Practices in Early Melodic Death Metal*. Journal of Music (University of Adelaide), 2018.
- HILL, Rosemary. SPRACKLEN, Karl. *Heavy Fundamentalisms: Music, Metal & Politics*. Inter-Disciplinary Press: Oxford, 2010.
- HOBBSBAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX: 1914 – 1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- JENKINS, Henry. *Textual Poachers: Television Fans and Participatory*. London: ROUTLEDGE, 1992.
- JODOROWSKY, Alejandro; COSTA, Marianne. *O caminho do tarot*. São Paulo: Editora Campos, 2016.
- JUNIOR, Jeder Janotti. *Música popular massiva e gêneros musicais: produção e consumo da canção na mídia*. Comunicação, mídia e consumo. São Paulo, vol. 3, n.7, p. 31 – 47, 2006.
- KHALIL, Lucas Martins Gama. *A voz demoníaca encenada: uma análise do discurso do death metal*. Jundiá: Paco, 2018.
- KAHN-HARRIS, Keith. *Extreme Metal: Music and Culture on the Edge*. Berg: Oxford, 2007.
- KENNEDY, Lewis. *Functions of Genre in Heavy Metal and Hardcore Music*. Tese (Doutorado) – University of Hull: 2018.
- LOVECRAFT, H. P. *O chamado de Cthullu*. São Paulo: Pandorga, 2018.
- LYOTARD, Jean-François. *O Pós-moderno*. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1988.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *Dos meios às mediações: Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. 1997.
- MUCHEMBLED, Robert. *Uma história do diabo: séculos XII-XX*. Rio de Janeiro: Bom Texto, 2001.
- NOGUEIRA, Carlos R. *O Diabo no Imaginário Cristão*. Bauru: EDUSC, 2002.
- O'GRADY, Joan. *Satã: o príncipe das trevas*. São Paulo: Mercuryo, 1991.
- OLIVA, Alfredo dos S. *A história do Diabo no Brasil*. São Paulo: Fonte Editorial, 2007.

- ORTIZ, Renato. *A MODERNA TRADIÇÃO BRASILEIRA: Cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.
- \_\_\_\_\_. *A mundialização da cultura*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1994.
- OVERELL, Rosemary. *Affective Intensities in Extreme Music Scenes Cases from Australia and Japan*. New York: Palgrave Macmillan, 2014.
- REIS, Daniel Aarão. *Modernização, Ditadura e Democracia (1964-2010)*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.
- ROHRER, Ingo. *Cohesion and Dissolution: friendship in the Globalized Punk and Hardcore scene of Buenos Aires*. Freiburg: Springer, 2014.
- SALIBA, Elias Thomé. *As utopias românticas*. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.
- SIMONELI, David. *Working Class Heroes: Rock Music and British Society in the 1960s and 1970s*. New York: Lexington Books, 2013.
- SILVA, Flavio Garcia. “*ITSÁRI*”, *ROOTS*, *RAÍZES*: um estudo de caso sobre o disco *Roots da banda Sepultura*. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais: Belo Horizonte, 2019.
- SCHOLE, Robert. *Protocolos de Leitura*. Lisboa: Edições 70, 1991.
- SOBRINHO, Jorge Alexandre Fernandes Anselmo. *Entre a Sanfona e a Guitarra: Híbridos e identidades no rock n’roll e heavy metal nacionais dos anos 90*. Dissertação (Mestrado em História) 127 f. Pós Graduação em História. Brasília. DF. Universidade de Brasília. 2013.
- STRAW, Will. *Characterizing Rock Music Culture: the Case of Heavy Metal*. Canadian University Music Review, vol. 5, p. 104-21, 1984.
- SPRACKLEN, Karl. *There is (almost) no alternative: the slow ‘heat death’ of music subcultures and the instrumentalization of contemporary leisure*. Annals of Leisure Research Volume 17, 2014a.
- \_\_\_\_\_. *True Norwegian Black Metal — The Globalized, Mythological Reconstruction of the Second Wave of Black Metal in 1990s Oslo*. In: LASHUA, Brett; SPRACKLEN, Karl; WAGG, Stephen. *Sounds and the City: Popular Music, Place, and Globalization*. London: PALGRAVE MACMILLAN, 2014b.
- TAYLOR, Laura. *Metal Music as Critical Dystopia: Humans, Technology and the Future in 1990s Science Fiction Metal*. Dissertação – Faculty of Social Sciences and Faculty of Humanities, Brock University, Ontario, 2006.
- TAGG, Philip. *Analyzing Popular Music: theory, method and practice*. Popular Music, 2 (1982): 37-65.

UNGER, Mark. *Sound, Symbol, Sociability: The Aesthetic Experience of Extreme Metal Music*. Palgrave Macmillan: New York, 2016.

WALSER, Robert. *Running with the Devil: Power, Gender and Madness in Heavy Metal Music*. Hanover: University Press of New England, 1993.

WISNIK, José M. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

### **Discografia**

APOCALIPYTIC RAIDS: Hellhammer. Caet Studio, Berlin: 1984.

BESTIAL DEVASTATION: Sepultura. Cogumelo Records, Belo Horizonte: 1985. EP-Split.

BLACK METAL: Venom. Neat Records, London, 1982.

BLACKOUT: Scorpions. BMG Records, Berlin, 1982.

MORBID TALES: Celtic Frost. Caet Studio, Berlin, 1984.

MORBID VISIONS: Sepultura. Cogumelo Records, Belo Horizonte: 1986.

SCHIZOPHRENIA: Sepultura. Cogumelo Records, Belo Horizonte: 1987.

SHOW NO MERCY, Slayer. Metal Blade Records, Agoura Hills, 1983.